

Expositions

Numéro 43, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21227ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1998). Compte rendu de [Expositions]. *CV Photo*, (43), 29–30.

Expositions



Offrande, David Rasmus

Galerie Vox, Montréal

Du 19 mars au 19 avril 1998

De passage chez Vox, les photographies de David Rasmus ont insufflé à la galerie des airs de serre printanière. La kyrielle de fleurs parant les cimaises à coups d'orangé, de fuchsia, de jaune, de rose et de rouge feu avait de quoi surprendre. D'abord par le recours inhabituel (autant en photographie qu'en peinture du reste) à des couleurs pétulantes et ensuite par le choix d'un motif hyperconnoté, pour ne pas dire galvaudé, qu'est la fleur. Audacieuse en soi, l'entreprise de Rasmus, ne serait-ce que pour ce seul critère, plaît.

Courtisant l'esthétique baroque, fantaisiste, voire même kitsch, Rasmus use à souhait de la charge symbolique que charrie le motif floral, de son pouvoir de séduction à sa liaison avec le monde insidieux des apparences. D'un côté les couleurs écarlates, le poteau électrique tronquant la tige d'un tournesol et les pétales que l'on croirait accrochés aux nuages, de l'autre l'omniprésence accablante des fleurs qui s'imposent à l'avant-plan, hypertrophiées sous leurs prises en contre-plongée et en gros plan. Ajoutons à cela des cadrages serrés et des contrastes aigus entre l'exubérance des coloris floraux et le bleu radieux du ciel, et nous voilà plongés dans un jardin extérieur quasi surréaliste. Ces fleurs mi-monstrueuses miradieuses que l'on serait franchement tenté de humer, dégagent une atmosphère d'étrangeté où le cocasse rivalise avec le menaçant.

Ambiance irrationnelle et dramatique, lumière métaphysique et titre évocateur, *Offrande* cache mal ses accointances avec les vanités classiques. Dans un élan ascensionnel, la matière semble livrer un combat avec la lumière à la rencontre de cieux meilleurs. Prétextant la « mise en bouquet », les offrandes se plient à certaines singularités formelles, soit par un accrochage en groupe (intermittent) de deux ou de trois œuvres soit par une découpe à l'intérieur même du cadre photographique. De fait, les angles de caméra tranchent littéralement les tiges hors terre simulant, pour qui veut bien les rassembler, des gerbes de fleurs votives presque aspirées vers un « au-delà » de l'image. À cette stratégie sémantique, Rasmus y oppose les limites techniques d'une simple caméra Instamatic (avec les hors-foyer d'usage) et celles topographiques de la plupart des clichés saisis dans un jardin à proximité de chez lui.

La présence du motif floral n'est pas nouvelle dans le travail de cet artiste. On se souviendra entre autres des fleurs déposées de manière presque solennelle sur des visages d'individus décédés des suites du sida (*Du fait d'appartenir*, dans le cadre du Mois de la Photo, 1993). Ses préoccupations pour l'identité sexuelle furent également soulignées dans des portraits ambigus et dérangement, tirés de la série *Legacy* (*Fabrications*, 1995), portant sur la reconnaissance de réalités sexuelles « autres ».

S'il y a, chez David Rasmus, des intérêts marqués pour la fragilité de l'être, ils sont exprimés avec une franchise limpide. Exploitée pour ce qu'elle est, l'icône fait fi des préjugés

et s'alimente, sans complaisance, à même l'infiniment grand comme l'infiniment petit. De la même manière, les va-et-vient entre la légèreté, le grinçant et un brin de sarcasme contribuent à désamorcer tout excès potentiel de maniérisme et à entretenir une certaine tension émotive que l'on filtre très bien à travers les bouffées de fraîcheur apparentes.

Certes on aurait aimé que les rares photographies où le « bougé » rend l'image autrement plus dense et mystérieuse et vient rompre le rythme quelque peu monocorde de cet alignement de figures rutilantes soient plus nombreuses. Or l'artiste semble d'abord miser sur des images trompeuses où sont magnifiés le naturel et l'imparfait, sur une exposition plus près de « l'atmosphérique ». En renonçant à un dispositif photographique sophistiqué (bien qu'il s'agisse là d'une technique en soi) et en s'astreignant à une proximité du site, Rasmus tend à privilégier la vision intime, et réussit à soutenir ainsi une juste adéquation entre la relativité de son procédé technique et celle du regard. N'y a-t-il pas en effet brouillage, dans ces photographies, entre l'indiciel, l'iconique et le construit ?

Car en fait, ces images dites « monstrueuses » (remarquées par ailleurs dans de nouvelles productions picturales) relèvent de la pure construction. Ne sont-elles pas une manière d'exorciser le réel, de questionner la véracité de la représentation ou emprise des images au réel, et dont participerait ici la vanité des choses ?

Mona Hakim

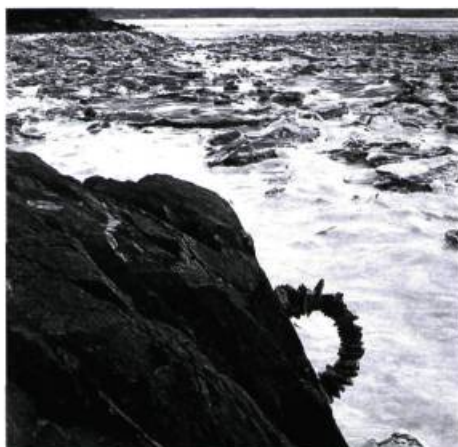
Expositions



Arche, Andy Goldsworthy,
Musée d'art contemporain de Montréal
Du 8 avril au 7 juin 1998.

Pour la première fois, les habitués du Musée d'art contemporain de Montréal ont eu le privilège de côtoyer pendant quelques semaines une œuvre d'Andy Goldsworthy. Cet artiste, qui travaille en étroite relation avec l'élément naturel, a choisi d'ériger pour l'occasion une structure qui revient constamment dans son travail, une forme archétypale qu'il affectionne pour la force qui s'en dégage : l'arche. Depuis ses débuts dans les années 1970, il en a créé en neige, en glace, en pierres de toutes sortes, parfois dans des situations précaires, parfois dans des positions plus stables, comme celle construite pour le Musée. Le grès rouge a été utilisé pour commémorer un fait historique qui relie le Montréal du XIX^{ème} siècle au pays d'origine de Goldsworthy, l'Écosse¹. C'est également cette pierre qui a servi à construire l'arche monumentale sise à l'entrée de la Place du Chapiteau sur le terrain du nouveau siège social du Cirque du Soleil à Montréal. Défiant les principes de gravité, la forme emblématique évoque, dans ce cas-ci, l'univers acrobatique où le funambule défie sans cesse les lois de l'équilibre.

Goldsworthy aime explorer les limites de la matière et de l'équilibre, cherche à saisir le point infinitésimal qui rattache les couples de concepts (ordre-chaos, création-destruction, intérieur-extérieur), souhaite perpétuer l'instant de leur coexistence en les fossilisant dans les sels d'argent. Ce moment de tension, immobilisé sur le papier, renseigne sur la matière première de cet art, le temps invisible qui conditionne chaque étape de la création, laisse entrevoir l'avant et l'après imperceptibles.



Hormis les expositions présentées à l'intérieur et certaines commandes, la nature sert essentiellement de toile de fond pour ses créations. Avec une étonnante constance, l'artiste parcourt le territoire, traverse les paysages du monde entier, les occupe provisoirement pendant quelques heures, jours ou semaines, s'imprègne de l'espace habité par les arbres, le ruisseau, les galets, les feuilles mortes, la terre colorée ou la neige. Il s'y fond, devient l'oiseau qui construit son nid ou le lièvre qui creuse son terrier et qui, une fois abandonnés, se dégraderont peu à peu. Il apprend la nature des matériaux, les textures, les pigments, les énergies, les rapports de masse, les formes, les jeux de réflexion, les illusions d'optique, il joue avec le temps qui passe, avec les contrastes du froid et du chaud, de l'ombre et de la lumière, du mouillé et du sec, il assemble, suspend, projette, façonne, dessine, construit et détruit. Les matériaux naturels trouvés sur place au moment de l'exécution (branches, pierres, feuilles, glace, eau, fleurs, colorants) constituent ses seuls outils. Fragiles, ses sur-



prenantes sculptures possèdent toutes un élément en commun, une tension, qui fait qu'à chaque instant tout peut basculer.

Sa façon de faire exige une adaptation continue aux propriétés changeantes de l'environnement. En plus de sculpter une matière vivante, instable, il doit se soumettre aux forces spatio-temporelles, parfois imprévisibles, qui influencent tout milieu où il s'arrête. Le vent, la pluie, les nuages, le froid, la chaleur peuvent modifier les conditions de travail et retarder ou accélérer la production de l'œuvre, parfois l'empêcher.

La photographie, quant à elle, tient lieu d'intermédiaire entre le faire et le voir. Elle accorde une grande latitude d'exécution et favorise une utilisation écologique des lieux. Pour Goldsworthy, la reproduction photographique est nécessaire, pour « prouver » l'existence de son art qui, sinon, demeurerait enfoui sous les couches du temps². De fait, la photographie arrête le temps qui s'enracine dans l'instant de la pose. « Chaque œuvre croît, se stabilise et se décompose et ces phases font partie intégrante d'un cycle que la photographie montre à son apogée, marquant le moment où l'œuvre est la plus vivante. C'est cette intensité, ce paroxysme que j'essaie d'exprimer dans l'image, explique-t-il³. »

Quant aux œuvres présentées en galerie, Goldsworthy est explicite : « Si la photographie représente l'œuvre vivante, celle transportée à l'intérieur devient son enveloppe. Beaucoup d'énergie est perdue : les pierres sont isolées et les feuilles séchées. Néanmoins, il subsiste suffisamment de sens. Une telle œuvre explore non seulement la relation entre l'intérieur et l'extérieur, [...] mais elle fait ressortir l'aspect physique de ce que je fais⁴. »