

Sandra Meigs
Le saisissement du réel

Claire Gravel

Volume 35, Number 140, September–Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53749ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, C. (1990). Sandra Meigs : le saisissement du réel. *Vie des arts*, 35(140), 35–39.

S A N D R A

MEIGS

LE SAISISSEMENT DU RÉEL



Creative Management, (détail), 1988.

Claire Gravel

«**N**otre savoir est dans les limites du pré-visible.» Sandra Meigs, *The Western Gothic*.

Les premières œuvres de Sandra Meigs, en 1974, sont des performances. Lors des *Dog-watch Work Series*, enfermée pendant trois jours dans la galerie du Nova Scotia College of Art and Design, elle fait semblant d'attendre un chien. «C'était une tentative d'opérer une critique de la logique, puisque c'était une absurdité d'attendre pour quelque chose de semblable.» Avant le NSCAD, Meigs avait fait une maîtrise en philosophie.

«Je ne crois pas que mon travail était alors seulement d'ordre conceptuel. Il y avait un certain expressionnisme, une nécessité plus personnelle, et cet intérêt pour les formes et le questionnement de l'audience.»

Les performances la conduisent à des installations multimédia qui comprennent des projections de films, des constructions et des peintures scéniques qu'elle doit réaliser sans aucune expérience picturale.

«A mesure que mon travail se développait, j'ai découvert que je devais apprendre à peindre par moi-même, pour avoir un plus grand contrôle sur ma production. Les diffi-

cultés rencontrés se transforment en atouts. La maladresse des figures devient un aspect important de l'œuvre et instaure des liens avec l'art naïf qui sont précieux.

«J'essaie d'utiliser tout ce que je peux de la culture populaire. Je lis un tas de romans, j'écoute de la musique pop et je regarde la télé. J'essaie d'avoir une perspective analytique sur les lieux communs. Je ne crois pas que l'on puisse occulter de façon intellectuelle ces choses-là.

«La réalité, voilà ce qui perturbe. Ce que les gens trouvent choquant dans mon œuvre n'est pas tant son contenu que le fait que celui-ci soit absorbé aussi directement, et non de façon esthétique. La réalité est terrifiante, et je ne veux pas l'ignorer. Construire un tableau est une véritable lutte. La plupart du temps, la seule façon d'aborder un problème visuellement est de l'étirer dans une situa-



Love Muscle, (détail), 1989.
Installation/peinture.

tion extrême. De l'évidence à la confrontation, j'ai besoin de ce conflit dans l'esprit, et il peut être très violent. Car ressentir de la peur est une partie de la réalité.»

Purgatorio, A Drinking Bout (1981-1982) est le fruit de six mois de travail à Berlin. Les dessins, les aquarelles font partager une expérience morbide très intense, dans laquelle le spectateur est comme aspiré dans un bar en flammes où titube une armée fantomatique de buveurs. Œuvre portant sur la culpabilité humaine, elle introduit une narrativité en morceaux où le «texte» se désintègre. Le conflit, perçu à la surface des images et au fil de l'installation, éveille des identifications partielles qui serpentent insidieusement dans l'inconscient. Le lieu d'exposition se retrouve englobé dans cette perspective critique.

The Western Gothic exposé au Musée des beaux-arts de Montréal lors de l'Avant-scène de l'imaginaire (1984) délaisse le rendu expressionniste berlinois. Au centre de l'installation trône un paysage panoramique de cañons profonds. «Toutes ces cavernes et ces cañons sont à la fois féériques et apeurants. Le danger est présent, puisqu'il y a la possibilité de tomber des falaises. Situer les images dans un paysage est une manière simple de poursuivre mes idées, il devient l'emplace-

ment d'une histoire qui se poursuit, comme lorsque vous vous promenez en voiture, à la campagne, et que des choses traversent votre esprit comme les éléments sur la route.»

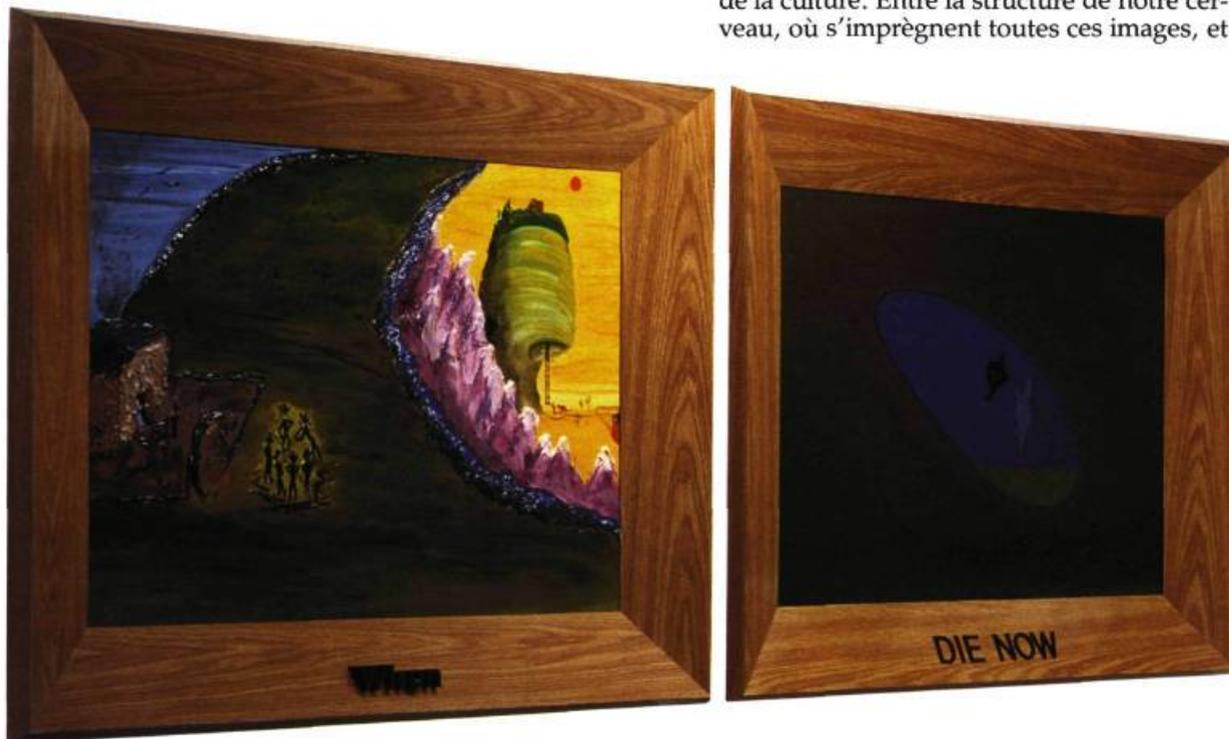
The Western Gothic offrait, de part et d'autre du paysage, un long corridor où une vingtaine de dessins étaient regroupés. A gauche, le *Corridor de la paléontologie* entremêlait aux squelettes d'animaux préhistoriques des personnages fictifs décrits dans la nouvelle publiée dans le catalogue. A droite



le *Corridor des rêves* traçait le portrait psychanalytique d'une adolescente qui pourrait bien être Meigs elle-même. Les «désirs pervers» de l'enfant, la décapitation du père voyeur à l'aide d'une porte forment, parmi d'autres, autant d'éléments symboliques lourds et complexes qui s'articulent de façon obscure. Les corridors peints en terre ou tapissés de vaisseaux sanguins produisent une sensation particulièrement étouffante, tandis que l'éclairage dévolu à chaque dessin semble se moquer non seulement du milieu muséal, mais aussi de celui de la connaissance scientifique et psychanalytique. Meigs suscite alors des lectures croisées impossibles à décrypter, tant elles résistent à une mise en boîte du sens.

The Rooms of 1,000 Paintings (1986), avec son Popeye scrutant des murs couverts de portraits simiesques et de chromos, élabore un vocabulaire alimenté de clichés. Une emphase spéciale est placée sur l'encadrement,

qui deviendra ironiquement le dispositif qui légitimise l'imagerie populaire en tant qu'œuvre d'art, isolant celle-ci, alors qu'elle a d'abord été pensée comme un élément sur «mille». Chats, chiens, clowns, ballerines dessinent des impressions d'enfance revues par une adulte: les masques grimacent, la poupée «grandeur nature» a quelque chose de débilitant, comme si Meigs liait la consommation outrancière de jouets à celle de la culture. Entre la structure de notre cerveau, où s'imprègnent toutes ces images, et



Love Muscle, (détail), 1989.
Installation/peinture.

la structure du lieu d'exposition, un autre parallèle est suggéré.

Si Meigs a abandonné les constructions et les films c'est par manque de moyens financiers; la peinture, par ailleurs, est un medium qu'elle envisage d'exploiter pendant encore longtemps. Dans *Creative Management* (1988) et *Love Muscle* (1989), exposées dernièrement à la galerie Chantal Boulanger et ce mois-ci au Power Plant de Toronto, Meigs retourne à la forme narrative qu'elle ouvre au long de boucles presque labyrinthiques.

«Les gens ont besoin de ce qui est narratif. Il y a tellement de différentes nuances dans un récit, tellement de différentes manières de l'interpréter... Je vois le récit comme une expérience puissante.»

Creative Management lie texte et image de façon indiscutable, bien que paradoxale. La qualité picturale, le travail de la couleur, les empâtements, les transparences sont surprenants. Reproductions de dessins animés, d'images publicitaires, peintures «naïves» offrant de faux chromos reposent dans des parodies d'encadrements académiques où sont écrits en lettres de bronze *Live Now, Die Now*. Ces impératifs sont entravés par la lecture des images: la «vénu» des serviettes hygiéniques Stayfree, peinte en double, nous or-

donne successivement de vivre et de mourir. Pour reprendre le mot de Lacan, si La femme n'existe pas, Le message non plus: au mieux peut-il y avoir des termes contradictoires aussi valables que des démons de BD et des Vénus lunatiques.

«J'admire Brecht et Kurt Weil, parce qu'ils sont très critiques face aux événements et qu'ils tentent de l'exprimer de façon qui engage les gens et qui est divertissante. Et ils n'ont pas de réponse pour tout. C'est le type d'art que j'aime, qui pose des questions et qui critique le statu quo.»

Love Muscle aligne 21 peintures, à la façon d'une bande dessinée, autour d'une phrase tirée d'un roman «rose»: «Quand elle chuchotait, pénètre, sa fusée explosait dans sa fleur brûlante de désir»: sur chacun des mots, des personnages évoluent dans un Far-West grotesque, où les paysages sont parfois renversés, comme pour insister sur leur seule fonction de cadre au récit. Produisant ainsi du non-sens, Meigs se détache à la fois du texte et de l'image. Au fil de celles-ci s'en glissent d'autres, dont l'apparente abstraction cache des poissons et des insectes minuscules qui flottent sur des surfaces ovales (des lacs, en réalité) qui vont s'étirer comme des phallus. Les textes qui les bordent reprennent les mêmes dictats que *Creative Management*.

Les stéréotypes masculins et féminins abondent: le héros, les mauvais garçons, la victime féminine consentante et masochiste, comme dans *The Western Gothic*. Cette réflexion sur les rôles sexuels comprend une bonne part d'ironie. L'ordre du discours, comme le paysage, est réversible: l'homme est aussi piégé par les femmes, et la liberté de l'insecte ressemble à une prison. *Love Muscle* parle de la fascination exercée par l'objet désiré, de la manipulation. Les lectures croisées images-textes suscitent des interprétations en abondance. En haut du mot fusée, deux œufs au miroir nous regardent. Seules nourritures de la série, métaphore de la consommation sexuelle, placés à côté de l'homme chevauchant une femme nue et d'une abeille butinant une fleur, ils sont parfaitement comiques.

A travers cette bataille des sexes, Meigs démontre que l'amour est une illusion, que son lieu véritable ne serait que sexuel, d'où le titre. Ce sexuel fonctionne comme un vide où tournoient des figures symboliques. Ainsi un tout petit poisson traverse une tête d'homme, montrant que le sexuel est assujéti à l'ordre symbolique de l'imaginaire: si tout est représentation et douloureuse illusion dit *Love Muscle*, c'est que le muscle de l'amour est situé au cerveau. A ce lieu de la connaissance soumis à l'ordre immuable des sens probables, Meigs tente, par ses allégories psychanalytiques sur fond de western, d'opposer l'ambivalence: au pragmatisme, elle répond par la saisie d'un réel grouillant de contradictions. ■



Smokey the Bar de la série
Purgatorio, A Drinking Bout, 1981-82.
Gouache sur papier; 28 x 33 cm.