

dique et l'humoristique présentant ainsi sa parenté provocatrice au jeu de mots duchampien.

Héritières d'une tradition conceptuelle, les œuvres de Paiement révèlent une ironie auto-référentielle qui débordé l'usage critique des moyens techniques et formels de la représentation. Le projet esthétique y absorbe le jeu iconoclaste et le discours politique tout à la fois. Cette disposition témoigne d'une prédilection pour l'ambigu. L'installation procède en effet d'une double attitude de fascination et de retrait quant au positionnement des médiums électroniques face à l'art actuel. D'une part, elle substitue la démesure à l'économie formelle au profit d'une plus grande liberté d'interprétation du médium et, de l'autre, opère une critique de la communication.

C'est pourquoi, à l'inverse d'une pratique artistique à message, le véhicule d'information est retourné sur lui-même afin de rendre la communication moins transparente, plus bruyante voire cacophonique, ce qui souligne le procédé, son origine et certaines de ses limites. Cette installation comporte de plus une dimension éphémère de par sa nature de projet et rupture stylistique autant que par un usage de matériaux dont la pérennité n'est pas celle de la photographie traditionnelle.

Les effets de découpage, de quadrillage et de bariolage rendent encore plus sensible cette dimension temporelle déjà présente dans *Dead on Time*; sorte de *non-finito* ou *work in progress*. Cette idée de changement culturel rapide et accéléré est rendue explicite par les couleurs criardes et l'irrégularité chromatique des impressions au laser. Celles-ci « embaument » un présent en transformation rendu encore plus fugitif par ce caractère médiatique qui le constitue. Comme le photographique, elles témoignent du transitoire et du square comme lieu de passage. Car en tant que procédé-caméléon, le numérique appelle la mouvance, l'entre-deux, la réappropriation et ouvre un espace où les signes perdent la tête.

Par leur nature informatique, les médiums numériques court-circuitent une éventuelle quête de spécificité faisant s'interpénétrer temps, espace, forme (tentant du

même coup d'accomplir le fantasme de transformer l'homme en une sorte de démiurge techno-scientifique capable d'atomiser la totalité de ce qui existe afin de pouvoir la recomposer librement).

Cette perte n'a cependant pas celle de l'auto-référence pour corollaire. Propriété intrinsèque à l'œuvre d'art, l'auto-référence trouve plutôt son mouvement excellent dans ce va-et-vient incessant entre

les diverses expériences limites que procure chacune d'elles prise séparément dans son essence.

Méta-architecture partant d'un principe d'une rigueur quasi scientifique pour alléguer progressivement l'aléatoire, *Sometimes Square*, à rebours des *Boogie-Woogies* de Mondrian, retourne (au cube) la base du *bitplane* urbain.

— ÉRIC RAYMOND

## SYLVIA SAFDIE

460, rue Sainte-Catherine Est, Espace 728, Montréal  
19 novembre – 10 décembre



SYLVIA SAFDIE, KEVER, 1994, PIERRE, VERRE, ACIER, PLÂTRE, 201 X 60 X 61 CM.  
PHOTO: RICHARD-MAX TREMBLAY.

Dans les installations de Sylvia Safdie, le thème de la marche matérialise autant le processus créateur que le mouvement du spectateur. Dès 1990, des alignements de pierres ressemblant à des pieds étaient titrés *Derech* – la voie, en hébreu – et *Ikvot* – traces de pas – (voir *Parachute*, n° 62, 1991). Cette ouverture d'un chemin annonçait

la diversification des travaux récents. Or, Safdie collectionne divers objets naturels, qu'elle fait souvent mouler ou couler en bronze. L'exposition de cette année livre à la fois l'inventaire, le mode d'emploi et la poésie d'une telle collection. La conservatrice Joyce Yahouda, en complicité avec l'artiste, a réalisé une imposante présenta-

tion de près de trente œuvres, dans une vision cohérente et un parcours remarquable.

La salle d'accueil agit comme entrée en matière. Au sol, la sculpture *Rosh/Even* (Tête/Pierre) allie l'objet naturel trouvé et son reflet usiné: une grosse pierre se décale d'une bande d'acier moulée selon son contour. Safdie donne ainsi l'art poétique d'un dialogue entre matière brute et matériau travaillé, entre fragments de nature et produits de l'industrie, entre la force de la présence et la forme du reflet. Dans les dessins *Ever* (membre) et *Ikvot*, le geste et la marche relèvent du même organisme, suscitant la main qui prend ou qui dessine, le pas de la promenade ou celui de la contemplation. Il ne s'agit pas de représenter des fragments de corps, mais de produire un mouvement.

Dans la deuxième salle, des cylindres portent des boîtes d'acier de hauteurs diverses. Leur composition architecturale irrégulière évoque un jardin de sculptures ou un cimetière d'Europe centrale. Chaque pièce porte le titre de *Sefer* (livre), ce qui incite à considérer l'ensemble comme une bibliothèque. Dans quelques boîtiers vitrés figure un livre ouvert, inaccessible, voire illisible. La texture même du papier se donne au regard, par sa rugosité et ses incrustations végétales.

Sur les pages et les tablettes, Safdie propose une étonnante variété d'objets constituant sa collection de trouvailles, son répertoire de formes, son dictionnaire matériel: racines, graines, écorces, pierres, fossiles, objets usinés. Par exemple, *Sefer No. 19* pose en face à face une demi-grenade en bronze et une boule de verre dépoli: le reflet de la boule sur la vitre verticale englobe l'image de la demi-grenade, redonnant au fruit tranché son unité perdue. Les dispositifs de Safdie guident la perception avant toute conceptualisation. Si on peut en développer les dimensions philosophiques, métaphysiques, symboliques, voire scientifiques, ils visent d'abord à *donner à voir*, puisque le spectateur est amené à un travail d'observation qui précède toute interprétation.

Ces œuvres obligent à l'expérimentation. Chaque pièce paraît unique mais diffère substantielle-

ment des autres par le procédé (reflet, répétition, écho) et l'effet (enveloppement, superposition, apparition, inclusion, confrontation). À l'aide des simples moyens de la matière se créent une sensation de profondeur, une perception de la forme virtuelle, une traversée des apparences. Sans produire aucune illusion quant à un au-delà de la matière, cet art effectue au contraire une analyse de l'apparence, un découpage de ses niveaux : à l'étagement des supports (tablettes, parois, pages) correspond l'étagement des reflets et des traces. Ces observations suscitent enfin une réorganisation de la hiérarchie des perceptions : un fruit séché, ses reflets, ses ombres ainsi que sa forme dessinée possèdent la même force d'existence.

Sur les trois grands dessins de la série *Notes from My Journal*, on retrouve des esquisses de la tête-pierre et des traces de pas. Si l'artiste écrit peu dans ses « livres », elle ne s'en prive pas sur ces imposantes pages. Là est son atelier. À l'instar des reflets matériels, les mots s'y font écho : « memory / memorial / remember / in between the words / in between the thoughts / forming spaces / remembering places ». Ainsi le langage ne domine pas l'expérimentation, mais s'y soumet comme toute autre matière. Comme les « livres » ouvrent le lieu de l'expérience, l'œuvre produit une mémoire du présent. L'objet ne se reflète pas. C'est le reflet qui s'objective. Le motif s'est éjecté des pages pour se matérialiser sur le verre ou le métal : trouvé ou usiné, moulé ou modifié, il devient un objet créé, un objet neuf.

Après l'étape préliminaire de ces procédures d'apparition, dans la troisième salle, vaste et sombre, le spectateur est incité à une marche circulaire autour de trois puits métalliques sur lesquels il faut se pencher pour observer les reflets et les métamorphoses des pierres qui y sont placées. Fidèles à l'utilisation des matériaux que fait Joseph Beuys, les trois puits de Safdie agissent comme des accumulateurs d'énergie. Tout près, dans *Assaf* (verbe qui signifie ramasser), une multitude d'objets (pierres, formes de verre, de bronze, etc.) trace un sentier rectiligne qui se dirige vers une grande plaque d'acier appuyée contre le

mur, et dont le repli supérieur porte une surface miroitante. La marche de la matière se bute à l'opacité du métal. L'effet est paradoxalement celui d'un recul dans le temps. Les matières existent *avant leur apparition* dans le miroir, avant la production de leur image. Dans sa marche vers le reflet, la multiplicité des êtres impose son existence sans sens, sans interprétation, sans écho. Le jardin de pierres est en marche, telle est l'affirmation géologique de l'artiste.

Dans la dernière salle, *Nahar* (rivière) se construit de plateaux rectangulaires séparés par des panneaux de verre. L'accumulation de petits objets (pierres, fossiles, pièces de verre...) se prolonge, grâce à la magie du reflet, sur le second plateau et l'emplit virtuellement. L'autre panneau donne à voir un troisième plateau, purement virtuel, qui dédouble l'étendue pierreuse. Nul besoin du titre pour imaginer une plage de galets, un aquarium vide ou un champ de pierres. Nul besoin d'eau non plus. Ce sont les pierres qui coulent, par prolifération des reflets, par mutations de niveaux, par accroissement de l'espace. Une ligne de cailloux se dirige vers la vitre et paraît passer de l'autre côté. Succédant à *Assaf*, qui évoque l'action de ramasser, de collectionner, et qui constitue une étape de concentration des forces, la marche de la matière poursuit son mouvement inexorable.

Redistribuant les reflets, *Kever* (tombeau) réalise une synthèse de la poétique matérielle de Sylvia Safdie. Au bout d'une plateforme basse, deux pierres posées l'une sur l'autre évoquent un homoncule. Derrière un panneau transparent, deux formes de verre dépoli paraissent deux pieds grossiers qui, dans le reflet, appartiennent au petit personnage. Un second panneau de verre et une plaque d'acier augmentent les jeux de reflets. Déplaçant son titre, l'œuvre affirme la matérialité de la vie, les possibilités de la matière. Si on aborde le dispositif à rebours, le personnage disparaît, perd pied, les pierres ne sont que pierres. Si on se déplace, l'être se reforme, composé par une holographie naturelle.

Au coin de la pièce, *Lehav* (flamme) accomplit une opération alchimique. Par un dispositif im-

pliant lumière, verre et eau, Safdie crée un reflet de flamme. Cette lumière déplacée, sublimée mais concrète, agit comme le terme du voyage, comme une force qui préside aux expériences effectuées, qui en signale la nature à la fois concrète et immatérielle. De la contemplation de ces œuvres se dégage une éthique : « Comprendre cette chance : le sol sur lequel tu te

tiens ne peut pas être plus grand que ce qu'en couvrent tes deux pieds » (Franz Kafka, *Méditations*). Cet art simple et grave propose une expérimentation du mythe de la traversée de la matière, une perception du réel comme dialectique des reflets et une sensation intense de cette chance : la concentration de l'espace sous le pas.

— ANDRÉ LAMARRE

## ROBER RACINE

Galerie René Blouin, Montréal, 10 décembre - 28 janvier

Rober Racine est reconnu pour ses projets plus « irréalisables » ; gigantesques et obsessifs les uns que les autres. Mais c'est certainement son travail autour du dictionnaire qui génère le plus de qualificatifs de la sorte : c'est que Racine a entrepris de réaliser, il y a quinze ans, son *Parc de la langue française*, où le promeneur pourrait déambuler à travers tous les mots et les définitions du dictionnaire, littéralement plantés au sol, tel un jardin de mots. À partir de cette idée, qui devrait s'actualiser bientôt à Lyon, en France, Racine a conçu deux projets qui s'articulent comme des pans privés de ce *Parc* : il s'agit du *Terrain du dictionnaire A/Z* et des *Pages-Miroirs*, lesquels prirent respectivement deux et quatorze ans à exécuter.

Alors que le *Terrain* était constitué de tous les mots du dictionnaire découpés et installés sagement dans un ordre rappelant celui de leur « entropôt » d'origine, les *Pages-Miroirs* ont été créées à partir des retailles trouées des pages, lots vacants de définitions libérées de leurs expressions, puis collées sur un miroir dans lequel le spectateur peut mirer son propre visage à la place des mots manquants. Racine est intervenu de diverses façons en soulignant, découpant, dorant les mots et relevant ainsi comment le dictionnaire, ouvrage neutre par excellence, pouvait engendrer de son propre système, de son propre code, une œuvre littéraire, musicale et visuelle. Si on parle de travail compulsif, de démesure et de labeur dans l'œu-

vre de Rober Racine, c'est vraiment dans ces *Pages-Miroirs* que ces qualités se manifestent le plus singulièrement.

La Galerie René Blouin nous présentait donc le dernier travail de Rober Racine sur ses *Pages-Miroirs*. Je dis dernier travail, parce que Racine, appelé vers une carrière d'écrivain, essaie d'évacuer depuis plusieurs années son travail d'artiste visuel. Non pas qu'il veuille renier cette partie de lui-même, mais il souhaite ardemment passer vers un espace d'« exposition » plus immatériel, où la survie de l'œuvre n'est pas remise en question par le champ de démonstration (idéal) qu'est le musée, voué à un espace restreint et temporaire. C'est qu'en fait, Racine est déchiré, et il n'est sûrement pas le seul, par le sort qui est réservé à ses installations, c'est-à-dire leur inévitable démantèlement, qui finit souvent par être définitif. De par la nature de ses œuvres antérieures, on est à même de comprendre que le processus de longue haleine requis pour leur élaboration y est pour quelque chose.

Les œuvres de Racine, laissées sans nom, fonctionnent comme les « résonnances graphiques » des *Pages-Miroirs*. Il expose une douzaine de ces nouvelles *Pages* avec lesquelles il propose au spectateur un regard neuf sur son travail des *Pages-Miroirs* achevé l'an dernier : il a donc recopié toutes les interventions effectuées, respectant leur ordre donné sur chacune des pages choisies, tel un travail de décalque. Mise à part une présence matérielle très forte, ces *Pages* rappel-