Document generated on 08/07/2025 11:44 a.m.

Espace Sculpture

Ex-Site
Le lieu retourné sur lui-même

Denis Lessard

Number 27, Spring 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/10034ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lessard, D. (1994). *Ex-Site* : le lieu retourné sur lui-même. *Espace Sculpture*, (27), 19–22.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

EX-SITE

le lieu retourné sur lui-même

Denis Lessard

Le projet *Ex-Site*, coordonné par le conservateur Richard Gagnier, s'inscrivait à Axe Néo-7 dans une tradition d'expositions critiques à partir des lieux, avec la différence cette fois, que les travaux se sont développés pendant la durée du projet. Cette nouvelle proposition serait donc à rapprocher de l'exposition *En construction*, réalisée par

Axe Néo-7 en 1989, constituant déjà un commentaire critique sur le non-usage d'une architecture imposée. Il s'agissait alors de celle du centre commercial de Place du Portage, sinistre fleuron moderniste de béton affalé sur la rive de l'Outaouais. De même, le projet *Tombez dans le panneau*, présenté à l'été 1992, à l'occasion duquel des images avaient été confectionnées pour les panneaux publicitaires situés à un carrefour voisinant Axe Néo-7. Un panneau similaire installé sur le mur extérieur de l'édifice de la galerie créait le lien visuel et critique dirigé vers la visibilité de l'art contemporain.

On peut déceler ici le cheminement d'un collectif qui traverse progressivement diverses formes d'intégration au lieu : dans le cas de *En construction*, des oeuvres de différentes disciplines s'inséraient dans un espace situé à mi-chemin entre le lieu de diffusion de l'art et le site-matériau. *Tombez dans le panneau* revendiquait des espaces très visibles, auxquels est associé l'espace extérieur de la galerie, tandis que *Ex-Site* s'abandonne à des lieux où l'on n'aurait peut-être pas idée de montrer de l'art. Par surcroît, toutes ces entreprises accentuent bien la fonction de l'art comme indicateur des

Tombez dans le panneau, Hull, été 1992. Photo : Jean-Yves Vigneau.

enjeux ou des réalités que l'on souhaiterait ne pas voir, y compris l'art contemporain lui-même.

Ainsi certaines des oeuvres choisies pour *Ex-Site*, notamment les projets de Diane Génier et Michael Robinson, revêtaient une fonction critique par rapport à la conception (ou l'absence de conception) urbaine d'ensemble à Hull. Cette attitude n'est pas sans lien avec les conditions de travail des artistes associés au collectif d'Axe Néo-7 et l'immense effort fourni pour un projet de relocalisation dans un cinéma désaffecté du centre-ville : de cette manière, les artistes adopteraient une position davantage écologique de sauvegarde et de recyclage du patrimoine bâti plutôt qu'un catapultage de constructions modernistes ou postmodernes comme celles qui ont déjà crevé la ville par le passé.

Les oeuvres-installations

L'installation de Diane Génier, intitulée *Secret/Sécrétion*, offrait un traitement presque inusité du lieu désaffecté, ici nettoyé en partie, mais dont l'artiste n'a pas masqué complètement les odeurs et la sordidité ; son oeuvre, au contraire, l'aura accentuée en redoublant ce qui nous serait apparu en visitant le lieu d'origine, tel qu'il était jusqu'à sa métamorphose partielle par l'artiste. De l'extérieur, côté Promenade du Portage, l'édifice—un ancien bâtiment de la compagnie d'électricité Gatineau Power—arbore un numéro de rue en laiton flambant neuf. Rénové, il ferait un magnifique atelier d'artiste... Placardé, on se doute à peine de son atmosphère abjecte. Sur l'autre côté, ce lieu banni donne sur un terrain de stationnement improvisé, comme on en voit souvent dans les centres urbains ; ce qui a pu éveiller quelques soupçons chez les usagers durant le travail de l'artiste et la tenue de l'exposition. Diane Génier a produit une véritable "fientaisie", pour reprendre un mot de Raymond Queneau : une grande quantité d'assemblages au sol ou sur des supports variés, dont les plus frappants étaient les nids situés sur une plate-forme, éclairés par de petites ampoules, et devant une échelle appuyée au mur, de grands grillages suspendus au plafond jusqu'au sol, sur lesquels étaient fixés d'énigmatiques paquets ficelés. Un pan de clôture métallique arborait une quantité d'objets façonnés, à mi-chemin entre branches, nids, excréments et autres ordures, dans des tons à la fois séduisants et suggestifs de bronze, vert sombre et doré. Production sérielle et merdique, alchimie de la fiente : peut-être un commentaire sur la production artistique elle-même, puisque l'artiste s'éloignait ici de son travail plus courant, davantage axé sur le pictural.

Pour son oeuvre intitulée *The Looking of Cognition*, Michael Robinson avait investi un terrain vague situé au coeur des débats politiques à la ville de Hull, angle Vaudreuil et Leduc. Des dalles de ciment étaient disposées autour d'une excavation centrale entourée d'une corde et flanquée du monticule de terre prélevée à cette fin. Deux arcs de gravier, comme des parenthèses inversées, encadraient ce début de jardin ou de mausolée. Sur les dalles, des mots fragmentés : «ORDRE», «STABILITÉ», «PROCÉDURE», dont la spatialisation suggérait une forme d'archéologie urbaine, en même temps qu'un commentaire ironique sur l'absence des réalités intimées par ces mots dans le litige immobilier représenté par ce terrain momentanément inoccupé au coeur du centre-ville. Installation discrète mais forte, rappel de fondations rasées, alors que rien n'est encore construit là. L'oeuvre change insensiblement, au gré de la végétation qui s'y développe, des graviers qui sont déplacés ou des déchets amenés par hasard ou plus délibérément. Avec un côté solennel, comme ces noms de compagnies inscrits dans la pierre ou le béton, mais à fleur de sol ici, à la manière d'une cartographie inachevée, un dossier en suspens...

Diane Génier, Secret/Sécrétion, 1993. Installation. Projet Ex-Site, Hull, été 1993. Photo : Marc Audette.

Les oeuvres-projections

Le volet de projections lumineuses sur le mur habituellement réservé à des présentations cinématographiques, sur la terrasse du café *Aux Quatre Jeudis*, effectuait à sa façon une forme parallèle de détournement du lieu : il s'agissait de voler un peu de temps à un contexte de loisir et d'oubli pour faire passer des messages qui auront exigé jusqu'à une réflexion de la part de l'auditoire, soit sur le plan esthétique, soit sur le plan social. Ainsi, certaines pièces, notamment celles d'André Martin et de Pierre Dalpé, se seront révélées particulièrement efficaces dans leur manière de questionner le contexte du bar où elles sont présentées.

Dans un lieu où existe déjà une certaine «tradition d'images», des contenus autres s'introduisent donc subrepticement, empruntant un médium légèrement différent de celui du film par sa discontinuité et son caractère plus statique. D'ailleurs, trois des artistes ont joué sur ce fait : Justin Wonnacott, en ne présentant carrément qu'une seule image fixe pendant quinze minutes d'apparition, suivi d'un temps égal de disparition ; Richard Nigro et André Martin, en créant des séquences gestuelles dictées par des trames musicales et ponctuées de flous photographiques.

Richard Nigro, avec le ton mutin qu'on lui connaît, présentait une suite d'images intitulée *Silly. Silly, com'on*, dans laquelle deux petites filles sont photographiées à vitesse lente, pendant qu'elles chantent une chanson, devant un fond de mur blanc éclairé de côté par une fenêtre pourvue d'un store. L'artiste a exploité les «ratés» des plans en interstice entre deux «bonnes» photographies. La pièce ne comportait pas de bande sonore, la musique se trouvant purement visua-

lisée, si bien que l'attention de l'auditoire avait à se porter sur la «performance» des deux enfants, avec toute l'espièglerie qu'elle renferme. Cette gêne des fillettes confrontées à un public qui reprend le lieu et le rôle de la caméra n'est pas sans allusion au rapport ambigu entre l'artiste et les regardeurs, rapport souvent ressenti comme un va-et-vient entre le désir de se manifester et celui de battre en retraite; cet effet se trouvait justement corroboré dans l'oeuvre de Nigro par une alternance entre des vues d'ensemble et des plans davantage rapprochés.

André Martin reprenait sa série *Anagramme II, Souvenir de Pina Bausch* sous forme d'une version projetée : un modèle portant des gants imprégnés de phosphore reprend les phrases de la célèbre chanson de Gershwin, *The Man I Love*, selon la gestuelle sourde-muette. Le flou occasionnel des mains captées dans leur mouvement s'apparente au traitement photographique de Nigro. Par contre l'atmosphère est ici très séduisante, avec les bleus et les verts intenses contre le noir; le contexte du bar créant une merveilleuse référence au cabaret et au récital. La technique de ces photographies fait en sorte que le modèle n'est pas identifiable : il conserve une sorte d'anonymat qui rend possible cette effusion du coeur. Une chanson rarement interprétée par des hommes, mais qui a pourtant été adoptée d'emblée par beaucoup de gais pour dire leur désir ou le rêver—on pensera notamment aux magnifiques interprétations d'Ella Fitzgerald.

Fréquentés en majorité par une clientèle hétérosexuelle, même si dans les plus petits centres, les publics seront davantage mélangés, bien que les marginalités en présence ne pourront s'exprimer que rarement, des projets comme celui d'André Martin, puis surtout de Pierre Dalpé, auront peut-être eu un effet déstabilisant, ou espérons-le, à la source d'une ouverture positive à la différence sur le plan sexuel. Dalpé attaquait le sujet plus directement dans *Clothes minded out there*, présentant en alternance des travestis masculins et féminins, au repos dans leur décor quotidien, puis en situation de représentation. Certains éléments de décor, tels que des affiches de Keith Haring ou k.d. lang, faisaient office de déclarations («statements») d'identité, surtout lorsqu'il y avait identification vestimentaire avec le modèle. L'arrangement de la séquence en noir et blanc, avec quelques rares images couleur, attirait l'attention sur la différence de traitement du travestissement selon les individus et les sexes. Une citation d'Esther Newton, parmi celles qui ponctuaient les images à quelques reprises, posait que masculinité et féminité sont deux dialectes d'un même langage, et que la plupart des gens ne parlent qu'un seul de ces dialectes. À l'intérieur de cet appel à la complémentarité surgissait un groupe de photographies un peu différentes, ouvrant sur une brèche que l'on souhaiterait voir se développer davantage chez l'artiste : il s'agissait d'images de démonstrations de fierté gaie, possédant elles aussi leurs propres codes vestimentaires ou musculaires bien sûr, mais disant le courage de s'affirmer au grand jour et de revendiquer une place au sein du contrat social.

Michael Robinson, *The looking of cognition*, 1993. Installation. Projet Ex-Site, Hull, été 1993. Photo : Pierre Lapprand.

L'unique image de Justin Wonnacott pour son intervention intitulée *We hold these truths to be...* se présentait comme un assemblage de niveaux de représentation et de lecture. Des mains tenant des photographies anciennes, celle d'un homme amputé, l'autre, d'un noir portant des branches (de la canne à sucre?), avec au bas de l'image les mots «Save me» en bleu, et le long du cadre supérieur droit, six énigmatiques bandes rouges. La voix qui parle semble volontairement ambiguë : s'agit-il de garder, de conserver la photographie ou de sauver l'être humain fragilisé ou réprimé?

La projection *Sans titre* d'Anne-Marie Zeppetelli proposait un itinéraire lyrique et atmosphérique autour du regard et du paysage. Le parcours des images était soigneusement choisi, comme par montage, ce qui contribuait à la teneur cinématographique de l'ensemble. Des arbres flous, le long des clôtures, alternaient d'abord avec des gros plans de visages, des yeux et des mouvements d'yeux suggérés par le découpage séquentiel. Survenaient ensuite des poissons dans un aquarium, parfois flous, à la limite du reconnaissable. Des visages empreints de théâtralité émergeaient ensuite des paysages extérieurs pour disparaître dans les images d'aquariums, par surimpressions. Certaines de ces apparitions étaient d'une grande qualité poétique, comme cet éclair lumineux qui jaillit du flanc d'un poisson, et nombre d'images de détails amplifiés par l'échelle; les virages au sépia et les plans noirs accentuaient le caractère distancié de la pièce et son climat de contemplation. Superposée à des images de lumière sur l'eau, dans les rochers, la bouche progressivement ouverte rappelait une installation de Stan Douglas sur une musique de jazz. Et le thème du visage-paysage invitait à tracer des liens avec les travaux de Raymonde April au début des années quatre-vingt, ceux de Geneviève Cadieux, et de Sylvie Readman dans sa production récente. L'oeuvre de Zeppetelli semblait aussi traiter de douleur et d'enfermement, à en juger par ces mains qui couvraient le visage, ce regard qui se dessinait entre les doigts, comme si la photographie affleurait à la surface de l'eau qu'elle représentait quelques instants plus tôt.

La couverture de presse

Il est rare de mélanger les niveaux d'écriture de presse en opérant un retour sur les articles de journaux publiés à l'occasion d'un événement artistique, surtout pour les mettre en rapport avec le champ spécialisé des revues

d'art, puisqu'on les perçoit habituellement comme deux mondes très différents. Pourtant il m'a semblé peut-être éclairant de les reconsidérer, puisque ce sont assez souvent les principaux textes qui seront écrits dans les régions qui ne publient pas de revues d'art spécialisées, mais aussi parce qu'ils révèlent des choses sur la dynamique de réception d'un événement en rapport avec son contexte socioculturel.

Deux articles ont paru, rédigés par Jeanne Legault, "Une dizaine d'artistes redonnent vie à des édifices abandonnés") dans le journal *Le Droit* (Ottawa-Hull), le 31 juillet 1993, et par Nancy Baele dans *The Citizen*, le 3 août 1993, intitulé "Taking local art to the streets and to the woods". Les articles ne s'éloignaient guère de la formule du communiqué de presse et n'arrivaient qu'à mi-chemin dans la durée de l'exposition, catalysés surtout par l'événement ponctuel à diffuser, à savoir la visite guidée des sites en autobus, prévue pour le 3 août. Le texte du *Droit* fut publié trois jours avant la visite (fin de semaine oblige), alors que celui du *Citizen* ne paraissait que le jour même.

Pour parler du travail de Diane Génier, Jeanne Legault a insisté sur la marginalité et la folie, éléments qui font toujours sensation et perpétuent l'image de l'artiste dégénéré-e, ce qui continue de ne pas rendre service aux artistes et commissaires lorsqu'ils et elles s'efforcent tous et toutes d'affirmer la teneur professionnelle de leur travail. De plus, il est tout de même paradoxal qu'un édifice (celui de la Gatineau Power) situé au coeur du centre-ville, continue d'être présenté comme «un endroit marginal» qui le «demeurera toujours». N'est-ce pas plutôt parce que nous avons choisi de le marginaliser, de ne plus le voir, puisqu'il fait problème dans le tissu urbain, comme une plaie putrescente : une belle métaphore de toutes les marginalisations, en particulier celle des utilisateurs clandestins de l'édifice jusqu'à sa prise en charge par l'artiste, et de toutes les formes sociales d'exclusion humaine. Le même texte manquait de justesse dans le détail en décrivant les dalles de béton de l'installation de Michael Robinson comme des «pierres» et en réduisant son propos à «une réflexion sur l'éclatement des barrières, de la vie et ses lois». Nancy Baele, pour sa part, ne mentionnait que deux des trois mots inscrits sur les dalles, et présentait cette oeuvre comme un *memento mori*. La critique du *Citizen* ouvrait son article sur l'«histoire d'amour» entre les sites de l'île Victoria et du débarcadère Richmond, et la conservatrice Cindy Deachman, responsable du projet conjoint à celui de Richard Gagnier, intitulé *Outside* et parrainé par la Galerie 101. Ce sera aussi ce qui a, semble-t-il, coloré la lecture des oeuvres : la prépondérance des sites sur l'insertion agissante des projets installatifs.

Ces textes comportaient aussi des disproportions évidentes. Faut-il invoquer la rapidité avec laquelle doivent travailler les journalistes et la saveur particulière des media de masse? Ainsi, il est intéressant de constater que l'article de Legault titrait l'ensemble avec des «édifices abandonnés», alors qu'un seul des projets — celui de Diane Génier — concernait vraiment ce type de sites (qui, à mon sens, ne concerne pas les édifices historiques restaurés de l'île Victoria et du débarcadère Richmond), pendant que Nancy Baele ne parlait que d'art local dans son titre, bien que trois des cinq projections lumineuses aient été réalisées par des artistes de Montréal. Par manque de temps ou par impossibilité, les projections n'étaient que listées, et non détaillées comme les installations *in situ* : c'est qu'elles appartiennent au domaine jamais facilement perceptible de l'immatériel, un peu comme la performance. Si elles n'ont pas été vues au préalable, elles demeurent virtuelles, des listes que reproduiront les journalistes dans leurs articles.

En guise de...

Dans le catalogue L'Outaouais imaginaire (Galerie Montcalm, 1986), Suzanne Joubert écrivait en parlant de la région : «Comme quoi l'espèce de déracinement qu'on a diagnostiqué ici serait probablement davantage un fait de migrance et d'urbanité, auquel sont évidemment plus enclins les gens de passage et la majorité citadine que le béton empêche, si je puis dire, de prendre terre par tous les sens.» Emeline Debay ajoutait, quant à elle : «L'Outaouais... n'a pas de... manque de... manque de... et si tous ces présumés manques étaient autant d'ouvertures par lesquelles peut naître ce qui crie au-dedans, autant de places offertes à ce qui peut être apporté du dehors?» À travers les choix d'Ex-Site on perçoit aussi les tiraillements riches de sens qui parcourent une région et son centre : une lutte marquée par le courage de dire et la vitalité d'un collectif en paroles et en actes. ◆

Conjointement au projet d'Axe Néo-7, et réuni dans une même publicité, était présenté un volet similaire sous la responsabilité de la Galerie 101 d'Ottawa, dû à la conservatrice Cindy Deachman. Ce projet intitulé Outside consistait quant à lui, en trois installations d'artistes locaux sur l'île Victoria, terrain géré par la Commission de la capitale nationale. Il s'agissait des oeuvres de Dawn Dale, du collectif Agents of Gaïa (Mary Faught et c.j. fleury) et de Geoffrey Wonnacott. Étant mal placé pour écrire sur ces oeuvres, dont je n'ai pu voir que quelques vestiges, je me suis vu forcé de tronquer un texte qui aurait dû englober les deux volets. Je me permettrai seulement quelques remarques générales, basées sur les explications et descriptions qui m'ont été fournies.

Cela était peut-être prévisible : déjà par la détermination imposée par le lieu, et aussi sur le plan culturel, les installations de l'île Victoria apparaissaient très différentes de celles de Hull, propagées dans des lieux divers, à caractère urbain ou industriel. Le parc de l'île Victoria, par contre, est un joyau d'aseptisation : un terrain propret, contrôlé, qui fait que l'on ose à peine salir la moquette du gazon soigneusement entretenu. Les vestiges architecturaux sont scellés de la manière la plus sécuritaire, les ruines sont refaites et consciencieusement colmatées. C'est le conte de deux villes : d'un côté, l'artificielle capitale fédérale et ses élégants parcours cérémoniels, de l'autre, une ville lacérée, marquée par une décrépitude réelle et durement touchée par des aménagements sauvages régis par la seule absence de planification — ou planifiction? On proposait la découverte de lieux méconnus, en périphérie, tel que le suggérait le titre du volet ontarien. Cette découverte se sera faite de deux manières fort différentes selon le côté de la rivière : d'une part, des oeuvres lyriques et ludiques nous reportant aux attraits du paysage extérieur, et d'autre part, des oeuvres critiques nous renvoyant à nous-mêmes et aux conséquences de nos choix urbains.

The Ex-Site exhibition project was curated last summer in Hull, Québec, by Richard Gagnier in conjunction with Axe Néo-7. In his essay, Denis Lessard ties the event to previous activities of this artist-run collective, to show how the curator's position is a critical deconstruction of the notion of site-specific art, joined together with a genuine concern for the urban environment. The author successively examines the installations and slide projections presented in three sites of the city, then analyzes the press coverage of the event as a way of becoming aware of its inscription within the sociocultural context. A brief section deals with Outside, the parallel exhibition of outdoor art organized by Cindy Deachman and Gallery 101 in Ottawa.