

ETC



Huis-clos

Guy Bourassa, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 16 janvier au 20 février 1993

Réjean-Bernard Cormier

Number 22, May–August 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36063ac>

[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

Cormier, R.-B. (1993). Review of [Huis-clos / Guy Bourassa, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 16 janvier au 20 février 1993]. *ETC*, (22), 37–39.

MONTREAL HUIS-CLOS

Guy Bourassa, Galerie Christiane Chassay, Montréal. Du 16 janvier au 20 février 1993

Depuis plusieurs années, c'est avec un certain parti-pris esthétique et historique que Guy Bourassa nous présente de manière emblématique certaines césures formelles constituant des modèles de la modernité, par des assemblages hétérogènes laissant place au vêtement, au mobilier, à l'architecture. Mais les œuvres récentes qu'il présentait à la galerie Christiane Chassay, s'engagent dans une voie dialectique débordant largement l'unique exaltation des formes en associant celle-ci, entre autre chose, à la référence littéraire. Ce travail fait suite à *L'effet CHANEL* (1990) se référant sans équivoque à la mode, dont une œuvre avait pour titre *LABEL (déconstruire dit-elle)*, jeu de mots sur le roman *Détruire dit-elle* de Marguerite Duras. La série *Portrait (s) du Prince* (1991), donnait les prémisses de ce revirement esthétique plus onirique que théâtral. Dans l'installation présentée chez Christiane Chassay, les éléments de l'œuvre tout en préservant un lien formel avec les productions précédentes de l'artiste, offrent une plus grande prédominance de la présence du vêtement comme objet.

Accompagnant cette installation, une copie de la première page du roman de Paul Auster intitulé *Ghost*, est mise à la disposition du spectateur, en version française. Ce texte traduit sous le titre *Revenants* est tiré de la *Trilogie new-yorkaise*¹. En bref ce récit raconte l'histoire d'un homme engagé pour en surveiller un autre. Ce personnage observe d'abord des éléments extérieurs plats, énigmatiques, qui donnent peu de signes à l'interprétation habituelle qu'il pratique dans son métier de détective. Son analyse est basée sur des données tellement minces, que pour s'occuper et faire quelque chose, de plus en plus, il s'observe comme producteur de sens... les personnages entrant en action dans ce récit se nomment respectivement : Bleu, Blanc, Noir et Brun.

Autant nous pouvons voir dans cette œuvre de Paul Auster une très belle métaphore de l'écriture perçue comme quelque chose de plus qu'un outil de simple narration, où artifice ayant pour unique fonction la résolution d'une énigme. Autant l'œuvre de Guy Bourassa soumet à la vision du spectateur l'idée que la mise en relation de différents éléments conduit plus loin qu'à une simple narrativité visuelle, mais à des réflexions sur le fait de percevoir, d'être regardé.

En un premier temps, le spectateur découvre une série de sept consoles, toutes de même dimension, sur lesquelles s'ajustent des cubes de verre, dont les côtés sont reliés par des lisières de bois. Ces écrans servent de présentoirs à des piles de journaux, au centre desquelles repose un

col de chemise. On retrouvait des meubles semblables dans l'œuvre de Bourassa intitulée *Portrait (s) du Prince (fable)* (1991), à cette différence près que le piétement des meubles utilisés dans la présente installation est, cette fois-ci, relié



PHOTO : CLAUDE MICHAUD

Guy Bourassa, *Plus tard, il y a Blanc* (détail), 1993.

vers la base par des traverses en H. Ce H peut faire penser à homme, humain, mais surtout à huis-clos dans lequel se retrouve chacun des personnages virtuels suggérés par les piles de journaux à cols de chemises, mis sous verre.

Ces cages de verre reproduites et disposées en série, forcent le regard à apprécier la surface des choses, qu'elles exacerbent. En même temps, tout ce dispositif et les éléments qu'il présente nous entraînent dans un constant basculement entre le sens littéral et figuré. La surface des choses, par un méticuleux assemblage se trouve investie d'un contenu métaphorique très fort, voire métonymique; la suggestion d'un vêtement, un vêtement réel, est comprise comme présence humaine.

Le spectateur peut circuler autour de ces présentoirs créant un espace scénique où, dans la mêlée, il est confondu dans son anonymat, comme s'il se déplaçait au milieu d'une série de ruches où, allégoriquement s'inscrit le conformisme, vestimentaire et autres.

Ce traitement uniforme incite à regarder de plus près. Chaque présentoir de verre nous montre donc une pile de journaux légèrement blanchis, « amidonnés », sur le dessus transparaît un nom : *New York Times, Le Devoir...* Ces journaux sous un certain angle figurent à la fois comme supports des manchettes quotidiennes et servent, d'une certaine manière, par leur accumulation, de socles aux cols déposés au centre des chemises blanches. À l'intérieur des

ces cols, l'artiste a substitué l'emplacement habituel des étiquettes présentant le nom du fabricant, par des petites photographies rectangulaires en noir et blanc.

Cinq de ces photographies présentent chacune un détail différent d'un même personnage masculin vu de face, respectivement, l'œil et l'oreille gauche; l'oreille droite, le début du nez et la lèvre supérieure; un détail des mains, la bouche et le début du menton de ce personnage. Les deux autres photographies-étiquettes nous montrent des insectes, un détail d'une guêpe sur l'une, sur l'autre un coléoptère quelconque, le jeu de mot n'est pas loin. Ces photographies entretiennent un rapport de mise en abyme avec des photographies plus grandes présentes sur les premières pages, visibles sur le dessus des piles de journaux pliés en deux, perçues comme corps de chemise. Elles illustrent aussi l'idée de repli sur soi, en même temps que les images et écritures, visibles à travers les journaux empesés les uns sur les autres et enduits en partie de blanc, font figure de motif. Dans ces écrans de verre, les éléments et les détails offrent une dualité de sens, sans pour autant montrer d'ambiguïté. Le vêtement est présenté comme à la fois réel et figuré.

En opposition et par fonctionnement inverse, deux diptyques placés au mur intriguent le spectateur. Ici se sont des vêtements qui servent de présentoirs à des œuvres. En effet, ces deux diptyques sont placés chacun sur la partie supérieure d'un long manteau de tissu noir, créant l'illusion d'être superposés au dos de chacun de ces vêtements, qui font face au mur. Les panneaux extérieurs des diptyques peints marine dont les contours sont de bois apparent, contrastent sur le fond de tissus noir des deux manteaux mis à distance sur le mur, et de coupes différentes. Ces diptyques sont formés de deux panneaux carrés, égaux, liés l'un à l'autre par des pentures. L'un des panneaux est fixé au mur et maintient au-dessus du sol le manteau qu'il traverse par ses attaches, tandis que l'autre est ballant. L'effet de flottement des deux manteaux accompagnés chacun d'un diptyque est ainsi continu, comme s'ils habillaient des personnages fantômes.

Entre ces deux pièces au mur s'installe un jeu de correspondances, un effet miroir très marqué, l'un étant en coïncidence formelle avec l'autre. De plus, on retrouve sur les parties fixes des diptyques, les panneaux arrières - qui sont noirs — la silhouette d'un papillon sur le diptyque gauche, et la silhouette d'une pie sur celui de droite. Une allusion visuelle au nœud papillon et à la queue de pie, présentée comme rébus. Ces silhouettes sont formées par des parties vides qui fonctionnent à la manière d'un pochoir. Le dessin est rendu par le tissu des manteaux sur lesquels ils semblent prendre appui. Les deux panneaux marines, qui recouvrent les panneaux noirs à pochoirs, s'ouvrent l'un vers la gauche et l'autre vers la droite comme des volets, et

c'est d'une certaine manière une fenêtre sur le « monde » que l'on découvre.

Sur un autre mur, un peu à l'écart, une tablette basse sert de présentoir à un carton blanc sur lequel il y a deux petites photographies en noir et blanc, présentant deux vues de phases lunaires, laissant paraître un croissant lumineux et une partie ombragée accentuant les cratères, les enfractuosités de la lune. Devant ce carton blanc, il y a une paire de souliers Oxford, le soulier droit est debout, celui de gauche est renversé. Sur la semelle du soulier renversé une autre photographie noir et blanc donne à voir, cette fois, un chien la gueule ouverte, prêt à mordre et tirant sur son collier. Ce chien prêt à mordre, placé sous la lune, nous suggère peut-être que la domesticité ne serait qu'une simple apparence, un vernis. La lune, symbole à la fois de l'imaginaire et de la folie, demeure une voie d'échappatoire à la conformité sous cage de verre, pour l'instinct animal foulé, refoulé.

Dans une petite salle attenante, le spectateur découvre une œuvre unique qui fait écho aux deux diptyques. Sur un porte-manteau à tête formée d'un plateau ovale amovible, l'artiste a cloué un trench-coat de cuir brun. Un bloc rectangulaire de bois à l'état brut est pressé contre la gauche du dos du vêtement, de façon à le maintenir fixe dans la partie supérieure du porte-manteau. Ce bloc sert de soutien à des clous qui transpercent le trench-coat est sont enfoncés dans le plateau amovible de bois. Le piétement de ce porte-manteau est cruciforme. L'ensemble évoque la présence humaine, et renvoie à l'idée de flottement, de présence fantomatique puisqu'elle s'accompagne d'une absence. Peu importe l'ordre de visite adopté par le spectateur pour cette exposition, après coup, cette œuvre demeure présente à l'esprit comme exergue à ce fourmillement d'objets faisant image.

Le tissu, ou selon le cas, le cuir, voire le papier des vêtements qui, sous un certain angle, peuvent fonctionner métaphoriquement comme toile, peau ou support à motifs, sont ici mis en scène de manière à ce qu'ils conservent leur statut d'objet lié à l'évocation de la présence humaine. Très subtilement, cette installation nous rend ces objets non pas comme substitution à la présence du corps, mais comme accessoires détournant et masquant le sujet. Le sujet, s'appréhenderait seulement à travers la réversibilité des symboles, des modèles. Et une œuvre comme celle de Guy Bourassa constitue un miroir à cette réversibilité où le vêtement est donné comme objet ambigu de recouvrement du sens.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER



Guy Bourassa, *Portraits de Bleu, Blanc, Noir et Brun. Et avant le début il y a Brun*, 1993. Patère (bois recouvert d'aluminium), manteau de cuir et écorce d'arbre; 153 x 35 x 31 cm.

NOTES

(1) TOUT D'ABORD IL Y A BLEU. PLUS TARD, IL Y A BLANC, PUIS NOIR, ET AVANT LE DÉBUT IL Y A BRUN. BRUN L'A INITIÉ, LUI A APPRIS LES FICELLES ET, LORSQUE BRUN S'EST FAIT VIEUX, BLEU LUI A SUCCÉDÉ. C'EST AINSI QUE ÇA COMMENCE. LE LIEU : NEW YORK; LE TEMPS : LE PRÉSENT; AUCUN DES DEUX NE CHANGERA JAMAIS. BLEU SE REND À SON BUREAU CHAQUE JOUR ET SE TIENS À SA TABLE DE TRAVAIL EN ATTENDANT QU'IL SE PASSE QUELQUE CHOSE. PENDANT LONGTEMPS, RIEN N'ARRIVE, PUIS UN HOMME DU NOM DE BLANC FRANCHIT LA PORTE, ET C'EST AINSI QUE ÇA DÉBUTE.

L'AFFAIRE SEMBLE RELATIVEMENT SIMPLE. BLANC VOUDRAIT QUE BLEU FILE UN DÉNOMMÉ NOIR, QU'IL LE TIENNE À L'ŒIL AUSSI LONGTEMPS QU'IL LE FAUDRA. LORSQU'IL TRAVAILLAIT POUR BRUN,

BLEU S'ÉTAIT CHARGÉ DE NOMBREUSES FILATURES : CELLE-CI NE PARAÎT PAS DIFFÉRENTE, PEUT-ÊTRE MÊME EST-ELLE PLUS FACILE QUE LA PLUPART.

BLEU À BESOIN DE CE TRAVAIL; IL ÉCOUTE DONC BLANC ET NE POSE QUE PEU DE QUESTIONS. IL SUPPOSE QU'IL S'AGIT D'UNE AFFAIRE CONJUGALE, QUE BLANC EST UN MARI JALOUX. BLANC NE DONNE PAS DE DÉTAILS. IL VEUT, DÉCLARE-T-IL, UN RAPPORT HEBDOMADAIRE ENVOYÉ À LA BOÎTE POSTALE NUMÉRO TANT, DACTYLOGRAPHIÉ EN DEUX EXEMPLAIRES SUR DES PAGES DE TEL ET TEL FORMAT. BLEU RECEVRA UN CHÉQUE TOUTES LES SEMAINES PAR LA POSTE. BLANC INDIQUE ALORS À BLEU OÙ HABITE NOIR, À QUIOI IL RESSEMBLE, ET AINSI DE SUITE. LORSQUE BLEU [...]

TIRÉ DE *REVENANTS* DANS *TRILOGIE NEW-YORKAISE*, DE PAUL AUSTER, ÉDITIONS ACTES-SUD, 1990.