

dedans.» Ainsi, tous les processus d'encadrement, d'emboîtement, d'autodésignation n'aboutissent-ils pas à l'œuvre, ils la constituent. L'objet, c'est la coquille, le couvercle, la carapace.

Cette expérience du vide – plus précisément de la surface du vide – ne peut éluder l'incontournable pression symbolique, mythique, archétypale. Par exemple, dans *La Baghatvad-Gîtâ* (II, 58), on peut lire : « Qui retire les sens des objets des sens, comme la tortue retire ses membres dans sa carapace, son intelligence est fermement établie dans la sagesse. » Il serait contraire à l'œuvre d'en faire une quelconque allégorie de la sagesse, un icône de la méditation. Il s'agit plutôt d'un théâtre de la déraison, d'un discours blanc de la méthode. Car la tortue, loin d'opérer quelque rétractation de ses membres, tend ses pattes, lève la tête et la queue. Au contraire de la sagesse orientale, il ne s'agit pas de détachement, mais de tension. Toute l'œuvre se tend vers cette tension. Whittome pose sur un piédestal une opération de renversement. Les techniques d'encadrement, d'emboîtement, de mise à distance visent à contenir le symbole, à concentrer son intensité, jusqu'à provoquer son implosion. La sphère lumineuse projetée sur le mur comme toile de fond matérialise l'aura de cette conflagration.

Si l'œuvre opère plusieurs dissociations – de la tortue et des œufs, de l'artiste en *White and Riddle* –, ses processus de fermeture – des œufs, du livre, du cabinet vitré lui-même – correspondent à une mutation essentielle qui affecte la tortue. La grande tortue marine, qui a traversé plusieurs œuvres de 1987 à 1989, était une tortue à carapace molle. Sa massivité augmentait sa vulnérabilité. Dans *Le Musée des traces*, une carapace de tortue terrestre s'élevait devant elle, comme si elle lui avait été arrachée, comme si cette installation effectuait une mise à nu. Dans *Carrio*, la tortue a retrouvé sa carapace et sa station horizontale. Sa petite-tresse correspond à une concentration des forces, à un repli de l'énergie en un point, d'où la tête émerge, projetant comme un cri, comme un chant, comme une écriture du vide, enfermé dans ses reflets.

Cette énigme de l'être intérieur

s'intensifie par l'expérience de trois photographies en noir et blanc, constituant un portfolio blanc – titré aussi *Carrio* –, que l'on ne peut approcher qu'à l'aide de gants blancs. Or, les photographies représentent trois mises en scène du toucher : dans la première, deux œufs se touchent; dans les deux autres, la surface d'un œuf est mise en présence avec la peau humaine (dont un œuf posé dans une main). Paradoxalement, il faut montrer patte blanche pour avoir le droit de ne pas toucher ces images du toucher. Ces photo-

graphies secrètes compensent donc les dissociations qui marquent l'œuvre, tout en conservant soigneusement dans un boîtier cette expérience mythique du contact, de la naissance du toucher, de la rencontre des surfaces hétérogènes.

Si le collectionneur « n'en finit pas de collectionner des doubles de soi » (Hubert van Gijseghe, *La Quête de l'objet*, 1985), alors, par sa complexité et sa tension, par sa séduction et sa distance, *Carrio* est un autoportrait.

– ANDRÉ LAMARRE

LUCIE ROBERT

Centre des arts actuels Skol, Montréal, 10 septembre – 2 octobre

Réalisées en partie au centre de sculpture Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli, les œuvres présentées dans cette exposition se distinguent par une insistance toute

cédés de fabrication associés à la sculpture et la peinture ainsi qu'aux travaux de tissage, de tressage et de couture traditionnellement assignés aux femmes. Le contraste de



LUCIE ROBERT, L'ŒUF OU SUSPENDRE L'ESPACE, 1994, BOIS, FIL À TISSER, 190 X 70 X 70 CM. PHOTO: CLAUDE MICHAUD.

particulière sur leurs qualités d'objets et sur les multiples transformations qui ont présidé à leur genèse. Accompagnés de dessins au fusain sur papier isolant, ces assemblages hétérogènes de bois travaillé à la gouge, de fils et d'éléments cousus, noués ou tissés évoquent des pro-

cette juxtaposition exacerbe les traces des gestes et façons de faire en cause et ancre cette démarche dans une réflexion sur le processus de création plutôt qu'en une apologie du travail des femmes, comme il pourrait sembler à première vue.

L'artiste s'acharne à donner for-

me à chacun des éléments constitutifs de son travail, elle cherche à les maintenir apparents à la surface des choses, offerts au regard de ceux qui se soucient de s'y arrêter. En ce sens, les structures de bois rigides, le cadre, l'œuf ou la tour, désignent de façon spécifique le travail de tissage, de tressage et de couture à l'œuvre dans chaque objet. Par ailleurs, le recours à des techniques artisanales révèle avec souplesse les modes de présentation propres à la peinture ou la sculpture qui assurent une certaine monumentalité à l'ensemble. Dans un jeu complexe de décentrement du regard, chacun des éléments pointe tour à tour son vis-à-vis et demeure malgré tout, à nos yeux, à la fois contenu et supporté par celui-ci. Dans leurs rapports réciproques, chacune des composantes, chaque objet, de même que l'ensemble de la série condensent en une seule image les multiples métamorphoses qui les habitent.

Sans souscrire à la rhétorique de la vérité du matériau, l'artiste se soucie de rendre manifestes les possibilités intrinsèques de ses matières, du fil et de la corde en particulier. Gardée naturelle, la surface du bois laisse voir sa chaude couleur ainsi que les noeuds et les imperfections qui viennent rompre son uniformité. Le laminage des pièces selon les conventions de la sculpture affiche la solidité et la rigidité du matériau, alors que son tissage à la manière d'un panier accentue sa relative souplesse. Beaucoup plus inusité dans le contexte d'une présentation en galerie, le travail avec le fil ou la corde souligne les qualités sculpturales insoupçonnées de ces matières : leur force en tension alors qu'elles servent d'attaches et leur souplesse comme trame. Tressés sous forme de tricotin, fils et cordes semblent se lier à l'infini pour former d'autres fils, d'autres cordes et même des câbles plus gros, apparemment imperméables à un changement de nature plus fondamental.

Toutefois, les matériaux sont ici éloquentes non pas tant par leur variété que par la diversité des manipulations dont ils furent l'objet et dont ils ont gardé la trace. Au delà des qualités de la matière, les structures de bois attestent de l'utilisation d'outils électriques ou manuels qui fut déterminante lors de leur

fabrication. Le travail de tissage, de tressage et de nouage affiche, quant à lui, la délicatesse du geste de lier et délier en cause, ainsi que la modestie des instruments qui lui sont nécessaires. L'iconographie insiste d'ailleurs sur les particularités des procédés de confection propres aux ouvrages de dames comme en témoignent la structure en fuseau à filer de *L'Œuf ou suspendre l'espace* et la forme imitant un petit métier aux doigts de *La Tour ou l'espace noué*. Dans l'ensemble, la dextérité de l'artisane se combine à un travail de sculpture pour lier des habiletés en apparence antinomiques dans la réalisation d'un même objet.

Cette mise en scène des qualités du matériau et des procédés de fabrication, de même que les références aux traditions de l'histoire de l'art et de l'artisanat dont ce travail s'inspire, récuse une identification à un projet artistique trop explicite ou trop définitif. De plus, Lucie Robert tire profit de la capacité de certaines composantes des objets ou de l'ensemble à faire image. Elle use d'icônes simples, l'œuf, la tour, le vase ou le cadre, dans leur forme commune et les présente dans un environnement distinct contre lequel elles sont facilement lisibles. Le rapport de ces images entre elles maintient une ambivalence continue entre dedans et dehors, contenant et contenu, matière et produit et pose la finalité de ces objets et du travail qui fut investi dans leur production comme équivoques. La représentation joue ici un rôle dynamique et multiplie les interprétations possibles de l'œuvre au profit d'une fragmentation qui ne se résout pas autour d'un nœud central. La démarche de l'artiste consiste en fait à provoquer une sorte d'implosion visuelle de ces récits comme si l'énergie potentielle de chacun refluait de l'intérieur.

L'œuvre se pose alors comme une fabrication presque structurale de maillons de sens, une masse d'éléments signifiants, cousus, tressés, noués et liés entre eux. Au delà du savoir-faire qui la fit être, elle pointe l'acte de détournement qui l'institue ainsi que le coup d'œil curieux qui permet à l'artiste de réconcilier matériaux, procédés de fabrication et traditions que le passé avait éloignés. En ce sens, au delà d'une ren-

contre de fils de trame et de chaîne, tissus et nœuds provoquent la réémergence de ce qui fut, en même temps qu'ils créent un présent des conjectures de leur propre matière. Produits d'une contingence et d'une coïncidence uniques, les objets gar-

dent la trace de ces transformations rendues visibles et que le sensible redonne ensuite à la pensée, témoignant ainsi d'un ultime lien tressé par la matière.

— MARIE PERRAULT

TOBY MACLENNAN

Galerie Article, Montréal, May 21 - June 24

The body has been the site of intensive ideological construction throughout history, and the excavation of its traces is the leader of this century's avant-garde practices. Recently, artists have approached

In her installation, *How Will I Know I'm Here*, Toby MacLennan employs a kaleidoscopic forty-five minute projection to lead us through a series of bodily and psychic states effected by an encounter with death.



TOBY MACLENNAN, *HOW WILL I KNOW I'M HERE*, 1991, FILM STILL, 70MM, THE ARTIST, COURTESY GALLERY ARTICLE

the body autobiographically, or from within. This "from within" points to a body taken in its physical and ideological, its public and private dimensions, simultaneously. Despite a potential for the vicarious and sensational, much of this art productively shifts perceptual frameworks, establishing new ground for living discourse of the body.

The images in the film flood the wall-sized screen, are doubled by a reflective pool of water, and envelope the viewers. Intimate stories recounted by a male and a female (MacLennan's) voice make up the soundtrack, which also includes some eclectic musical selections, and a primal, growling sound sequence reminiscent of thunder, heartbeats, and the amplified mo-

vements of bodily and subterranean fluids.

In a room darkened and full of obstacles, the installation's elements operate as a threshold. Physically negotiating a passage into this space doubles as a transition into the intense experience of watching the film. As we enter a crepuscule where a wooden table looms and crickets chirp, we are asked to suspend cynicism and accept these signs (literally, flat, cut-out sign boards) in their dimension as route markers or reference points. The fairy-tale quality of the environment evokes childlike listening and imaginative engagement. The leg stumps provided as seats become uncomfortable after several minutes, reminding viewers of the sentient body and marking the passage of real time

during the projection. Like *IRIMI: Am I Going Die* (1991), *How Will I Know I'm Here* deals with mortality and the feelings attendant to living through the death of a loved one. The liminal state of dying is an unarticulated one in Western culture. Rationalist discourses fail, and in the black space no longer structured by a communal metaphysics, contemporary self-