

## Lucie Rocher. Faits et causes/Faits OU causes ?

Valérie Hénault

Number 118, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/87385ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Hénault, V. (2018). Review of [Lucie Rocher. Faits et causes/Faits OU causes ?] *Espace*, (118), 90–91.

## Lucie Rocher. *Faits et causes/Faits OU causes?*

Valérie Hénault

**GALERIE Z ART SPACE  
MONTRÉAL  
30 AOÛT –  
27 SEPTEMBRE 2017**

Créée dans un esprit d'étroite collaboration entre la photographe Lucie Rocher et la commissaire Julie Alary Lavallée, l'exposition *Faits et causes* s'intéresse à la réflexion de l'artiste sur les limites du médium photographique, présentée sous la forme d'œuvres installatives qui abordent leur relation avec l'espace et la transparence du processus artistique. Il s'agit de la première exposition solo de l'artiste française dont la pratique émergente sera accueillie par plusieurs institutions québécoises au cours des deux prochaines années<sup>1</sup>.

Dès son entrée dans l'aire d'exposition, le visiteur est frappé par l'unité visuelle de l'ensemble des œuvres malgré leur matérialisation diverse. On y décèle un message clair : celui d'extirper la photographie de ses limites traditionnelles, que ce soit de son cadre physique ou de sa

fonction représentative. Dialoguant avec l'espace assez restreint de la galerie afin de guider le visiteur à travers un questionnement méticuleux de la réalité, les œuvres confondent l'intemporalité et l'éphémérité, les faits et les souvenirs, la bidimensionnalité et la tridimensionnalité.

Alors que la photographie cherche traditionnellement à immortaliser un moment, Rocher met plutôt l'accent sur la précarité du médium. L'utilisation de papier journal, son support de prédilection, est symptomatique; il rend l'ensemble de ses œuvres fragiles, renforçant leur caractère temporaire et désacralisé. *Sans titre* (2017), une impression jet d'encre sur papier journal disposée dans un coin de la galerie, présente en son centre un vide qui, on le suppose, était préalablement une planche de bois. Cette forme rectangulaire a été coupée en deux verticalement et les deux moitiés nouvellement formées ont été repliées vers l'extérieur, se déployant sur les murs hors de la bordure naturelle du papier. L'espace négatif ainsi créé donne la possibilité de reconstruire soi-même le passé de la forme. Ce vide, constitué maintenant du mur blanc du lieu d'exposition, affirme cette démarche transgressive des limites de la représentation.

Le caractère temporel inhérent au médium photographique s'exprime aussi dans *Sépie, reflet doublé in situ #2* (2017). L'œuvre rend visible l'espace d'exposition photographié au moment du montage dans des teintes sépia. Ici, la photographie prise lors de l'installation ne sera présentée que pour le temps de l'exposition. Le moment présent se détache donc du souvenir – du moment de la prise de la photographie – pour s'y confondre à nouveau, puisque ce souvenir du montage s'insère parmi les œuvres présentées. Seule œuvre encadrée, l'image, traditionnelle par sa teinte sépia et son cadre serré, balance précairement dans les registres de l'éphémérité et de l'intemporalité.

L'exposition met aussi de l'avant la réflexion de Rocher sur le processus de création en exposant, entre autres, des œuvres qui évoquent certaines étapes normalement dévalorisées de la démarche artistique comme les temps morts de l'inspiration, néanmoins essentiels à la création en atelier. *Angle coupé, hommage à Serge Tournant (triptyque)* (2017) présente des matériaux posés au sol, attendant l'élan créatif de l'artiste, et transmet pleinement le potentiel de ces moments de suspension. En galerie, des traces du montage se trouvent sous cette œuvre : la poussière occasionnée par son accrochage au mur a été laissée au sol. Habituellement, toute trace du chantier du montage est éliminée alors qu'elle devient ici un élément tangible de l'exposition. Dans ce triptyque, on peut d'ailleurs avoir un aperçu de sa construction, car deux des trois boîtiers de bois rectangulaires sont coupés par une diagonale qui révèle, par le fait même, les différentes essences de bois qui les constituent. Cette diagonale est d'ailleurs manifestement perceptible dans les choix formels du triptyque, où la lumière traverse et dynamise l'espace figuratif.

La ligne diagonale, qui par définition relie deux opposés, s'avère centrale dans la pratique de Rocher, tant conceptuellement que formellement. À travers l'idée de la diagonale, l'artiste complique la vision binaire à travers laquelle la vie est souvent perçue en proposant d'infinies alternatives dépassant de simples oppositions. Plusieurs exemplaires d'une publication coréalisée en 2016 avec antoine lefebvre éditions, judicieusement intitulée *Diagonal(e)*, sont disposés sur une table dysfonctionnelle en raison d'une cassure en plein centre, où les



impressions s'enroulent sur elles-mêmes à la manière de plans d'architecture sur un chantier. La table et, plus spécifiquement, l'utilisation formelle de la diagonale compliquent la relation binaire atelier/espace d'exposition.

*Faits et cause* pousse plus loin la réflexion de Rocher sur le processus artistique en questionnant la nature même de l'œuvre par l'exposition de non-œuvres, des objets, souvent outils de l'œuvre finale, essentiels au processus artistique de la photographe. Dans *Sans titre* (2017), des bandes tests sont accrochées au mur, roulées sur elles-mêmes, ne laissant le sujet de l'œuvre qu'à moitié visible. Telle une façon de valoriser chaque étape de sa démarche créative, Rocher expose la circularité de l'élaboration d'une œuvre en revenant sans cesse aux étapes antérieures à l'installation en galerie : des épreuves d'impression à la poussière de bois, toutes ces traces de l'envers d'une exposition deviennent des parties intégrantes de celle-ci.

La pratique de Rocher matérialise en elle-même la flexibilité. La quasi-absence du cadre ouvre les possibilités. Ce qui est traditionnellement ignoré, tel que l'envers d'une exposition, devient le sujet principal que ce soit sous une forme représentative ou en envahissant littéralement l'espace de la galerie. Cette façon qu'a Rocher de revenir constamment au processus créatif sonde la linéarité d'une démarche artistique et pousse à concevoir le sien comme un cercle de possibilités. Le titre de l'exposition, *Fait et causes*, pourrait, dans ce cas, devenir *Faits OU causes* puisque la ligne qui sépare ces deux termes se brouille pour être remplacée par un mouvement circulaire où les souvenirs deviennent réalité, où les outils deviennent les œuvres, où les faits deviennent les causes.

1. Les prochaines expositions de Lucie Rocher auront lieu à la Maison de la culture Frontenac (Montréal) du 29 novembre 2017 au 21 janvier 2018, à la galerie Occurrence (Montréal) du 19 janvier au 2 mars 2019 et chez VU PHOTO (Québec) du 6 avril au 13 mai 2018.

Après avoir complété un baccalauréat en histoire de l'art à l'Université Concordia, Valérie Hénault étudie actuellement à la maîtrise en management des entreprises culturelles aux HEC de Montréal. Commissaire d'une exposition itinérante chapeautée par la Two Rivers Gallery (C.-B.), en 2016, elle a travaillé dans plusieurs institutions culturelles montréalaises, dont le Musée des maîtres et artisans du Québec, le Musée du Montréal juif, le centre OPTICA et la galerie SBC.

## Live and Let Give

Edwin Janzen

**L'OFFRE**  
**DHC/ART**  
**MONTREAL**  
**OCTOBER 5, 2017 –**  
**MARCH 8, 2018**



As Christmas draws nigh, our thoughts turn toward gifts, so DHC/ART group exhibition *L'Offre*, curated by Cheryl Sim, is timely enough. The show's conceptual framework is upbeat: in the brochure, Sim expresses her hope that "a culture of gift exchange develops to the benefit of all." Frankly, though, *L'Offre* takes us to diverse and intriguing destinations, often well beyond such rosy intentions.

Just past the gallery's front desk, the visitor encounters Felix Gonzalez-Torres's "*Untitled*" (*Ischia*) (1993), a single white cord of small incandescent bulbs suspended from the ceiling and piled up on the floor. Located next to the stairs and the elevator, the work has an upward gesture, conjuring impressions of terraces, stages and festival tents: celebration and possibility.

Momentarily, however, the visitor confronts the negation of these very qualities in Sonny Assu's *Silenced: The Burning* (2011), a reflection on Canada's potlatch ban of 1884–1951. *Silenced* consists of sixty-seven hide-covered drums—one for each year of the ban—painted grey with northwest coast Indigenous designs of white and red.

In the potlatch ceremony, the practice of many Indigenous peoples of the Pacific Northwest (Assu's heritage is Kwakwaka'wakw), valuable objects were given away or destroyed in exchange for greater honour. Denigrated as wasteful and incompatible with white Christian capitalism, the practice was outlawed. The ban, difficult to enforce and routinely violated, was lifted in 1951. Here, Assu reminds us how the seemingly natural act of giving and receiving gifts can be criminalized and taken away.