

ETC



Multiplier le réel

Jean-Pierre Le Grand

Number 6, Winter 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36332ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

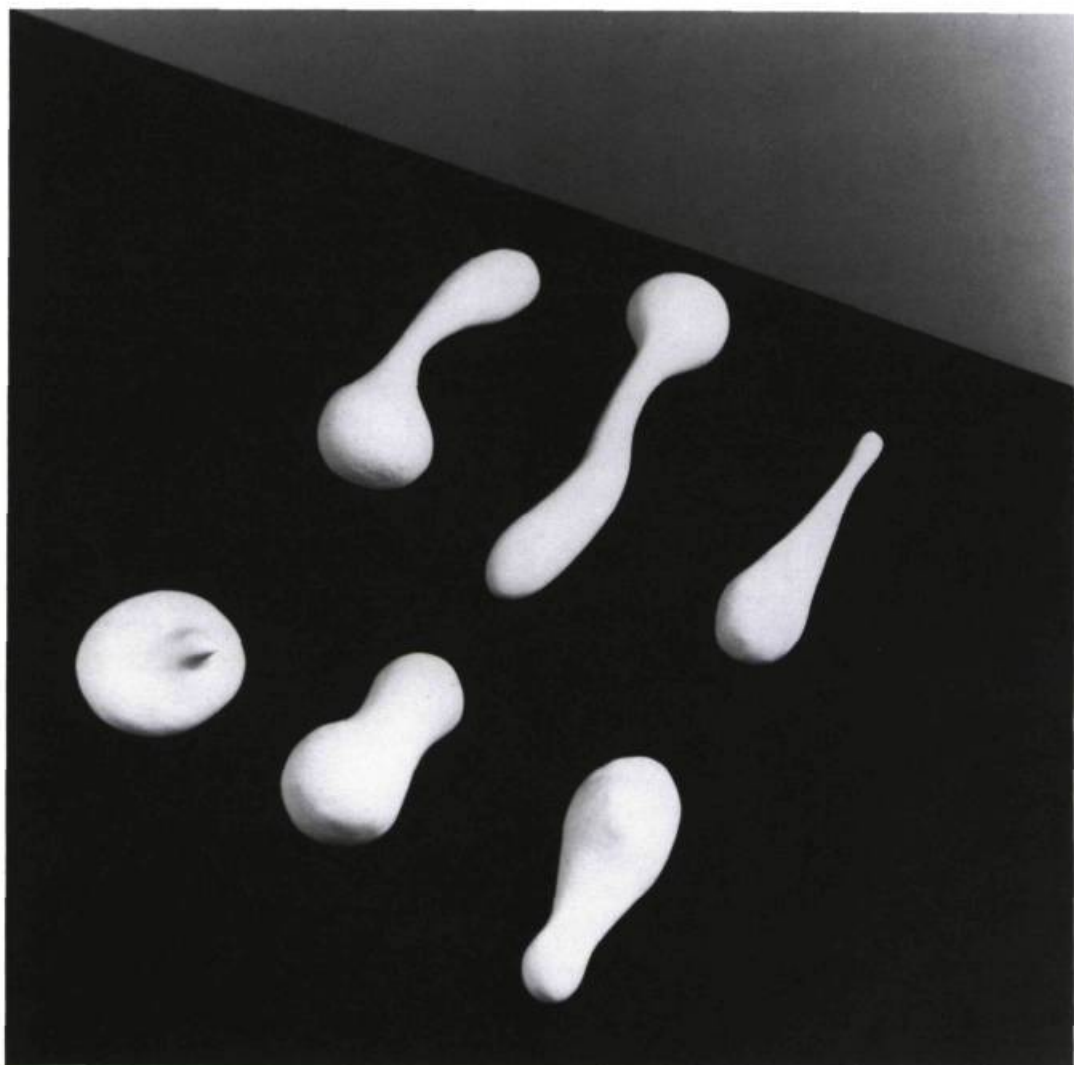
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Grand, J.-P. (1988). Review of [Multiplier le réel]. *ETC*, (6), 40–43.

Multiplier le réel



Tom Dean, *Excerpts from a Description of the Universe #3*, 1987.
Installation. Photo : Louis Lussier

Tom Dean, *Excerpts from a Description of the Universe #3*, Galerie René Blouin, du 17 septembre au 15 octobre 1988 et *Excerpts from a Description of the Universe #5*, Centre Saydie Bronfman, du 22 septembre au 20 octobre 1988 — Dix tables noires, jalonnées d'objets divers, en fer ou en porcelaine

blanche, désignant ou non des objets connus. Le corps évolue entre les surfaces sagement alignées, par deux rangées de cinq. Le regard parcourt les faces lisses ou rugueuses, passant d'une forme à l'autre, d'un matériau à l'autre. Pendant ce temps, l'esprit cavale, loin derrière, complètement ailleurs en fait, occupé à essayer d'intégrer ces objets excentriques à son univers

courant, habituel, où les ressemblances et les rapprochements donnent naissance à des ensembles, où les fonctions désignent des appartenances communes et connues, où les objets s'organisent d'une manière ou d'une autre.

Avec *Excerpts from a Description of the Universe*, Tom Dean érige ni plus ni moins l'hétérogène en système. A travers cinq séries de dix tables et des dizaines d'objets en fer et en porcelaine, il poursuit depuis 1985 cette activité d'encylopédiste où l'innommable, l'insaisissable, l'abstrait, côtoient le bizarre et le connu. Simulacre : activité systématique, aspect ordonné et méticuleux d'un travail qui prend peu à peu les allures d'une performance. A l'intérieur de cette production, de grands chapitres se dessinent en quelque sorte, puisque les cinq séries des *Excerpts* font varier les matériaux, le type de références, les formes employées, etc.

Rien ne permet de regrouper, à prime abord, les objets présentés. Soigneusement disposés, bien séparés, répartis, ils se partagent un espace dosé, équilibré. On a affaire à un ordre, une mise en forme, une organisation du monde. Mais cette impression ne se confirme pas dans la lecture du travail comme tel, qui déjoue les tentatives de classification. Le singulier, l'hétéroclite et le bizarre se succèdent sans lien apparent.

Des séries compensent par le nombre la taille restreinte de certains objets, évitant par la même occasion la connotation de bibelot. C'est précisément cette échelle qui en impose, qui nous indique qu'il s'agit inmanquablement de représentations, que ces objets que l'on reconnaît — et sans doute aussi ceux qu'on ne reconnaît pas — sont les éléments d'une taxinomie.

Références, points de repère, les illustrations d'un dictionnaire comme le *Petit Larousse* identifient et décrivent notre monde. Mais ce n'est pas tout : ils lui assignent en fait un ordre et un style bien spécifiques; ils branchent notre perception sur un mode particulier. Autrement dit, au-delà de la simple description, ces images servent à définir, à déterminer un univers. De la même façon, nommer, c'est arracher à l'inconnu, l'exorciser et même donner l'illusion d'une domination. Ne pas pouvoir nommer, c'est confronter une peur ancestrale. Nomenclature, inventaire, recueil, répertoire : les activités de classification et de description sont un aspect essentiel de notre rapport à l'univers. A ce titre, elles sont un enjeu de pouvoir. Mais ce que l'on ne peut nommer, on peut du moins le montrer, le désigner. C'est ce que fait Tom Dean, dans une description qui rapatrie des pans entiers de cet univers que nous nous imaginons parfois avoir domestiqué.

Et que nous apprend au juste cet «extrait d'une description de l'univers»? D'abord, que nous ne

connaissons pas tout. La majorité des éléments présentés ne réfèrent en effet à aucune réalité nommable : on pourrait dans certains cas les qualifier d'abstrait, tandis que d'autres configurations évoquent des fonctions inconnues. Proportions équilibrées, harmonieuses : le «plaisir du texte» dans cette œuvre tient en bonne partie au fait que chaque élément présente une identité manifeste, une forme, une gestalt, à laquelle il ne manquerait que le nom. Cependant, l'aspect plutôt séduisant est contrebalancé par la disparité systématique, l'absence de repères, par une sélection apparemment dominée par le hasard. Ordre, classification, catégories et hiérarchies sont systématiquement déjouées. Dean nous renvoie à une observation attentive des choses.

Mélange de l'abstraction et de la représentation dont les qualités à se cotoyer déteignent l'une sur l'autre. Les objets connus prennent des allures étranges, deviennent des incursions dans le monde de la forme pure. Pendant ce temps, les sculptures abstraites apparaissent presque figuratives. Échos et chocs formels, constantes confrontations — on pourrait presque parler d'une musicalité (contemporaine) des rapports. Jusqu'à ces trous dans une des tables qui nous signalent que le support est aussi à décrire, jusqu'à cette table-labyrinthe qui re-présente l'ensemble.

Guidés par la mise en scène, nos réflexes d'identification fonctionnent à plein, tout en étant constamment déjoués. Inaccessibles et pourtant aisément rejoints par le regard, hétéroclites et regroupés, collectifs et spécifiques, les objets de Tom Dean tracent des pistes si nombreuses et variées qu'elles finissent par donner une intuition de la multiplicité et de l'infinie diversité des choses.

...

Armer le regard

David Mach, *The Art that Came Apart*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 septembre 1988 au 8 janvier 1989 — Vingt tonnes de revues, un panache d'original, une voiture rouge rutilante, une banale table de pique-nique, un canoë, une télévision allumée, un arbuste en pot genre mobilier urbain... Comme ses compatriotes Tony Cragg et Bill Woodrow, David Mach s'approvisionne en matières premières à même les ressources de l'environnement industriel. Il fait dans le monumental, la grande échelle, ce qui donne une allure spectaculaire et imposante à un travail comme *The Art that Came Apart* (littéralement, l'art qui s'est défait).

Ce matériau récupéré, tout fait, tout prêt, Mach le travaille de façon sculpturale, dressant un équilibre entre la tradition classique et celle du ready-made



David Mach, *The Art that Came Apart*.
Détail. Photo : Ron Diamond

instaurée par Duchamp avec son célèbre urinoir exposé en 1917 à la Société des artistes indépendants, à Paris.

Au mur, les «tableaux» — ce sont d'ailleurs les cadres qui les «font» — sont composés de revues superposées dont l'empilement, les tranches successives, créent un effet pictural, cinématique. Un effet que l'on retrouve dans l'installation au milieu de la pièce où un tourbillon de revues multicolores emporte les objets qui semblent tournoyer quelques secondes avant de disparaître à jamais. Empilées, superposées de façon rigoureuse, avec des alternances marquées de couleurs et de formes, les revues tournoient, s'élancent, enlacent et composent des courants en un mouvement rapide où vient se loger le plaisir de l'œil. Or, cette marée médiatique jaillit justement d'un des cadres au mur. L'art s'est donc effondré, éclaté à partir d'un tableau. Un tableau duquel surgirait une sculpture, comme si la pression accumulée derrière les murs du musée faisait brusquement irruption dans la place.

Commentaire sur l'art et l'histoire de l'art actuel, *The Art that Came Apart* est également une prise de position critique sur notre environnement. Nous le savons, des tonnes de revues déferlent sur nous chaque mois, par kiosque à journaux, par abonnements, par emprunts et par salles d'attentes de médecin interposés. Mais la confrontation avec une fraction infime du *surplus* de cette marée médiatique — la part maudite —, nous permet de mieux visualiser le phénomène, d'en prendre conscience. De prendre conscience, par exemple, de la façon dont nous arrivons à individualiser les produits de série industriels. Ceux qui travaillent dans une brasserie, font-ils le lien entre les caisses qu'ils chargent et déchargent inter-

minablement, et la bouteille qu'ils sortent du frigo en arrivant chez eux ? C'est là une des questions que se pose David Mach, que celle de ce chiasme qu'opère la conscience entre production et consommation. Par sa mise en scène, il nous *donne à voir* le nombre, la quantité, il en expose la puissance, beaucoup plus manifeste dans ce maëlstrom invraisemblable que dans des blocs de vingt ou trente mille revues emballés de plastique.

Le lieu d'exposition est d'ailleurs ouvert au public au cours du travail d'installation. L'œuvre au noir, la transmutation de forme et de statut, le moment incertain du passage des invendus d'entrepôt à l'œuvre achevée s'opère donc au grand jour. Dans la foulée, Mach révèle aussi le pouvoir de l'art, la place qu'il occupe (pourrait occuper ?) dans un processus de réflexion collective — et de façon paradoxale.

L'installation semblera à certains le fruit d'une imagination débridée, fantaisiste, peut-être vaguement dérangée. Et pourtant, elle n'est que le reflet d'une réalité que nous conceptualisons pour mieux la supporter, la fuir en fait. Ici, elle n'est ni abstraite, ni expliquée, ni chiffrée. Simplement concrétisée, manifestée, actualisée. Imagée. Dans la mesure où il nous faut des drames écologiques pour prendre conscience de l'échelle du pouvoir de nos industries et de notre technologie, le travail de Mach est carrément *catastrophique*. Sous des dehors spectaculaires, voire séduisants, il nous permet de constater que nous avons tout simplement structuré le réel de façon à ne plus le voir. Réparti, subdivisé, dissocié, individualisé, il cesse de nous hanter. La revue sur la table à café, celle que vous tenez entre les mains, celle du mois dernier



Louise Viger, *Hommes, usages, ornements*, 1986-1988.
42 x 28 x 16 cm approx. Photo : Don Corman

qui traîne près du panier, autant de gouttes d'un océan qui menace de nous engouffrer. En tout cas, nous y baignons tous les jours. Concentrée sur le singulier, le séparé, le divisé, la conscience individuelle se soustrait à l'effet collectif de ses propres actions.

Contrairement aux apparences, David Mach ne subvertit ni le réel ni la perception que nous en avons. Il la confronte littéralement aux faits rétablis. La véritable subversion, c'est le travail des médias. La démesure du travail de Mach est celle du réel même.

...

Le dur désir de voir

Louise Viger, *Hommes, usages, ornements*, Galerie Chantal Boulanger, du 17 septembre au 15 octobre 1988 — Cramponnés à leur muret, les personnages voilés/dévoilés de Viger répètent tout haut ce que nous voulons et ne voulons pas entendre. Malgré leurs quelque trente centimètres de hauteur, ces figurines en pâte à modeler doivent descendre en droite ligne des gargouilles des cathédrales : la laideur servait en quelque sorte à protéger la beauté des lieux. On assiste ici à la même ronde équivoque : d'un côté, l'objet œuvré, détaillé, coloré, à deux doigts de la connotation de la poupée de cire; et de l'autre, ces figures irrémédiablement masculines, viriles, dont les contorsions se situent aux antipodes de la grâce. Accrochés là où le regard peine pour les suivre, ils s'agitent dans des poses héroïques, et qui pourtant ne nous paraissent que

grotesques avec leurs membres difformes et leurs grandes capes flottantes qui ne cachent en rien leur désir dressé, tendu à l'air libre. Désir soutenu, «intenable», qui les fait littéralement grimper aux murs. Visages cachés, têtes réduites à leur plus simple expression : si petites qu'elles ne servent qu'à supporter la coiffure.

Au sol, une baignoire naine arbore un semblable personnage de pâte à modeler et de bois de grève dont les nœuds se confondent admirablement avec un corps noué. Cramponné au rebord extérieur, il ne paraît guère plus heureux dans son entreprise que ses collègues au mur. Mais lui non plus ne lâchera pas.

Un peu plus loin, une énorme théière sans couvercle introduit une troisième échelle et affirme de tout son poids le quotidien — on serait tenté de dire le féminin.

Il y a une force dans la série, dans cette répétition d'un même motif, d'une image qui revient sans cesse, avec des modifications de détails et d'accessoires, de couleurs et de gestualité. On est chaque fois ramené au propos central, vaguement inquiétant, d'un effort désespéré pour se hisser plus haut, pour se rapprocher. Mais monter vers où, vers quoi ? Difficile à dire, justement, avec ces petits bonshommes haut perchés. Il manque le contexte. Mais de leur quête, nous avons sans doute l'essentiel : les détails. Érigés en système, soulignés, grossis, amplifiés, ils conduisent tout droit à une situation précaire, à un instant chancelant et pourtant interminable.

Jean-Pierre Le Grand