

Déziel à Joliette

Michel Huard

Numéro 48, 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27111ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huard, M. (1990). Déziel à Joliette. *Inter*, (48), 20–21.

PARCOURS DE LA RAISON ET DE L'IRRAISONNABLE. La mise en scène de l'œuvre-installation Genèse et début d'une décadence de Ginette DÉZIEL¹, sollicite le visiteur à parcourir un lieu harmonieux, séduisant, où s'interpénètrent et se coudoient un ensemble d'éléments monumentaux, certains peints, dessinés et accrochés aux murs, d'autres sérigraphiés et disposés sur des tables.

Dans un face à face continu, 11 tableaux côtoient trois tables ; un paysage découpé en 11 séquences longe une surface déployant cliniquement une accumulation de sérigraphies. Si le visiteur est séduit par les tableaux aux motifs semi-figuratifs, aux lignes courbes, aux couleurs de terre et aux gestes expressifs, il court à sa perte : sa raison risque de lui faire défaut. Par ailleurs, s'il restreint ses émotions, ce même visiteur s'étale froidement sur les tables et, s'expose au regard et à l'analyse de l'autre.

LIEU PIÈGE. D'entrée de jeu, l'œuvre-installation attire le visiteur. Une impression de calme règne dans l'espace qu'elle occupe. À l'exception d'un léger prolongement du mur qui accueille le tableau au centre de la pièce, l'ensemble des éléments s'accordent, épousent l'espace de la salle d'exposition. Les 11 tableaux et les 3 tables sont proportionnellement en accord avec le lieu. L'éclairage, qui balaie de façon homogène tout l'espace, fait scintiller, comme un miroir aux alouettes, chacun des éléments. Ces derniers semblent suspendus dans le vide. Pour peu que le visiteur s'attarde à expérimenter ces différents éléments, il est, en quelque sorte, piégé par ce lieu esthétisant, cet environnement corrompu par le plaisir de l'œil !

Le visiteur, dans sa quête de l'œuvre-installation, est sollicité par deux genres d'éléments. À première vue, un parcours dirigé semble lui être proposé. En fin de parcours plusieurs détours et retours ont été nécessaires à son expérimentation.

L'ANTI SUBLIME. Trois tables occupent l'espace central de l'installation. Et sur chacune d'elles sont disposées en rang d'oignons, 96 reproductions sérigraphiées d'une même image, celle d'une silhouette animale. Ces 288 silhouettes noires sur fond blanc collées à leur tour sur le fond noir des tables révèlent le processus de production de ces éléments. Dans cet ensemble sérigraphique l'accumulation devient narration et fait aussi référence à la reproductibilité et aux tirages potentiels de l'image. Toutefois, plusieurs interventions sur chaque tirage viennent contredire et dissoudre la banalité de la simple reproduction mécanique.

En effet, ces reproductions sont de l'ordre du bestiaire où chaque individu est identifié (personnalisé) par différents numéros (écrits à la main) et appellations (estampillées). Chaque image est un individu répertorié (où chaque numéro appelle au suivant, de 1139 à 1426) ; il est également reconnu par l'estampille qui le qualifie de docile ou de récalcitrant. Sur les premiers, les dociles, nous retrouvons une série de numéros de téléphone, découpée dans le bottin téléphonique de la région de Joliette, dont un numéro est encerclé. Chaque individu semble avoir un numéro personnel. Disposés ici et là et représentant environ le tiers des individus, les récalcitrants sont marqués d'un « X » blanc sur le fond noir de la table. Ils ont tous une autre estampille indiquant un numéro de casier. Cette nouvelle

série est plus anarchique, sans se suivre, les numéros progressent à chaque individu et son compris entre 310 et 952. Quelquefois, les récalcitrants sont estampillés du code 38 et/ou ils ont une série de numéros de téléphone, dont un est parfois encerclé et/ou ils sont d'anciens individus dociles catalogués maintenant comme récalcitrants.

La composition de ces trois tables soulève plusieurs points de vue critiques. À moins que les différentes séries de numéros identifiant les individus soient reliées au vécu de l'artiste, il semble que cet inventaire aurait pu commencer et se terminer par n'importe quel autre chiffre. Ce qui est troublant c'est l'ouverture du système à ses deux extrémités ; le visiteur peut se projeter dans ce qui précède ou ce qui suit... L'accumulation de reproductions sérigraphiques numérotées crée un effet d'anti-sublime. Au même moment, cet effet est contredit par les trois objets que forment les trois tables. L'information concernant chacun des individus est déchiffrable du même côté pour les trois tables ; cela les isole quelque peu mais permet au visiteur de bien les observer. Par contre, l'espace central qu'elles occupent contraint le visiteur à voir les grands paysages de certains points de vue ; il peut ainsi contempler les tableaux de très près ou de loin. Il prend obligatoirement conscience des tables soit physiquement pour ne pas buter sur elles et/ou symboliquement en constatant que le même animal (individu) est peint dans chacun des tableaux. Nous y reviendrons. Ajoutons que la monumentalité des éléments et le rappel chromatique du noir perçu par le visiteur, composent également l'œuvre-installation.

Depuis quelques années Ginette DÉZIEL est ouvertement préoccupée, notamment, par des questions humanitaires, écologiques et d'aliénation Genèse et début d'une décadence vient prolonger ces questionnements ; ses trois tables posent un regard lucide sur l'absurdité des comportements aliénants. Ici, le récit poétique de l'œuvre-installation est accessible au visiteur par son action de contemplation et d'association des divers éléments. L'interprétation des tables est surtout à mettre en rapport avec les tableaux de l'œuvre. Cette dernière questionne le rapport entre le potentiel de contemplation qu'offre un élément de l'œuvre et son contexte général d'exposition.

DÉSORDONNER LE RÉCIT. Le titre de l'œuvre peut inviter le visiteur à considérer les forces de la nature, les aspects de la nature humaine qui racontent son histoire. Le titre peut également actualiser le récit de la création raconté dans l'Ancien Testament. Tout en nous faisant prendre un recul historique, il nous présente le début d'une certaine décadence. Face à la monumentalité des tableaux, à la palette chaude de couleurs de terre, le titre nous semble pour le moins ironique. En fait, la contemplation des tableaux et la description que l'on peut en faire n'ont de sens réel que dans l'association que le visiteur en fait avec l'ensemble des éléments de l'œuvre-installation.

Ces tableaux, peints sur papier, sont saisissants ! En pénétrant dans la pièce ils se présentent ainsi : cinq formats carrés sur le mur de gauche, cinq formats verticaux à droite et un dernier horizontal au bout de l'espace au centre et face à la perspective formée par l'alignement des tables. L'artiste nous présente un paysage monumental, découpé, où la narration, la série et la géométrie des formats composent les 11 éléments. Toutefois, chaque tableau est également autonome. Il met en scène, notamment, un ou plusieurs individus à l'intérieur d'une composition aux motifs semi-figuratifs évoquant un

paysage. Là où la figuration et l'abstraction s'entremêlent, se chevauchent, nous entrevoyons le vocabulaire propre à l'artiste : rivière, lac, montagne, volcan, vague, lave ; silhouette d'un animal seul ou en couple et en rut ; formes utérines et « spermatozoïdales »... De la façon dont les éléments de l'installation sont disposés, plusieurs parcours sont réalisables par le visiteur ; en définitive, il n'a pas le choix d'effectuer plusieurs détours et retours pour tout contempler. Toutefois, conceptuellement et selon la disposition générale des tableaux, l'artiste semble avoir privilégié un seul parcours : celui de l'entrée de l'œuvre jusqu'au grand tableau horizontal, situé à l'opposé de la salle. Une ambiguïté est donc créée par les parcours potentiels du visiteur et la disposition ordonnée, symétrique et progressive des cinq tableaux de gauche et des cinq autres de droite, le tout culminant vers le grand format horizontal.

Après avoir contemplé les 11 tableaux et les trois tables, le visiteur peut replacer tous les éléments dans le bon ordre, tel que la vue générale de l'œuvre le suggère. L'effort est conceptuellement réalisable. Mais le lieu de l'installation de Ginette DÉZIEL, notamment la monumentalité écrasante des tableaux qui incite le visiteur à investir de son propre vécu et à mettre à contribution ses souvenirs personnels joints à une gamme chromatique plutôt attrayante, provoque un brouillage inhérent à toute compréhensibilité arrêtée de l'œuvre.

Quel est ce bon ordre ? Ce dernier donne l'illusion d'une perspective en trois dimensions construite par les tables et l'évolution des individus, de même forme mais peints cette fois-

ci, sur la surface des papiers. Dans les quatre premiers tableaux, à gauche comme à droite, nous retrouvons un seul animal. D'allure impassible et parfois difficile à repérer, ils sont présents sans réellement participer à l'action. Ils ont plutôt une présence symbolique. Dans le cinquième tableau, de chaque côté, l'artiste peint un couple d'animal en rut. Au centre, dans la grande peinture horizontale quatre couples d'individus en rut et ailés semblent en quête d'un sommet quelconque. Au bout de cette perspective se dessine, non pas une représentation réaliste, mais plutôt la mise en scène d'êtres mythologiques.

TENSIONS ET MENSONGES. Genèse et début d'une décadence de Ginette DÉZIEL met en tension le travail du peintre et du séri-graphe et ce, par le regard, l'intellect et la mémoire du visiteur. Les deux différents médiums sont traités selon leurs propres modes de production et selon le mode de son vis-à-vis. Ainsi, les évocations suggérées par le titre, les paysages, ainsi que par le récit créé par l'accumulation des reproductions, par les séries et par l'action et l'information entourant les individus, trouvent et appuient leur fonction critique dans les tensions déployées par la mise en scène des matériaux de l'œuvre-installation. Comme Vivian le dit à Cyril : « En somme le seul mode de mensonge qui échappe à toute critique, c'est le mensonge désintéressé, le mensonge pour le mensonge, dont la forme la plus pure est (...) le mensonge artistique »¹. Genèse et début d'une décadence s'inspire de diverses expériences mais propose ses propres récits poétiques.

Michel HUARD

¹ Le déclin du mensonge d'Oscar WILDE, Éditions Complexe, 1986, p. 80.

