

Les tableaux d'intérieur de Lise Nantel

Lise Nantel, galerie de l'UQAM, janvier 1985

Rose-Marie Arbour

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54119ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arbour, R.-M. (1985). Les tableaux d'intérieur de Lise Nantel / Lise Nantel, galerie de l'UQAM, janvier 1985. *Vie des arts*, 30(120), 62–63.

Du coup, et grâce à cette démarche métaphorique, la couture se transforme en art. De nouvelles perceptions sont proposées par des liens inusités entre des objets, des expériences, qu'on ne croyait pas d'abord légitimes. Ces liens provoquent de nouvelles perspectives: en effet, la métaphore visuelle n'est pas mimétique. Au contraire de la mimesis qui est descriptive, la métaphore évoque. Or, le risque de la métaphore est de rater l'évocation visée: Lise Nantel a démontré à ses risques l'immense réservoir d'imagination créatrice et d'intelligence plastique qui est propre à ces travaux de dames et de

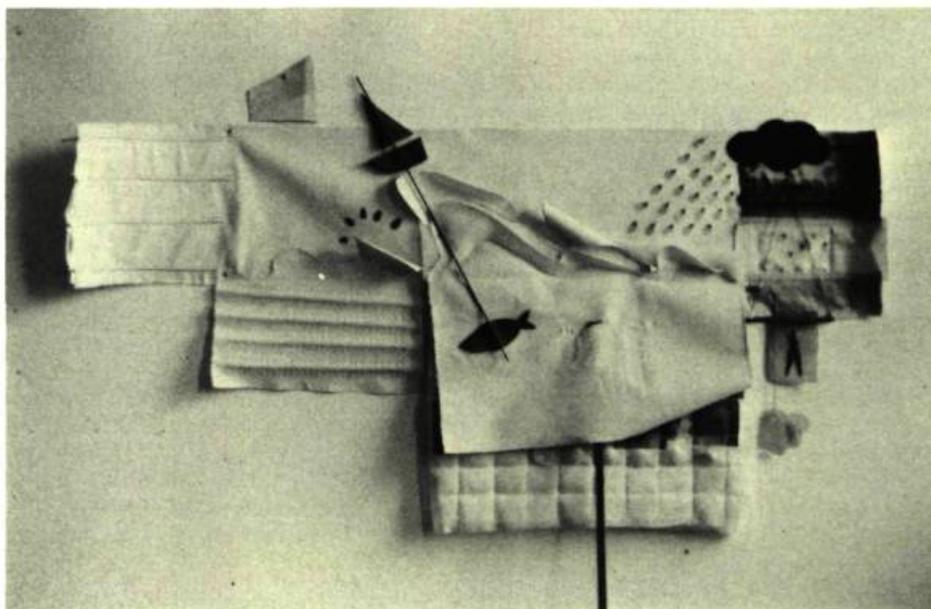
Rose-Marie ARBOUR

Les Tableaux d'intérieur de Lise Nantel

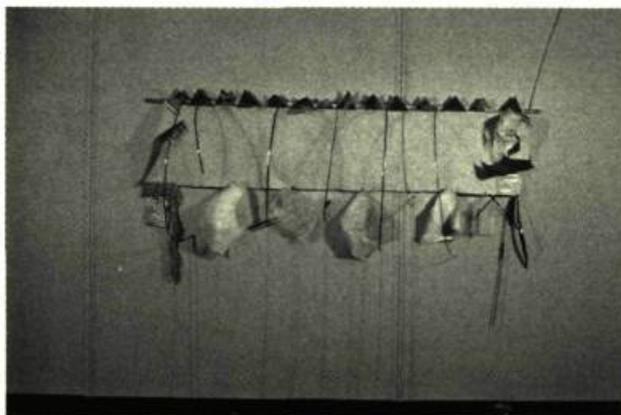
On pourrait présenter la trop courte exposition de Lise Nantel¹ comme un lieu et un événement qui a permis de voir l'art comme métaphore, en ce sens que la métaphore utilise des éléments d'une expérience pour en éclairer une autre – ici, il s'agit d'expérience et de savoirs propres à la couture, donc aux femmes, qui éclairent et sont éclairés par des problématiques formelles spécifiques aux arts visuels. En entrant dans la partie de la galerie qui lui était allouée, c'était un air de fête, d'imagination fine et délirante, d'une capacité remarquable à dévoyer les conventions plastiques: empruntant tous les matériaux au monde de la couture, Lise Nantel les a menés hors des sentiers battus, que ce soit ceux de la couture utilitaire ou encore ceux de la couture dite décorative.

Carrément mis hors champ, les tissus, boutons, goujons, épingles, rubans, dentelles et frisons ont fait l'école buissonnière, se retrouvant de plain-pied sur le plancher de l'Art: avec humour et l'intelligence des questions d'ordre plastique: tension, appui, équilibre, suspension, accumulation, vide; l'artiste avait disposé une série de pièces, les unes s'appuyant au mur, les autres se laissant glisser au sol, et jouait littéralement avec les multiples possibilités de l'assemblage. A la fois procédé technique et, selon l'artiste, «attitude mentale», l'assemblage lui a permis d'investir mais surtout d'élargir le champ de possibilités sémantiques des formes et des matériaux utilisés. Est-ce le goujon qui était l'élément plastique en tension ou la tension qui se faisait goujon? Ces lanières suspendues étaient-elles des rubans?

Un jeu visuel et matériel s'entrecroisait aux connotations propres à la couture et à ses manières d'assembler, de piquer et de biaiser: comme dans un effet d'anamorphose où une figure paraît et disparaît selon l'angle d'où on regarde l'image, Lise Nantel saisissait et se dessaisissait d'un sens commun propre à la couture pour en formaliser et en transformer les éléments



1. Lise NANTEL
Tableau d'intérieur N° 1, 1985.
Techniques mixtes sur toile;
159cm x 180 x 29.



2. Tableau d'intérieur N° 4, 1985.
Techniques mixtes sur toile;
204cm x 240 x 34.

en strictes propositions plastiques et colorées: par strictes, il faut entendre évidemment, ici, un travail formel qui se fonde sur les possibilités matérielles spécifiques aux matériaux. Ce travail – et c'est là ce qui est remarquable chez cette artiste – ne se départit pas pour autant de la signification propre que les tissus et les instruments de la couture possèdent sur le plan culturel ou sur le plan des coutumes d'un métier. Ce qui étonne, c'est que cette référence ne détermine justement en rien la lecture ni la facture de ces assemblages.

femmes qu'avec ténacité elle a toujours explorés et révélés comme autres, i.e. hors les clichés, hors les conventions qui les reléguent à l'insignifiance de par le statut même des femmes qui pratiquaient ce métier. Ces métaphores visuelles révèlent, comme par surprise, leur lien avec une certaine réalité (couture) et, dès lors, excitent l'imagination. Contrairement, une métaphore ratée entraîne au cliché. Pour Lise Nantel, il ne s'agissait pas de subvertir la couture et ses outils à des fins artistiques – la subversion étant le

détournement d'un objet hors de son contexte original – mais de la montrer comme pratique historique des femmes, pratique utilitaire qui recèle un potentiel créateur insoupçonné.

Attentive aux natures spécifiques des matériaux, elle les a disposés en fonction de rapports très souvent inusités: situées au sol, au mur, dans l'angle du sol au mur, les pièces étaient néanmoins autonomes, pouvant être là et ne pas y être, déposées là en attendant, comme des objets souples, polyvalents et sans prétention.

Chaque élément plastique et visuel faisait basculer une réalité familière et ba-

nale dans une dimension de fête, où une liberté se manifestait sous le mode de la subtilité et de la passion.

Celle qui avait jusque-là orienté toute son action créatrice dans le sens de la communication, du militantisme féministe, n'a pas abandonné pour autant cette préoccupation au sein même d'un travail plastique qui veut être libre de tout message: la figure d'un lapin reste, elle, univoque; ces petites figures moulées en plastique jouaient le rôle qu'Alberti, au 15^e siècle, avait donné à ce personnage placé au bord du tableau, tourné vers les spectateurs, les appelant à participer à la scène

peinte – personnage utile aux fins de la participation des spectateurs, mais inutile sur le plan de la structure des œuvres mêmes. Par leur déambulation, les figurines animales désignaient ici une trajectoire reliant les œuvres les unes aux autres, cette déambulation étant tantôt rapide, tantôt plus lente et indécise. Au fil des œuvres, elles faisaient valoir un humour léger qui affleurerait constamment, un esprit d'invention, une intelligence plastique dont la liberté étonnait. A suivre.

1. A la galerie de l'UQAM, en janvier 1985.

Helen DUFFY

L'autre Jennifer Dickson

Lorsque Jennifer Dickson, qui n'en était pas à son premier voyage, immigré au Canada en 1969, elle emporta dans ses bagages une connaissance des arts approfondie, une réputation internationale grandissante de graveuse d'art et de peintre, et, par-dessus tout, la volonté de tenter sa chance dans un pays nouveau.

Née et élevée dans l'Afrique du Sud rurale, Jennifer Dickson, à l'âge de 18 ans, part en Grande-Bretagne pour étudier au Goldsmith's College School of Art, de l'Université de Londres. Cinq ans plus tard, on la retrouve à Paris où, de 1960 à 1965, elle travaille à l'Atelier 17, le célèbre atelier d'art graphique de Stanley Hayter. Par la suite, elle enseignera et poursuivra son travail personnel en Angleterre, en France puis aux États-Unis. Sa décision de s'installer à Montréal doit être interprétée plus comme le besoin d'un saut dans l'inconnu que comme un point tournant de sa carrière, ses intérêts initiaux restant inchangés. De fait, au delà de la richesse intellectuelle, sensorielle et technique, l'expérience européenne lui a surtout donné un amour durable pour le grand Art et la littérature du passé.

Jennifer Dickson vit aujourd'hui à Ottawa. A l'heure actuelle, elle compte à son actif plus de quarante-cinq expositions particulières dans six pays; elle a participé, en outre, à plus de deux cent cinquante expositions collectives en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord. Enfin, ses œuvres figurent dans quelque trente-sept musées, universités et collections publiques diverses. Femme posée, sensible même, elle ne dédaigne pas pour autant d'élever la voix lorsqu'il s'agit de défendre et de promouvoir la cause des artistes canadiens. Son jugement et son attitude font alors merveille.

1. Jennifer DICKSON
The Captive, 1975, et
retravaillé en 1979.
Visage de femme, main
d'homme, papillon;
boîte en bois
polychrome avec
éléments encastrés,
plumes, cheveux et
miroirs;
44cm 4 x 40,6 x 12,7.



Pourtant, le titre qu'elle a choisi pour la première exposition rétrospective de son œuvre est empreint d'un certain regret, d'un certain ressentiment. En effet, l'autre Jennifer Dickson évoque le fait qu'un artiste peut être catalogué de telle façon que son travail restera ignoré. Il y a beaucoup de vrai dans cette déclaration. Dans les cercles artistiques, nombreux sont ceux qui, instinctivement, pensent connaître son œuvre lorsque son nom surgit au détour d'une conversation; pourtant, rares sont les familiers de l'ensemble de son travail. Quoique limitée, cette sélection, tout à la fois ramassée et fascinante de ses œuvres maîtresses couvrant diverses périodes, suggère efficacement sa démarche, illustrant le jeu de relations qui, d'un thème à l'autre, nourrit la force d'évocation de son travail.

L'autre Jennifer Dickson, une rétrospective de vingt-cinq années, de 1959 à 1984, réunit côte à côte art graphique (gravures, sérigraphies, manière noire), peinture, dessin, chambre obscure, modelage et images photographiques tirées en cibachrome par Howard Weingarten. Des douze séries de gravures produites par Dickson, signalons que cinq peuvent être consultées sur demande.

Si la virtuosité technique du maître graveur n'étonne plus, ce qui surprend, paradoxalement, – et c'est ici qu'émerge l'autre Jennifer Dickson –, c'est la découverte du peintre qui a souscrit à la vague de l'abstraction lyrique qui se dessinait au cours des années 50 dans l'Art britannique; c'est également la découverte d'une photographe en mesure d'exprimer un monde extrêmement distant de l'ex-