

## Longueuil/Montréal

*Doubles*, de Lucie Robert, Galerie Plein Sud du 11 janvier au 2 février 2003 / Occurrence du 11 janvier au 15 février 2003.

Sylvain Latendresse

---

Number 192, September–October 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/18308ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Latendresse, S. (2003). Longueuil/Montréal / *Doubles*, de Lucie Robert, Galerie Plein Sud du 11 janvier au 2 février 2003 / Occurrence du 11 janvier au 15 février 2003. *Spirale*, (192), 6–7.

# LONGUEUIL / MONTRÉAL

## DOUBLES de Lucie Robert

Galerie Plein Sud du 11 janvier au 2 février 2003 / Occurrence du 11 janvier au 15 février 2003.

*Tout dessin est un double. Il est la matérialisation d'une forme, d'une image, d'une idée, d'un projet, d'un mouvement ou d'un geste. Il inscrit un élément extérieur sur une surface. Il n'est pas le pareil et l'identique, mais le double distinct et différent, celui qui naît du transfert au moyen de la ligne et du trait, de l'opacité de l'encre ou du crayon qui s'étend sur la surface, la traverse et la creuse, la redouble.*

**L'**ALTER EGO, ce semblable et ce différent, ce qui est à la fois soi et l'autre. Au moment où la plume ou le pinceau dépose l'encre sur la surface du papier, c'est déjà l'autre. *Doubles*. Titre pluriel, titre gémele, titre clone qui prend toute la mesure de ce qui doit suivre. L'image apparaît comme un décalque, elle révèle le différent, le premier écart, la première distance avec l'original, avec l'auteur, le sujet. Des dessins regroupés selon les genres, selon les thèmes : *Séries Les vêtements, Duos, Les solistes, Les gémeles, Les grosses têtes, Ciseaux, Géométries, etc.*, remplissent l'espace. Dessin organique sur lequel l'utilisation du fil devient un squelette, une colonne vertébrale. Le fil conduit l'encre, il traverse la surface blanche du papier comme celle de la peau. Réversibilité de l'œuvre. Déterminisme de l'espace. La ligne s'atténue, l'encre se répand sur la surface mouillée, le lavis, la tache apparaît. Une lutte entre l'ordre et le chaos.

Le double s'accorde en genre et en nombre. Peut-il se séparer? Il deviendrait alors l'unique. La force vient quelquefois de l'addition, de l'impact. Sur un même mur, les dessins s'alignent les uns derrière les autres comme les mots d'une phrase. L'importance de l'accrochage. La série des *Ciseaux*. Ils prennent le caractère de l'écriture, d'une écriture. Paradoxe. N'est-elle pas la manifestation d'un sens commun, d'une structure commune, de ce qui réunit, l'ensemble, le groupe, le syntagme? À moins que ce ne soit la démonstration d'un alphabet, celui de l'artiste, celui de l'individu, du singulier, de cette revendication au différent. Variation sur un même thème. La structure des ciseaux rappelle la calligraphie. Le pinceau court sur le grain du papier : chaque fois, répéter le même geste, à chaque fois le même et le différent. L'apparence de l'écriture automatique. Ciseau cerveau, ciseau ovaires, ciseau poumons, ciseau organe, des ciseaux à l'infini. Le dessin s'inscrit dans le temps, dans le moment présent, *hic et nunc*, lorsqu'il questionne le faire et la création, et dans le temps suspendu en ce qui a trait à celui qui regarde. La rencontre fortuite de l'instant et de la durée.



Lucie Robert, *vis à vis*, 2000, encre et lavis d'encre, 76 cm X 56 cm.

Des formes humanoïdes et organiques laissent deviner les propriétés intéroceptives du corps. Radiographie des organes, des veines, des muscles, du squelette, le dessin dévoile. L'encre se métamorphose en fluides corporels, urine, sang et excrément. Énergie des corps. Le double s'obstine à ne pas être deux. Son caractère se trouve dans la dualité, ici, celle de l'être. À moins que ce ne soit cet autre, cette partie cachée. Le côté obscur du cœur. Lorsque le gémele se fait sujet, il ne se sépare pas totalement. Le double demeure attaché. Série *Les grosses têtes*. Inversion. Gouache blanche sur fond noir. Nous voici devant le négatif de ces êtres siamois. Personnages squelettiques et ridicules à la matière grise prédominante. *Docteur Jekyll et M. Hyde*, double personnalité prise dans le combat d'un même individu, inséparable. Lorsque l'on ne voit pas les deux personnages, il y a le miroir. Alice. Témoin d'un monde inversé. Lequel des deux est le reflet? La sobriété du traitement renforce l'impact des dessins, elle renforce aussi celui de l'écriture, celui de la calligraphie, comme un geste cent fois réitéré. L'horizontalité est pratiquement absente, sauf à quelques rares exceptions. La plupart des œuvres suivent la gravité du haut vers le bas et quelquefois il y a inversion, le bas vers le haut. Ceci donne à penser que

l'artiste travaille sans doute sur un chevalet ou directement sur un mur à moins qu'elle peigne à plat sur une table et qu'elle soulève le dessin afin qu'un filament d'encre puisse s'échapper. Malgré les apparences, il n'y a pas d'abandon total, chaque coulisse a été choisie pour donner un maximum d'effet. Les couleurs ne semblent pas avoir la fonction de la couleur, c'est-à-dire qu'elles ajoutent au sujet par leurs capacités évocatrices, pour le symbolisme ou la métaphore. Des couleurs chaudes employées stratégiquement au niveau des intestins, au niveau de la poitrine et de la tête. Principalement, le corps a été traité avec le noir, parfois dilué.

Un espace s'offre au visiteur afin qu'il s'approprie l'œuvre, isole une partie, la fragmente ou encore la considère dans son ensemble. Le nombre. Cela peut surprendre, ils foisonnent. Intimité. La plupart des dessins sont encadrés tandis que d'autres sont épinglés au mur ou tout simplement suspendus; lorsqu'ils le sont, l'endos se présente à nous. Malgré la minceur du papier, c'est un peu comme si nous prenions connaissance de l'épaisseur de la matière, comme si le fait de suspendre l'œuvre ajoutait une nouvelle couche de sédimentation. La structure du dessin est identique, que ce soit au recto ou au verso, mais elle est différente. Pourtant le fil

# LA COPIE COMME FICTION

court sur les mêmes lignes, l'encre apparaît aux mêmes endroits, mais cela dépend de la porosité du papier. Un autre monde, l'envers du décor. Il arrive que certaines œuvres encadrées soient même accrochées de côté, ce qui nous oblige à les aborder de biais. Il n'y a pas de très grands dessins. Il s'agit pour la majorité de formats tablette ou cahier, ce qui explique l'uniformité des grandeurs et accentue l'idée du double et celle de l'écriture. On imagine l'artiste s'installer quotidiennement et se mettre à dessiner comme on écrit un journal personnel.

Série *Géométries*. D'un côté, il y a tous ces corps, ces dessins très organiques et puis il y a toute une série sur la géométrie et qui, dans l'organisation de l'exposition, tient une place à part. Le fil remplace le trait du crayon ou celui de la plume. C'est le seul moment où Lucie Robert emploie la perspective linéaire. Cette dernière n'est-elle pas constamment contrecarrée? Ou bien l'artiste veut-elle nous présenter une géométrie organique? N'y a-t-il pas déjà symétrie des corps? Lorsque Lucie Robert aborde la question de la géométrie, elle en attaque la structure en laissant pendre des fils ou encore elle utilise l'encre et le lavis pour souligner l'arête d'un angle. Moins séduisante, cette série se fait plus exigeante; elle nous rappelle que la géométrie se base sur la ligne et que la ligne n'est autre qu'une suite de segments ou de points dans l'espace. Ces dessins rappellent les premiers essais par ordinateur où l'imperfection de l'image faisait en sorte que la ligne ne paraissait jamais pure mais tout au contraire semblait composée d'une multitude de petites lignes.

Fragilité du corps. Une graphie personnelle qui prend toute sa mesure une fois étendue dans l'espace ou pour paraphraser David Bohm (*La conscience de l'univers*, 1990) une fois dépliée dans l'espace. Le rythme, la mesure, les tensions entre chacun de ces dessins assurent la cohésion de l'exposition. Si un parallèle pouvait être réalisé avec l'univers musical, celui de la musique de chambre serait sans aucun doute le plus approprié. En tant que visiteur nous jouons dans un parcours où il nous est loisible de choisir l'itinéraire. Ce double qui se présente à nous se tient entre la distance de cette conscience que nous avons de nous-mêmes et celle du lien que nous établissons dans la reconnaissance de l'autre, de ce que nous avons tous en commun, c'est-à-dire une certaine idée de l'humanité.

**Sylvaïn Latendresse**

1. Laurier Lacroix, *Lucie Robert. DOUBLES*. Catalogue d'exposition, Longueuil/Montréal, Plein Sud/Occurrence, 2003, p. 21.

**AMERICAN CAN de Ane-Marie Fortin**  
Espace émergent, du 28 février au 15 mars 2003

**À L'INSU DES OBJETS de Ane-Marie Fortin**  
Galerie l'Œuvre de l'autre, du 11 au 26 février 2003

**D**ANS l'exposition, *À l'insu des objets*, comme dans tout le travail de Ane-Marie Fortin, les nombreuses copies (en plâtre, en latex) d'objets anodins nous conduisent à une réflexion sur ces objets et leur statut fonctionnel — s'ils ne sont pas d'emblée des fictions, des chaînons dans une série. Un travail de patience conduit ces ensembles, l'accumulation donne une certaine présence au tout. Tout à la fois. C'est un travail qui n'est pas clos. Nous voyons comment l'artiste a su introduire des modifications au fur et à mesure et qu'elle laisse en bout de ligne ce travail ouvert à des modifications ultérieures. La réussite de l'ensemble est démontrée par le naturel avec lequel le spectateur se trouve d'emblée transporté à l'intérieur d'une problématique négatif/positif, endroit/envers, en face/oblique, système/processus, étanchéité/contamination. En effet, le spectateur est tenté d'utiliser la syntaxe qu'il parvient à extraire de ces installations, il emprunte ces mêmes syntaxes pour réaménager mentalement ces installations, pour disposer les objets autrement dans l'espace : il se croit naturellement en position de dire comment les choses auraient dues être. Le spectateur se trouve invité à recombiner l'œuvre, faire donc le jeu de l'œuvre tout en croyant que cette « mobilisation de l'œuvre » serait une initiative qui serait sienne. La mise en scène, juste à peine ce qu'il faut, d'une régularité lisible, crée une attente qui conduit chacun à négocier avec cette régularité, à retrouver son attitude fondamentale face au « régulier ». Certains voient là une exigence de continuer selon la règle; d'autres découvrent en eux-mêmes un besoin d'en déroger.

Ces œuvres captent l'attention de façon assez efficace puisque le spectateur-lecteur peut engager une discussion qu'il croit circonstanciée par l'œuvre mais qui ramène d'emblée ce spectateur à des interrogations beaucoup plus générales : ce que nous voyons, est-ce bien des objets ou les images que nous nous formons de ces objets? Est-ce un objet matériel ou une représentation, de la fonction (évier, ventouses, cônes de papier, etc.) ou de la fiction? L'œuvre d'art suscite des interrogations que nous adressons d'abord aux objets du quotidien. Sans oublier que ces questions

sont soulevées dans un contexte particulier : nous n'avons pas affaire à des objets (ballons, évier...) mais à des copies de ces objets.

Il est peu utile de chercher à définir s'il s'agit de sculpture ou d'installation (comme de savoir si cela est du dessin ou de la peinture, de la photographie ou de l'infographie, de la gravure ou du monotype, etc.). Sculpture et installation ne sont pas des objets différents, il y a d'emblée un « discours » de la sculpture à son époque, qui se distingue quelque peu de l'avènement du « discours » de l'installation selon notre époque. Ce qui nous intéresse en premier lieu c'est ce que ces discours auront su mettre en relief dans la création et la production. Désireux de suivre une autre piste, nous constatons plus volontiers la possibilité donnée au spectateur de conceptualiser des schémas de lecture, de se les approprier et de les utiliser selon son gré, tout cela selon la luminosité de l'ensemble présenté en galerie. Ici la clarté connote effectivement la lisibilité.

Certaines installations sont scellées en place, certaines surfaces de plâtre sont scellées par un vernis, créant une légère nuance porosité-mat et scellé-brillant. L'artiste explore les nuances qu'elle fait jouer entre le plâtre blanc et cassant et le latex rouge et élastique. Ce jeu de matériau (plâtre, latex, ficelle...) et de couleurs (rouge/blanc/jaunâtre) donne tout son relief à la dichotomie inachevé/fini, laquelle introduit aussi une dynamique qui relie les œuvres les unes aux autres : chacune est achevée isolément mais fait partie d'un grand chantier de l'inachevé.

C'est ainsi qu'un travail peut suivre son cours : l'ensemble peut être cohérent, le résultat peut être excellent à tous les points de vue — dans le fond et la forme, tout en restant inachevé — sans présupposer une saisie du réel, sans présupposer le réel lui-même. Une proposition artistique peut être forte et laisser l'art à sa fiction. Les propositions artistiques de Ane-Marie Fortin se maintiennent dans une très grande discrétion dogmatique : comme la démonstration de l'ambiguïté du rien.

**MICHAËL LA CHANCE**