

ETC



Questions d'espace

Canada, une nouvelle génération, Frac des Pays de la Loire,
Musée de La Roche-sur-Yon, Musée des Sables-d'Olonne. De 17
avril au 30 mai 1993

Didier Arnaudet

Number 23, August–November 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36118ac>

[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

Arnaudet, D. (1993). Review of [Questions d'espace / *Canada, une nouvelle génération*, Frac des Pays de la Loire, Musée de La Roche-sur-Yon, Musée des Sables-d'Olonne. De 17 avril au 30 mai 1993]. *ETC*, (23), 43–45.

PAYS DE LA LOIRE QUESTIONS D'ESPACE

Canada, une nouvelle génération, Frac des Pays de la Loire, Musée de La Roche-sur-Yon, Musée des Sables-d'Olonne.
De 17 avril au 30 mai 1993



PHOTO : PHILIPPE ROUULT

Barbara Steinman, *Objects & Instruments*, 1992. Installation comprenant 12 lentilles montées sur trépieds, 2 photographies cibachromes. Galerie René Blouin, Montréal.

Méfions-nous du titre : *Canada, une nouvelle génération*. La référence territoriale n'a rien ici d'un moule symbolique mais fonctionne comme un simple dénominateur commun. Cette exposition n'a pas pour objectif de soumettre les propositions des artistes sélectionnés, vivant au Canada, à la construction fantasmatique d'un portrait national. De plus, la deuxième partie du titre semble peu correspondre à la diversité des parcours des artistes réunis. Ainsi, peut-on assimiler des personnalités comme Jeff Wall et Ian Wallace à la génération montante ? Peut-on encore considérer comme inconnus des noms tels Geneviève Cadieux, Jana Sterback, Rodney Graham, Stan Douglas ou Rober Racine ? Oublions donc ce titre et concentrons-nous sur les œuvres. Cette exposition s'articule autour de la notion d'espace. Dans un pays aussi vaste, aussi complexe que le Canada, cette notion renvoie à la fois à un principe d'infini et à la question troublante des frontières territoriales, culturelles et écono-

miques. Ce qui rassemble les quinze artistes retenus, c'est une certaine capacité à puiser dans cette problématique, dans son histoire et sa réalité sociale, de singulières façons d'aborder l'espace comme expérience ouverte, mouvante et contradictoire, d'inventer du sens à la mobilité, à la traversée et donc à l'indétermination. Roy Arden s'approprie des scènes en noir et blanc de reportages documentaires et journalistiques qu'il présente sur des panneaux monochromes. C'est un travail sériel et parfois séquentiel. L'information visuelle renvoie à un passé à la fois familier et indéfinissable. Elle dessine un territoire façonné par le temps où se réorganise, par addition de petites touches, une histoire à laquelle nous sommes convaincus d'appartenir mais sans pouvoir identifier les repères proposés. Roy Arden utilise l'impression de déjà-vu des images d'archives pour confronter notre regard à un espace de mémoire qui reste inexplicable, incompréhensible, hors d'atteinte. Chez lui, le document ne constitue pas « une reconstitution

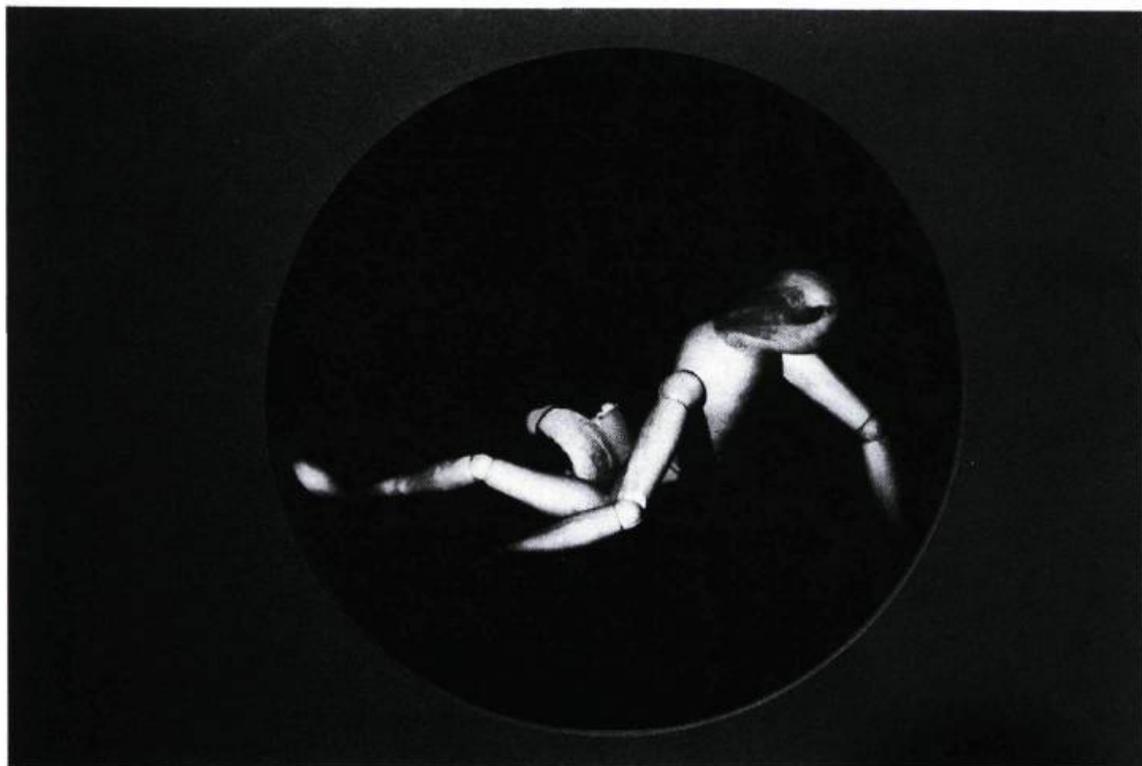


PHOTO : BOUSSIERE PHOTOGRAPHE

John Massey, *Jack Photographs*.

du savoir, mais la rencontre avec une nouvelle actualité, l'allégorie » (Antonio Guzman). Liz Magor explore aussi des îlots de mémoire mais préfère la reconstitution à l'archive documentaire. Ce qui l'intéresse, c'est d'orienter un désir de mise en scène vers une sorte d'exotisme qui, selon la définition de Serge Daney, consiste à pénétrer dans un monde inconnu mais avec l'idée d'y avoir toujours vécu.

Dans ses photographies encadrées comme des tableaux de musée, Angela Grauerholz privilégie une approche sensible, intime de lieux marqués par leur fonction (le bureau, le musée, l'opéra), mais sans donner de précisions sur leur localisation précise. Elle instaure ainsi une interrogation poétique, paradoxale autour de laquelle se condense tout l'imaginaire qui imprègne le réel. Cette rêverie qui, au gré de son caprice, domestique des territoires puis les rend plus inaccessibles, préoccupe aussi Rodney Graham. Sa série d'immenses photographies de troncs de séquoias restitués à l'envers selon le procédé de la *camera obscura* provoque un saut décisif dans cette logique de détachement et du flottement.

Jeff Wall trouve dans le dispositif de l'ektachrome agrandi et placé dans une boîte lumineuse, le moyen de renouer avec l'esprit de la peinture de genre ou de mœurs, le moyen de produire un art actuel « nourri de la chair du réel » (Catherine Francblin). De ses images de gens, de lieux, de situations, de visages à ses paysages semi-urbains, il développe une singulière capacité à saisir les micro-événements et les minuscules ratages qui composent la substance d'une vie et la désolante banalité de son environnement. Les propositions de Ian Wallace n'ont pas de

dimension esthétique et narrative comme celles de Jeff Wall. Ses œuvres proposent la juxtaposition de bandes verticales, faisant alterner, de manière variée, des photographies en couleur de scènes liées à la ville, à la rue, marouflées sur toile, et des panneaux d'acrylique, monochromes, blancs ou colorés, et marbrés. Elles se définissent avant tout comme des images qui reflètent l'espace social de la ville et suggèrent « une correspondance et une réflexion sur les contradictions entre l'art et la vie, entre le potentiel politique de la représentation et son ancrage dans la couleur et le grain de formes à la fois abstraites et sensuelles ».

Les dispositifs de Stan Douglas organisés autour du déroulement d'un film en boucle engourdissent le spectateur, par leur répétition hypnotisante, et l'enveloppent peu à peu dans un sentiment de vertige. Il y a aussi chez Eleanor Bond cette même sensation de trouble. Ces tableaux témoignent des relocalisations des travailleurs chassés et regroupés en ghettos dans des régions sauvages et terrifiantes. Le contraste entre leurs habitations de fortune ou leurs maisons mobiles et la spectaculaire et oppressante présence des sites, le point de vue très à la verticale donnent au spectateur l'étourdissement d'une conscience aiguë de l'immensité du territoire, de la proximité du gouffre. Ce glissement du spectateur dans l'espace de l'œuvre aiguillonne aussi la série d'images que John Massey regroupe sous le titre générique de *Jack photographs*. Des premières photographies qui montrent la figurine de bois articulée des ateliers de peinture mais ici ithyphallique et dotée d'un œil cyclopéen, aux dernières dont toute la surface est occupée par son œil, le



PHOTO : PHILIPPE ROUULT

Liz Magor, *The Force of Wolfe and Montcalm* (détail), 1992. Installation comprenant table, canapé, castors en matière synthétique, feutre, plastique, 7 photographies n/à légendées.

spectateur passe du « voyant au vu », « de l'état de voyeur à celui de sujet pris sous le regard de l'œuvre » (Didier Ottinger).

Robert Racine a longtemps voulu réaliser une « spatialisation de l'écriture » et pour cela il a eu l'idée, le 29 octobre 1979, de réaliser un parc de la langue française, où, dans un espace ouvert permanent et extérieur, tous les mots et leurs définitions imprimés sur de petits panneaux seraient plantés au sol, répartis en quartiers de mots. Il transforme ainsi le dictionnaire en un lieu géographique « où la lecture de chacun devient non pas un discours mais plutôt un parcours ». Obsédé par cette réalisation, il multiplie les démarches pour sa création en grandeur nature. Les 2130 *Pages miroirs*, achevées après neuf ans de travail en 1988, constituent les pans privés du *Parc* futur et sa lecture intime du dictionnaire. Les pages découpées sont collées sur un miroir et permettent ainsi au visage du spectateur de faire partie du texte.

Dans les *Language Paintings*, Ken Lum utilise toutes les ressources de la typographie pour créer des univers sémantiques purement visuels énonçant, à partir des mécanismes bien rodés de l'image publicitaire, des messages fictifs générés par les mots d'une non-langue. Il réalise aussi des sculptures-mobiliers qui, comme les *Language Paintings*, ne relèvent ni de conditions objectives ni de dispositions subjectives et se soldent non sans une certaine violence par une opération de neutralisation.

Tom Dean dresse des tables sur lesquelles il dis-

pose, avec la minutie de l'archiviste, des objets aux formes et aux formats différents. Par sa dimension, par la variété et l'étrangeté de ses signes, cette installation a la puissance d'un paysage qui n'est ni décrit ni invoqué mais rendu sensible à la main et au regard. Dans *L'Inconstance du désir*, Geneviève Cadieux impose un lieu où une histoire en abrégé se figure comme inscription matérielle, sensible, un lieu où s'opère en silence une transgression qui met en jeu naissance et mort.

Barbara Steinman a beaucoup travaillé sur la question des frontières et des mouvances territoriales. Elle propose ici une installation focalisée sur la notion de centre comme l'indique l'inscription gravée sur douze lentilles montées sur trépieds, « The center of the world is exactly where you stand », qui « court-circuite visuellement et met en abîme sémantiquement la fonction du dispositif optique ».

Jana Sterbak questionne le regard par rapport aux relations entre corps et vêtements. Les vêtements ne sont jamais totalement fonctionnels, surtout les uniformes. Il suffit de les dérégler, comme, par exemple, en introduisant une manche unique dans une veste militaire pour basculer dans la métaphore. La vraie maîtrise n'est pas au niveau de l'enveloppe mais quelque part dans les profondeurs secrètes de « l'espace du dedans ».

DIDIER ARNAUDET