

ETC



Sol Lewitt, Geneviève Cadieux, Marc Garneau

Jean-Pierre Le Grand

Number 5, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/990ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

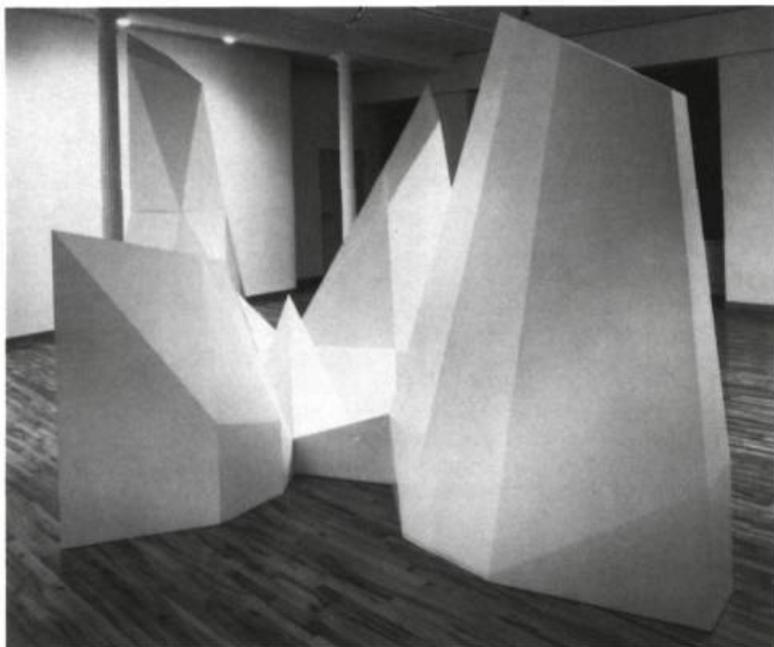
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Grand, J.-P. (1988). Review of [Sol Lewitt, Geneviève Cadieux, Marc Garneau]. *ETC*, (5), 55–57.

Sol Lewitt Geneviève Cadieux, Marc Garneau



Sol Lewitt, *Complex forms No.7*, 1987. Peinture émail sur bois; 254 x 330 x 489 cm. Photo : Reproduction autorisée par la John Weber Gallery, New York

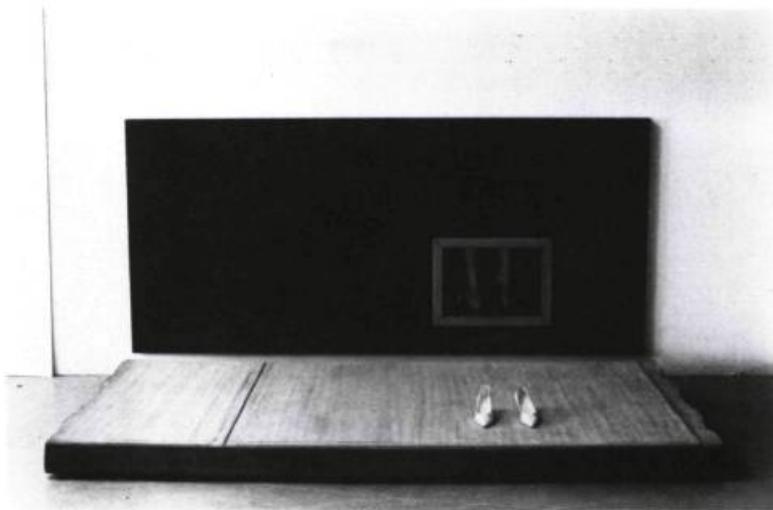
Véhicules de perception —
Sol Lewitt, *New structures*,
John Weber Gallery, New York, du 7 au 28
mai 1988 —
«Des lignes, pas courtes, pas droites, qui se
croisent et se touchent, tracées au hasard, utili-
sant quatre couleurs (jaune, noir, rouge et bleu)
uniformément réparties avec un maximum de densité,
couvrant toute la surface du mur.»

Ce sont là les instructions que Sol Lewitt donnait en 1971 pour une œuvre au Guggenheim. Cette proposition en apparence simple illustre le fonctionnement d'un artiste que l'on a tour à tour qualifié de minimaliste et de conceptuel. En effet le travail de Sol Lewitt est caractérisé par une construction dérivée de formules simples dont les variations engendrent des tous complexes. Oscillation entre le simple et le complexe, l'ordre et le désordre, le visible et l'invisible. Tout est dans le regard. La réalisation, confiée à des exécutants, n'est pas du ressort de l'artiste et en principe les ajustements qui peuvent s'avérer nécessaires en cours de route ne l'intéressent pas, de même que l'aspect dit esthétique, simple résultante du processus de variations mathématiques. Sous-produit de la réalisation de l'idée, l'harmonie des formes ne figure donc pas au nombre des préoccupations premières.

Et pourtant, à considérer une œuvre comme

Complex Forms No.7, on ne peut que songer que la dimension formelle, pour n'être pas un objectif essentiel, est néanmoins incontournable. En effet, c'est d'abord (et souvent uniquement) à cet aspect que le regard se voit confronté. Ces formes agglutinées, lisses pyramides blanches aux multiples facettes, se suivent selon des séquences que l'on devine rigoureusement ordonnées. Réverbérations, échos, oscillations entre les surfaces blanches polies : triangles, losanges, trapèzes, polygones s'allient pour composer un volume qui se conjugue avec d'autres volumes, manifestement de la même famille. Langage des formes dont les échos se réverbèrent d'une facette blanche polie à l'autre. Séduction de formes... qui ne veulent pas de nous. Plus précisément, elles ne cherchent pas à nous plaire, elles séduisent comme elles sont belles — sans l'avoir voulu, sans l'avoir nécessairement recherché, ce qui, on le sait, est d'autant plus intrigant et nous renvoie d'autant plus fort vers la source invisible dont l'œuvre est la résonance dans le visible. Comme elles sont présentées sous les traits d'une œuvre, nous en «apprécions» les dimensions esthétiques et formelles, sous-produit, manifestation tangible de l'idée. Car en galerie ou en foire internationale, la perception se met sur le mode «artistique». Mais le jeu des formes se poursuit bien au-delà.

Par ailleurs la rigueur de ces arêtes nous signifie



Geneviève Cadieux, *L'inconstance du désir*, 1988. Sculpture en cinq éléments (béton, porcelaine, agrandissement photographique noir et blanc, verre, bois, boulons de métal). Photo : Louis Lussier

un espace exactement délimité, des frontières on ne peut plus claires, un net partage entre intérieur et extérieur. Elles rappellent en cela nos modernes tours à bureaux. Mais en même temps, ces arêtes définissent des plans qui se conjuguent selon des alternances où l'intuition décèle un caractère à la fois logique et fortuit. Par jeux de similitudes, contrastes, juxtapositions, les surfaces et les volumes créent une espèce de communauté. Le tout est animé d'une *présence* indiscutable, que l'on essaie de circonscrire en faisant le tour de ces « formes complexes », énigmatiques et vaguement envoûtantes qui semblent émerger du plancher de la galerie. Comme pour l'iceberg, l'œil n'en saisit jamais que la pointe visible. Impossible de « faire le tour » de l'œuvre : impossible de l'embrasser du regard, d'en saisir la totalité. Paradoxalement, chaque « prise du regard » est complète : quand le regardant en arrive à déconstruire sa perception pour considérer ce qui, littéralement, s'offre à son regard, chaque surface se présente comme cohérente, complète et non comme fragment d'un ensemble plus vaste mais bien partie d'un *tableau*. C'est la démarche inverse du tableau, où la perspective nous fait spontanément (?) projeter trois dimensions là où il n'y en a, en fait, que deux. « De véritables essais de géométrie architecturales » nous dit Germano Celant, dans le catalogue de la XLIII^e Biennale de Venise, où on exposait *Complex Forms No. 8*. En faisant le tour de l'œuvre, le regardant compose et décompose les unités de surface. Elles deviennent bi-ou tridimensionnelles, selon la façon de regarder. Les arêtes deviennent lignes, les volumes font surface, la sculpture mime le dessin. Au regardant donc de recomposer en deux dimensions la totalité évanescence propre aux trois dimensions.

...

L'inconstance du désir

Geneviève Cadieux, exposition présentée dans le cadre de *The Historical Ruse*, Art in Montreal, Power Plant, Toronto, du 22 avril au 12 juin 1988 —

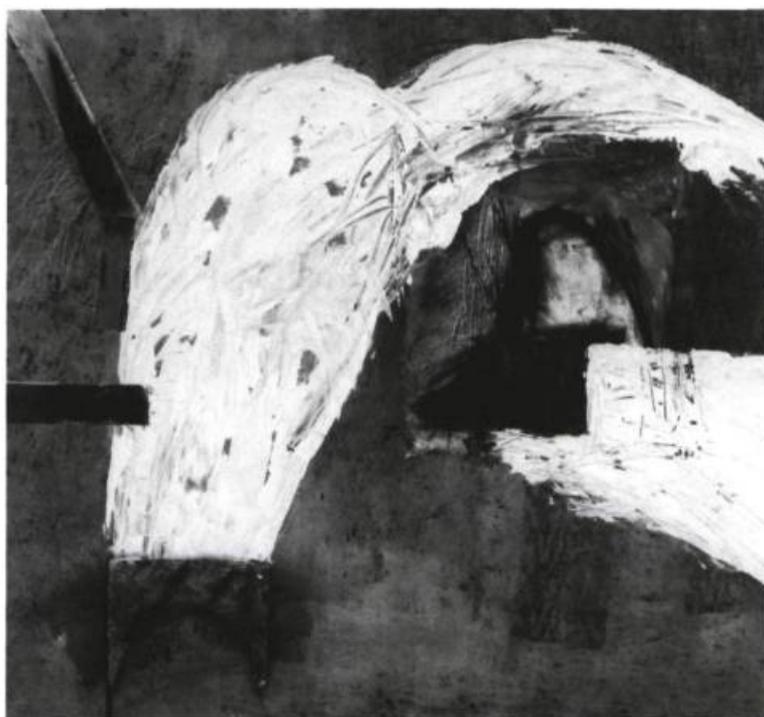
D'abord la magie, la fascination exercée par une œuvre dont les éléments se composent en un tout et se livrent au regard d'un seul jet. Passé ce moment premier, l'œil analytique, un moment mis en veilleuse reprend ses privilèges, détaille, s'attarde à la courbe délicate d'une cheville pour aller se heurter à cette

tranche de béton « live », caresse les souliers de verre, hésite devant cette immense étendue noire pour revenir vers la droite, vers ce cadre dans la photo et finit par se livrer à nouveau au jeu entre les éléments, se laisser entraîner dans le tout...

Les contrastes ne manquent pas, pour animer ces quelques éléments. D'abord le jeu des teintes, entre deux surfaces égales de noir et de gris. Le noir est photographie, totalité, tandis que le béton, gris, reproduit un fragment de trottoir. Entre le vertical et l'horizontal il y a passage, de la photo à la sculpture. Mise en scène et opposition entre présentation (trottoir, chaussures) et représentation (photographique). Le réel — on peut parler de ready-made — confronté à « l'illusion » — la photo : qui affirmera qu'ils ne font pas bon ménage ? Toute photo présente ceci de particulier qu'elle conserve une trace matérielle de ce qui, à un moment, a été. Or ce qui a été, dans ce cas, c'est une paire de pieds nus allongés, en suspens dans le noir, le vide. La photographie a immobilisé dans le temps l'image de ces pieds. La sculpture la confronte à une paire de chaussures fixée dans l'espace. Bien sûr, entre les pieds et les chaussures vides, le lien se fait spontanément et il revient sans cesse, obstinément.

Du temps intime à l'espace social. La vérité de ces pieds en mouvement, dans un élan vertical. In-saisissables, flous, ils se dérobent au regard derrière leur vitre grattée, où se reflètent en plus les ondulations du béton, qui, dans un retournement ironique, donnent à la photo une allure de *peinture*. Il y a plus de vérité dans ce vague que dans la précision d'un rendu. Même de près, la réflexion des chaussures dans la vitre est plus nette que celle des pieds — tout comme l'identité sociale d'une personne est plus facile à situer que son être profond...

D'ailleurs, ces chaussures ne sont pas des chaussures — on ne les nomme ainsi que par force de convention —, elles sont en fait des « sculptures » de porcelaine nacrée, bibelot précieux, objets ravissants par excellence, rêves de bals inconnus et de rendez-vous manqués. Représentation encore une fois que ces chaussures, incarnation d'une féminité socialement définie, dans laquelle aucune femme ne mettra jamais les pieds. Féminité fragile, figée, arrêtée, sur ce simulacre de trottoir, passage urbain devenu destination, enserrement du regard, pesanteur infinie. De l'autre



Marc Garneau, *Ocre II*, 1987. Techniques mixtes sur toile; 150 x 165 cm. Photo : Pierre Charrier

côté, les pieds sont légers, si légers... *L'inconstance du désir* se situe quelque part entre les deux, au moment où l'indompté, le sauvage, le vécu, se cristallise et se coule dans le domestiqué, la tradition, le pensé.

Marc Garneau

Marc Garneau, à la galerie Aubes 3935, à Montréal, du 20 avril au 15 mai 1988 —

Le travail de Marc Garneau est soutenu, son œuvre émerge avec une tranquille assurance. Une griffe caractéristique : ces surfaces travaillées, investies, traversées de courants convergents et contradictoires. Un tout construit, où rien n'est laissé au hasard, un hasard qui a pourtant participé à la gestation de l'œuvre.

Dans les grands tableaux, des teintes sobres couvrent de larges surfaces. Des formes géométriques, plus petites, plus restreintes, regroupées ou au contraire dispersées sur la toile, disposées en des lieux stratégiques font contraste, établissant un système de tensions, dans un échange qui revient pour ainsi dire à animer le débat, à modifier complètement l'équilibre des forces en présence. D'un côté les grands espaces riches en nuances, en coups de palette. De l'autre ces rectangles, carrés, arcs de cercle, saturés de couleur, que l'œil regroupe spontanément. Ces formes qui se démarquent ainsi sont souvent des lambeaux de tableaux : débris d'essais, véritables rescapés, transfuges, greffes qui finissent par se trouver une fonction, à condition d'être acceptées de l'organisme-hôte. Une toile les accueille, les intègre, accepte leur différence, non sans se voir elle-même transformée par les fragments d'un autre ordre, d'un autre univers qui vient se coller sur elle. Rien ne se perd, et tout se crée, dans ce

jeu où les échanges ne se limitent pas aux proximités d'atelier mais tombent dans le rapport charnel.

Ainsi dans *Ocre II*, ces formes géométriques reprennent les vecteurs du tableau (verticale, horizontale, diagonale), ce qui, allié à une plus grande saturation, leur permet de s'approprier le regard, d'en revendiquer une part significative. Elles ponctuent des espaces où le geste joue une part plus active, comme en témoignent de larges traits de couleur, notamment dans les grandes surfaces blanches (presque une constante). Or ce contraste fait partie intégrante d'un équilibre entre deux représentations plastiques qui font appel à deux types de connotation, d'interprétations différentes. D'un côté les petits blocs solides de couleurs aux contours nets : le défini, l'enserré, la mesure, la norme, le droit, le rationnel. De l'autre la tache, les saturations inégales, l'étendue aux formes mouvantes et aux frontières poreuses, indécises : l'intuition, le geste, l'épanchement. Entre les deux ordres s'établit une alternance des distinctions hiérarchiques successives : équilibre et tension, cohabitation pacifique ou tirailllements. Selon les moments, les humeurs, la dynamique à l'œuvre pourrait pencher pour l'harmonie ou le conflit : au regardant de choisir.

Quant aux dessins, ils affirment une autonomie remarquable. L'action se déplace résolument vers le centre, avec d'étranges dissonances entre les éléments verticaux et l'activité particulière qui se glisse dans les intervalles. Le trajet de l'œil est constamment déjoué, et l'effort pour constituer un ensemble saisissable est fragmenté, divisé, morcelé. Si les éléments « fonctionnent » ensemble, c'est uniquement sur la surface comme telle. L'esprit ne peut appréhender ces entités insaisissables, alors que pourtant l'œil y plonge et y replonge sans cesse.

Jean-Pierre Le Grand