Document generated on 08/12/2025 11:10 p.m.

ETC

La chambre bleue ou les degrés de l'exposition

Christian Kiopini, *Espaces parallèles (parcours elliptique n^{o} 2)*, Circa, Montréal. 12 février - 11 mars 2000

Jean-Pierre Latour

Number 51, September–October–November 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/35750ac

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

Latour, J.-P. (2000). Review of [La chambre bleue ou les degrés de l'exposition / Christian Kiopini, *Espaces parallèles (parcours elliptique n^{o} 2)*, Circa, Montréal. 12 février - 11 mars 2000]. *ETC*, (51), 52–55.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2000

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/

Christian Kiopini, *Espaces parallèles*, 1999. Acrylique sur contreplaqué; 244 x 854 x 488 cm. Photo: Richard-Max Tremblay. Circa, Montréal. Vue extérieure (arrière).

Christian Kiopini, *Espaces parallèles*, 1999. Acrylique sur contreplaqué; 244 x 854 x 488 cm.
Photo: Richard-Max Tremblay. Circa, Montréal. Vue intérieure (moitié gauche).

Montréal

LA CHAMBRE BLEUE OU LES DEGRÉS DE L'EXPOSITION

Christian Kiopini, *Espaces parallèles (parcours elliptique n° 2)*, Circa, Montréal. 12 février - 11 mars 2000

« Si le lieu d'où est vue une œuvre en est le cadre, il échappe toutefois à l'observateur qui admet le postulat du musée comme non-lieu, car le musée est la part sous entendue, la part présupposée de l'œuvre.»

Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu...*[1]

Quand Marcel Duchamp met à l'épreuve la recevabilité du *ready made*, il met aussi en évidence, comme on le sait, que l'institution artistique peut constituer un formidable levier de production artistique, jusqu'à l'anéantissement même du travail d'atelier proprement dit. Selon sa formule bien connue, ce sont les regardeurs qui font les œuvres. Sans oublier que la manière[2] et la conséquence du regard porté ne sont pas indépendantes du lieu de mise en vue. Et encore faut-il que ces regards des regardeurs puissent former un consensus suffisant à l'intérieur de l'institution artistique.

Depuis Duchamp, nombre d'artistes ont usé (certains diront abusé) de ce puissant levier. L'effet premier, pragmatique, de la manœuvre duchampienne aura été, bien sûr, de souligner l'impossibilité d'isoler le phénomène de l'art des institutions qui en régissent l'émergence, la reconnaissance et la circulation.

Règle générale, quand un artiste utilise le levier

institutionnel, il réduit jusqu'à leur disparition les signes du travail d'atelier. Comme pour bien rendre visible ce qui travaille en l'occasion. Alors, qu'en est-il justement d'une œuvre qui, pourtant marquée des signes multipliés d'un travail d'atelier, insiste tout de même pour faire savoir une conscience du lieu, non pas simplement physique mais, rappelons-le, également institutionnel ?

C'est précisément cette question qui peut surgir, à la suite de l'exposition que présentait Christian Kiopini chez Circa l'hiver dernier. Intitulée *Espaces parallèles (parcours elliptique n° 2)*, cette mise en scène donne à voir une pleine mesure de peinture, une franche présence du travail d'atelier, mais aussi (en parallèle) un ensemble de signes qui renvoie au lieu physique et institutionnel qu'est la galerie. Certes, l'exposition n'est pas réductible à cet unique propos. En fait, la question du lieu semble plutôt s'insérer dans une mise en scène beaucoup plus large touchant les degrés du visible, autrement dit les degrés et les moments de l'apparition de l'œuvre, à la fois comme objet et comme travail, travail de l'artiste et travail de l'institution.

Une double enceinte

Trois tableaux sont accrochés aux murs. Deux d'entre eux sont immédiatement visibles à droite, aussitôt franchi le seuil de la galerie. Cependant, ce qui a vite fait de retenir l'attention, dans un premier temps, est peut-être davantage la singulière structure érigée au centre de la galerie. Comme l'envers d'un décor, elle montre des feuilles de contre-plaqué et les membrures de bois qui les rigidifient et les assemblent. Est ainsi construit un décor et une scène fermée où le seul acteur présent sera celui qui regarde, où l'action sera jouée par son corps mobile dans l'enceinte scénographiée.

Quand on s'avance vers l'ouverture qui donne accès à l'espace interne de cette construction, on aperçoit plusieurs feuillets affichés sans précautions particulières. Ce sont des copies du projet soumis par l'artiste à la galerie. Ainsi, la galerie reçoit une doublure de sa propre enceinte qui, par ces documents, rend visible le lieu comme institution. Sont ainsi exposées en partie les règles qui ont permis à cette structure d'aboutir là où elle est maintenant exposée, signalant le réseau où elle circule comme condition de sa mise en vue.

Lorsqu'un artiste apporte en galerie ses propres murs, sans bouder pour autant ceux qui lui sont prêtés[3], il leur donne une visibilité soulignée, amplifiée, inhabituelle. L'oubli des murs, de ce qu'ils sont comme de ce qu'ils signifient, devient alors difficile.

Question de mise au point

Cela dit, voyons ce qui s'expose en retrait des murs donnés, dans la clôture de ces murs *specifically made*. Qu'est-ce qui se joue dans cette chambre bleue ?

Dans cette enceinte est scénographiée une exposition. Une exposition dont la rigoureuse homogénéité résulte d'une construction soumise entièrement à un régime pictural. Car murs et tableaux y sont d'une seule et même matière, peints d'un bleu rompu, couleur de lointain, selon quelques variations tonales très serrées. Six moments de peinture y sont mis en scène[4], déclinant une disparition, une trouée, un tableau sans figure et trois genres très discrètement figurés : le paysage, la nature morte et le portrait. Mais il faut voir plus exactement comment la chose s'expose, car la phrase donne ici en quelques mots ce qui, *in situ*, ne se livre pas avec la même célérité.

Les murs-tableaux, formés par addition de panneaux standards de quatre pieds par huit pieds, portent un réseau linéaire régulier emprunté à la structure[5] des microprismes formant l'anneau qui dans les appareils photographiques sert à faire la mise au point de l'image. Ce tracé, comme un détail agrandi, est porté sur la toile à l'aide de ficelles incorporées à la matière picturale. Mais cette référence à la photographie prend bien vite des allures de mise en garde. Qu'est-ce qui au juste ferait ici l'objet d'une éventuelle mise au point ? Qu'est-ce qui serait censé apparaître et se clarifier ?

Les degrés de l'apparition

À gauche pourtant, sur une petite portion de mur adjacent à l'entrée, il s'agirait plutôt d'une disparition. Une ombre au mur, semblable au vestige d'un tableau décroché qui aurait un temps protégé la surface de la brûlure de la lumière, un simple rectangle comme l'ombre résiduelle d'un tableau fantomatique. Bref, on aurait plutôt affaire à l'apparition spectrale d'une disparition fictive.

Puis, sur le mur qui suit, il y a un tableau où les ficelles ondoient. On cherche le motif, la raison figurale de ces linéaments. Mais la chose est difficile à voir. Il faut bouger, chercher la bonne lumière qui, accrochant la ficelle convenablement, révélera le motif d'un paysage. Il apparaît, il disparaît; on le devine, on l'appelle. Il faut du temps, de l'attention; il faut qu'agisse un *désir de voir*.

Même procédé et même phénomène pour deux autres tableaux. Dans l'un, le dessin-ficelle finit par céder un cône, un cylindre et un cube, comme des interférences (bien plus que des références) dans la grille micro prismatique. Voilà pour la nature morte. Le portrait est juste en face, simple contour continu d'une silhouette tronquée.

En fait, les motifs figurés auraient une présence plus tactile qu'optique, affirmant ainsi la valeur tactile[6] du dessin. Peinture presque qu'aveugle qui pourrait s'abandonner aux doigts, elle ne livre ses figures qu'avec retenue. Mais l'œil et la distance reprennent leurs droits quand cette peinture se fait trouée. Sur le mur opposé, percée (à dessein, on l'imagine) en

regard du paysage et de mêmes dimensions, une large ouverture donne sur un panneau dressé à près de trois pieds hors de l'enceinte. C'est là, à travers l'embrasure, que la surface reprend une qualité proprement optique. Un lointain s'esquisse, que souligne la différence d'éclairage. Mais l'éloignement de la couleur est en même temps freiné par une succession régulière de bandes verticales, subtilement plus sombres, qui fatigue presque insensiblement l'effet ténu d'horizon nimbé.

Dans cette chambre bleue, reste à voir un dernier tableau, pure réplique du mur-tableau, morceau détaché et rapporté au devant. De l'effet tableau, il ne resterait plus que l'épaisseur en saillie, qui reprend le même motif que le mur mère[7]. À la fois mur et tableau, la distinction s'embrouille. Si peu sépare le mur de ce qu'il porte. Le désir de voir se bute contre le fragment d'un détail.

La référence photographique est donc faite d'emprunts et de démentis, d'indices et de dénégations. Les murs sont porteurs du signe d'une mise au point qui s'épuise dans l'impossibilité d'une focalisation. L'inscription furtive des motifs figuratifs les détache à peine du tableau, qui est à peine séparé du mur. La couleur obéit au même régime des gradations serrées; le motif des microprisme s'accompagne de microchromies[8]. Aucun contraste soutenu. À peine ce qu'il faut pour qu'apparaisse une différence. Le détail, la nuance fine, tout ce que la précipitation laisserait inaperçu, est ici retenu et mis en scène au bord de l'infraliminal.

Quand le titre fait l'image

Revenons à ces trois tableaux, suspendus hors de l'enceinte bleue, sur les murs blancs de la galerie. Au centre, ils reprennent le motif de l'anneau, celui de mise au point du viseur photographique. Les deux premiers sont bleus, l'un en nuances plus azuréennes (*L'arbre est dans l'oiseau*[9]), l'autre (*Les baigneuses*), d'un bleu outremer. Dans ces tableaux, on chercherait en vain des figures. Mais puisque des titres en suggèrent, on peut longuement s'entêter à chercher quelque repère dans l'enchevêtrement des lignes. Parfois on croit voir, pendant un instant de suggestion furtive. On *croit* voir. Et la pièce à conviction produite, les deux titres dûment inscrits, s'efforcerait d'inculquer au regardeur le souffle de la foi requise. Mais cette foi est peu à peu grignotée par le doute.

Reprenons la question autrement. En fait, le seul moment où l'image acquiert quelque définition, le seul lieu où les figures se montrent, c'est dans le titre, en mots. La seule mise au point, le seul moment de relative acuité devient strictement linguistique. Bref, ce que le titre révèle, l'image le dérobe, indiquant du même coup le pouvoir des mots de faire apparaître. Finalement, le procédé ne manque pas d'humour. Il joue de l'écart entre titre et tableau et, par extension, entre discours et œuvre visuelle. Car il y a aussi, pas très loin, cet autre moment de mise en vue où l'œuvre pourra apparaître dans un discours, moment que produit le présent article.

Le dernier tableau (*Équation visuelle*), où la couleur glisse vers le violet, est accroché, seul, de l'autre côté de la chambre bleue. Son titre ne propose aucune référence figurale. Ici, l'introduction d'une extériorité picturale devient « abstraite » et ne parvient pas à affecter substantiellement la « lecture » de l'œuvre, repoussant même l'idée d'une « lecture ». Le vecteur référentiel s'immobilise. Par un titre insaisissable[10] (que faudrait-il en faire ?), l'expérience sensible de la forme matérielle se condense, en retrait du discours. Bien sûr, la perception d'une œuvre d'art est un phénomène à la fois individuel et collectif, à la fois physiologique et social. Il peut être commode, d'un point de vue analytique, d'en isoler un aspect ou l'autre; mais ils demeurent néanmoins liés. En outre, à l'autre bout de la réception, du côté de la production, une double articulation se répète : L'œuvre est le produit d'un travail d'atelier que prolonge une *mise en œuvre* institutionnelle. (Quand bien sûr cette mise en œuvre n'accapare pas toute la part productive, bien entendu).

Dans cette exposition de Christian Kiopini, ce qui apparaît au seuil de disparaître est aussi bien la forme, la figure et l'œuvre que le lieu, le discours et l'institution. Mais reste encore hors des mots l'expérience de se mouvoir dans cette chambre bleue, d'arrêter longuement devant ces trois tableaux qui nous narguent de leurs titres pour mieux nous imposer leur différence. Bref, tout ce qui ne pouvait apparaître que là.

JEAN-PIERRE LATOUR

NOTES

[1] Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Mamco, Genève- Institut d'art contemporain & Art édition, Villeurbanne, 1999, p. 72.

[2] C'est-à-dire l'induction d'une disposition artistique.

[3] Mais les utilisant avec parcimonie, à tableaux comptés.

[4] Sur la question de la mise en scène ou en représentation de la peinture dans le travail de Kiopini, question qui ne sera pas reprise spécifiquement ici, voir Gilles Godmer, « Mettre en scène la peinture », dans le catalogue *Christian Kiopini, œuvres récentes, 1980-83*, Musée d'art contemporain, Montréal 1984. Voir aussi Louise Poissant, « Perspectives ombragées », dans le catalogue *L'art pense*, Société d'esthétique du Québec, Montréal, 1984, p. 45-48.

[5] À laquelle est donnée l'inclinaison de l'axe de la terre, précise le texte de l'artiste.

[6] Il faut rappeler à ce sujet la discussion de Roger de Piles, au XVII[e] siècle, concernant les propriétés tactiles du dessin, comparées à la qualité purement optique du coloris. Voir l'exposé qu'en fait Jacqueline Lichtenstein dans *La couleur éloquente*. Voir aussi, pour ce qui est de la valeur tactile du dessin, Heinrich Wölfflin, *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art*.

[7] Avec peut-être une légère accentuation du relief des gouttelettes projetées.

[8] Bien sûr, le mot est emprunté au titre de la série de tableaux de Fernand Leduc.

[9] Et l'oiseau dans l'appareil photographique ? Attention l'oiseau va sortir ! Un humour aussi discret que les figures ?

[10] Autrement que par un effet tautologique.