

FRUITS DE L'ART

Dominique Morel, à la Galerie Trois Points et à la Galerie I, du 14 au 31 août 1991

Avant toute chose, il faut regarder la photo de *Fruit et noyau III*. Pour une fois, elle « parle », parce qu'on voit bien l'objet; sa forme simple est facilement appréhendée par la lentille photographique, à la différence de nombre de travaux contemporains qui jettent le gant au photographe, soit à cause de leur fragmentation, de la multitude de leurs facettes, de leurs jeux de miroir ou de la délicatesse de leur texture. La même remarque ne s'applique pourtant pas à *Hybridation n° 2*, pas tant à cause de la forme de l'objet que de sa texture. La surface semble rugueuse, salie, alors qu'en fait elle imite la peau d'un animal.

Dans les années soixante-dix, la critique d'art Lucy Lippard créait l'expression « dématérialisation de l'œuvre d'art » pour qualifier tout un courant de l'art américain où la présence physique de l'œuvre perdait

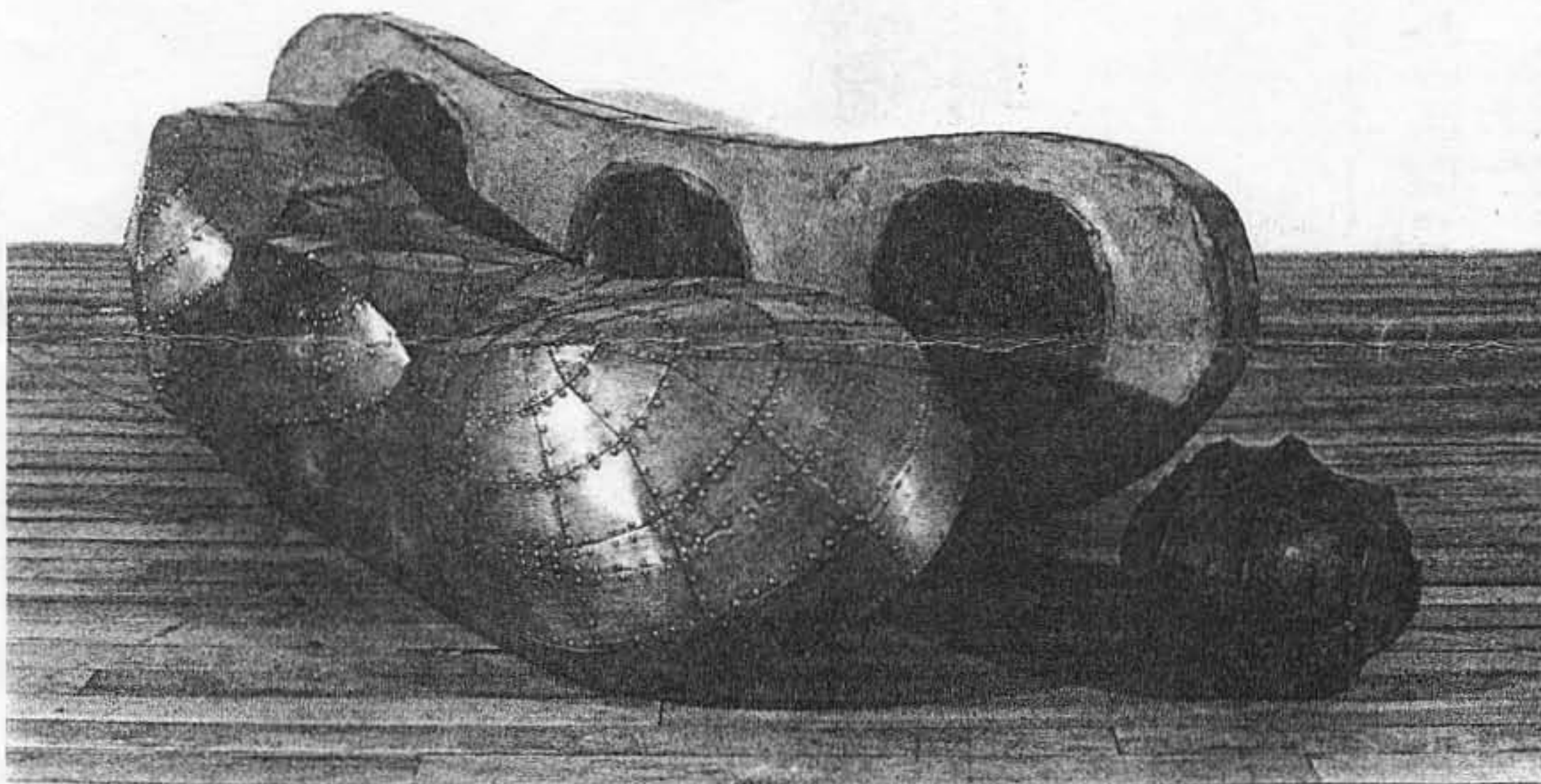
tirée des *Cahiers de Malte*, dément cette impression : « *Jadis, l'on savait — ou peut-être s'en doutait-on seulement — que l'on contenait sa mort comme le fruit son noyau.* » Sur cette métaphore, on entame le parcours de l'exposition : les trois pièces appelées *Fruit et noyau* reproduisent un fruit gigantesque et improbable, fendu, laissant apparaître son ou ses noyau(x). L'œuvre la plus imposante, *Fruit et noyau III*, laisse échapper deux noyaux, alors que le troisième demeure dans l'enveloppe. Les matériaux privilégiés par Dominique Morel, aluminium et fibre de verre, s'affrontent en un combat permanent : la fibre de verre est appliquée sur une structure d'osier, et l'artiste lui a conféré un aspect intensément organique qui contraste violemment avec l'aspect lisse et la connotation industrielle de l'aluminium. Dans *Fruit*

sage, conduit ou boyau remplissant un office corporel. La forme la moins définissable, la plus complexe, laisse voir une partie « exposée », dont l'autre face est bardée de plaques d'aluminium et de laquelle un petit tuyau émerge; *Hybridation n° 2* pousse au maximum l'emboîtement des vides, du positif et du négatif.

Personne n'échappe aux parentés stylistiques; mais le travail de Dominique Morel conjugue harmonieusement les influences. Elles sont à rechercher chez deux sculpteurs britanniques, Richard Deacon et Alison Wilding, et chez une artiste américaine, Carol Hepper. À la recherche formelle des deux premiers, elle allie le sens du biomorphique de la troisième, alors qu'elle en rejette le côté rituel.

Noyaux et autres pépins

Un autre artiste canadien, sans partager tout à fait les mêmes préoccupations que Domi-



Fruit et Noyau III (1991)

Josée Lambert

sa prépondérance au profit de l'intervention dans un lieu donné ou même au bénéfice de la pensée. Depuis quelques années, on pourrait parler de rematérialisation de l'objet d'art, dans un double sens : la sculpture est redevenue à la mode, sculpture en tant que séries d'objets sémantiquement reliés les uns aux autres; l'objet d'art, qui est depuis longtemps objet de collection, a atteint dans les ventes aux enchères internationales des dernières années un prix ridiculement astronomique. Dans notre pays où le marché est moins actif, l'œuvre d'art est devenue un investissement, grâce aux dégrèvements d'impôts. Un certain retour au fétichisme, donc.

Thanatos

Dominique Morel n'a pas attendu le retour de la sculpture pour s'attarder à des objets. Les petites momies qu'elle fabriquait auparavant possédaient déjà très fortement cette présence, jusqu'à déranger : l'évocation de la mort exsudait d'elles. Au premier abord, on pourrait croire que le récent travail de Dominique Morel s'éloigne du funèbre, mais une citation de Rainer Maria Rilke,

et noyau II, le fruit en fibre de verre renferme un noyau d'aluminium oblong, dont la forme rigide témoigne de l'alliance forcée entre les deux parties de la sculpture. *Fruit et noyau I* joue de la réversibilité et réunit un noyau en latex et un fruit en aluminium. La texture caoutchouteuse du noyau accentue encore l'opposition entre les matériaux et donne envie de le palper, de le lancer, de jouer avec lui comme avec un ballon.

Éros

Il faut savoir toutefois que les formes pleines et même rebondies de l'exposition, qui créent un tout cohérent, une suite (au sens musical du terme), sont l'aboutissement d'un travail dont quelques-unes des étapes précédentes sont exposées à Chicago, à peu près simultanément. Les œuvres qui ont précédé, ouvertes et fragmentaires, se sont refermées sur elles-mêmes. Car le travail de Dominique Morel consiste à habiller le cœur, à le recouvrir d'une forme. Le centre, toujours vide, s'est vu conférer plusieurs « vêtements », dont les premières enveloppes ignoraient l'aluminium : formes circulaires qui renvoyaient à l'idée de pas-

nique Morel, a traité un sujet similaire. Dans une installation au Centre international d'art contemporain (1990), John Greer avait rassemblé plusieurs noyaux autour d'une immense feuille en bronze; l'artiste avait fortement exagéré la taille des noyaux, faits de marbres divers. Ici, le marbre ennoblissait les noyaux, les rendait précieux et par là rendait hommage à la nature. Dominique Morel cherche plutôt à l'imiter (et non à la copier), pour mieux désavouer cette ressemblance. Son naturel est artificiel, alors que l'industriel pourrait passer pour une carapace, une coquille.

Le premier contact avec les œuvres de Dominique Morel s'établit grâce à la sensualité des textures et au côté organique des objets; dans un deuxième temps, le travail formel apparaît au regard, les correspondances s'établissent entre chaque composante de la suite. Le rapport au corps l'emporte donc sur le contact intellectuel. Ce genre de travail subit une baisse de ferveur momentanée, semble-t-il, au profit d'objets plus « cérébraux ». Cela ne lui retire pas sa valeur pour autant.

PASCAL BEAUDET