

mots et de ces images pour accéder à une réalité moins circonstancielle et personnelle qui sert de lien, d'ancrage pour aborder l'œuvre. Y reconnaître surtout l'aspect anecdotique serait fort réducteur et ne donne que peu de valeur à cette recherche. Chacune de ces pièces, l'ensemble de ce dispositif élaboré par l'artiste à partir de sa perception et de sa connaissance d'elle-même et du monde, rappellent et révèlent à celui ou celle qui aborde ce travail sa participation subjective à toute perception esthétique. Elles rappel-

lent également que le sublime n'est pas le propre de choses exceptionnelles mais qu'il se situe dans le regard que l'on porte sur le monde. Ces haïku tentent d'aborder le sublime et cette tentative est audacieuse à notre époque où d'innombrables productions s'attardent à dénoncer les horreurs de nos sociétés, où la morosité généralisée et la grisaille envahissante viennent teinter les productions artistiques.

— FRANÇOIS DION

DOMINIQUE MOREL

Galerie Trois Points, Montréal, 27 octobre - 20 novembre

un léger surplomb nous les fait voir en détail et (presque) totalement, nous inscrivant dans un rapport de domination, à tout le moins visuelle, et de fait, peut-être illusoire. Dans tous les cas, l'objet se présente comme contenant et contenu, c'est-à-dire que l'on voit l'enveloppe de l'objet et son intérieur, lesquels sont indubitablement liés par leurs marques positives ou négatives apparentes. Évidemment, le rapport fruit et noyau s'impose, d'autant que certaines œuvres s'intitulent ainsi, mais encore parce que l'artiste avoue sa fascination pour cette phrase de Rainer Maria Rilke: «Jadis, l'on savait — ou peut-être s'en doutait-on seulement — que l'on contenait sa mort comme le fruit son noyau.»

Inscrits dans cette réflexion, ces objets font preuve d'une potentialité déstabilisante, et ceci parce qu'ils projettent un registre d'images, ou de souvenirs, associés tout autant à la vie qu'à la mort. D'organiques ou de végétaux qu'ils semblent être, comme les fruits, ils versent aisément dans le solide et le morbide, voire le meurtrier, comme les grenades par exemple. Perçus alors comme armes, ils deviennent menaçants, d'autant qu'ils nous sont étrangers, que nous n'en connaissons ni l'origine, ni l'utilité, ni la ou les raisons d'être et qu'«apparemment» ils semblent exister pour quelque chose. Or, ce qui nous échappe, effraie, surtout si cela exerce un pouvoir d'attraction certain lequel, évidemment, n'est pas totalement contrôlable. Évoquant un pouvoir quelconque, que nous pourrions associer, par des récurrences formelles, à un désir ou une répulsion d'ordre sexuel, l'objet révélerait alors ses liens avec l'objet fétiche.

Dans *L'Un vient de l'autre n°4* (1993), par exemple, ce qui se présente comme l'intérieur du «fruit» arbore la forme phallique ou, pour revenir à l'armement, la forme de la massue. Chez Morel, la conjonction arme (et par extension violence) et organe sexuel concerne tout autant le monde féminin que celui masculin; creux et béances côtoient proéminences et formes expansives, tous pareillement menaçants ou, à tout le moins, provocants.

Les objets de Morel font référence à la mémoire perceptuelle et

produisent un impact affectant autant notre sens visuel que notre sens tactile. Selon l'artiste, ils seraient métaphores de l'âme et du corps, elles-mêmes à l'image, ajouterions-nous, d'une expérience troublée. Ces objets sont d'une poésie cinglante et perverse, ils agissent à notre insu, touchant des zones sensibles et sensibles.

Entourés quelques fois d'épines de bois, les objets de Morel seront rebutants ou agressifs, comme c'est le cas pour *Fruit et noyau n° 12* (1993), et laisseront imaginer le malaise éventuel à les manipuler. Instruments de supplice ou outils primitifs, ils exhibent une construction acharnée, obsessive, peut-être douloureuse, qui ne peut que nous interroger sur les motifs de fabrication de tels objets dans lesquels le corps entier semble s'être investi.

Dans certaines de ces œuvres, ce qui pouvait se percevoir comme noyau a pris de l'ampleur au point de devenir complètement étranger à ce que, au départ, l'on reconnaissait comme coquille. Dans *L'Un vient de l'autre n° 2* (1993), par exemple, la taille du cœur de l'objet excède de beaucoup sa supposée enveloppe nous faisant douter de cette dépendance de l'un envers l'autre suggérée par le titre. Faite de plâtre et recouverte de cuir noir clouté moulant parfaitement sa surface, la forme ovoïdale et épineuse nous met à l'épreuve. Or, ici il faut entendre qu'elle traverse outrancièrement le regard, cherchant à atteindre, il nous semble, un espace du corps ou de la mémoire où elle ferait sens, où elle serait effective. Comme l'objet surréaliste l'aura fait, par exemple, en éveillant ou stimulant chez le regardeur cette charge onirique ou érotique.

Dans *L'Un vient de l'autre n° 3* (1993), le contenant s'affirme, en un sens, tout autant que le contenu, et les deux sont redevenus inséparables, ou plus précisément compléments parfaits l'un de l'autre. Dans ce cas-ci, la forme plutôt oblongue est faite de plâtre que l'artiste a quadrillé et marqué au poinçon au pourtour de chaque ligne de la grille. Au centre de cet objet scindé en deux parties, une forme, pareille en longueur mais faite celle-ci de caoutchouc, surgit d'une sombre béance. Dans cet objet qui a

cette possibilité de devenir Un, puisque des agrafes posées sur le côté permettent de réunir les deux formes, la référence sexuelle, et sensuelle aussi, est incontournable. Et ceci non pas de manière à reléguer notre fonction de regardeur à celui de voyeur devant ces objets, mais plutôt de façon à établir un contact qui se fonderait entre l'objet construit de toutes pièces par l'artiste et le regard de l'autre, soit entre deux

mémoires sensibles. Ainsi, il n'y a pas d'un côté l'objet passif et de l'autre le regardeur actif, mais plutôt une circulation à double sens. De là l'illusion d'une maîtrise totale de l'objet lequel, sans être animé par notre seul regard, projette et suscite, de par sa construction, un potentiel significatif marqué par l'étrangeté et l'étranger.

— THÉRÈSE ST-GELAIS

RAYMONDE APRIL

Galerie Rochefort, Montréal, December 18 - February 19

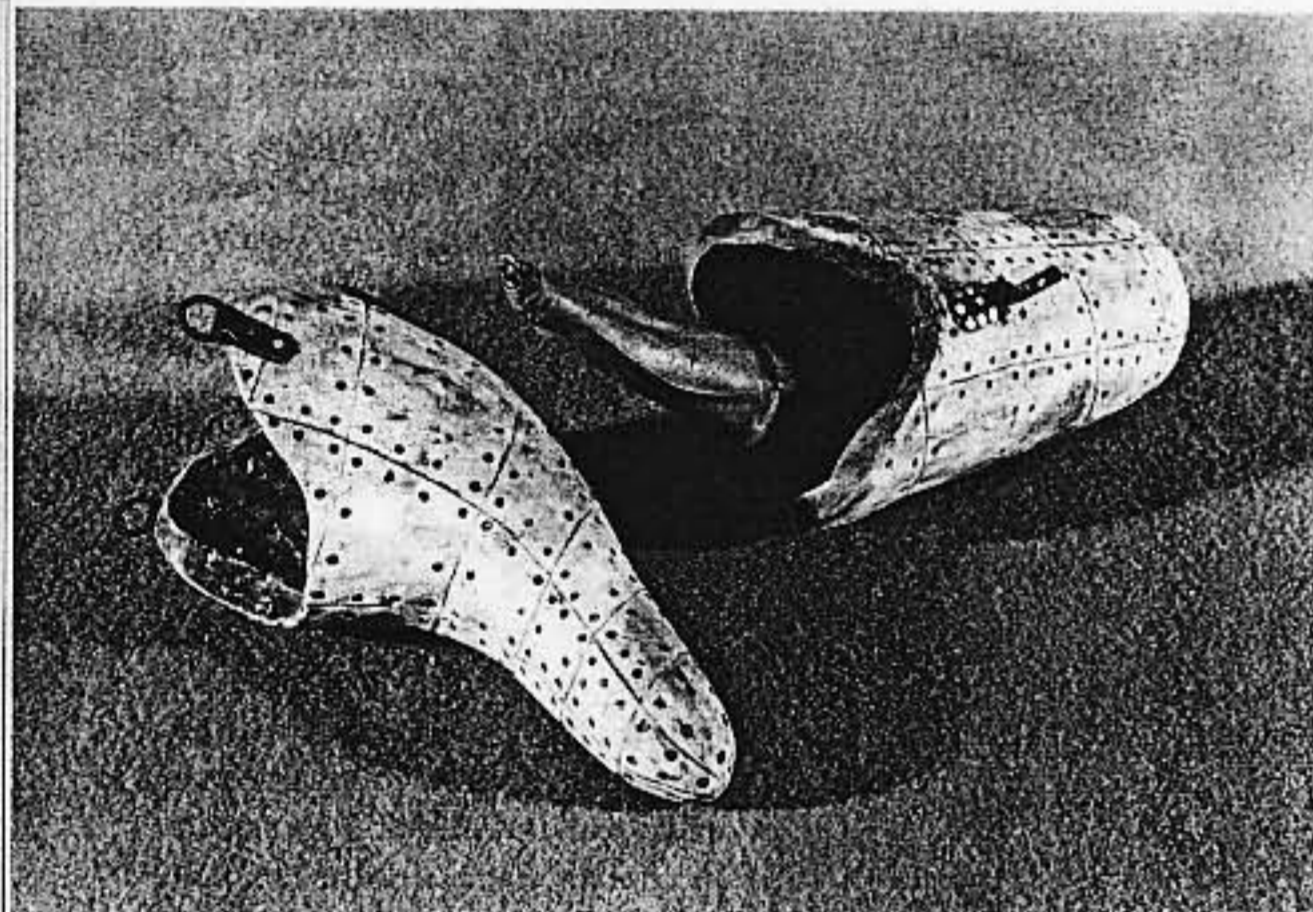
Those familiar with Raymonde April's work will have undoubtedly grown accustomed to the way it intrudes upon the busy flux of life, arresting it momentarily in brief photographic series made up of seemingly disparate images that call upon the viewer to make sense of them as scenes in some narrative sequence, the key to which remains elusive. The most accommodating of these series are often those that come with a sort of Baudelairean *invitation au voyage* conveyed through lyrically tinged titles, such as *Personnages au lac bleu* (1982) and *Cabanès dans le ciel* (1984-85). Then the only baggage that seems to be required is one's own personal experience of shared intimacy, of, say, time spent languidly in some lakeside cottage with a lover or a friend. Any frustration that may derive from the lack of a sure road in is typically offset by the sense that the artist is herself at a loss to manage the sheer plenitude that envelops her and has, instead, opted to become "a fly in paradise," refracting the multiplicity of life in her compound eye. Still, lakeside cottages are routinely equipped with screens, a mundane fact that comes glaringly to consciousness when it is one's own turn to become a fly knocking up against them, to feel all existence filtered through the pulse of vain attempts to orbit the lamp glow inside.

Confronted with this sense of April, one is tempted to concede that life, in some vague yet compelling manner, is the "transcendental signified" of all her work.

Support for this might even be adduced from the seasonal rhythm exemplified in the artist's habit of photographing in the spring and summer and retreating indoors during the colder months to digest what she has gathered. April's recent show belied such an approach, substituting phases in a career for seasons in a life. The genres of travelogue photography, documentary reportage, portraiture, and April's own quasi-narrative suites were all quoted and juxtaposed.

Two photographs suggested documentary reportage, probably from some "poverty stricken" or "strife-riven" Eastern European country. In *La Petite Hélène*, a young woman in an undersize and rather déclassé raincoat stood in a doorway of pockmarked concrete, while *L'Homme de poussière* showed an exhausted-looking man sitting with a scythe on the side of a hill stripped of every trace of vegetation. The scene suggested some catastrophic event, a landscape devastated by war or long-term industrial pollution. Aside from being a curious anachronism and (in context of a wasted hill) a singular token of futility, the scythe radiated echoes of the grim reaper.

These photographs, it turns out, came not from Eastern Europe but from Québec. The anachronistic features of the clothes and scythe were explained by the fact that the photos were originally taken some twenty years ago. Each work bears a double date, 1973-1993 and 1974-1993 respectively. Such a "two timing" attitude undercuts tradi-



DOMINIQUE MOREL, L'UN VIENT DE L'AUTRE N°3, 1993, PLÂTRE, CAOUTCHOUC ET AGRAFES, 43 X 38 X 13 CM, PHOTO: JOSÉE LAMBERT.

L'objet sculpté, façonné, construit, est-il encore pertinent dans la scène actuelle de l'art? Et si oui, comment peut-il apparaître sans reprendre ce qui a déjà été fait (et ceci, si l'on part du prérequis qu'il faille encore faire autrement et nouveau), et de quoi, surtout, peut-il nous entretenir? S'il est de taille humaine ou la dépasse, l'objet propose une confrontation directe avec le spectateur et l'inclut dans ses considérations, entre autres, sur l'espace où il prend place. Plus petit, et nous entendons de taille à susciter la manipulation, l'objet-sculpture glisse facilement alors vers l'objet de curiosité, voire le fétiche, et ceci, en-

core, s'il a réussi à éviter le piège du décoratif. Ce que nous croyons que les objets de Dominique Morel ont fait. Façonnés et construits comme ils le sont, les objets de Morel heurtent et suspendent le regard de manière à se démarquer d'une production simplement formelle; notre disponibilité, ou notre résistance, face à l'étrangeté est mise à l'épreuve.

Généralement d'aluminium, de latex, de fibre de verre, de corde, de caoutchouc ou de bois, les objets récemment exposés de Morel sont donc de petites dimensions et tiennent sur de petites tables dont la hauteur est pensée en fonction d'une parfaite (et confortable) visibilité: