

Trevor Gould

Paysage en p(r)ose ou l'art de trafiquer des passages

Louise Provencher

Number 45, Fall 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9629ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (1998). Trevor Gould : paysage en p(r)ose ou l'art de trafiquer des passages. *Espace Sculpture*, (45), 37–39.

Trevor Gould

Paysage en p(r)ose ou l'art de trafiquer des passages

Louise Provencher

On croirait à un coup monté. On eut voulu souligner — ou mettre en question, c'est tout un dans le cas qui nous occupe — la parenté irrécusable entre des dispositifs de mise en exposition propres aux institutions muséologiques et ceux des virées touristiques en tous genres qu'on ne s'y serait pas pris autrement.

S'il est en effet un trait récurrent dans l'œuvre de Trevor Gould, c'est bien la mise en scène du lieu investi par un débordement côté cour et côté jardin; l'instauration d'un circuit d'allers retours incessants — et de subtils déplacements — grâce auquel se trouvent mis en jeu, pour mieux les dérouter, stratégies et symboles usités pour réifier l'image de soi et celle de la culture qui nous porte. Effectuation d'un plan de coupe suivant lequel se révèle l'assujettissement de l'art et du savoir aux desiderata politiques et économiques; ironie douce, se dit-on, de l'exilé sachant traquer jusqu'à ses racines coloniales un impérialisme culturel qui perdure au rythme des innovations technologiques, formant des cercles concentriques où s'inscrit et se mire le regard prédateur du consommateur.

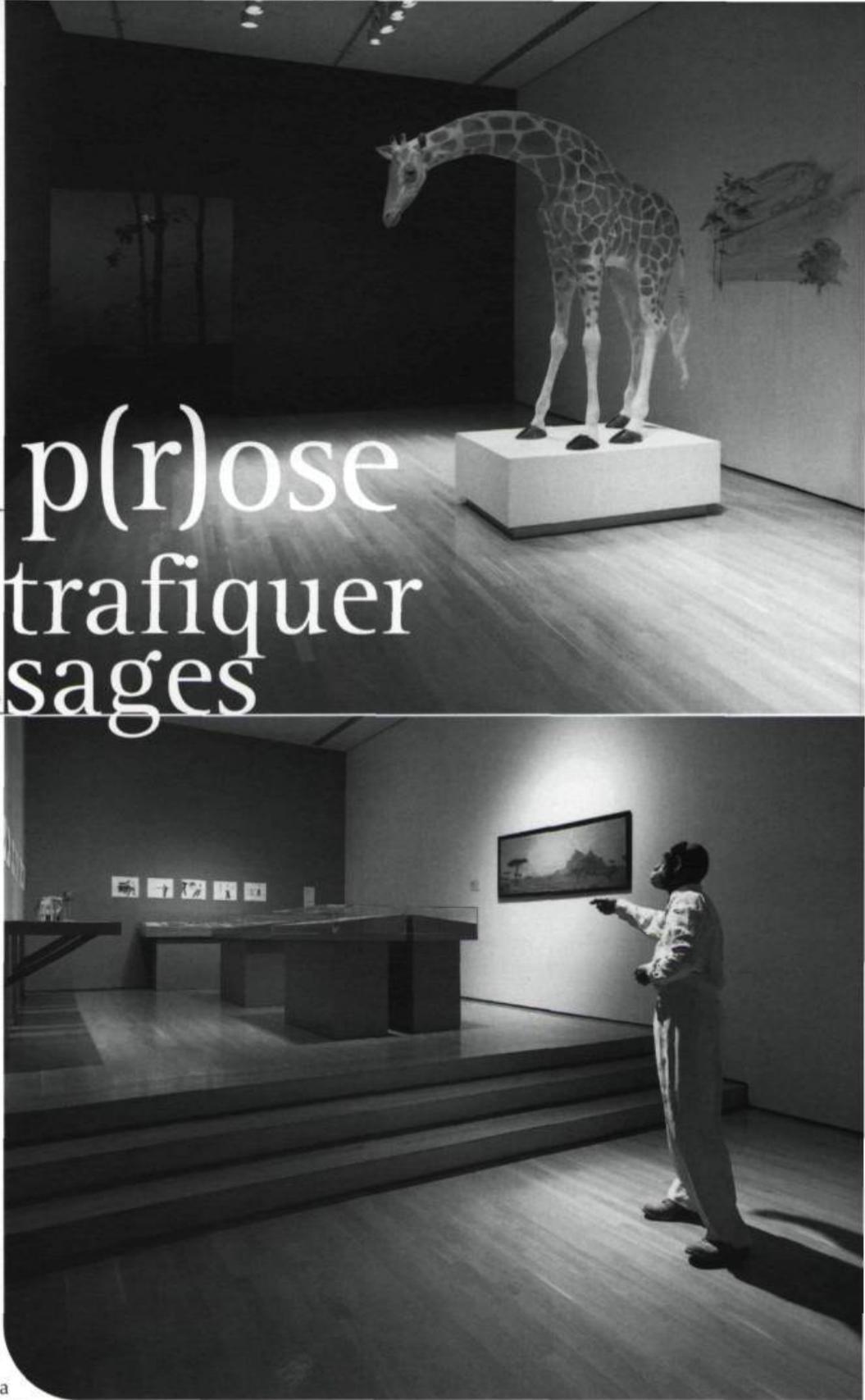
Détournant la figure du guide — d'aucuns diraient de l'admoniteur —, nous incitant à la reproduction infinie du même, au cadrage ad nauseam des clichés de carte postale, l'artiste se fait éclaircur de pistes inattendues. Langage, peinture, sculpture, architecture: autant de vecteurs grâce auxquels se trouvent déboutés, déconcertés des habits de perception fétichisant l'artefact culturel, le site visité.

Poser pour le public annonce ainsi une exposition pouvant se

moduler à tous les temps; articulant la juxtaposition, incongrue, d'époques; déployant l'esquisse, mouvante, de cartographies paradoxales, déboussolant l'espace. Énoncé ouvrant simultanément un champ de possibles quant au sujet qui prend la pose — et/ou qui s'y trouve figé, à qui l'on en impose — selon différents points de vue; chacun étant susceptible d'un déchiffrement tous azimuts quant aux médiations qui le constituent. Ce qui rend d'autant problématique la nature du «public» auquel il est fait référence: destinataire otage lui-même, sans doute, des rets d'une culture, de l'iconographie et des moyens techniques mis en œuvre pour dessiner, asseoir l'horizon où s'assurent les gestes posés dans le quotidien. De cet être-automate, être de réaction dont les mouvements perceptifs et moteurs se trouvent déclenchés sous le coup de sti-

Trevor Gould,
*Maquette d'une girafe
de la Nubie et paysage
d'après Jacques-Laurent
Agasse, 1827, 1997-98.*
Installation. Musée d'art
contemporain de Mont-
réal. Photo: Richard-
Max Tremblay.

À l'avant-plan: Trevor
Gould, *James Joyce au
bal des écrivains, 1997-
98.* Sculpture-moulage.
Musée d'art contempo-
rain de Montréal.
Photo: Richard-Max
Tremblay.



muli insoupçonnés bien qu'efficaces, il s'agirait de faire grincer les rouages par la mise en évidence de la fragilité du sol de ses attentes et de ses désirs.

Pour ce faire, ainsi que le signale Louis Cummins, il ne faudrait pas tant chercher à le toucher suivant des modes inusités : «La société spectaculaire s'en est chargé et y a réussi avec brio»¹. Et Cummins d'ajouter à l'occasion de la présentation de l'œuvre *The African English Pavilion* —commentaire critique mené au sein d'une analyse serrée des pratiques installatives²— que seule l'étude rigoureuse des conditions culturelles et historiques de l'exposition permettrait qu'éclate le «cancan de l'esthétisme». Leitmotiv, sans nul doute, de l'œuvre de Gould.

À preuve, la présente exposition qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs celle de Johannesburg, ne fût-ce que par ces mots, disséminés sur douze panneaux sérigraphiés sur toile, formant tapisserie. «Victoria views», termes que l'on enchaîne malgré —ou peut-être du fait de —leur disposition autour de la figure siamoise formée d'un gorille, nous dévisageant, doublé d'un explorateur regardant —on le suppose —le paysage au loin. «Victoria views», expression ou phrase, c'est selon, car à l'instar des mots «Victoria Falls», usités par Gould en 1995, ceci peut se lire ou se laisser traduire par points de vue, présumément neutres —ceux de l'ethnographie, de la topographie ou du musée d'histoire naturelle —sur Victoria, la ville et ses environs. Mais tout autant se laisse entendre la dictée impériale du regard colonialiste sur l'Afrique; à moins que ce ne soit l'œil aveugle, conquérant impuissant fantasmant son propre reflet : «Victoria views Victoria».

Juxtaposition donc d'une inscription et d'un motif s'appropriant imperceptiblement l'architecture du lieu «ex-centrique» au site d'exposition. Mise à l'écart d'une murale faisant simultanément signe vers la nécessité de penser la délimitation de celui-ci par l'institution muséale, et le réseau de conventions quant aux dispositifs de mise en exposition qui, la régissant, débordent pourtant ses frontières jusqu'aux lieux dits «non-institutionnels», centres d'artistes et galeries. Mise en exergue d'une *toile* évoquant par ailleurs l'industrie anglaise du textile, ferment du capitalisme britannique, et dont l'essor ne fut possible que par l'exploitation économique du continent africain.³ Mise de l'avant, enfin, des suites de la révolution industrielle du siècle dernier; soit, entre autres, l'advenue de notre société de consommation —où l'objet d'art, peu s'en faut, se trouve forcément compromis —et à laquelle ont tenté de résister bien sûr le Land Art comme l'art conceptuel, mais

aussi le Pop Art. On songe ici plus particulièrement à la sérigraphie sur papier de Warhol *Cow Wallpaper* (1966) recouvrant l'entièreté des murs, du sol au plafond, d'un motif réitéré. Effet «décoratif» assuré.

On entre alors dans la première salle. Et voilà qu'une girafe, grandeur «nature», pose sur son socle. Soumise, arrachée dirait-on, à son «cadre naturel»; une aquarelle peinte directement au mur, faisant fond et qui, pourtant, en cache un autre. Mise en abyme singulière car l'aquarelle en question se trouve à dupliquer, quant à sa mise en forme, une peinture de Jacques-Laurent Agasse (*The Nubian Girafe*, 1827); elle-même artefact grâce auquel se déploie la visée d'un monde homogène et pacifié; «utopie» construite à coups de hiérarchisations frauduleuses des espèces et des races.

Œuvrant dans l'interstice, le décalage entre divers modes de représentation, l'installation se joue ainsi de toute croyance candide en l'adéquation entre mots, images et réalité. Elle induit une prise de conscience quant à l'irréductibilité du réel face à l'aléatoire des découpes culturelles du fait même que le visiteur défilant devant la girafe —une reproduction tridimensionnelle affichant sa «nature» schématique, construite —sent posés, peser plutôt sur lui tout à la fois le regard de l'animal et l'éclairage brutal de la pièce. Piège bien orchestré⁴, car qu'il se mette ou non à circuler dans l'espace laissé vacant entre la girafe et le paysage peint au mur, il se révèle à autrui apparence fugitive, saisie par la mire d'un objectif, apte à s'insérer dans un passe-partout.

Métamorphose dont il ne peut cependant prendre lui-même la mesure qu'en différant, sur le mode du retard dirait Duchamp. Fort judicieusement en effet, l'artiste a disposé de l'espace de façon telle que pour parvenir à la dernière salle —où l'attendent justement les clichés photographiques de conservateurs, explorateurs et techniciens posant auprès d'animaux vivants —, ce visiteur doit franchir le seuil d'une salle sombre qui l'aura inscrit, à son corps défendant, dans un *diorama* : personnage jouant sur les airs d'un illusionnisme bien campé. Et démonté, dont les rouages sont mis à nu.

Pivotant sur ses pieds, notre visiteur peut considérer la salle qu'il vient de quitter. Désormais plan lumineux, re-présentation qui, s'affichant comme telle, l'implique rétrospectivement dans le cadre d'une *exposition* : aussi bien à titre de figure exposée aux côtés de la girafe —si bien que réalité et artifice se fondent comme empreinte sur une seule et même surface —qu'en tant que regard com-

plice, occupant une position autre (exposition), et contribuant de par cette distance même, à l'effondrement de la réalité africaine au profit de certains clichés déjà prégnants à l'ère coloniale. À défaut de manquer le caractère abstrait, univoque de telles images reçues⁵ —et de ne point percevoir les ressources d'une distanciation *critique* qu'offre pourtant l'oscillation entre ces deux positions —, la mise en place opérée dans la seconde salle où il se trouve, justement, le situe définitivement dans un jeu réflexif où interviennent des symboles régissant son propre espace culturel et social.

Pièce charnière —comme on le dit des gonds d'une porte ménageant des chemins de traverse, la mise en communication d'espaces s'ignorant auparavant l'un l'autre —, la salle centrale recèle en effet une scénographie qui tout à la fois déploie et fait déraiper, dérailler, certains relais de l'identité canadienne. Deux îlots dessinent une diagonale : isolement d'un personnage sans voix face à une forêt déserte. Chacun sur son socle, ils semblent pourtant flotter au-dessus du sol tandis qu'une lumière bleutée⁶ les enserme. Entre ces deux, le visiteur s'apparaît à lui-même, forcément, en transit. Navigateur qui croit reconnaître un paysage familier; sous une allure insolite pourtant, du fait même peut-être d'être dès l'abord trop familier, justement.

Effet détonnant d'avoir ainsi à considérer l'espace vierge de toute connotation historique ou idéologique —auquel, sans y porter attention, l'on s'est toujours identifié, transplanté dans un lieu de passage et *traduit* sous la forme d'un ensemble d'arbres tronqués, laissant percevoir les sutures de leur construction modulaire. Et l'hypothèse se dessine à l'effet que cette forêt tempérée, ou laurentienne —thème récurrent du Groupe des Sept, ou des Marc-Aurèle Fortin —, que cette forêt donc opère à titre de déictique quant à un lieu d'appartenance, le nôtre. Il n'y aurait qu'à s'arrêter à la métonymie dont elle est l'objet : cette feuille d'érable⁷ flottant sur les institutions tant civiles que gouvernementales. Sémaphore d'une identité culturelle qu'une langue de bois cherche à imposer, ici comme ailleurs, selon les canons d'une logique de la consommation.

Mais l'hypothèse reste bancal si l'on croit avoir ainsi le fin mot de l'histoire. Bref, si de l'installation on fait une allégorie : un assemblage minutieux de représentations comme autant d'indices s'effaçant ultimement derrière un discours se suffisant à lui-même dans le cadre d'une exposition théorique, d'une démonstration. Il s'agit bien plutôt ici de *monstration*, ou encore d'une interrogation visuellement tramée, sans terme, sur la puissance déictique comme telle ; où le geste de montrer

Trevor Gould,
Maquette d'un
paysage boisé: Parc
Mont Royal, 1997-
98. Installation.
Musée d'art
contemporain de
Montréal. Photo :
Richard-Max
Tremblay.



renvoie indéfiniment à un autre geste, à une autre vue — ou scène —, sans que le sens ne se laisse, au bout du compte, arrimer dans l'ordre de la précision conceptuelle.

À l'instar de ce personnage faisant bloc avec son socle — nous faisant signe ? — sans que rien ne s'inscrive dans la bulle qui le surplombe, l'œuvre travaille subrepticement à une opacification des signes, à l'amenuisement de leur caractère transitif, référentiel. Il s'agit ni plus ni moins de rendre aux notions d'identité, d'appartenance et de rapport à autrui leur fluidité, leur « affolement », dirait Didi-Huberman. « Condamnés à louvoyer »⁸, nous ne pouvons nous retrancher derrière la présumée objectivité du discours sans en questionner les revers, sans en éprouver les failles.

À la fois sujet déraciné qui, sans nostalgie aucune, peut faire retour à un port d'attache — ce qui n'est pas dire que l'expérience ne draine pas pour autant un lot diffus d'affects —, Gould ne cherche pas à reconduire un savoir déjà constitué, maîtrisé par sa pratique de théoricien; averti plus qu'un autre du reste du caractère mythique de la notion d'*observateur idéal*. Il prend tout au contraire précisément le risque auquel il nous convie : soit la reconnaissance de l'indétermination incontournable qui grève le lieu même d'où l'on parle et perçoit. La contingence et la concrétude de ce lieu exigeant une reconfiguration constante des images qui hantent et ancrent, de l'entrelacs fuyant qu'ensemble elles tissent.

Au seuil de la dernière salle, le bras tendu, un personnage masqué, sans nous voir, pointe vers ce qui pour l'heure nous échappe... ■

Trevor Gould, *Poser pour le public*
Musée d'art contemporain de Montréal
23 janvier – 29 mars 1998

NOTES :

1. Louis Cummins, « Pour une critique des simulations installatives », *Trevor Gould. The African English Pavilion*. Texte accompagnant l'exposition tenue au Jardin botanique de Johannesburg, 1995. C.E.T.A.C. (Centre d'exposition et de théorie de l'art contemporain), Outremont, Québec, 1995.
2. Pratiques surgies à la fin des années soixante dont la portée subversive s'est pour le moins atténuée, si elles ont jamais réussi leur pari d'ébranler les structures institutionnelles du pouvoir. Voir Louis Cummins, « Notes coloniales sur le monument », in *Trevor Gould Inventing a Homeland*, La Galerie à la Cour des Arts, Ottawa, 1993, p. 67-86. Aussi, Patrice Loubier, « L'idée d'installation. Essai sur une constellation précaire », in *L'installation. Pistes et territoires*, Centre des arts actuels Skol, Montréal, 1997, p. 13-35.
3. Louis Cummins, « Notes coloniales sur le monument », *op. cit.*, p. 69.
4. Opérant du fait de doubler une simulation par une autre, soit celle du « mode d'exposition in situ caractéristique des musées d'histoire naturelle [qui] présente l'objet intégré à l'environnement, peint ou recréé, le tout mimant une représentation authentique de la scène originale », Sandra Grant Marchand, conservatrice et auteure du texte de la publication accompagnant l'exposition *Poser pour le public* de Trevor Gould, Musée d'art contemporain de Montréal, janvier-mars 1998.
5. Ce qui nous rappelle ce commentaire de Éric Amouroux : « L'art serait ce champ d'expérimentation où pourraient se penser de nouvelles modalités du singulier, tandis que le lieu commun désignerait avant tout, comme par antiphrase, ce lieu le plus concret, le plus réifié de

l'expérience contemporaine anéantissant toute possibilité de langage commun. », Éric Amouroux, « Lieux communs, figures singulières », in : *Parachute*, #66, avril-mai-juin 1992, p. 35.

6. Le bleu, couleur insistante dans l'œuvre de Gould, évoque tout autant cet espace entre les continents, l'océan, que par déplacement, la question de la race.
7. « Canada and the vision of landscape often seem to be synonymous when speaking about Identity. Even the most prominent nationalist symbol, the flag, propagates this view, and to speak about one is to automatically invoke the other. », Trevor Gould, « Between views and points of view », *Parachute*, #66, avril-mai-juin 1992, p. 46.
8. Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 39.

If there is a recurrent trait in the work of Trevor Gould, it is very much the presentation of a place invested with an overflowing theatricality so that disconcerting strategies and common symbols are found to conceal the image of the self and that of the our culture. *Poser pour le public* established the indisputable relationship between the devices used for presenting exhibitions in museological institutions and all kinds of guided tours produced for tourists. By hijacking the figure of the guide and encouraging us to reproduce the same thing infinitely, to the framing of *nauseam* of postcard clichés, the artist makes himself a guide to unexpected ways of seeing. Language, painting, sculpture, and architecture are the many vectors where the habitus of perception is found, dismissed, and confounded, making a fetish of the cultural artefact and the site visited. This is so that the inescapable uncertainty that strains the connection when one speaks and perceives can be taken into account. The contingency and the concreteness of this place demands a constant reconfiguration of images that haunt and take root.