Document généré le 5 août 2025 01:56

ETC

Labours ou monument d'une peine infinie

Josée Bernard, Axe Néo-7, Hull. Du 21 novembre au 19 décembre 1993. Galerie Verticale, Laval. Du 10 février au 13 mars 1994. Vu, Québec. Du 15 avril au 8 mai 1994

Jean Tourangeau

Numéro 26, mai–août 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35639ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Tourangeau, J. (1994). Compte rendu de [*Labours ou monument d'une peine infinie* / Josée Bernard, Axe Néo-7, Hull. Du 21 novembre au 19 décembre 1993. Galerie Verticale, Laval. Du 10 février au 13 mars 1994. Vu, Québec. Du 15 avril au 8 mai 1994]. *ETC*, (26), 36–38.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

HULL

LABOURS OU MONUMENT D'UNE PEINE INFINIE

Josée Bernard, Axe Néo-7, Hull. Du 21 novembre au 19 décembre 1993.
Galerie Verticale, Laval. Du 10 février au 13 mars 1994. Vu, Québec. Du 15 avril au 8 mai 1994

Certaines expositions semblent s'exhiber moins que d'autres. Lorsque nous traversons *Labours ou monument d'une peine infinie*, nous devons lentement nous habituer à la noirceur ambiante et déambuler en fonction de zones tantôt claires tantôt sombres. Les zones claires agissent d'abord comme des aimants, puis momentanément paraissent être des haltes. Par leur attirance, elles prennent valeur de signaux tant l'orientation de la lumière est habilement dirigée vers l'image représentée ou fabriquée. Il en résulte une modulation de l'espace qui, pas à pas, soulève notre parcours.

Cette exposition exhiberait en ce sens sa méthodologie qui tend à faire disparaître le site, l'espace de la galerie. Autrement dit, l'installation pourrait fonctionner dans un autre lieu, mais sans interchanger ses rapports internes. Ainsi les parties sont-elles plus prégnantes que l'ensemble, attirent-elles le point de vue sur le détail, dans ce cas l'image, plutôt que sur des vecteurs spatio-temporels ?

Le halo, en tant que forme, projeté frontalement sur le mur ou en plongée sur une pièce de mobilier, balise donc les repères topologiques. Composées de deux projections - l'une en vidéo, l'autre en film 16mm - sous le mode de la juxtaposition - à un tas de cailloux ou à un lit de bois et de ses draps - les pièces, aussi au nombre de deux, sont par ailleurs précédées de deux textes, eux aussi éclairés.

Ce sont ces textes - deux extraits de roman : l'un québécois, l'autre anglais - qui ponctuent notre arrêt parce que l'attention requise par eux appartient au même ordonnancement que l'installation. Vue de plus près, l'écriture blanche est disposée sur une plaque de verre face à une lumière vive au point de réfléchir une ombre portée, la rendant par conséquent assombrie. C'est cette écriture noire qu'il est plus facile paradoxalement de lire, comme si ce trompe-l'œil, construit sur les aspects du double, nous introduisait aux supports techniques certes, mais surtout à l'intertextualité.

On comprendra aisément que le titre, en relation plus directe avec l'une des pièces, demeure dans la tête tel un leitmotiv. Puisque l'environnement laisse échapper quelques traînées lumineuses autour du mur ou du lit qui tous deux servent d'écran, on se laissera guider par l'intention. Comme si la jonction des atmosphères modulait de même l'univers romanesque tout en traitant d'une réalité ici mise en image, appréhendant indirectement en cela une incidence; et non pas une équivalence entre les divers niveaux perceptibles de la représentation , parce qu'identifiés par les facteurs visibles du mouvement, et en même temps lus, par l'élément distinct, le mot.

Dans cette voie, les mots empruntent la piste connotative au moyen du double sens car ils sont associés à la distance de l'avant-plan aménagée à l'intérieur de l'installation. Ainsi, la tension entre les éléments discursifs et symboliques s'effectue pendant notre trajet réel, puis associatif. Ce que les gestes - ramasser la pierre, enfoncer le soc de la charrue dans la terre - et les images - le champ/ le tumulus/le lit - tracent puisqu'ils découlent de l'action répétitive des projections et du mode analogique à la fois. D'autant plus que la figure des *labours* est indiciée : l'image ininterrompue du labour induisant le labeur, elle induit aussi les maux; l'image elle-même référant non seulement à l'acte qui la contextualise, mais encore à son ambiance dont le clair-obscur indique son indétermination à travers le temps passé.

En regard du contexte duquel il est tiré, puis véhiculé, et en regard du matériau fluide sur lequel il est supporté, le *mo(nu)ment* évacue sa facture emblématique au profit d'une suggestion à l'effet qu'il est davantage façonné à même le moment. Tandis que les « paysages » projetés manipulent l'iconique eu égard à leur inadéquation avec l'espace et dont la persistance temporelle nous ramène constamment à l'état premier d'où ils proviennent. Voilà pourquoi le labour s'énonce geste *infini*, flexion perpétuelle, un mouvement similaire au labeur; ce que le dispositif reproductible - le cinéma/la vidéo - inscrirait par la constance de son rythme.

Ce retour vers la figure a-t-il à voir avec ces œuvres, formulées à même le dispositif de la projection, qui ont prospéré lorsque la figuration déferlait sur l'Europe et l'Amérique au printemps 1982 ? Il était aussi accompagné d'un courant sculptural, rappelons-le, où le mobilier évoquait une corrélation évidente entre la forme et l'anatomie humaine. Josée Bernard tente a contrario de ramener le dispositif comme une virtualité humaine déductible de son habitus. On se remémorera l'usage des classeurs qu'elle exposait dans *Comme des îles* à La Chambre Blanche à Québec en 1990. Dans son cas, le mobilier n'est pas fabriqué, une illusoire imitation, mais bien donné, voire trouvé.

Dans le volet constitué d'un lit et d'un texte liminaire, *Les vagues* de Virginia Woolf, on peut établir une comparaison avec Ange Leccia qui projetait déjà au début des années 80 un film super 8 sur des vagues. Ange Leccia mettait en scène leur rythme régulier tout en conjuguant le mouvement cinématique à celui de l'effet naturel du flux et

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

Josée Bernard, *Monument d'une peine infinie*, 1993. Lit, mobilier, projection, film 16 mm.

du reflux du lieu réel. De cette perspective, Josée Bernard retient l'évanescence et la disparition momentanée pour tenter d'en montrer la permanence, le solide, au moyen de la boucle infinie.

Si l'objet du labour est de retourner la terre, pourrions-nous décoder son processus dans le sens où le processus fait image ? Sans retourner à la forclusion lacanienne, le patient labeur équivaudrait à la persévérance du regard en devant s'imprimer dans la matière pour y faire sillon si je puis dire; car on ne voit pas le sujet producteur du mouvement, à l'exception d'une pièce où sa main se retire pour laisser place à la terre en friche.

Le travail de Josée Bernard, depuis que la *technê* repose sur la lecture indicielle en intervenant directement sur le faisceau de la lumière projetée et les ombres mouvantes, démontre qu'on peut être expressif sans être

PHOTO : FRANÇOIS DUFRESNE

Josée Bernard, *Monument d'une peine infinie*, 1993. Projection, vidéo, pierres, textes.

expressionniste, minimaliste dans ses gestes sans manquer d'évocation poétique. Ce geste intentionnel implique que l'on peut de surcroît ajuster une écriture iconographique en tenant compte de l'image et de son processus lorsque la scénographie est prise en charge, le support étant ici l'espace de la galerie tandis que la présentation frontale réfère à la peinture. Le meuble ou l'objet - même s'il s'agit d'une vraie plante comme dans *Les lendemains* (1992) - revêt l'aspect d'un support imaginaire activant ce qui relie l'auteure à ce qu'elle veut désigner. Bien que la nature demeure au centre des préoccupations de l'artiste, on sent poindre un sentiment où elle qualifie cette nature en fonction des rapports humains qui s'y nomment : souvenir, contemplation, tristesse, dureté.

Labours ou monument d'une peine infinie exhibe sa face cachée en ce que sa structure isochrone, et non pas synchrone, opère sur la constance des fonctions discursives. C'est dire que notre perception immédiate s'étire sur une durée plus longue en ce que l'objet réel et l'image référentielle énoncent cet indéfinissable passage qui ne refuse pas à l'atmosphère ses effets. Plus singulièrement, en nommant ses paramètres, les liens dialogiques décrivent ce qui spécifie le mot et ce qui le lie en même temps au sujet représenté, la simultanéité des motifs permettant l'interaction entre les couches de sens. C'est sur une telle finalité conceptuelle, qui n'exclut pas la narration, que se fonde l'axe paradigmatique: l'installation devenant alors un circuit qui projette une capacité de recréation quasi infinie marquée hier de *vagues*, aujourd'hui de *labours*, demain de...

JEAN TOURANGEAU