

Marie-Claude Bouthillier : *Voeux*

Gabrielle Desgagné-Duclos

Numéro 113, printemps–été 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81864ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Desgagné-Duclos, G. (2016). Compte rendu de [Marie-Claude Bouthillier : *Voeux*]. *Espace*, (113), 104–106.

Ainsi, *Anthologie du regard* propose un nouvel usage de l'eye-tracking utilisé par certains départements marketing pour étudier nos intérêts pour tels publicités, emballages de produits ou pages Internet. *Le Circuit* d'Alberto Giacometti, le *Made in Japan* (1964) de Martial Raysse, ou encore *La Fontaine* (1917-1964) de Marcel Duchamp sont les complices de ce détournement qui se veut une sorte de pied de nez. Pour Prévieux, qui avait déjà utilisé ce procédé en 2013 pour une exposition au Frac d'Île-de-France, *Le Plateau*, il s'agit de remettre la main sur des dispositifs de mesures qui, *in fine*, condamnent les usagers à la passivité tout en remettant en évidence la fameuse phrase de Duchamp : *Le regardeur fait le tableau*.

Today is great (2014), une série de dix dessins à l'encre de chine, conclut l'exposition. Constitués de détails des photographies prises au téléobjectif d'un tableau blanc du deuxième étage des bureaux de Google, à Los Angeles, ils rappellent l'existence de la dimension critique de l'œuvre du jeune lauréat. Avec *Today is great*, Prévieux se fait espion afin de procéder à un véritable « retournement » des rôles. En s'appropriant les notes, les dernières idées, les « fragments d'algorithmes », les schémas ou les dessins humoristiques laissés par les employés du géant du web, de celui qui capture sans relâche nos données de manière à en extraire leurs seules qualités visuelles, il signifie qu'il nous revient de nous réapproprier nos informations. Comme il l'expliquait à Michel Gaucher, le commissaire de l'exposition, cette stratégie doit permettre d'extraire les potentialités ludiques et esthétiques des dispositifs de mesures et d'en altérer en profondeur la finalité. Un geste politique, donc un appel à traquer le traqueur, selon l'expression du jeune duchampien, une invitation à ne plus vivre passivement l'enregistrement de nos mouvements.

Ariane Lemieux est docteure en histoire de l'art avec une spécialisation en histoire des musées et du patrimoine. Elle s'intéresse tout particulièrement à l'évolution de l'offre culturelle dans l'enceinte du musée et du rapport triangulaire musée-public-artiste. Ses intérêts de recherche portent plus spécifiquement sur les apports des propositions des artistes à destination des collections permanentes des musées d'art ancien. Elle est actuellement chargée d'enseignement à l'Université catholique de l'Ouest à Angers et à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Marie-Claude Bouthillier : Vœux

Gabrielle Desgagné-Duclos

CIRCA ART ACTUEL

MONTRÉAL

16 JANVIER –

27 FÉVRIER 2016



Avec le projet *Vœux*, Marie-Claude Bouthillier poursuit la trame des recherches déjà amorcées dans *Apparitions* (2008) et *Faire écran* (2010), où la ligne et la figure drapées servaient à l'exploration de la nature même du support de la peinture dans un rapport au textile. En travaillant toujours autour de la toile, du drapé, du voile, du filet et de l'écran, l'artiste s'est laissé conduire par cette sensibilité au sens symbolique des choses qu'on lui connaît (pensons à *Conversation*, 2013), qui l'a menée à une méditation sur les sources de l'image et, par le fait même, sur les sources de la création artistique.

Le cloître comme espace liminaire ainsi que les motifs récurrents de la carmélite et de son voile deviennent, pour Bouthillier, le lieu d'une série de réverbérations formelles et symboliques; la relation primordiale que sa pratique entretient avec le médium pictural est ici l'occasion d'un travail inspiré par la tradition iconographique de la peinture profondément ancrée dans le religieux.

Dans la galerie du CIRCA, un coup d'œil sur le contenu de la première pièce nous oblige à constater l'apparente sobriété sinon l'austérité de l'ensemble. Les œuvres se donnent à voir dans une palette de couleurs et de matières naturelles; les choses se présentent à nous simplement — une simplicité plastique et technique qui n'est vraiment que feinte, mais à laquelle l'artiste n'aurait pu déroger sans compromettre l'ambiance monastique du lieu qu'elle crée. L'avancée du visiteur est progressive puisque marquée par une série de seuils, de frontières à percevoir, à expérimenter ou à contourner.

Marie-Claude Bouthillier. Fontaine, 2013-2015. Pied en fonte, gypse, plâtre, céramique, fer-blanc, toile, plasticine, caséine, cire, moteur, eau, dimensions fixes; Crèche, 2013-2015. Dimensions fixes. Photo : Caroline Cloutier.



Il faut d'abord passer (peut-être même enjamber) un rang de petites maisons identiques. Les sculptures, paraissant avoir été obtenues à partir d'un moulage de béton, occupent une ligne qui va presque d'un mur à l'autre de la galerie. Leur architecture anonyme, quoique curieusement familière, prend modèle sur une maisonnette bien réelle et située à Montréal, ruelle de la Providence (à l'ombre de l'îlot Voyageur). L'envers replié du feuillet d'exposition révèle la photographie prise par Bouthillier de ce reliquat de l'histoire résidentielle du faubourg Saint-Laurent, bâtiment aujourd'hui entièrement barricadé de tôle blanche — lequel serait assurément resté caché à notre connaissance si l'on n'avait, un peu comme l'artiste, souhaité déplier la surface des choses...

Le visiteur croise ensuite une grande structure de bois qui agit comme une clôture et monte presque jusqu'au plafond. Comme pour les maisonnettes, la forme de base est le carré développé en cubes, ici pour donner une grille dont la tridimensionnalité se lit de façon vacillante selon que le point de vue adopté soit frontal, latéral ou légèrement oblique. Cette autre sculpture rappelle le cloître ou encore l'ossature géométrisée de l'iconostase ou celle du jubé. Si l'évocation de ces deux références peut sembler forcée, elle n'est pourtant pas infondée puisque la sculpture-cloison de Bouthillier a bel et bien pour fonction de délimiter le profane du sacré, d'autant que la part iconographique de l'exposition puise dans les traditions byzantine et chrétienne. Dans *Vœux*, cet espace sacré est orné d'« images » et il mène à un sanctuaire.

Trois types d'images s'offrent au visiteur dans son cheminement vers une silhouette voilée installée au fond de la salle. Au mur, jouxtant la cloison de bois à laquelle elle répond visuellement, une forme imposante nous surplombe : l'artiste a composé une grande grille de toile pliée, un tableau-filet (ou trame) où la matière traitée pour évoquer le cuir a été tressée et s'enchevêtre sans couture ni fixation apparente.

En face de celle-ci, trois tableaux représentent des carmélites sans visage, les plis de leur coiffure réduits à une simple ligne. Puis, de part et d'autre de ce triptyque, des tableautins carrés, quant à eux en feutre de laine, présentent des grilles (noir sur blanc ou blanc sur noir) ou encore des carrés, un dans l'autre, qui répercutent la forme de leur support.

Comme pour les œuvres d'*Apparitions*, où l'artiste choisissait des formes « simples, fermées sur elles-mêmes et graphiquement faciles à représenter par la ligne¹ », le traitement semi-figuratif de la carmélite mène à l'abstraction géométrique — à moins que ce ne soit le contraire. Surtout, ce vers quoi pointent la mise en espace rapprochée et la proximité plastique de ces deux genres de représentation — image emblématique de la religieuse et carré sur carré — est bien entendu leur connexion dans l'histoire des images, qui lie nécessairement l'icône russe aux tableaux suprématistes en même temps qu'aux motifs picturaux depuis longtemps privilégiés par la peinture.

L'avancée du visiteur aboutit enfin à une silhouette drapée de noir, de brun et d'écru, qu'il contourne pour trouver une alcôve remplie d'icônes. Suspendue à des bandelettes de toile, une multitude de petites images sacrées tracées schématiquement sur le tissu brut et provenant de cultes divers se révèle à la vue. Les images des religieuses y retrouvent celles des Saintes, de la Vierge et des déesses hindoues. Parmi celles-ci, on remarque une représentation du voile de sainte Véronique. Vidé du visage du Christ, il souligne la filiation de la tradition iconographique au miracle de l'image acheiropoïète, le rapprochement entre le voile et la toile du peintre, et il pose la question de la source de la représentation.

L'expérience intime vécue au sanctuaire, le visiteur pourra la prolonger en pénétrant dans la seconde salle de la galerie où le bruit régulier d'une sculpture-fontaine incite au recueillement. La contemplation s'achève finalement dans la découverte d'un autel joliment fleuri; sur des socles de bois, des petits objets évoquent le travail textile et l'artisanat des femmes (les broches à tricoter, la laine, la porcelaine); d'autres formes, des têtes de bois tourné, portent une longue chevelure que le voile ne cache plus.

Le carré enveloppant de la pièce et le parterre fleuri sont une référence au jardin enclos (*hortus conclusus*) que l'on retrouve normalement dans l'architecture religieuse et qui constitue un autre thème important de la peinture. La sœur, la femme, la source et la forme fermée sont liées dans cette formule du *Cantique des cantiques* : « *Hortus conclusus soror mea, sponsa; hortus conclusus, fons signatus* », « ma sœur et fiancée est un jardin enclos; le jardin enclos est une source fermée ». À sa sortie du jardin, le visiteur surprend, dans le drapé du sanctuaire, un profil familier, comme une image imprimée dans la toile.

Dans *Vœux*, Marie-Claude Bouthillier déploie la peinture dans l'espace, la déplace *hors d'elle-même* à un point tel que celle-ci, n'étant presque plus visible, imprègne néanmoins toute chose. Minimale, la forme n'est pas vidée de son contenu, mais elle s'avère, bien au contraire, porteuse d'une puissance de révélation.

1. Texte de présentation du projet sur le site Internet de l'artiste.

Gabrielle Desgagné-Duclos a terminé depuis peu sa maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Sous la direction de Johanne Lamoureux, elle s'est intéressée au tableau vivant comme dispositif esthétique et à sa réappropriation dans l'art contemporain en tant que stratégie de remédiation opacifiante. Elle travaille actuellement au Centre d'exposition de l'Université de Montréal.

Dana Claxton: *Made to be ready*

Clint Burnham

**AUDAIN GALLERY
SIMON FRASER UNIVERSITY
VANCOUVER
JANUARY 14 –
MARCH 12, 2016**

When you first walk into Dana Claxton's new exhibition at the Audain Gallery in Vancouver, you see a pair of silk banners hanging in front of the window. Two images: a woman raising a buffalo skull, a woman lowering the skull. The works are called *Buffalo Woman I* and *Buffalo Woman II* (both 2015). Behind, but also through, the images, one can see West Hastings Street in Vancouver's Downtown Eastside (DTES). The neighbourhood, that is, frames the images. Or are these images an intervention into the neighbourhood? Vancouver's DTES is often, and lazily, referred to as Canada's poorest postal code, as Skid Row, as a neighbourhood of gentrification (to which Simon Fraser University's campus contributes) but also of Canada's first safe injection site for drug users. And yet, to insist on the neighbourhood's role in framing or contextualizing art can be as simplistic as referring all of Claxton's art practice to her biography, to her identity as a Plains Indian, a Lakota artist.

More frames, and framing, however, are apparent in two works on either side of the *Buffalo Woman* pieces. On the left is *Headdress* (2015), a transmounted photograph on a lightbox, on the right is *Cultural Belongings* (2015), similarly mounted. *Headdress* looks like a Plains Indian veil, or necklaces of bone and needlework hanging from a headband itself made with needlework. In *Cultural Belongings*, a woman wears the veil, a sleeveless dress, and on her feet, platform shoes. She is in profile, holding a rattle or club, and trailing a cape (of animal hide) and assorted other "belongings:" a drum, needlework, baskets.

These photographs are both studio shots (thus, as Vancouver artist Althea Thauberger noted, they are not located "in the street" as prompted by the gallery's locale). And the edges are fogged or shaded, suggesting the melancholic nostalgia to be found in various Instagram effects. Or, perhaps the studio scenarios and melancholic framing are connotative of the source of that Instagram nostalgia: late 19th century photographic pictorialism. In that latter image-repertoire, American Indians and Canadian aboriginals were often photographed in "traditional" dress, to better locate the indigene in a "vanishing race" ideology (they are the past, the photographs declared, and the viewer and photographic technology are in the present).

The framing of *Headdress* and *Cultural Belongings* suggests another way of doubling that melancholy or nostalgia. We have the fuzzy or shadowed edges or frames: such effects both work against the documentary impulse of photography, and refer, as I've already said, to an earlier form of photographic production. But this melancholy or nostalgia — here problematized because it is, after all, a colonial use of photography — suggests a blurring of the object — what is being missed, earlier photography or earlier cultural (indigenous) traditions?