

ETC



Morose?

Christian Barré, Martin Bourdeau, Bertrand R. Pitt, Stéphane La Rue. Édifice Belgo # 424, Montréal. Du 9 au 26 février 1994

Jean Tourangeau

Numéro 27, août–novembre 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35671ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

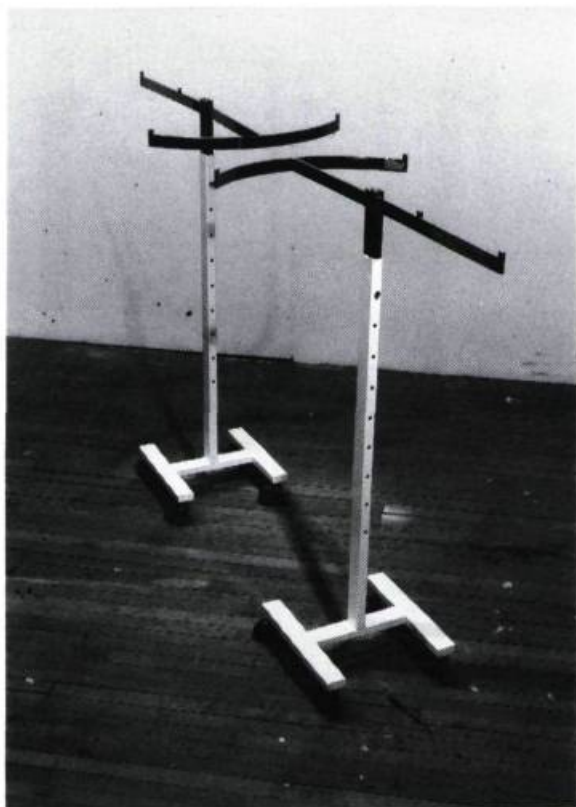
[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Tourangeau, J. (1994). Compte rendu de [Morose? / Christian Barré, Martin Bourdeau, Bertrand R. Pitt, Stéphane La Rue. Édifice Belgo # 424, Montréal. Du 9 au 26 février 1994]. *ETC*, (27), 27–29.

MONTREAL MOROSE ?

Christian Barré, Martin Bourdeau, Bertrand R. Pitt, Stéphane La Rue. Édifice Belgo # 424, Montréal. Du 9 au 26 février 1994



Bertrand R. Pitt, *Chassé-croisé*, 1994.

Il serait ardu, voire inopérant, de trouver, je dirais plutôt dans ce cas-ci de décrypter un intitulé - une vedette-matière serait encore plus juste - qui regrouperait Christian Barré, Martin Bourdeau, Bertrand R. Pitt, Stéphane La Rue, tant leur exposition collective recoupe divers procédés et dispositifs. D'une part, parce que certains de leurs travaux traitent de surface, ces derniers semblent référer à la peinture. D'autre part, parce que ces surfaces créent une dialectique avec l'objet, il en ressort davantage une attitude que n'auraient pas reniée les tenants de l'art conceptuel.

Christian Barré témoigne, dans cette veine, d'une position esthétique en réarticulant la *doxa* des concepts incarnés par le cadre. En effet, l'un des cadres qu'il expose cite Kosuth mis en relation avec son apport conceptuel envers le langage et son usage dès les années 60. Barré analyse plus en détail l'encodage des supports matériels que Kosuth l'a prôné par le biais, entre autres, de la citation apparentée au dictionnaire. Christian Barré ne réutilise pas le dictionnaire ou le thésaurus proprement dit. Non, mais sur la plaque de verre du bas de sa pièce est inscrite à la

manière de, son énumération conceptuelle incluant Kosuth, On Kawara... Et de poursuivre sur la plaque du haut : « Barré avait environ 25 ans et vivait à Montréal », comme il est écrit. Sachant par ailleurs que son cadre de bois peint s'intitule *De gauche à droite*, bien qu'il soit lu sur le verre : « de haut en bas et de gauche à droite ». Il s'agit de notices biographiques jumelées à des indices de lecture socio-culturelle, certes, mais qu'est-ce à dire quand le mot autoportrait suit en deuxième ligne et que l'on y reconnaît une narrativité que n'aurait pas démentie Le Gac ? Facteurs de réitération autrement dits qui recyclent la temporalité en reprenant les caractères dorénavant clichés tout en rendant compte de leur facture typique devenue aujourd'hui donnée arbitraire de catalogue. Par la comparaison de deux époques et de deux styles, mais en réimprimant les conditions de leur origine, s'actualise ainsi une *nouvelle* topologie plastique.

Un certain discours post-moderne retiendrait de cet amalgame une hybridité dont la portée voudrait être ironique. Est-ce davantage le cas en regard du second cadre, mouluré pour sa part ? L'inscription, de vernis sur verre,

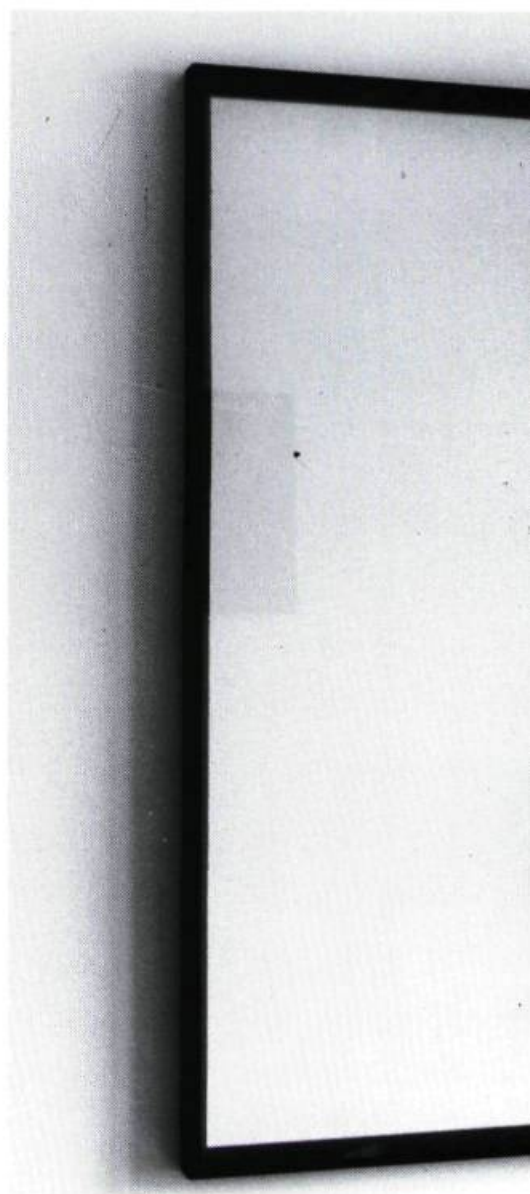
que l'on peut déchiffrer par projection de la lumière et réflexion par son ombre portée, est : *Ce tableau n'est qu'une copie, l'authentique est au Louvre*. Or, il s'agit aussi du titre de l'œuvre. Si la moulure du cadre nous renseigne sur la valeur associée à l'objet et suppose son emplacement sociopolitique, l'énoncé narratif, lui, présuppose le sentiment de délectation propre au tableau, dont l'enjeu réside dans sa capacité à représenter son authenticité originale chère aux romantiques allemands. C'est dire que la perspective sur laquelle s'ouvre cette exposition collective manifeste un point de vue où sont éliminés les traits expressionnistes, voire les traces du Moi, remplacés par un programme et dont la conception esthétique primerait sur le code, qu'il soit pictural, sculptural, narratif ...

Bertrand R. Pitt utilise aussi le cadre en jouant sur son statut et sa valeur d'icône : moulure qui forme l'encadrement d'un tableau dont le découpage en petit format et le collage soulèvent son aspect décoratif indéniable; penderies commerciales sur roulettes qui amènent le cadre commercial des vêtements qui y sont conventionnellement exposés; une boîte noire plus longue que large qui n'est pas sans simuler l'idée d'une sépulture (et dont c'est le titre); cadre dans le cadre dont les séparations internes et la répétition du même motif mettent en avant-plan l'idée de classement.

Exemple : *Chassé-croisé*, fabriqué des deux cintres commerciaux sur pied, existe tout simplement en changeant le cadre. Parce qu'on les sort de leur contexte habituel et qu'on les conjugue selon une mise en scène en duo suggérant l'espace ainsi dégagé entre les deux contextes d'exposition : le *showroom* et la galerie d'exposition. Pourtant, c'est le dialogue entre les deux courbes qui s'impose puisqu'elles se font face et provoquent ainsi l'image adverse d'un combat dont on me permettra d'imaginer que c'est à l'arbalète (à la Guillaume Tell ?). Il y a donc travestissement des fonctions par transformation de l'usage du cadre et de ses éléments caractéristiques.

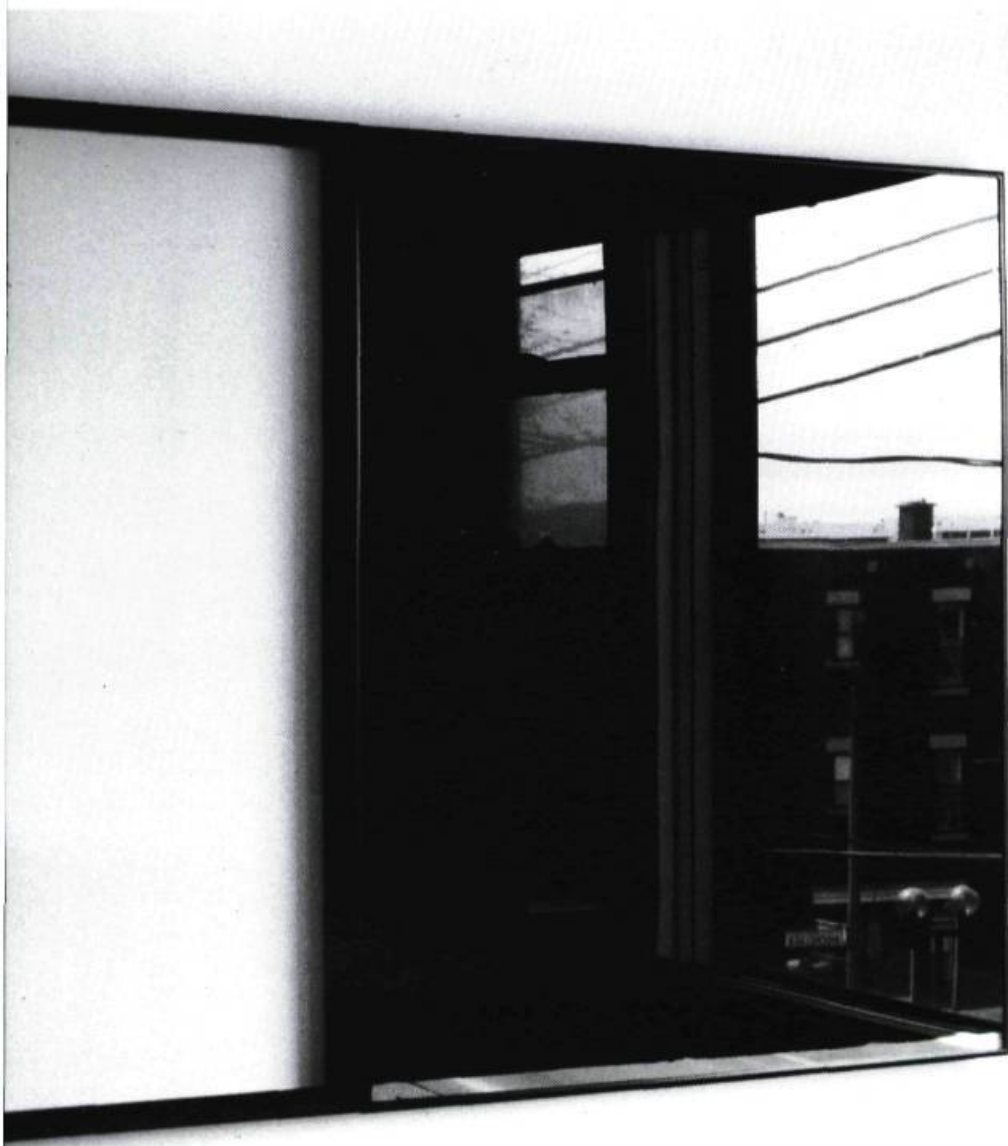
Tout à côté sont réunies trois surfaces intitulées *Mur'mure* de Stéphane La Rue qui propose un travail davantage pictural et dont le titre paraît célébrer non pas tant l'image que son processus d'avènement. S'agit-il alors d'y dire une préoccupation qui porte sur le mural ? Ou, encore, que la répétition à ce niveau traduirait en mots la répétition des deux rectangles qui structurent chacune des œuvres ? À moins que le murmure ne soit à la source même de la conception picturale, ce qui signifierait que l'œuvre se réalise sur le chuchotement; d'où la prégnance d'une partie du code pictural.

Les trois œuvres sont composées chacune de deux cadres, celui de gauche étant en avant-plan plus épais et plus grand que celui de droite, au point de ressembler à un



tableautin. Les applications du pigment - en particulier la gouache - la touche, la tache ou le zigzag qui revient d'une manière plus insistante, sont disposées d'une manière non aléatoire. C'est ainsi l'orientation du mouvement en zigzag qui, côtoyant dans le même cadre un autre mouvement - horizontal/vertical - articule les différences. De plus, une ligne courbe figure un cercle, puisque l'autre demi qui apparaît dans le tableautin la ferme. Malgré des couleurs et des teintes dissemblables, et même des matériaux non-picturaux pour l'une d'entre elles (papier journal découpé et collé), les trois œuvres répètent une formulation similaire.

Bien que la pigmentation en zigzag ne soit pas sans remémorer les compositions unistes de 1931-32 de Strzemiński et que le blanc sur fond blanc ne soit pas non plus sans rapport avec Malevich, et que le travail sur l'épaisseur montre un héritage de Ryman tandis que la touche rappelle Opalka; l'introduction de la courbe et de sa continuité ajoute un référent. C'est là la différence avec ces noms jetés ici à titre de barrières épistémologiques car, par un jeu incessant et moins programmatique, La Rue imprègne le tableau de symbolique. Un langage qui repose sur le traitement de la surface, mais qui dénote surtout une attitude.



Martin Bourdeau, *Sans titre*, 1994. Techniques mixtes.

Les trois *Sans titre* de Martin Bourdeau fournissent en ce sens un écho aux préoccupations de Stéphane La Rue. En effet, l'aspect bidimensionnel est souligné par deux cadres juxtaposés que sont la surface mate, le monochrome et l'organisation à base de zip à la manière de Newman. Toutefois, par l'encadrement, Bourdeau se rapproche de Christian Barré quand les attaches de métal qui retiennent le verre contre le cadre en tension sont identifiables à un élément du parcours visuel et de la profondeur. Le verre et le cadre s'associent au miroir, gratté ou retourné à l'envers, geste affirmatif dont on ne peut que lire l'intention à l'effet que c'est le retournement d'une partie du code au profit du code lui-même qui est signalé. Ainsi, le tableau découle du cadre commercial par ses mesures, tout en s'impliquant comme langage par ce qu'il édicte en tant que formant.

Cette exposition collective réaffirme par conséquent la nécessité d'un positionnement esthétique dans l'actualité dont le vecteur principal serait de mettre en jeu la surface en tant que cadre de réception. Surface toute en réflexion¹ chez Martin Bourdeau, pour qui le miroir et ses reflets constituent l'archétype, voire le modèle visible, tout autant que chez Christian Barré par le verre transparent indétachable de son appareillage conceptuel

recontextualisé. De ce point de vue, les harmoniques des tableaux de Stéphane La Rue qui induisent le sentiment de contemplation et les cadres-objets de Bertrand R. Pitt sont aussi fondés sur les mêmes principes d'économie fonctionnels, soit symboliques, soit comportementaux. Ne pourrait-on pas dès lors y cerner une rétroaction où de jeunes artistes traceraient des délimitations à la pensée postmoderne et à sa confusion des genres? Comme si devant la morosité dont on parle tant, ils s'inscrivaient en marge de l'accélération des avant-gardes. Ils surdéterminent le moment où la pensée moderne était confrontée à la fin de son élaboration, eu égard à la notion d'aura l'ayant constituée et qui était alors en train de basculer. S'attarder à la surface et au cadre épistémologique qui l'institue équivaut à réajuster cette délectation. Et cette délectation, on le voit, n'est pas morose, elle est pleine de promesses...

JEAN TOURANGEAU

NOTE

¹ On se souviendra de l'exposition précédente de trois des participants, intitulée *Réflexions sur la surface*, à la Galerie Trois Points, à Montréal, en janvier 1994. La photographie du groupe d'artistes apparaissant en couverture de catalogue (de manifeste ?) mime les clichés des avant-gardes européennes du début du siècle...