

Smart, Patricia, *Les femmes du Refus Global*, Les Éditions du Boréal, 1998, 320 pages

Serge Fisette

Number 45, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9635ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fisette, S. (1998). Review of [Smart, Patricia, *Les femmes du Refus Global*, Les Éditions du Boréal, 1998, 320 pages]. *Espace Sculpture*, (45), 46–47.

Les «choses» de Christiane Paternaude

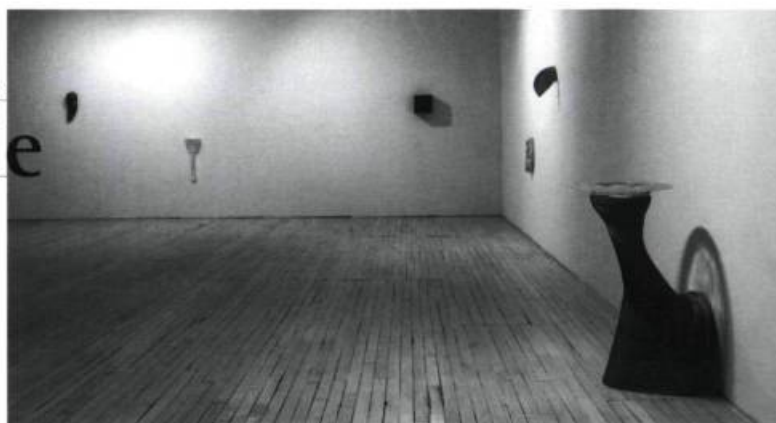
Françoise Charron

Dans sa plus récente exposition solo, Christiane Paternaude nous tient entre le tout-à-fait nouveau et le déjà-vu, nous maintient sur le seuil de perceptions que nous croyons reconnaître et qui, pourtant, nous échappent. Nous nous retrouvons devant des objets tout juste au moment d'avant la reconnaissance ou devant des choses, car ne semble-t-il pas difficile d'appeler objets des corps dont la destination est plutôt floue et qui, à ce titre, restent dans le pur plaisir de l'existence concrète.

En entrant dans la grande salle, nous sommes d'abord saisis par le volume de la pièce, mais surtout par la blancheur qui rayonne des murs. L'installation de Paternaude entame à peine cette voluminosité : seule la *Renifleuse*, mi-insecte, mi-aspirateur, fabriquée d'un conduit de chauffage, d'un tissu pied de poule et d'acrylique, est placée dans l'espace même et projette son ombre ventrue sur le sol. Les autres créations sont soit fixées, soit collées aux murs dans un ordre séquentiel. Ainsi, une fois dans la galerie, on peut tourner à gauche pour commencer la visite ou se diriger vers la *Renifleuse*, puis s'attarder à *Sans titre* sur le mur de droite. Les visiteurs moins disciplinés iront d'une

chose à l'autre, sans ordre, se laissant séduire par l'appel sonore inattendu de *Coucou* et s'amusant avec le détecteur infrarouge. Pourquoi sommes-nous surpris ? C'est que la boîte de métal noir contenant un mécanisme d'horlogerie à pile est parfaitement lisse aux encoignures, ses joints complètement masqués. Sauf pour la petite porte à peine visible, rien ne laisse deviner la présence du coucou. Alors quel bonheur quand, déclenché par la présence du spectateur, il s'égoïsse, ses notes claires piquant l'espace. Paternaude réussit avec une simplicité désarmante une œuvre interactive, misant sur notre fascination enfantine pour les coucous.

L'artiste propose onze pièces qui éveillent l'un des sens, surtout le toucher, tant par leurs formes que par leurs matières. Ces dernières, d'apparence souvent organique, sont en fait fabriquées de résine, ciment, silicone, acier, acrylique, etc. C'est une première pour l'artiste qui avait l'habitude d'intégrer des matières naturelles à ses créations. Cette matérialité synthétique accentue le sentiment d'étrangeté que nous éprouvons devant les œuvres. Une étrangeté curieuse puisqu'elle est teintée, comme nous l'avons dit plus



Christiane Paternaude, *De boue et de vent*, 1998. Centre des arts actuels SKOL, Montréal. Photo : Guy L'Heureux.

haut, de reconnaissance. Paternaude nous plonge dans ces instants de création de mondes, lorsque les puissances divines hésitent puis s'abandonnent à leur ludisme, confondant formes et matières, osant l'orange pour l'avocat et les plumes pour le castor. Ainsi, cette *Nageoire* jaune vif piquée au mur, hors de toutes eaux. Ce jaune résonne dans l'espace blanc de la galerie, parmi les autres choses noires ou blanches ou grises ou translucides. Comme si Paternaude avait réussi à spatialiser la couleur, à la faire être comme objet au même titre que les autres.

L'artiste nous ferait donc voir avec le corps et mobiliserait notre capacité synesthésique : en apercevant ce *Sans titre* — à l'allure de dedans de sein, d'ovale bombé, de corne et de cornet —, on a le goût de céder au réflexe fondamental de succion, tout comme il faut se retenir pour ne pas mettre le doigt dans la fente pulpeuse au sommet de cet autre *Sans titre*, mou-

lage de résine d'uréthane chargée d'aluminium dont la forme paraît conjuguer les deux sexes en un troisième paradoxal.

Tous ces effets ajoutent à l'esthétique visuelle une esthétique tactile dont les critères déplacent d'un seul coup ce que l'on juge et croit plaisant. Cette chose faite de tissu et d'acrylique est presque affreuse si l'on s'en tient uniquement à la vue, mais grâce au toucher on s'éveille au plissé, au retourné, on examine avec délice ce trou brun rouille. Voilà bien l'une des forces du travail de Paternaude, de nous faire connaître — presque au sens biblique, c'est-à-dire sexuel du terme — les manifestations charnelles du monde, la sensation d'un monde... d'avant la reconnaissance. ■

Christiane Paternaude,
De boue et de vent
Centre des arts actuels SKOL,
Montréal
10 janvier – 8 février 1998

[Parutions]



PATRICIA SMART, *Les femmes du Refus Global*, Les Éditions du Boréal, 1998, 320 pages.

Parmi les quinze signataires du *Refus global*, sept étaient des femmes : Madeleine Arbour, Marcelle Ferron, Muriel Guibault, Louise et Thérèse Renaud, Françoise Riopelle et Françoise Sullivan. Et, selon l'auteure, on peut «affirmer sans crainte d'exagération que ce sont elles, plus que les hommes du groupe, qui ont prolongé le message révolutionnaire du manifeste dans leurs productions ultérieures, sortant l'art des cadres et des galeries de l'académisme qu'avaient rejeté les automatistes pour l'insérer dans le domaine de la vie réelle» (p. 10). Smart élabore son propos selon trois perspectives : explorer le contexte historique de l'automatisme pour découvrir pourquoi ces femmes se sont engagées dans un tel mouvement et la

place qu'elles y occupaient; analyser certains aspects de l'esthétique automatiste et le rôle qu'elles y ont joué; déborder du cadre des années automatistes et rendre compte du travail de ces femmes tout au long de leur carrière.

Accordant une place importante au biographique, l'auteure privilégie le mode de l'intimité et reste collée au quotidien de ces artistes : le milieu familial et social dont elles sont issues, le climat qui régnait lors de leurs années d'apprentissage à l'École des beaux-arts, leur rencontre avec Borduas, etc. Dès lors, s'il y est question (nécessairement) d'arts visuels, on y aborde aussi les univers de la danse, du théâtre et tout le contexte général «d'arrière-fond de changements inouïs à l'échelle mondiale»

(p. 71), car «pour comprendre l'effet transformateur de l'automatisme (...) il faut savoir que ce mouvement était beaucoup plus qu'une esthétique : c'était aussi une philosophie, un engagement politique et, surtout, une éthique, une façon de vivre» (p. 61).

Smart souligne le côté paradoxal de la relation des femmes à l'automatisme. D'une part, le mouvement les éloignait des pré-occupations spécifiquement «féminines» qu'elles pouvaient avoir; d'autre part, il y avait là un espace d'accueil leur permettant de libérer «leur créativité d'une façon sans précédent dans l'histoire de l'art au Québec» (p. 90) et ce, même s'il existait à l'époque une hiérarchie certaine «privilegiant la peinture sur les autres arts, et les hommes sur les femmes» (p. 93).

L'auteure «récupère» donc un pan de l'histoire en étant confrontée à un problème de taille, soit que les femmes se sont souvent adonnées à des arts «qui laissent peu de traces» (théâtre, danse, arts décoratifs). Mais elle fait basculer cette situation en précisant qu'«il semble bien y avoir une spécificité féminine dans ces œuvres qui sont davantage enracinées dans le corps, plus proches des rythmes du temps et de la nature, et habitées par un érotisme moins violent que nombre d'œuvres créées par les hommes du groupe» (p. 129). Ainsi, le fait de devoir combiner et concilier leurs rôles d'épouse, de mère et d'artiste — ce qui au départ aurait pu constituer un handicap certain — devient au contraire facteur de richesse et de renouveau : «L'art même de ces femmes, écrit Smart, déconstruit la séparation sacro-sainte entre l'art et la vie et exige une approche autre que le pur formalisme» (p. 188). Et Smart de poursuivre : «... il semble bien que ce soit là, dans le va-et-vient inévitable entre la densité de la vie quotidienne et la création formelle de l'art, que se situe le «féminin» en art, et non dans quelque «essence» reliée à la différence biologique des femmes» (p. 190). S'attardant ensuite sur (la vie et) le travail de chacune des sept signataires, elle termine son livre en s'interrogeant sur la place de l'art et sur son pouvoir de transformation dans la société d'aujourd'hui. Quoiqu'il en soit, conclut-elle, «autant par l'exemple de leur vie que par leurs œuvres, ces femmes affirment l'importance de la voix de l'individu et à plus forte raison de la voix des femmes, dans la vitalité de notre culture en cette fin de millénaire» (p. 294)...

Le livre de Patricia Smart intervient donc pour apporter une certaine «correction» à l'Histoire, pour jeter un éclairage sur un aspect longtemps laissé dans l'ombre, tout en constituant un hommage vibrant à ces artistes assurément déterminées, audacieuses et volontaires. «Ou je signe [le Manifeste], disait Madeleine Arbour à sa mère, ou je me jette par la fenêtre du troisième étage» (p. 29)! Quant à Marcelle Ferron, elle écrit dans une lettre datée de 1968 : «Je veux préciser mes idées et me battre à mort pour elles» (p. 212). ■

S.F.



Pierre & Gilles. L'œuvre complet (1976-1996). Textes de BERNARD MARCADÉ et DAN CAMERON. Benedick Taschen Verlag, Cologne, 1997, 355 pages.

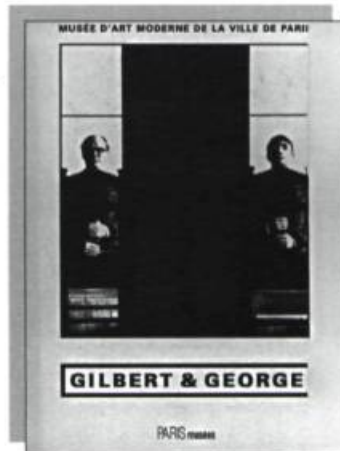
Parmi les duos d'artistes mondialement connus, le couple Pierre & Gilles se trouve sans doute dans les premiers rangs. Cela s'explique : en plus d'envahir le monde officiel de l'art par le biais de la culture populaire (la mode, la publicité, le spectacle, la culture gay, etc.), rejoignant ainsi un public qui fréquente autant les clubs de nuit que les chics galeries du Marais, leur popularité est aussi redevable au mythe de l'unité perdue, du couple qui s'est enfin reconnu, mythe dans lequel l'amour en Occident aime parfois se mirer. En effet, de la biographie de Pierre & Gilles, seule l'année de leur rencontre, qui eut lieu en 1976 lors d'une fête à Paris, nous est donnée. C'est dire l'importance qu'ils accordent à cette union qui marque pour eux une sorte de renaissance mutuelle. Aussi, l'osmose de leur talent — l'un est peintre, l'autre, photographe — permettra la production d'un univers d'images unique qui n'est pas sans rappeler l'iconographie du portrait que l'on retrouve à l'intérieur de l'histoire de la peinture occidentale.

Ce monde du portrait, renouvelé par Pierre & Gilles, nous avait déjà été offert par les Éditions Taschen en 1993, mais c'est récemment, avec ce magnifique catalogue de l'œuvre complet présentant vingt ans de production, que nous est dévoilé tout l'univers

imaginé par cette «association artistico-amoureuse». Y sont inclus, un album de photos bigarrées qui nous fait partager le côté folichon dans lequel ils évoluent, une information complète (bibliographie-filmographie) de leur travail produit à ce jour, ainsi que deux indispensables contributions trilingues (anglais, français, allemand) signées B. Marcadé et D. Cameron, sur leur pratique et leur imaginaire particuliers.

Dans son texte, Marcadé brosse un portrait général du monde selon Pierre & Gilles. En tant que «moniteurs d'images», les artistes Pierre & Gilles sont totalement postmodernes. Il souligne justement «le mythe idyllique du paradis terrestre» auquel sans nostalgie leur travail iconographique renvoie. Celui où toute confrontation entre le bien et le mal, le beau et le laid, la profane et le sacré s'estompe; celui où toute hiérarchie en matière de représentation, qu'elle soit religieuse, mythologique ou populaire prend fin. Il remarque aussi l'univers théâtral dans lequel cette iconographie évolue faisant de tous et chacun une star, une étoile, au firmament des célébrités. Conséquemment, selon l'auteur, cet imaginaire ne revendique rien. Ces images sont «exemptes de ruse et de cynisme», et même si l'érotisme dont elles sont empreintes provient de la culture gay, celles-ci ne sont jamais militantes. Si subversion il y a, elle opère uniquement grâce à la séduction. C'est justement sur cette séduction, propre à la culture gay, et laquelle s'immisce subtilement à l'intérieur de la culture officielle, que s'attarde le texte de Cameron. Il montre, entre autres, que c'est sous l'influence de cette culture que l'œuvre de Pierre & Gilles revisite l'histoire de l'art, celle notamment de la peinture, en soulignant plus vivement le désir sexuel qui s'y dissimulait. Bref, «au nom de l'amour», le travail du duo fait remonter à la surface de l'image, l'univers inconscient et ambigu du refoulé. À lire, à regarder, à toucher.

A.-L. P.



Catalogue de l'exposition **Gilbert & George**: coédition Paris-Musées/les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 432 pages. 130 illustrations couleurs, 130 illustrations noir et blanc.

À l'occasion de l'exposition **Gilbert & George** qui se tenait du 4 octobre au 4 janvier 1998, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en collaboration avec Paris-Musées a édité un catalogue bilingue franco-anglais sous la direction de Suzanne Pagé. Le catalogue est en lui-même un objet ludique en raison de son petit format et des couleurs vives de sa couverture graphique. Outre les reproductions photographiques des œuvres et une biographie commentée des artistes, le document comprend une préface, une introduction, quatre articles et un choix de textes des artistes. Ces articles adoptent des angles de vue très différents sur l'œuvre et constituent une mosaïque d'interprétations.

Suzanne Pagé, dans la préface, situe l'œuvre de Gilbert & George dans son contexte idéologique et esthétique. Les artistes militent en effet en faveur d'un «Art pour Tous», c'est-à-dire qu'ils souhaitent à la fois toucher le public le plus large possible (et ceci à travers l'utilisation de techniques démocratiques telles que la photo et la vidéo) et livrer un message lourd de sens, voire parfois très dur, sur les réalités sociales et la condition humaine. L'humanisme est donc au cœur de l'œuvre comme le souligne encore l'introduction de Béatrice Parent, commissaire de l'exposition. Gilbert & George placent l'homme et son existence sous sa forme la plus commune au