

ETC



Double-réel

Guy Pellerin, *Ici/Ailleurs*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 17 juin au 15 août 1993

Réjean-Bernard Cormier

Number 24, November 1993, February 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36131ac>

[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

Cormier, R.-B. (1993). Review of [Double-réel / Guy Pellerin, *Ici/Ailleurs*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 17 juin au 15 août 1993]. *ETC*, (24), 38–40.

MONTREAL

DOUBLE-RÉEL

Guy Pellerin, *Ici/Ailleurs*, Musée d'art contemporain de Montréal. Du 17 juin au 15 août 1993

Présenter une œuvre dont le thème comprend à la fois le lieu de création (l'atelier) et le lieu d'exposition de l'œuvre, constitue en soi un défi. Ce double emploi du lieu incite le regard à l'ambivalence, à un va-et-vient constant entre ces deux espaces virtuels, perçus comme différents lieux de passage non interchangeables. L'installation de Guy Pellerin intitulée *Ici/Ailleurs*, présente la notion d'œuvre d'art, dans ce qu'elle a de flottant et de fragmentaire qu'elle articule dans deux espaces très connotés culturellement, l'atelier d'artiste et la galerie comme lieu d'exposition public.

En cela, Pellerin a su tirer partie des particularités de la salle d'exposition qu'occupe son œuvre. Cette installation s'accorde parfaitement à la double surface d'exposition de cette salle dont l'un des coins est occupé par une plate-forme. Son œuvre s'accommode ainsi des contraintes architecturales particulières de ce lieu d'exposition et fait, pour ainsi dire, corps avec cet espace du Musée d'art contemporain réservé aux événements intitulés *Série Projet*. Les divers éléments de cette installation ont donc été distribués de façon à bien faire sentir l'écart entre le lieu de création et le lieu de diffusion, respectivement perçus comme arrière-scène et avant-scène de l'œuvre. Placées dans ce contexte où prime le rapport au lieu, les parties de cette installation servant à représenter l'œuvre d'art comme objet (des dessins sur toile ainsi que trois fresques aux murs), ne semblent servir en un premier temps qu'à renforcer cet écart. Ainsi, le sujet de l'œuvre relègue en quelque sorte les œuvres comme objets, sinon à un second plan, à un deuxième temps de lecture. Un second degré de lecture qui porte entre autre chose sur le médium installation en lui-même. Car l'installation, dont la particularité est d'offrir à chaque objet qui la constitue une autonomie de détail, joue dans une certaine mesure dans cette œuvre-ci sur le statut ambiguë de l'autonomie de l'objet d'art. Cette installation nous montre plutôt l'objet en tant qu'élément d'ensemble lié à la production de l'artiste, c'est-à-dire placé en continuité dans le temps. Chaque objet ponctue et fragmente cette continuité de production en restaurant et en préservant un lien concret d'interdépendance.

De prime abord, le spectateur remarque au centre de la plate-forme (dont les extrémités contiguës se terminent à trois marches), un pupitre massif en bois verni, de facture ancienne, vu de dos. Par association, ce pupitre renvoie à la figure du peintre, de l'artiste, assurant ainsi métaphoriquement son omniprésence comme maître

d'œuvre. La plate-forme construit les frontières de l'espace virtuel perçu comme atelier. Nous pouvons voir sur le mur, à l'arrière plan du pupitre, une suite de dessins sur toile. Ces dessins, au nombre de douze, sont posés sur une longue tablette, qui participe aussi à la délimitation de l'atelier fictif. Les toiles sont carrées et présentent les unes par rapport aux autres des surfaces aux dimensions légèrement dissemblables. Elles servent de supports à des dessins linéaires qui représentent tous une forme unique. Ces formes sont perçues comme autant de variantes tirées d'un même motif s'apparentant au contour flou d'une tache ou d'un nuage. Par leur rendu plastique, traits de crayon noir sur fond blanc incluant retouches et repentirs, ces dessins font immédiatement image en tant qu'esquisses, ou dessins préparatoires, et renvoient par le fait même à l'atelier comme lieu d'explorations formelles.

Le pupitre, en tant que mobilier de travail d'atelier, oriente fortement la lecture du jeu de dessins qui lui fait suite. L'ensemble fait en sorte d'induire la lecture du spectateur dans un contexte symbiotique qui surexpose leur existence comme traces d'activités humaines préméditées, réfléchies. Ces liens symboliques entretenus par cette association pupitre et dessins, personnifient l'artiste sans équivoque, en même temps qu'ils soulignent une partie du travail de celui-ci comme mouvement de conceptualisation, de découvertes théoriques et formelles où dessin et dessein se corroborent, s'articulent dans une proximité intime. La série de dessins sur toile immédiatement repérée comme série d'esquisses, fait écho à trois séries de cinq reliefs respectivement peints de la même couleur que les fonds rectangulaires monumentaux sur lesquels, par groupe de cinq, ils prennent corps. Ces trois fresques rectangulaires présentent l'ordre monochrome suivant: jaune; rouge, bleu, elles sont directement peintes sur les murs faisant suite à la section de l'installation figurant l'atelier. Plus large que haut, ces fonds rectangulaires sont tous les trois de même dimension et couvrent le mur, du plancher au plafond. Au centre de ces grandes formes géométriques s'inscrivent à chaque fois cinq reliefs placés à égale distance, eux aussi monochromes, de même couleur que le fond où ils sont installés. Ces reliefs reprennent le motif nuage ou tache, comme conclusion formelle des esquisses sur toile. L'association de la planéité et du relief crée une tension présentant la monochromie en dehors de son habituelle neutralité. Ces œuvres peintes sans relief concèdent donc à l'adjonction de formes sculptées une troisième dimension qu'elles édulcorent. Ces formes sculptées reprennent un motif dominant

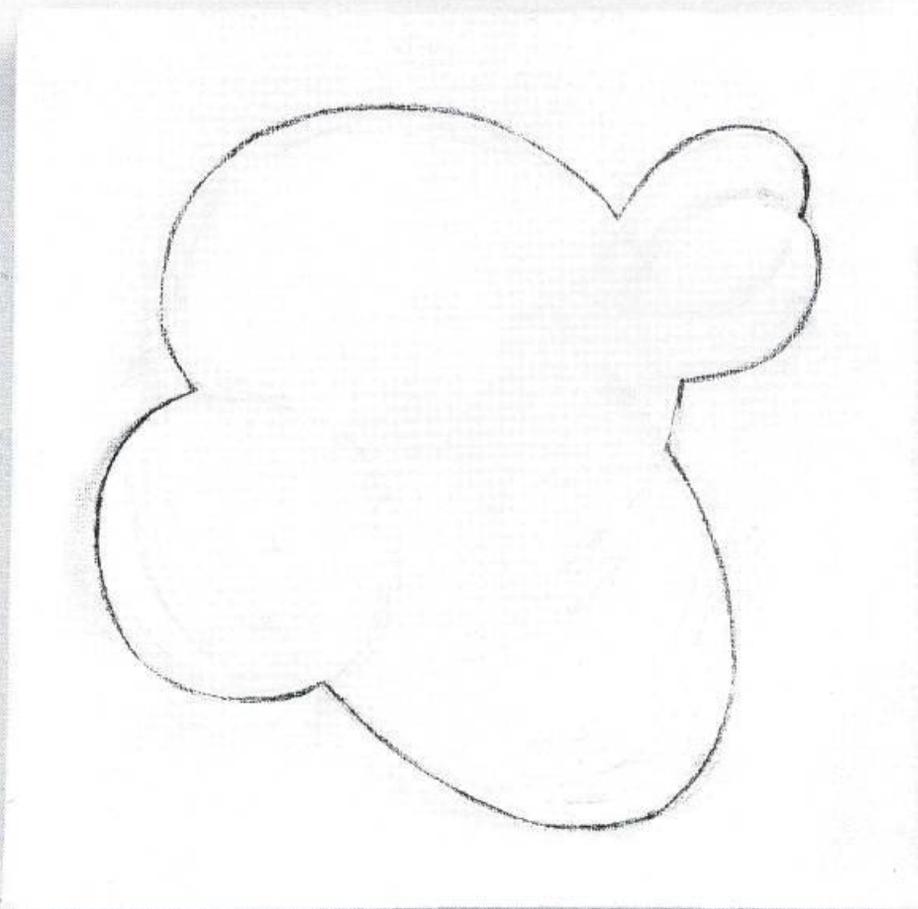


Guy Pellerin, *Ici/Ailleurs (détail)*, 1993. Acrylique sur bois; 60 x 60 cm. Collection de l'artiste.

l'ensemble, perçu malgré tout comme prémisses figurative. Le nuage étant comme l'écrit Damisch « étranger à l'ordre de l'expression (le dessin), sinon à celui de la « vérité » (la couleur)... » est dans le réel... cette formation instable, sans contour mais aussi sans couleur définie, et qui cependant participe des puissances d'une matière où toute figure vient au jour et s'abolit... » Il poursuit : « ...substance sans forme ni consistance où le peintre, comme déjà Léonard dans les taches d'un mur, imprime les emblèmes de son désir »¹ À le présenter, comme c'est ici le cas, en tant que motif abstrait, c'est une partie de l'histoire de l'art qu'on déplace, qui en passant par les Grecs, la Renaissance jusqu'aux fameuses taches de Rorschach, voyait dans le nuage un incitatif à la figuration subjective. En banalisant et opacifiant le motif nuage, l'effet sans texture du monochrome par exemple, cette œuvre le redonne comme symbole, presque à la manière d'une œuvre du Pop Art, juste à la frontière de la caricature. En laissant le champ libre aux déplacements du spectateur, cette partie constituée par ces trois pièces monumentales, s'intègre au lieu d'exposition qu'elle s'approprie, par opposition à la section atelier et, par extension, renvoie au

pupitre en le magnifiant comme organisateur de l'opposition *dessin/couleur*, dont il ponctue la mise en scène.

Par sa position centrale au sens propre comme au sens figuré, le pupitre à lui seul donne à cette installation toute sa théâtralité. Car sans le pupitre, l'élévation du niveau du plancher créée par la plate-forme ne donnerait pas cette impression de césure. Il est donc le principal déclencheur de cette théâtralité, ou irréalité, laissant l'impression d'un double espace, d'une rupture avec la similitude *des lieux*. « Les ambivalences ne sont jamais simplement juxtaposées. Entre leurs pôles est toujours en action une conversion de valeurs »² écrit Bachelard. Tout le dynamisme de l'installation *Ici/Ailleurs* repose donc sur ces mêmes principes de conversion des valeurs en action sur un thème polarisé et ambivalent, voire ambigu, ironique. Tout le propos rhétorique de l'œuvre est maintenu par une association d'objets présentant une certaine réversibilité de sens. Ces objets, pris à part, font dans une certaine mesure métaphoriquement office de masques. Un masque « ...qui veut paraître ce qu'il n'est pas et qui finit par se découvrir en se dissimulant par sa dissimulation »³ En cela, cette installation veut et *peut* paraître ce qu'elle n'est pas;



Guy Pellerin, *Sans titre*, 1993. Graphite et gesso sur toile; 30 x 30 cm. Collection de l'artiste.

atelier et lieu d'exposition, présentant à tour de rôle la genèse et l'achèvement de l'œuvre. Mais l'impression générale qui s'en dégage indiquerait plutôt une mise en dérision du spectateur dans sa capacité d'appréhender avec distanciation l'œuvre qu'on lui présente, en même temps qu'une critique un tant soit peu cynique de l'exposition en galerie comme point culminant d'atterrissage de l'art, et pour démontrer cela la piste du Musée d'art contemporain semble parfaite...même sous d'autres cieux, la question de la finalité de l'art demeure.

Empreinte d'une sophistication certaine, d'une grande sobriété formelle, cette œuvre mène donc de plein fouet le spectateur dans des tergiversations de lieux et de sens qui se prêtent aisément à des débordements subjectifs. Cette installation en tant que circuit fermé « représentatif » intègre donc le spectateur dans une dialectique dont la spirale est porteuse de dédoublements, déformant et reformant par jeu le réel, ouvrant la voie en quelque sorte à

« une chaîne substitutive sans fin »⁴, dont la circularité, à la manière d'un serpent se mangeant la queue, mène vers un constant repli sur l'œuvre, la notion d'œuvre, le lieu d'exposition de l'œuvre.

RÉJEAN-BERNARD CORMIER

NOTES

¹ Hubert Damisch, *Théorie du nuage*, Paris, Éd. du Seuil, 1972. p.49.

² Gaston Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Éd. P.U.F., 1983. p.214.

³ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p.215.

⁴ Sarah Kofman, *Mélancolie de l'art*, Paris, Éd. Galilée, 1985, p.31.