

Robert Duchesnay, *Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et de Buckminster Fuller*, Plein sud, Longueuil, du 18 septembre au 27 octobre 2012

Pierre Rannou

Numéro 94, printemps-été 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69360ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Rannou, P. (2013). Compte rendu de [Robert Duchesnay, *Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et de Buckminster Fuller*, Plein sud, Longueuil, du 18 septembre au 27 octobre 2012]. *Ciel variable*, (94), 79–80.

point écrasées au bas des images, qu'on ne cherche plus à les lire. Si le besoin de bien remplir la salle nous rapproche de la réalité de l'édition de presse – pas question de laisser un vide dans une page –, le peu d'importance accordé au texte nous en éloigne.

Douze photographes faisaient partie de la sélection : Benoit Aquin, Josué Bertolino, Normand Blouin, Laurent Guérin, Hubert Hayaud, Miguel Legaut, Horacio Paone, Jean-Eudes Schurr, Marie-Hélène Tremblay, Robert Fréchette, Caroline Hayeur et Jean-François Leblanc. Ce sont les trois derniers, parmi les plus connus du groupe, qui ont trié les corpus. En directrice artistique, Hayeur a opté pour une présentation sur bannières verticales, par thèmes et par années.

À coups de deux ou trois photos par bannière, ou davantage comme dans la mosaïque sur le chaotique Sommet des Amériques en 2001, le dernier quart de siècle passe en coup de vent. Le revoir à travers la douzaine de lentilles donne l'impression de revivre une sorte de best-of de l'époque. D'Haïti post-Duvalier en 1987 à Haïti sous les décombres en 2010, en passant par Oka, les émeutes post-coupe Stanley, la déroute financière en Argentine ou les questions environnementales, l'actualité dicte les reportages. Mais il n'y pas que ça. Des sujets hors actualité, moins reliés à une date et à un lieu précis, parsèment la rétrospective. Les séjours auprès des communautés autochtones, qui fondent la

signature Robert Fréchette, en sont parmi les meilleurs exemples. Son triptyque sur la réserve La Romaine, tiré d'un reportage réalisé entre 1987 et 1989, décrit une réalité de chasse et de solidarité, non sans laisser transparaître des cas plus sombres, comme la mort et l'alcoolisme.

Chronologique en grande partie, heureusement pas d'un bout à l'autre, 25 ans d'histoires aurait gagné à être montée par un commissaire extérieur. Les quatre banderoles consacrées au Printemps érable montrent certes des images inédites, ce conflit encore très frais à notre mémoire n'avait pas à figurer en surnombre. Caroline Hayeur et ses collègues semblent avoir manqué de recul. Ont-ils voulu éviter de froisser quelqu'un en n'incluant pas ses meilleurs coups de 2012?

À vouloir être exhaustive, la célébration prend le mauvais pli d'une manifestation type World Press Photo, qui ne hiérarchise rien, pour qui le gros plan d'un tireur embusqué équivaut à un gros plan d'une grenouille. Or l'un provient de l'urgence d'informer, l'autre de la patience de documenter. Prise entre ces deux pôles, Stock a néanmoins tiré souvent son épingle du jeu. Il aurait été intéressant qu'on nous le souligne autrement que par un méli-mélo.

Jérôme Delgado est critique d'art et de cinéma et pratique de manière parallèle la traduction. On peut le lire régulièrement dans les pages culturelles du quotidien *Le Devoir* depuis 2007,

ainsi que dans le magazine *Séquences*. En 2010, il a occupé la résidence « réflexion + écriture » du 3^e Impérial, centre d'essai en art actuel de Granby. Diplômé en histoire de l'art de l'Université de Montréal, il est membre de l'Association québécoise des critiques de cinéma depuis 2004.



Jean-François Leblanc, Jean-Bertrand Aristide prend le pouvoir en Haïti, 1991



Table de travail avec grande photo de la performance «Fluxus» de 1964, 1984, impression jet d'encre, 51 x 51 cm

Robert Duchesnay

Le studio et l'anti-studio de Joseph Beuys et de Buckminster Fuller
Plein sud, Longueuil

Du 18 septembre au 27 octobre 2012

L'exposition que Robert Duchesnay propose au centre d'exposition Plein sud est composée de 30 photographies noir et blanc de 50,8 x 50,8 cm. Si ce choix esthétique tend à favoriser l'idée d'unité de l'ensemble, il convient néanmoins de préciser que l'on est en présence de deux corpus d'œuvres différents. D'ailleurs, le déploiement des images ne suit pas un développement symétrique de l'espace et un vide laissé au mur signale la coupure entre les deux séries d'œuvres. La première que l'on aperçoit est celle consacrée à la documentation de l'abandon et du délabrement de l'œuvre de Buckminster Fuller réalisée pour Expo 67 et devenue par la suite la Biosphère, dont le photographe s'est évertué à documenter les états successifs entre 1983 et 1995. Cette section de l'exposition, qui est désignée par l'artiste comme l'anti-studio, propose uniquement des prises de vues réalisées lors de l'année 1984. La seconde série, correspondant à la section dite du studio de l'exposition, est constituée de prises de vues réalisées lors d'une visite du bureau-atelier de Joseph Beuys à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf en 1984. On retrouve aussi dans l'espace de la galerie trois sculptures, dont la nature peut apparaître assez énigmatique au visiteur. Si l'on peut facilement reconnaître qu'il s'agit d'éléments provenant du site de la Biosphère, on perçoit certains d'entre eux sur les photographies au mur, leur fonction dans la salle d'exposition est beaucoup moins claire. Le mode de présentation dans l'espace, que ce soit l'usage du socle bas ou l'appui directement au mur, semble

impliquer qu'il ne s'agit pas de simples artefacts témoignant de la décrépitude de leur lieu d'origine, mais de quelque chose de l'ordre du ready-made ou de la sculpture minimale.

De la même façon, un autre élément interpelle et intrigue le visiteur qui pénètre dans la salle : une bande jaune qui a été placée au sol et qui impose une distance entre le regardeur et les œuvres accrochées aux murs. Bien que ce type de marquage de l'espace se retrouve à l'occasion dans l'espace muséal, il faut reconnaître qu'il est particulièrement rare dans les lieux d'exposition consacrés à l'art contemporain. Il est intéressant de noter que si cette ligne nous éloigne du mur, elle nous repousse en quelque sorte vers le centre de la pièce, dans l'espace des « objets », qui, eux, n'ont pas droit à ce mode de protection. Il faudrait donc admettre qu'au-delà de sa pseudo-fonction de sécurité, cette ligne a pour rôle de déterminer le lieu, de le prendre en charge et d'imposer le mode de relation entre les objets exposés, sorte de clé de lecture.

Ainsi, l'éloignement physique des épreuves papier n'est pas simplement une confirmation du caractère précieux des tirages, mais pourrait aussi être lu comme une affirmation de leur valeur d'aura, une sorte de commentaire des thèses de Walter Benjamin sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction technique. De la même façon, le jeu sur l'opposition de deux modes d'indicialité, soit celui inhérent à la photographie et celui propre au photographique, pourrait être envisagé comme une réflexion plastique ayant pour sujet les

hypothèses théoriques de Rosalind Krauss. De fait, en choisissant délibérément de ne présenter que des images réalisées en 1984, Duchesnay cherche à introduire dans l'esprit du visiteur l'idée qu'il existe une relation entre les œuvres exposées. La mise en exposition choisie par l'artiste photographe lui permet donc de fabriquer, de rendre visible pour les autres, l'événement clé qui l'a constitué tant d'un point de vue artistique que d'un point de vue humain. Ce moment, qui se donne à voir ici comme une sorte de dévoilement d'un point d'origine, pour ne pas dire originel, organise non seulement sa démarche artistique, mais fait de sa propre biographie son matériel créatif. La non-rencontre avec Beuys lui a permis de réaliser l'importance du travail qu'il avait entrepris l'année précédente en photographiant le dôme géodésique réalisé par Fuller. Les objets exposés, aussi bien les clichés que les « sculptures », ont donc une valeur mémoriale. En les distinguant, tout en les rapprochant, il nous donne l'occasion de saisir comment des problématiques parallèles ont pu former celui

qu'il est devenu. En ce sens, il semble que, comme le croyait Beuys, le seul véritable atelier se trouve entre les hommes et que c'est là que prend forme la plus valable des plastiques sociales.

—

*Critique et historien de l'art, **Pierre Rannou** agit à titre de commissaire d'exposition. Il a publié quelques essais, participé à des ouvrages collectifs, rédigé plusieurs opuscules d'exposition et collaboré à différentes revues. Il enseigne au département de cinéma et de communication et au département d'histoire de l'art du collège Édouard-Montpetit.*

—



En prenant une marche sur la plate-forme du sommet, 1984, impression jet d'encre, 51 x 51 cm

Jacynthe Carrier

Parcours
Occurrence, espace d'art et d'essai contemporains, Montréal
Du 1^{er} décembre 2012 au 12 janvier 2013

Figure montante de l'art actuel québécois¹, Jacynthe Carrier compose depuis 2008 un corpus photographique et vidéographique portant une signature distinctive qui examine la relation du corps à son environnement. Par des mises en scène où les tableaux vivants servent de vecteur pour marquer le paysage, l'artiste s'intéresse aux lieux transitoires (terrains vagues, zones en friche, etc.), posant ainsi un regard sur nos manières d'occuper le territoire. Telles des allégories, les images de Carrier abordent les rituels qui façonnent notre

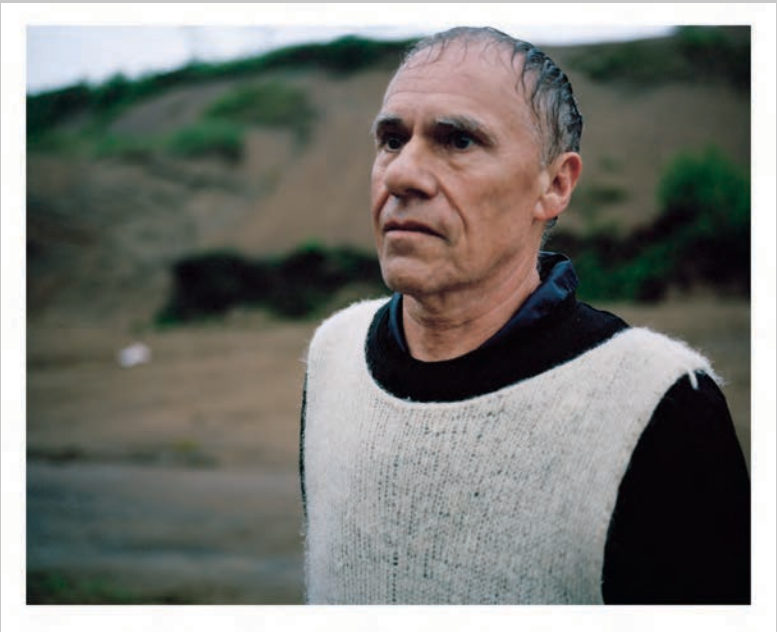
société, interrogeant au passage notre relation au lieu habité.

La série *Parcours* est composée de neuf photographies et d'une installation vidéo qui présentent un groupe d'individus se déplaçant dans une carrière de sable, endroit plutôt inusité pour déambuler. Dans la première salle d'Occurrence, les photographies laissent quelques indices sur les actions entreprises par les protagonistes, incluant celle présentée en vitrine. Deux images, plus particulièrement celles extraites de la vidéo, permettent cette lecture. La première

présente des gens qui courent, le flou de l'image fixant ce mouvement. La seconde photographie expose un groupe d'individus, de tous les âges, formant un bloc. L'analogie avec le troupeau peut être avancée puisque ce regroupement semble au service de quelqu'un qui lui impose une direction, rôle que tient l'artiste dans toutes ses productions. Cette communauté attend un signal afin d'agir ensemble et souligne de cette manière les comportements collectifs qui façonnent la société. Chaque individu se fond dans la masse en adoptant une forme d'errance collective, marquée par la répétition des actions. Par ailleurs, il est à noter que cette série s'intéresse davantage aux individus par la présentation de portraits, que l'artiste présente de face ou de profil. Tous ces personnages fixent un point devant eux, manifestant un certain recueillement,

une certaine forme d'intériorité. Ainsi, le rapport de proximité est activé par des plans rapprochés de visages et de corps marqués par la pluie. Il s'agit d'un temps d'arrêt dans cette course, un moment de repos.

Présentée au sous-sol, l'installation vidéo d'une durée de 5 minutes (coproduite avec La Bande Vidéo) permet de situer davantage le cadre dans lequel les personnages ont évolué. La sablière sert de terrain à une course où les performeurs semblent captifs de cet espace clos. Une corde blanche laisse transparaître la mise en scène de Carrier et détermine le champ d'action des performeurs. Celle-ci, telle une ligne du temps, leur sert de repère visuel. La caméra suit cette course, sans but ni fin, contre le temps et l'espace. Les corps s'inscrivent dans le paysage, ils occupent le lieu de manière à prendre la mesure de son immensité. Par



Rôdeur 3 et *Souffle*, de la série *Parcours*, 2012, impression jet d'encre, 89 x 109 et 99 x 102 cm