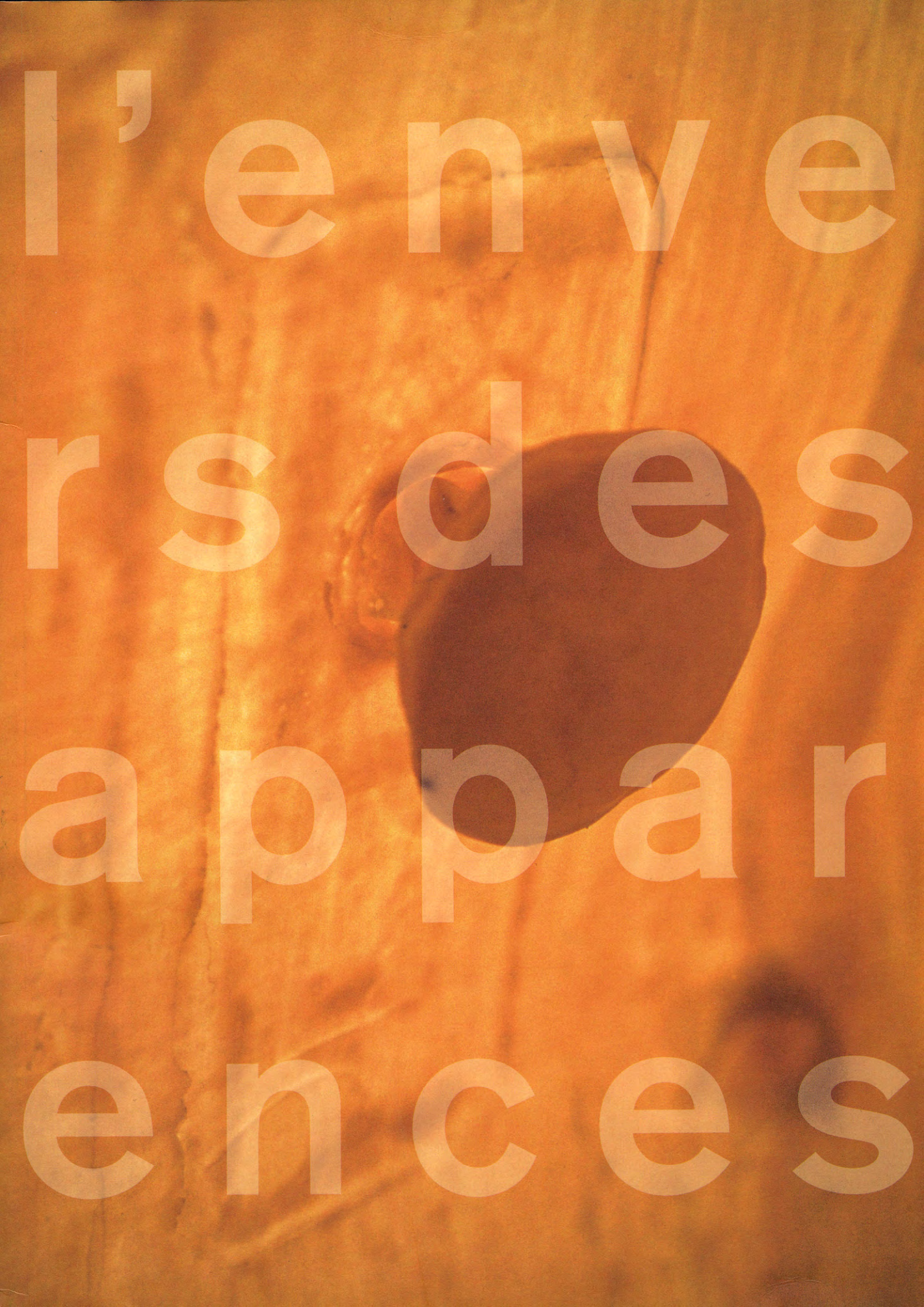


l'enve
rs des
appar
ences

The background of the image is a close-up photograph of a textured, orange-brown surface. The texture appears to be that of wood or stone, with visible grain and some darker, shadowed areas. A prominent dark, shadowed area is visible in the center-right of the image, which partially obscures the text. The overall color palette is warm and monochromatic, ranging from light orange to deep brown.

L'art qui résiste

Gilles Godmer

6 Dans le contexte des récentes décennies qui a vu l'image proliférer, nous envahir peu à peu de toutes parts, jusqu'à acquérir aujourd'hui une importance considérable dans nos vies — et c'est devenu un cliché de le dire —, l'individu n'a eu d'autre choix que de s'acclimater à cette modification majeure de son milieu de vie. Toutefois l'exposition quotidienne à ce nouvel environnement visuel a fait en sorte de transformer une habitude de fréquentation en une certaine compétence de lecture. Ainsi, au cours d'une seule journée par exemple, face à l'abondance et surtout à la cadence de tout ce qui est proposé au regard sous forme d'images, des trucs de lecture devenus des automatismes, dont on n'a que peu ou pas conscience, s'imposent et viennent à la rescousse dans cette activité qui, comme bien d'autres, tourne à la consommation.

C'est en considération de ce climat particulier dans lequel nous évoluons qu'est née l'exposition *L'Envers des apparences* qui, en voulant d'abord faire se côtoyer le travail de jeunes et de moins jeunes artistes du Québec et du Canada, s'est également intéressée, par la force des choses, aux particularités que présentent un nombre d'œuvres non négligeable de l'art actuel quant à leur lecture.

Les regards blancs

Quel regard porte-t-on sur les choses ? Qu'est-ce que regarder ? Comment le fait-on aujourd'hui ? Quel regard avons-nous développé avec le temps, dans le contexte de cette submersion par l'image dont nous sommes l'objet ? Si de moins en moins de temps est

consacré à diverses activités nécessaires de notre vie, à cause principalement du rythme effréné auquel nous sommes soumis, il en va de même de notre attitude par rapport aux innombrables sollicitations dont nous faisons l'objet dans nos activités courantes, et dont plusieurs transitent par l'image. Si bien que notre rapport aux autres, aux choses, au monde en général, a fortement tendance à s'atomiser toujours plus; jusqu'à se diluer dans d'innombrables relations marquées par leur brièveté, une certaine furtivité, voire une quasi-instantanéité.

Prendre le temps de regarder attentivement un objet ou une image est devenu à plus forte raison, pour la plupart d'entre nous, et à notre insu ou presque, un exercice de plus en plus rare, que certains n'ont plus le loisir de s'offrir, et ce, parfois, même dans un musée. Forts d'une expérience visuelle acquise au quotidien (télévision, ordinateur, etc.), nombreux sont ceux qui, pendant leurs visites, se satisfont généralement d'un survol, gardant une attitude de prédateur face à ce qu'ils voient. Les œuvres défilent devant eux et sont trop rarement regardées. En dépit de cela, cette conduite leur semble appropriée et marque une rupture réelle par rapport à leurs pratiques habituelles; d'autant que l'exercice a lieu dans des espaces où les œuvres sont mises en valeur, soustraites aux mille et une diversions extérieures; d'autant également que cet acte survient dans le prolongement de l'effort déjà consenti qu'est celui même de se rendre au musée, et qui pour quelques-uns dédouane d'un effort supplémentaire à fournir, en partie lié au temps qu'il faut

Dans la société « médiatisée », ce n'est plus dans une symbolique de reproduction mais dans un imaginaire de consommation, ce n'est plus dans l'instance de l'émission mais dans celle de la réception, ce n'est plus sur le versant de l'activité mais sur celui de la passivité [...] que se loge le politique. Thierry de Duve

prendre pour que les œuvres (certaines en tout cas) puissent se révéler pleinement.

Dans la présente exposition, ce serait un peu comme si les artistes participants avaient voulu résister par la forme de leur art à cette tendance à la facilité, au raccourci, que certains d'entre nous sont enclins à appliquer, un peu trop vite, à l'œuvre d'art également. Comme si, par le recours à nombre de stratégies ou d'astuces, ces artistes voulaient contrer les pratiques de décryptage et de lecture instantanée dans des travaux qui, en partie du moins, échappent à toute consommation rapide et qui, à ce titre, rappellent à l'ordre. En ce sens, ces œuvres interviennent un peu comme des ruptures, des temps d'arrêt, dans le contexte de notre environnement visuel actuel¹. Pourtant, elles ne sont pas exemptes du traitement expéditif décrit plus haut, auquel elles tentent de résister le plus possible et qui déboucherait sur une lecture erronée, partielle, sur une méprise encore, menant à des conclusions beaucoup trop hâtives à leur sujet. Enfin, c'est un peu comme si ces artistes nous mettaient en garde (chacun à sa manière, dans un éventail d'inventions qui lui est propre) contre la prolifération des « regards blancs » que nous posons de plus en plus sur le monde, et qui font qu'à la longue l'on puisse voir sans vraiment ne jamais se donner la peine de regarder².

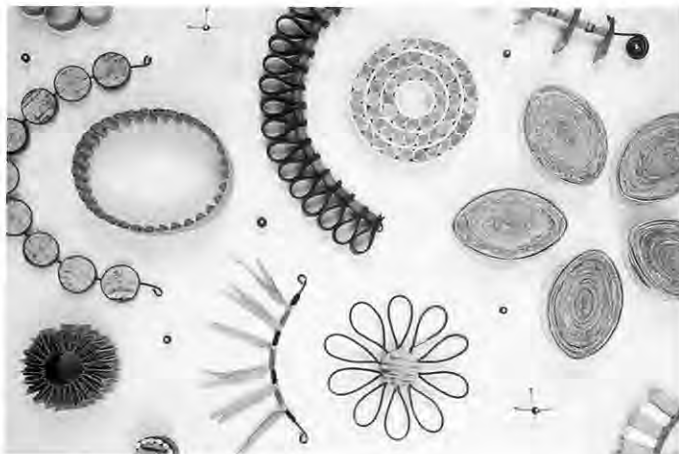
L'œil abusé

Ainsi, les travaux rassemblés pour l'exposition offrent aux visiteurs une lisibilité première qui, apparaissant généralement satisfaisante à plus d'un, pourra sembler

concluante et relativement conforme à leurs attentes. Cependant, parce que ce constat, selon le cas, survient dans les tous premiers instants du rapport avec l'œuvre, et que le doute s'installe au fur et à mesure que l'œil s'attarde le moins sur elle, certains de ces visiteurs prennent vite conscience que quelque chose se passe, qu'ils ont probablement été abusés, momentanément déjoués, ce qui justifie de la sorte un examen plus attentif de leur part. C'est cette impression que pourront laisser, entre autres, ne serait-ce que quelques secondes, *Couloirs* de Yannick Pouliot, la peinture hyperréaliste de Taras Polataiko, ou encore les œuvres de Tim Lee et certaines autres de Jean-Marc Mathieu-Lajoie.

Les façons de duper le visiteur un peu trop expéditif et relativement peu méfiant ne manquent pas dans l'exposition. Parmi celles-ci, la contrefaçon est certainement le procédé le plus connu et le plus commun. Dans cette approche qu'adoptent quelques artistes en particulier, sinon quelques-unes de leurs œuvres, une technique picturale efficace, ou même des facteurs optiques reliés à leur accrochage — la distance ménagée entre le visiteur et l'œuvre, au moment où s'effectue la première rencontre surtout, son éclairage, de même que sa mise en espace, etc. — deviennent des données importantes dans la possible méprise qui s'installe.

C'est d'abord la peinture caméléonesque de Taras Polataiko qui, à s'y méprendre, mime tout autant le photographique que les tableaux (faussement lacérés ici) de Lucio Fontana. Puis, faisant image, c'est le cas de quelques œuvres de Jérôme Fortin — dont celles



JÉRÔME FORTIN
DES FLEURS SOUS LES ÉTOILES
 (DÉTAIL) 1995

en vitrine surtout, entre le gris-gris, le bibelot et le bijou (bracelets, colliers, broches) —, qui sont constituées de divers objets sans valeur, issus de la société de consommation à laquelle ils appartiennent (allumettes, bouts fil de fer ou de corde, bouchons de liège, etc.). Au premier coup d'œil, le visiteur est mystifié. Par la suite, curieux et attentif, il en vient à mesurer toute l'efficacité du leurre et ce qu'il entraîne, y compris la réflexion sociale qui en découle. C'est ce qui a lieu avec les *Marines* également, où les œuvres se doublent du clin d'œil à l'histoire récente de la peinture québécoise : réalisées à partir de contenants de plastique récupérés, découpés en lanières et fixés au mur sous la forme de *tondo*, certaines de ces œuvres, plus que d'autres, rappellent étonnamment, par la texture (vue à distance), la couleur et la forme, une série de tableaux de Jean-Paul Mousseau³.

Dans l'œuvre de Yannick Pouliot, *Couloirs*, la chose se passe un peu de la même manière. Constituée d'un assemblage de plusieurs dizaines de photographies de corridors d'hôpitaux, entre autres, qui tapissent une large surface murale et qui font motif, ce qui entraîne leur disparition momentanée, la toute première impression qu'elle laisse pourra faire songer à un agrandissement de ces alvéoles de cire que fabriquent les abeilles pour y déposer le miel. Car dans ce cas, la nature humaine étant ce qu'elle est dans son besoin d'identifier l'inédit à ce qu'elle connaît déjà, et à plus forte raison lorsque l'hypothèse s'avère plausible, cette immense abstraction, qui fait image malgré tout, basculera inévitablement dans la réf-

rence⁴, étant associée un peu vite à ce qui est connu. Si d'aventure le visiteur devait en rester à cette première impression et garder cette distance stratégique avec l'œuvre, ou s'il omettait d'en consulter la fiche descriptive où le titre ne laisse planer aucun doute, l'essence même de ce qu'il voit lui serait probablement à jamais dérobée.

Prenant diverses formes, le leurre chez Tim Lee est d'un tout autre ordre. D'emblée, d'une œuvre à l'autre, autant dans les vidéos que dans les photographies, on reconnaît le même protagoniste, l'artiste lui-même qui s'est mis en scène. Les images sont humoristiques et les prestations, pleines d'ironie. Mais s'il fallait en rester là, par naïveté, par manque de repères, ou par négligence dans quelques cas où le titre se fait plus descriptif, s'il fallait donc se satisfaire de cette lecture superficielle, l'œuvre de l'artiste ou plutôt sa compréhension en souffrirait assurément. Car lorsqu'une œuvre de Tim Lee ne renvoie pas à des icônes de la chanson populaire, du cinéma, de l'art ou du sport, par son titre, elle ne s'en nourrit pas moins par d'autres procédés ou clin d'œil formels. Souvent, elle fait appel à des trucages qui, même s'ils sont assez facilement repérables comme tels, peuvent également passer inaperçus au regard de plusieurs.

Dans *Funny Face George & Ira Gershwin, 1933*, vidéo présenté sur deux moniteurs superposés, on se sera rendu compte que l'exécution musicale n'est pas de l'artiste, malgré ce que tente de nous faire croire, avec beaucoup d'humour, la partie supérieure de l'œuvre. Dans *Untitled (No. 4, 1970)*, la photo en



BOBBY ORR

deux parties d'un corps qui plane dans l'espace condense les références au sport et à l'art contemporain. La première et la plus évidente aura pu rappeler aux fanatiques de hockey un célèbre but de Bobby Orr, accompagné d'un vol plané, résultat d'une manœuvre de l'adversaire. L'autre référence se rapporte à *Failing to Levitate in the Studio*, 1966, une action fort connue de l'artiste américain Bruce Nauman que les amateurs d'art auront peut-être pu reconnaître, en dépit du caractère allusif et beaucoup plus subtil du repère visuel qui résulte de la présentation en deux parties de la photo de Tim Lee.

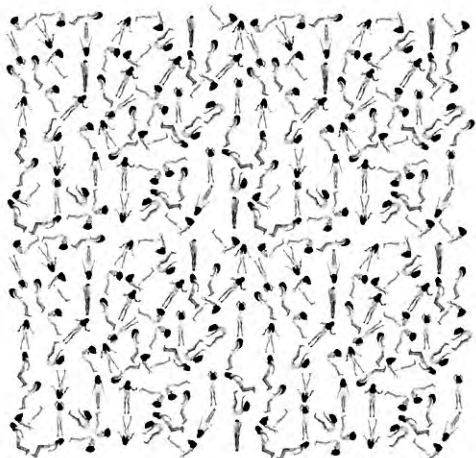
Faire écran

Mais, contrairement à ces œuvres de Jérôme Fortin ou de Yannick Pouliot qui font image, jusqu'à gommer au profit du tout chacun des éléments à la source même de leur construction, image qui seule au départ est visible et bien lisible, d'autres travaux, dont le procédé artistique est sensiblement le même, débouchent de façon surprenante sur des résultats tout autres. Tout comme c'est le cas pour Tim Lee travaillant avec son corps qu'elle photographie dans diverses positions, portant parfois des accessoires, la photographe Annie Baillargeon se sert de son image comme s'il s'agissait de n'importe quel matériau. Formant séquence, répétée avec régularité, l'image de l'artiste en vient à se fondre, à disparaître dans l'anonymat d'un motif faisant papier peint, dans l'organisation de figures abstraites différemment ordonnées, ou même dans la fabrication d'une calligraphie inventée.

Dans ce cas, démultiplié et organisé de la sorte, le corps fait écran et investit le champ du décoratif. Ce ne sera qu'à la faveur de la curiosité du visiteur, menant à une attention particulière aux détails constituant ces ensembles, que sera mis à jour le subterfuge, et que chaque image de l'artiste sera identifiée et lue comme telle; faisant dorénavant basculer notre perception, faisant voir bien autrement ces abstractions qui, habilement, à la vue de tous si l'on peut dire, et même si ce n'est que pour quelques brefs instants, nous dissimulaient fort efficacement la clé de ce travail.

Sorte de variation de ce qui précède, dans certaines œuvres encore, de Jean-Marc Mathieu-Lajoie ou de Kelly Mark, la répétition d'une même image, qu'elle soit vidéographique ou autre, peut laisser croire à un banal effet stylistique, ou à une emphase dramatique de l'action; si ce n'était tout à coup quelques détails qui nous retiennent, et sans lesquels notre regard pourrait glisser promptement vers d'autres images ou d'autres objets. Chez Mathieu-Lajoie, le matériau principal, qui est une curiosité en soi, peut certainement faire diversion, l'artiste ne créant qu'à partir de casse-têtes produits industriellement. Dans *Portraits-autoportraits*, la répétition d'un autoportrait connu de Van Gogh, de dimensions réduites, présente à l'œil exercé d'infimes et surprenantes variations d'une image à l'autre. Mais, à première vue, le phénomène n'est pas évident pour autant. *Tulipa culta*, plus subtilement encore peut-être, reprend essentiellement le même procédé.

Le phénomène n'est guère différent dans *Hiccup #2* de la Torontoise Kelly Mark, qui se présente sous la



ANNIE BAILLARGEON
CAMOUFLAGE
2003

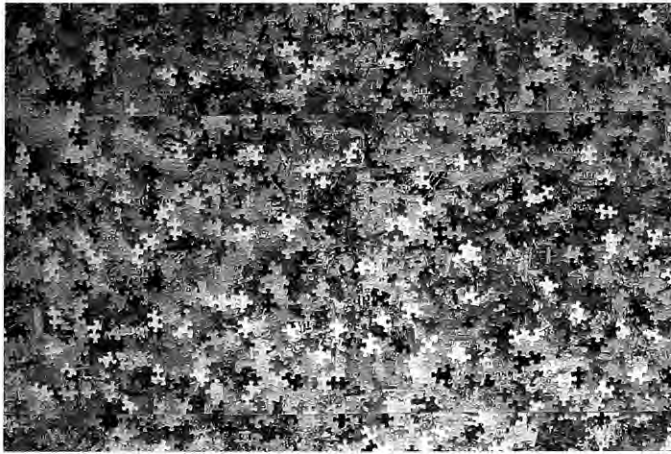
forme d'une installation composée de cinq moniteurs vidéo. Vu rapidement, chacun des moniteurs présente les mêmes images d'une personne répétant la même gestuelle banale, assise sur les marches de l'escalier principal d'un édifice public de la ville de Birmingham (Royaume-Uni). Parce que notre regard peut difficilement embrasser dans le détail l'installation entière et tout ce qui s'y déroule, notre œil doit forcément faire la navette d'un moniteur à l'autre, ne décelant pas nécessairement le fait qu'il s'agit d'une même performance de l'artiste, refaite minutieusement, à heure fixe, jour après jour, et dont rend compte chacun des moniteurs en cause. Ce n'est en somme que dans l'environnement immédiat de la performeuse que se jouent véritablement les variations qui ont cours, d'une présentation à l'autre. Tout comme ces gens qui s'agitent autour d'elle ne semblent pas remarquer sa présence quotidienne parmi eux, cette donnée essentielle pourra facilement passer inaperçue, d'autant que l'ampleur de l'œuvre permet difficilement de noter la présence de repères autres que le personnage lui-même (à l'exception de l'environnement architectural, bien entendu) dans l'ensemble de ces images en mouvement.

Brouillages et aveuglement

Peut-être bien à cause de son matériau même, le traitement de l'image, chez Jean-Marc Mathieu-Lajoie, outre l'exemple vu précédemment, prend invariablement l'allure d'un jeu. Il y a d'un côté le brouillage complet des images qui deviennent de pures abstractions,

auxquelles l'œil se bute, renonçant à lire d'emblée, ou au contraire qu'il interroge avec insistance, jusqu'à ce que s'impose une lecture partielle de motifs ou de bribes d'images⁵. À l'autre bout du spectre, il y a ces figures qu'on lit sans peine, mais dont l'utilisation libre et fantaisiste des morceaux de puzzles qui les composent, par déplacement, détournement, omission, substitution, amoncellement, reconfiguration, ajoute au sens même de ces figures, devenant caractères arabes dans un cas (*Poème berbère*), ou qui tracent, dans l'autre, à travers la figure du pape Jean-Paul II, la poupe d'un navire qui sombre dans la mer (*Naufrage*). Entre ces deux pôles prennent place d'autres œuvres encore, abstraites à première vue, faites de deux images qui se superposent (ou qui semblent se superposer), et que l'œil patient réussit tant bien que mal à lire tout de même. S'ajoute le traitement d'images connues ou non (des reproductions d'œuvres de grands maîtres surtout) dont les brouillages et les perturbations variées miment l'image électronique et leur confèrent certaines qualités du langage vidéographique, où sont mis en évidence les pixels, tremblements, frémissements et autres secousses qui influent sur l'intégrité de l'image et de sa lecture.

Dans l'éventail des transformations que subissent les images dans l'exposition, il se trouve un artiste, Euan Macdonald, qui, étrangement, sans intervenir le moindre sur elles lorsqu'il les capte au moyen de la vidéo ou autrement, réussit tout de même à provoquer une sorte d'aveuglement chez le spectateur, ce qui en soi est un tour de force.



JEAN-MARC MATHIEU-LAJOIE
LES TROIS CHATS (DÉTAIL)
 1978-1994

Filmant généralement en temps réel, Macdonald pose son objectif devant de petites scènes plutôt anodines et modestes, relativement insignifiantes parfois, qui, toujours, se situent aux limites de l'événement. À d'autres moments, l'artiste élabore de courts scénarios, sortes de « non-histoires » (*Three Trucks*), ou encore fait le récit d'histoires (*Natura*), par le recours à l'ellipse. Dans ces œuvres, et dans ce contexte surtout, le moindre détail devient suspect, et susceptible d'attirer l'attention; une attention exagérée qui prend ainsi, grâce à notre imagination ou à cause de notre impatience ou même de notre exaspération, une dimension démesurée. C'est que la captation en temps réel semble engendrer une telle insistance sur ces images que notre imagination pressée prend tout de suite le relais, ne pouvant tolérer un tel appesantissement sur les choses ou sur de petits phénomènes semblables. Inaptes à supporter la lenteur d'un tel rythme — habitués que nous sommes à une tout autre cadence et à la précipitation des événements —, renvoyés à nous-mêmes, nous devenons tout à fait absents, comme aveugles à ce qui nous est montré, perdus que nous sommes en conjectures et en supputations de toutes sortes qui, à la fin, s'avèrent toutes fausses et inutiles. Plus précisément, à mesure que se déroulent les images, et face à cette absence d'événements à laquelle nous sommes confrontés, un détail, un objet attirent notre attention aux aguets, et nous conduisent ailleurs, nous amenant à imaginer la suite. Aussitôt que nous sommes revenus de ce cul-de-sac, rattrapés par les images et l'absence

d'événements, un autre élément fait s'emballer notre esprit; et ainsi de suite, jusqu'à la fin, tant la contrainte d'être pleinement présent au rythme des choses et de la vie nous est devenue vraiment insupportable.

Dans *Hammock*, le balancement du hamac s'accélérait toujours, nous entrevoyons déjà l'accident, ou du moins la chute, ou l'éjection pure et simple du candidat au repos. Mais rien de tout cela ne se produit. Dans *Three Trucks*, c'est d'abord l'arrivée très lente et un peu louche du premier camion, puis son arrêt à ce qui semble être un carrefour, qui déclenchent nos premières hypothèses. Puis, c'est l'arrivée du deuxième camion, et du troisième — tous trois très semblables. À chaque fois, à cause de la lenteur de l'action, fuyant déjà ce qui est offert aux regards, nous sommes enclins à anticiper la suite. Survient tout à coup la complète immobilisation des véhicules qui provoque d'autres suppositions. Puis, au contraire, c'est la légère avancée de deux d'entre eux, l'un après l'autre, qui, nous laissant espérer une fois de plus une issue, stimule notre imagination, jusqu'à nous faire inventer, par la quête du moindre indice, le dénouement de cette impasse qui, à la fin, ne se résoudra toujours pas.

La face cachée de l'œuvre

À l'extrémité du spectre qu'illustrent à leur façon les œuvres de l'exposition, dont nous poursuivons ici l'analyse sommaire, un nombre significatif d'entre elles poussent un peu plus loin encore les embûches et les difficultés d'une lecture complète qui puisse faire état de toutes leurs facettes et de leur complexité — dont



il est parfois bien difficile de se rendre compte. De manière générale, c'est plutôt au concept d'énigme, au sens généreux du terme, que ces œuvres peuvent être associées avec une certaine pertinence.

L'installation de Damian Moppett, *1815/1962*, se présente comme un exemple probant, à cet égard. L'œuvre met en présence, et cela en deux temps, deux composantes qui, au premier coup d'œil, ne semblent aucunement liées : d'abord deux petites sculptures, des maquettes, présentées dans l'antichambre d'une salle de projection, puis un film qui répond au genre du documentaire ethnologique.

Le visiteur considère d'abord les deux sculptures dont il remarquera, au mieux, l'écart de facture, de même que la parenté formelle qui les unit. Celle qui est de couleur rouge est en fait un modèle réduit d'une sculpture connue d'Anthony Caro, intitulée *Early One Morning*, réalisée en 1962. Même en supposant que le visiteur ait pu l'identifier, cette première partie de l'installation laisse plutôt perplexe. Son sens est forcément lié au film qui pourtant semble à mille lieues de ces deux maquettes. Sur un rythme lent, plutôt contemplatif, faisant une place importante au son, le film, dont l'action se situe au XIX^e siècle, présente l'artiste en coureur des bois. À la fin d'un périple en forêt, celui-ci construit à l'aide de branches un piège dont on a vu plus tôt le modèle réduit, et dont la forme finale rappelle étrangement la petite sculpture rouge; la chose va contribuer à déchiffrer peu à peu l'énigme que représentent ces deux composantes. Car, tirant cette sculpture emblématique de l'histoire

de l'art minimal — sculpture au caractère formel —, neutre, et dépourvue de tout lien avec une dimension sociale quelconque —, Moppett se réapproprie un objet issu d'un tout autre cadre culturel, imagine l'histoire de sa création et surtout lui donne une fonction vitale, tout cela l'inscrivant dans le contexte d'une autre époque.

Chez Ana Rewakowicz, dans sa série *Dressware Project* dont la réalisation a commencé depuis peu, l'œuvre est double. Passant littéralement d'un état à un autre, l'objet, sorte de rébus visuel, ne laisse jamais deviner celui qui se dérobe au regard. Ce que voit le visiteur en premier lieu n'est en fait qu'une partie de l'œuvre — soit le kimono, ou encore le sac de couchage, son envers et complément. Si, peu curieux ou distrait, il devait passer aussitôt à une autre étape de son examen, ce visiteur se couperait du véritable sens de ce qu'il voit. Pareillement si, étonné et perplexe devant le module de latex gonflé intitulé *Inside Out*, il ne daigne pas s'en approcher ni même s'y introduire comme on l'invite à le faire, il n'aura rien compris à cette œuvre dont l'intérieur porte l'empreinte d'une pièce d'un appartement habité par l'artiste il y a quelques années. Et ce n'est qu'à cause de leur proximité avec *Inside Out* qu'on pourra comprendre aussi, dans les grandes photographies exposées, la nature de cette masse informe et mystérieuse — le module de latex dégonflé — qui est portée, de différentes manières, par autant d'individus.

Les deux œuvres de Germaine Koh, *Fair-weather forces: wind speed* et *Fair-weather forces (sun:light)*,



ANA REWAKOWICZ

DRESSWARE I (SLEEPINGBAGDRESS - PROTOTYPE 2)

2004-2005

peuvent être perçues par ailleurs comme une variation du principe exploité dans *Dressware Project*, en ce sens que, dans le premier cas, l'objet face auquel on se trouve, le tourniquet, n'est en fait qu'une partie de l'œuvre, une fois de plus; une façon de rendre concrète la cause de cet effet. D'ailleurs, c'est plutôt dans son action, dans sa rotation à des vitesses variées, que réside le sens de l'œuvre. C'est que le tourniquet agit un peu à la manière d'une métaphore, en ce sens que son mouvement nous rend visible et tangible la vélocité du vent à l'extérieur. Branché à un anémomètre qui capte les humeurs du vent, un mécanisme fait en sorte de traduire le phénomène dans la vitesse observable du tourniquet. On comprendra qu'un premier contact avec l'objet en salle reste une sorte d'énigme, jusqu'au moment où le titre nous met la puce à l'oreille.

Dans la seconde œuvre, qui prend la forme d'une salle toute blanche, le visiteur attentif, et patient surtout, observera, avec un peu de chance peut-être, d'inattendues et de très subtiles variations de lumière, mais d'autres plus évidentes, plus tranchées aussi. Ayant lieu forcément dans la quiétude d'une salle de musée, prenant le temps qu'il faut, le phénomène se fait l'exact reflet des variations de la lumière d'été à l'extérieur, et de tout ce qui la conditionne : moments de la journée (lever, zénith, coucher du soleil); nuages, orage; brouillard, etc. Susceptible a priori de provoquer le désarroi chez le visiteur, cette œuvre risque fort de lui apparaître comme une salle vide, toute blanche, bref un canular. Alors que s'il y met le temps et la curiosité

nécessaires, il est bien probable que la sensibilité qu'elle exprime face à la nature et la poésie qui s'en dégage auront tôt fait de le gagner sans réserve.

Partageant cette dynamique féconde de ce qui est montré et de ce qui se dérobe à la vue du visiteur, l'installation de Taras Polataiko, *Light Works*, fait aussi appel à la lumière, essentiellement. Présentant une salle obscure cette fois, qui abrite quelques sources lumineuses, l'œuvre est simple et dépouillée. Cependant, ce qui est immédiatement notable, c'est le fait que chaque halo de lumière a son intensité propre; et plus encore, cette intensité fluctue continuellement : d'éclatante, elle va diminuant, jusqu'à mourir parfois, ou vice versa. On l'aura deviné, ce phénomène est au cœur de l'énigme qui, à la limite ici, pourrait ne jamais trouver à s'expliquer, n'étaient le descriptif de l'installation bien sûr, mais davantage le document d'accompagnement de l'exposition destiné au public. On y apprend alors ce qu'on n'aurait jamais pu connaître autrement, à savoir que chacune des trouées lumineuses dans cette salle sombre, de même que leurs variations, sont fonction de l'énergie qui se déploie en coulisse et dont on ne peut soupçonner l'origine. En fait, chaque source lumineuse est alimentée par l'énergie produite par autant d'individus qui actionnent chacun une bicyclette. Transformée en électricité, l'énergie ainsi créée est le résultat tangible, fragile et éphémère de travaux compensatoires, suite au prononcé d'une sentence par un juge, pour infractions diverses à la loi, délits mineurs, contraventions non payées, etc., dont se sont rendus coupables ces personnes. La variance

de l'illumination qui est alors constatée est directement dépendante de la régularité et de l'intensité de l'effort que chacun y met en coulisse.

Enfin, dans l'illustration de ce principe de cause à effet dont seule la résultante paraît visible, l'installation de Kelly Mark, *Porn*, produit d'une médiation complexe, s'impose en un sens comme ultime variante pour laquelle la lumière constitue le matériau privilégié. Occupant une salle éclairée par les seules lueurs provenant de quelques moniteurs vidéo, dont l'écran fait face aux murs, l'œuvre n'est autre que cet espace baignant dans une lumière bleutée et vacillante. Ces moniteurs, on l'aura peut-être compris par le titre, seule véritable clé de l'installation, ne diffusent que la lumière changeante d'un film porno dont les reflets sur un mur quelconque ont été filmés comme tels tout au long de sa projection. Prenant cette forme limite, totalement immatérielle et minimale, l'œuvre de Kelly Mark (mais bien d'autres aussi), dans un premier contact, est fort discrète, sinon avare, quant au sens qu'elle porte. Ce sens qui ne se donne jamais d'emblée, qui est à chercher, à gagner même quelquefois, est (évidemment) intimement lié à la partie de l'œuvre demeurée inconnue et qui, pour un certains nombre d'entre nous, et pour les multiples raisons invoquées tout au long de ce texte, le restera; tout cela au risque d'un probable, injuste et malheureux quiproquo dont l'art fait les frais.

Mais ce risque, l'art actuel l'assume pleinement. À des degrés divers dans cette exposition, on l'a constaté, l'art s'inscrit résolument à contre-courant d'un

certain esprit de l'époque qui privilégie, plus souvent qu'on le voudrait, la facilité, la superficialité, l'impatience, la vitesse, la surconsommation, etc. Tout à l'opposé de ces valeurs, le travail des artistes ici rassemblés tend à modifier notre comportement, nous incitant à davantage d'application dans notre rencontre avec l'œuvre, nous sensibilisant à l'exigence de regarder plutôt que de voir simplement, en faisant en sorte de mettre l'accent plus que jamais sur la quête de sens; bref en valorisant et en cultivant une forme d'effort qui tend surtout à responsabiliser l'amateur d'art, tout cela à travers nombre de stratégies où la finesse, l'humour, la sensibilité, et l'intelligence surtout, ont vraiment la part belle. En ce sens, c'est là un art qui résiste.

1 Bien que l'on puisse affirmer que toute démarche artistique tend à se démarquer et à s'inscrire comme rupture de l'ordre, celles dont il est question ici le font avec une parenté de ton qui les fait converger et qui vise plus spécifiquement la lecture de l'œuvre.

2 L'expression « regards blancs » fait évidemment référence à « bruits blancs », locution connue désignant les bruits de fond qu'on finit par ne plus entendre.

3 Il s'agit des tableaux intitulés *Espace temps*, réalisés entre 1963 et 1966.

4 E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion*, Paris, éditions Gallimard, 1971, p. 233 à 254.

Il y a interférence, souvent, entre ce qui est vu et ce que l'on attend (inconsciemment ou non). En ce sens également, dans certaines conditions favorables (l'éloignement, la non lisibilité des détails, etc.), l'attente est parfois créatrice d'illusions.

5 Curieusement, mais avec des matériaux différents, le même phénomène est observable dans l'œuvre de Jérôme Fortin intitulée *Écran*, œuvre constituée de fines lamelles de mangas (bandes dessinées japonaises) assemblées et collées, dont l'effet d'ensemble débouche sur une fantastique abstraction, peu à peu désamorcée cependant, à mesure que le visiteur s'approche et peut réussir à lire des bribes d'images sur toute la surface de l'œuvre.