

ETC



Simulace de paysage, *Landscape simulacre*

Paysage(s), Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Du 15 avril au 15 juin 1994

Marie Carani

Numéro 27, août–novembre 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35674ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Carani, M. (1994). Compte rendu de [Simulace de paysage, *Landscape simulacre* / *Paysage(s)*, Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Du 15 avril au 15 juin 1994]. *ETC*, (27), 37–44.

BAIE-SAINT-PAUL

SIMULACRE DE PAYSAGE, *LANDSCAPE* SIMULACRE

Paysage(s), Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul. Du 15 avril au 15 juin 1994



Volet extérieur, 1^{er} plan : *Montagne de Duboisandré*; au centre : *Coffre* de Nathalie Caron; à l'arrière-plan : *arbre-piscine pyramidal* de Nathalie Bujold.

Préparé par le conservateur invité, Claude-Maurice Gagnon, l'événement *Paysage(s)* a constitué, le printemps dernier, une invitation au voyage intérieur, aux correspondances et aux traverses poétiques, quant aux interrelations ou aux sens cachés des objets sculptés présentés. Le tout s'est déroulé à travers des paysages fictionnels, à l'horizon de l'avènement dans la culture des réalités virtuelles qui habitent les champs du rêve et de la transmutation. Ont été jouxtées la découverte passionnante de l'être au monde et l'exploration désespérée du *monde des choses* (Riegl), soit celle du territoire naturel qui nous accompagne au quotidien.

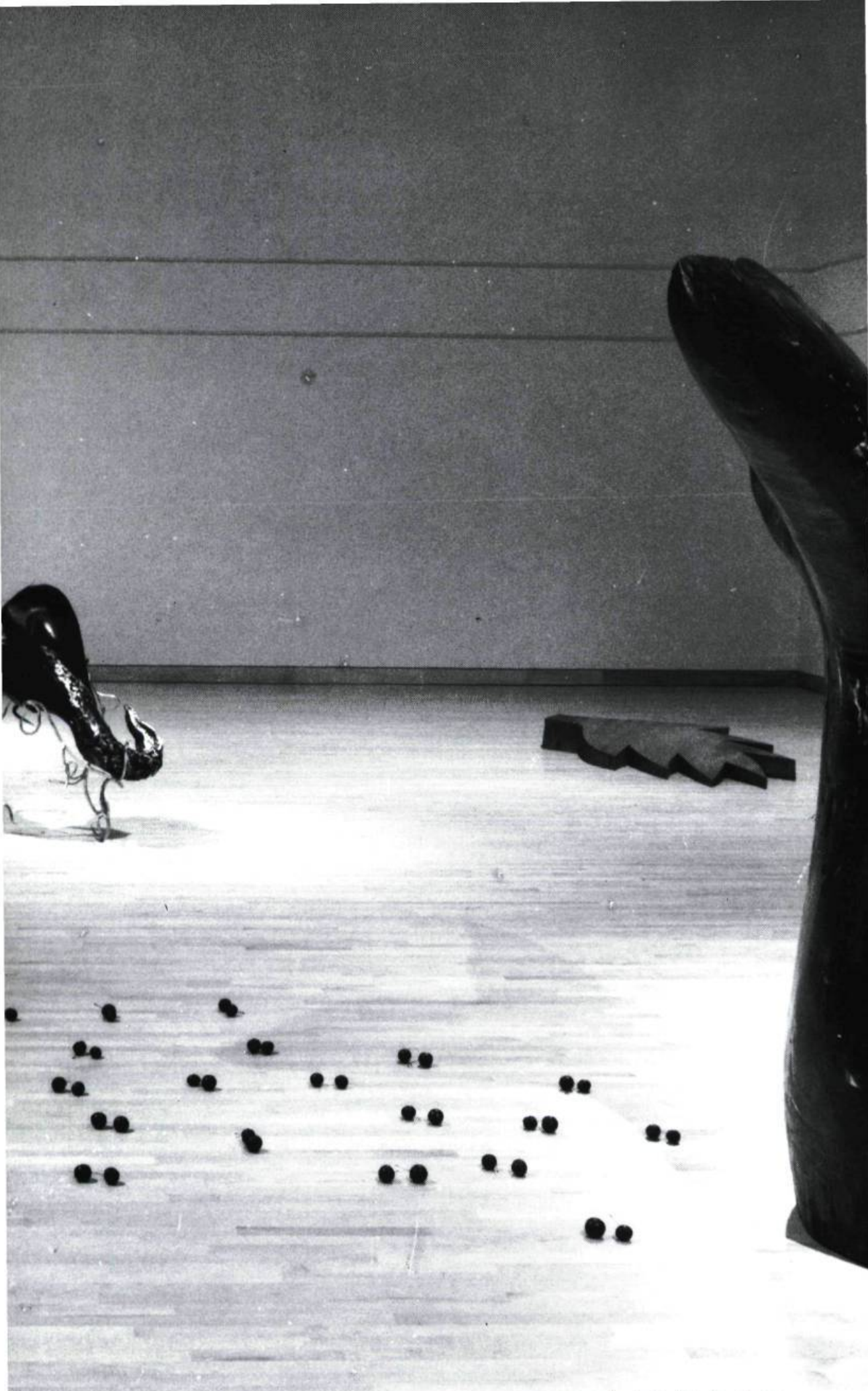
On sait à cet égard que, détournée de son sens ordinaire, cette idée basique de *nature* ou de *paysage naturel* dans laquelle s'est ancrée en histoire de l'art moderne toute notion de « réel réaliste » d'ordre mimétique, renvoie dans la recherche sculpturale actuelle à une charge symbolique, référentielle, de cet univers. Sous la post-modernité, le spectateur actif que nous sommes saisit cet *autre* de la représentation visuelle, l'observe, le parcourt, le construit ou

le rêve à l'égal de l'artiste, donc le recrée par ses diverses déambulations physiques et imaginaires. C'est ainsi que la thématique centrale de *simulacre de paysage*, de *landscape simulacre* comme optique plastique cohérente, ainsi que comme métalangage partagé par plusieurs sculpteurs d'aujourd'hui, devient au cœur des années 90 le théâtre baroquisant de l'histoire et de la nature humaines.

L'extérieur

Parmi les neuf œuvres retenues, trois ont été spécialement produites pour l'occasion par de très jeunes artistes établis à Saint-Jean-Port-Joli et à Québec : Nathalie Bujold, Nathalie Caron et Duboisandré. Fabriquées selon des procédés d'assemblage, de collage et de soudure, leurs trois sculptures sont positionnées à l'extérieur, sur le parvis légèrement surélevé du Centre, près de l'entrée principale, tels des décors de théâtre dramatisant l'architecture du site. Objets-signes, elles constituent en cela un paysage d'accueil, une porte sur l'étrangeté, un embrayeur comme un





Volet intérieur, 1^{er} plan : Michel Saulnier; au centre : Paryse Martin; au fond, à gauche : Gilles Mihalcean; à droite : Jean-Pierre Morin. Photo : Ivan Binet

générateur pulsionnel suggérant des images de montagne, de cieux, d'eau et de forêt. Les visiteurs les rencontrent forcément avant d'avoir accès à l'édifice où se trouve le reste de l'exposition. Dès l'abord, ces œuvres font rêver métaphysiquement à des mondes possibles en prolongeant métaphoriquement dans le paysage ou dans l'environnement réel, leur fiction de la représentation.

Se révèlent de prime abord comme lieux exceptionnels d'observation de la nature comme de l'être au monde, deux éléments séquentiels peints en trompe-l'œil, texturés baroquement par des plis et des creux, qui sont réalisés par Duboisandré dans des espaces comme dans des niveaux différents où alternent le proxémique et le lointain. D'une part, une verdoyante montagne à plusieurs sommets et vallons est posée, sans socle, sur le sol du parvis; elle est dotée sur le côté qui fait front au trottoir d'une petite fenêtre (perspectiviste sur le monde) qui s'ouvre sur un paysage activé de terre et de mer miniaturisé. Les spectateurs découvrent ce paysage en mouvement rotatif seulement en s'accroupissant, ce qui commande leur angle de vision, les distances de perception, les déplacements et les conditions de cette rencontre factice, illusoire. D'autre part, cette montagne est complétée d'un promontoir-montagne angulaire à balustrade, faisant coin, qui surplombe la rue principale, s'accaparant de l'espace aérien, imposant au spectateur une vision en contre-plongée. Nomadisme du regard dans des lieux insolites. S'indiquent là les questions sculpturales perspectives de focalisation, de point de vue et de cube scénique, ainsi que les problèmes d'ordonnement des objets dans le site, sans négliger ceux du parcours génératif, du voyage simulacre qui est suscité.

On trouve ensuite, à l'extrême gauche du parvis, fabriqué par Nathalie Bujold, un arbre/piscine pyramidal en cèdre jouant allégoriquement de la forêt, du bois, de l'eau et de l'onde de choc. Cet objet se révèle être un énorme tronc d'arbre avec ses cercles annuels, son écorce et sa tranche transversale de rondin peinte d'un bleu-vert pâle, décomposée en multiples étages cylindriques et renversée tel un entonnoir géant. Le tout se transforme en montagne inversée. Motifs terrestres et aquatiques iconisés, picturalisés, étourdissants, traversent ce nouveau monde dérivé. À l'intérieur, cette sculpture peinte constitue une forme ovoïde et creuse faite par la répétition régulière, agencée, de douze anneaux concentriques et décroissants aux surfaces zébrées de couleurs ocre et beige, ainsi qu'aux côtés peints mythiquement en bleu-clair comme l'eau. À l'extérieur, ce bassin concave, calme et profond, est bordé par une bande particulièrement sécurisante de fausse écorce brune, qui semble toutefois déposée assez frileusement, nerveusement, sur une quarantaine de petites tiges-supports vertes en cuivre. Une première impression de paix et d'ordre naturel

quasi immuable, programmé, continu, ainsi que d'organisation structurée et contrôlée de la vie, se dégage de l'ensemble. Néanmoins, en observation prolongée, on pressent également un chaos possible, un équilibre incertain, inquiétant, discontinu, ce qui en dit long sur les étapes du vivant, sur les âges de la vie. D'où venons-nous, où allons-nous, que sommes-nous ? L'idée même du monde est mise en cause ici en termes de réseaux de signifiante tournant le dos au néant, au vide.

S'offre en plus au milieu de cet espace d'accueil, un coffre rectangulaire de vacances, assez massif, sans poignées ou serrure, posé sur un cadre de bois d'acajou par Nathalie Caron. Cette malle est composée de plaques juxtaposées de tôles d'acier soudées, qui sont encadrées par des soudures de métal apparentes. Elle donne l'impression ambiguë d'une pierre tombale, tout en étant présentée théâtralement sous un aspect autobiographique, car elle est parsemée (cicatrisée) sur ses différents côtés de plusieurs fragments de textes gravés, incrustés, agissant comme inscriptions-souvenirs mélancoliques tirées du journal de vacances de l'artiste. Cela rappelle encore, comme démarche créatrice mise en rapport avec le territoire éclaté du corps-paysage, le travail artisanal féminin du *patchwork* rapiécé, reprisé, composé de fragments épars réappropriés. Cette œuvre sculptée de Caron est complétée par une photographie composite de l'artiste qui assure le passage conceptuel, et avant tout psychologique, de l'extérieur à l'intérieur (du Centre).

Passage de frontière

Au premier abord, le volet extérieur établit ainsi la communication avec le spectateur sur plusieurs plans fondamentaux: la nature, le paysage (fictif), l'être, la vie, la mort, le néant, le travail, le spirituel; il donne le ton à tout l'événement. Il prédispose psychologiquement avant de pénétrer dans l'édifice. En rend compte le travail de Nathalie Caron, car on découvre à l'intérieur du Centre, dans le petit hall attenant à la Grande salle d'exposition, une œuvre photographique en noir et blanc de cette artiste, qui est stratégiquement déposée au sol devant l'énorme baie vitrée, dans un cadre semblable à celui de la malle *Speculum*. Cela permet de visualiser de l'autre côté de la vitre les œuvres situées sur le parvis extérieur, et surtout d'englober de nouveau du regard, au premier plan, le coffre de voyage, dépositaire de la mémoire et des souvenirs. Là, les différents fragments d'images photographiques qui sont découpés, morcelés, puis cousus par Caron comme une courte-pointe, comme de l'art textile, répondent en terme de stratégie de construction formelle à la structure de composition de cette malle en acier. Ils pointent aux spectateurs un ultime espace à découvrir, à



Paryse Martin, *Boisers volés*, 1994. Cèdre, acier martelé; 113 x 112 x 106 cm.

parcourir *via* la représentation qui est donnée à voir d'un pont entre deux rives et d'un fleuve vus du bord d'une autoroute au petit matin, un jour de novembre.

C'est ainsi que se crée un réseau de significations entre les deux volets de l'événement, certes, mais encore qu'un pont *idéal* est jeté par Gagnon entre de très jeunes artistes en début de carrière et des jeunes plus chevronnés, donc entre l'art qui se fait dans les jeunes ateliers et l'art qu'on voit dans les meilleures galeries québécoises, ce qui galvanise davantage une thématique unificatrice fort réussie de cohabitation, de complicité, de sensibilité, de partage égalitaire. Car suscitant une belle connivence entre les œuvres rassemblées à l'extérieur comme à l'intérieur du Centre, traversant tout de go les pratiques plus jeunes et plus aguerries, établissant un parcours révélateur unique, incisif, le fil conducteur semble toujours être *le trauma*, la souffrance de l'existence ici-bas, la blessure de la relation au monde, si ce n'est le supplice inhérent à notre enfermement forcé dans cet univers

naturel. Un cri strident s'élève de ces *paysages* comme passage de frontière, pointant la faculté de voir et d'imaginer tant des créateurs que des spectateurs-regardeurs.

L'intérieur

Six sculptures, déjà exposées à Montréal (sauf une) lors de manifestations récentes, ont été réalisées par des créateurs avantagement connus et profondément engagés dans le milieu québécois des arts actuels : Pierre Bourgault, Paryse Martin, Gilles Mihalcean, Jean-Pierre Morin, Michel Saulnier et Louise Viger. Ces travaux, toujours en bois et/ou en acier, dont la réunion harmonieuse à partir d'un jardin circulaire, central, simulacré d'œuvres éminemment sensuelles (i.e. celles de Paryse Martin et de Michel Saulnier), propose en soi un méta-espace déambulatoire fictif de paysage, sont construits également selon des procédés d'assemblage, de collage et de soudure, où se manifeste parfois l'utilisation de la couleur allusive et suggestive.

Comme des stations (hiératiques de vie) où se noue et se dénoue la représentation simulacrée du réel, ils sont composés pour la plupart d'éléments fragmentaires, hétéroclites, occupant le plancher sans beaucoup d'attention aux proportions réalistes. Toujours, ils sont disposés avec intelligence dans la Grande salle du Centre de manière à interpeler les observateurs, à montrer, tel un cycle *circulaire* métamorphosé de vie, des aspects prolixes d'une même *nature* humaine introspective, chaotique, méditative, imaginative, dont on peut s'efforcer de faire le tour par la création artistique.

Plusieurs de nos sens sont convoqués à cet effet, assistant habilement la mise à nu de ce lieu de mémoire qui fait peur, qui angoisse le plus téméraire. Celui de la vision, certes, est exacerbé dès le premier coup d'œil par le biais d'un éclairage tout en douceur qui est particulièrement attentif aux assemblages d'objets, à leurs formes baroques, ainsi qu'à leurs coloris généralement brunâtres (apposés sur du bois de cèdre, le plus souvent) témoignant, par cette valeur sombre même, de la pérennité d'un métier transhistorique dans le contexte culturel québécois : la sculpture artisanale sur bois, de la région de Saint-Jean-Port-Joli notamment.

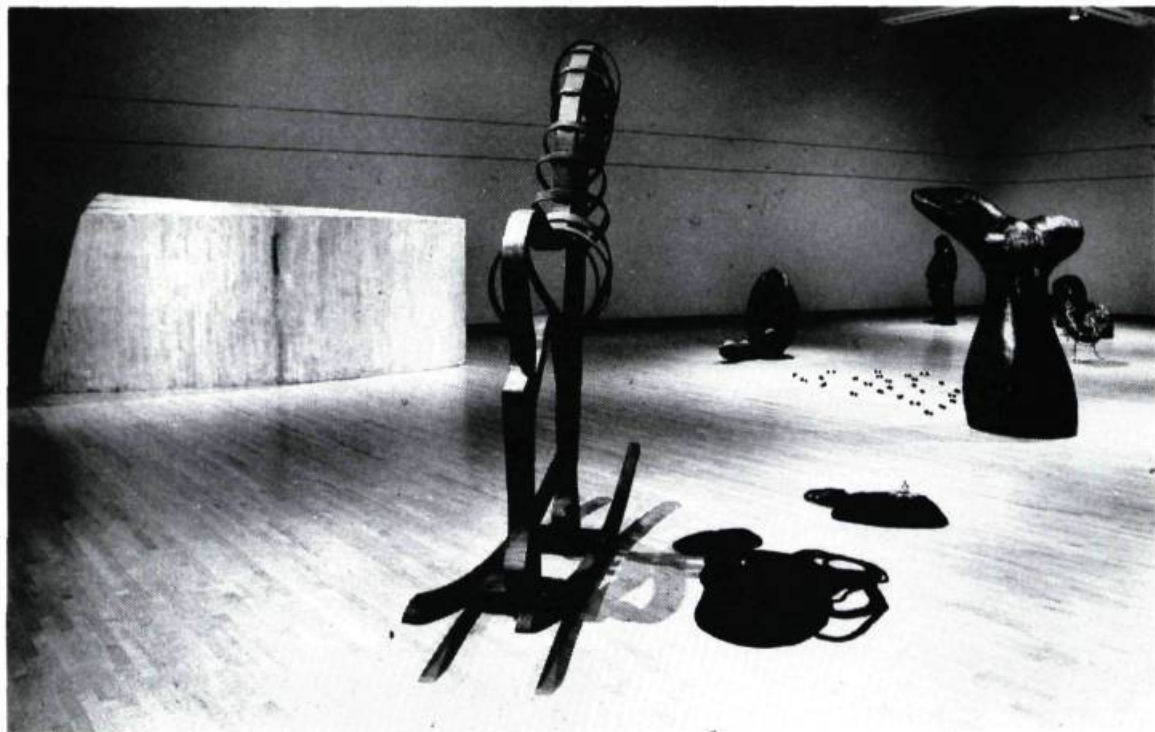
Le sens de l'ouïe est éveillé également par l'apport d'une trame musicale réunissant plusieurs compositeurs de l'époque médiévale jusqu'au XX^e siècle (Monteverdi, Schubert, Rameau, Purcell, Debussy, etc.) en passant par le baroque. Cette bande musicale accompagne le visiteur, marquant, rythmant, ponctuant allégoriquement (autour du thème du paysage) l'*ambiance* de la Grande salle intérieure qui, autrement, resterait quelque peu rébarbative aux œuvres contemporaines et actuelles par sa disposition architecturale froidement rectangulaire (du moins pressentie comme telle au premier regard, même si cette salle assez haute est, en fait, plutôt de forme trapézoïdale). De même, le tactile, le toucher, cet interdit de tout lieu muséal institutionnalisé, qu'appellent pourtant intrinsèquement tous les objets sculptés ou installatifs les plus actuels - comme, ici, le cheval de bois de Louise Viger qu'on désire faire basculer (ce que j'ai effectivement fait à l'abri des regards réprobateurs), les fesses invitantes à caresser ou les cerises à croquer de Michel Saulnier, le bateau-coque de Pierre Bourgault dans la structure duquel le spectateur est invité à pénétrer pour ressentir les effets malsains de l'enfermement ou, du même artiste, la lunette d'approche que ce visiteur peut manipuler pour voir de plus près - vise l'immobilité fautive des objets exposés au regard passager, ainsi que le statisme (que l'artiste installatif entend contourner, briser) du contexte moderne d'exposition. Enfin, la dimension olfactive est prise à parti pour son rapport sexuel de connotation à la vie libidinale ou à la mort pressentie, selon

les sentiments psychologiques contradictoires de plaisir ou de dégoût que peut enclencher l'odeur pour un spectateur (par exemple, au niveau de celle de la graisse animale servant de peau employée par Bourgault).

Dit autrement, puissamment travaillé par le conservateur tant sur le plan de la (dé)monstration des objets *inside the gallery space* qu'à celui du contenu métaphorique des travaux, l'ensemble de ce *landscape simulacre*, de ce simulacre de la nature, est investi de visions polysémiques, oniriques, méta-réalistes, magiques, proprement surrationnelles (au sens automatiste défini naguère par Borduas dans le *Refus Global* en termes de « Place à la magie ! »). Cela conduit les spectateurs à la réflexion, ainsi qu'à la méditation sur des fragments épars de (la) nature (humaine) qui entendent susciter le sens.

La métaphorisation opère particulièrement à ce niveau, agissant à travers des figures anthropomorphiques, tantôt animales (comme le cheval-statue équestre de Viger; la queue de baleine immergée de Saulnier), tantôt végétales (comme les pétales-lèvres sensuelles d'une rose chez Paryse Martin; la feuille morte chez Jean-Pierre Morin) ou encore objectales (comme le bateau-tombeau de Bourgault; la statue religieuse et la ronce de noyer ou le caillou de Mihalcean). Par la mise en situation de ces figures humanisées, le jeu symbolique façonne les consciences humaines, il pervertit les certitudes acquises, confronte les habitudes, renvoyant à autre chose que ce qui est montré culturellement comme *nature*. Il conduit à un autre sens du *paysage*, à un état second peut-être de nature/culture (lévistraussienne), lequel indique la transgression des limites connues, s'inscrit dans le continuum espace-temps, et livre l'avent pour préparer l'avenir.

Ainsi, près de la porte principale de la Grande salle, se matérialisent sous le thème de l'*exil intérieur*, les rappels mnésiques d'une enfance féminine perturbée, ce que pointent les méditations émouvantes, angoissées et percutantes de Louise Viger sur un gigantesque cheval de bois de couleur métallique vert-de-gris, fossilisé, mortifié, à la carcasse de bois décharnée, mais muni d'anneaux-muselière protecteurs à la tête, laquelle figure est montée, sans socle, tel un jouet d'enfant, sur bascule, sur deux arceaux. Errances, rêves, peurs multiformes et fuites se côtoient au gré de ce mouvement oscillatoire virtuel dans des espaces-temps suspendus, par lesquels l'enfance est péniblement quittée. Tout en pointant l'histoire du monument équestre héroïque en sculpture moderne, c'est aussi par glissements et détournements de sens celle de l'homme-cheval-guerrier comme figure identitaire masculine vide, faussement victorieuse, qui est abordée critiquement par Viger au niveau de sa volonté impérieuse de puissance. S'ajoute la présence étrange, traumatique, d'objets composites insolites, tel un



Volet intérieur, 1^{er} plan : Louise Viger, à gauche : Pierre Bourgault.

odieux crâne-trophée emprisonné dans la gueule conquérante et assoiffée de pouvoir du cheval, des feuilles mortes picturalisées retombées allégoriquement sur la terre, des vêtements anciens (robe et chapeau noirs à l'allure mortuaire) et un tapis crocheté, autant de véhicules-signes qui sont chargés significativement d'un lourd passé. Des cycles troubles de vie, de la naissance à la mort, du naturel au culturel, du privé au public, sont à l'œuvre. Ce vécu préside pour une large part à l'ensemble des autres travaux exposés à l'intérieur du site.

S'indiquent plus spécifiquement, dans les objets assemblés et architecturés de Michel Saulnier, la passion amoureuse, le désir, l'irruption libidinale, érotique, pulsionnelle, ainsi que le pouvoir onirique de la sexualité fantasmée. Ces pulsions sont enfouies (et à la fois libérées) en tant que valeurs de civilisation dans les élans merveilleux, sensuels, fougueux, comme dans les envols apprivoisés, fabuleux, d'un arbre-pénis-baleine-sirène dont on aperçoit d'un côté la queue de baleine au corps plongeant dans la mer, et de l'autre les fesses comme les hanches rondes, plantureuses, d'une sirène à la fois mi-femme, mi-poisson. Le même effet provient d'un oiseau-fleur-phallus aux formes très prégnantes, très équivoques, très sexuées, notamment au plan du long cou de l'oiseau qui, reposant au sol, suggère un sexe masculin qui jouit et au niveau de la corolle de tulipe fécondée. Accentuant la charge érotico-sexuelle d'accouplement et de fécondité qui est transmise par ces métissages, ces objets scéniques naturalistes en bois, fragmentés, recollés au niveau de leur composition particulière pour faire corps-à-corps, texturés, contrastés, renvoient aux mondes végétal et animal, aux espaces terrestres et marin, donc aux univers masculin et féminin. Encore détournés, transformés, hétérogènes, ils sont reliés par l'artiste au moyen d'un verger de grosses cerises succulentes, appétissantes, remplies de jus, ayant conservé leurs queues. Ces cerises, construites en cire d'abeille noircie, sont dispersées en grappes de deux sur le sol, simulant la scène primitive au sein d'un jardin paradisiaque, laissant remonter le refoulé, travaillant le double et l'ambiguïté imagière, ce qui permet de réinventer le monde.

Pour Paryse Martin, par contre, l'affirmation nécessaire du désir au féminin, l'appropriation/réappropriation de cette part féminine de la sexualité, ainsi que son accomplissement tant fantasmatique que réel qui reste quelque peu problématique en notre monde patriarcal archi-conservateur au plan de la moralité publique, sont les signes d'une contestation humaniste radicale. Cette nouvelle donne sociale et culturelle est menée ici à travers une structure composite donnant à voir un élément figuratif hybride, c'est-à-dire une corne d'abondance taillée dans le bois de cèdre, picturalisée en noir pour indiquer le nocturne ou la mort peut-être, décorée de feuilles d'acier martelé, dont la forme spiralée, érigée, peut suggérer également une queue de sirène. Cette corne d'apparence lourde, redressée cependant avec légèreté à l'oblique dans l'espace aérien, déposée allusivement sur un socle de fer forgé peint en doré, ajouré, dont les lignes tordues ressemblent douloureusement à des lierres garnis d'épines (pour stigmatiser les récifs du désir ou de la mort ?), se mute en son extrémité en une superbe corolle de rose rouge aux lèvres-pétales baroquisées invitantes, éclatantes, dépliées, gonflées, semblant, tel un merveilleux coquillage marin, en attente de caresses amoureuses, érotiques. S'apparentant à un sexe de femme épanoui, voluptueux, cette figure identitaire féminine de rose rehaussée d'un vernis brillant, juteux, expose en son centre un fruit mûr, exacerbant toujours davantage le rapport à la jouissance, à l'acte amoureux. Cependant, les relations dialogiques du noir (de la corne) et du rouge (de la rose), des lierres et du coquillage, du masculin et du féminin, de l'androgénie presque, font craindre symboliquement un malaise, une dernière hésitation, d'ordre autobiographique.

Poussant encore plus loin l'aveu dialogique de cet exil intérieur qui serait le lot tant des femmes que des hommes d'aujourd'hui, vient aussi nous troubler l'évocation par Pierre Bourgault du supplice qu'engendre comme lieu de mouvance dans l'espace-temps, comme lieu trouble de désir ou d'ancrage du rêve, un bateau-prison habitable de forme géométrique irrégulière et imposante, à la proue tranchante et menaçante fendant l'eau, recouvert pourtant

à l'extérieur de savon du pays (une matière texturée grasse et jaunâtre servant d'enveloppe épidermique) pour le polir, pour l'embellir fallacieusement. Ce bateau est solidement ancré par cette même couche de savon du pays dans un coin névralgique sur le plancher du Centre. Le complète énigmatiquement au mur une copie miniature de ce même bateau, auquel s'ajoute, suspendu, un petit périscope manipulable au gré des spectateurs qui joue des rapports de distance, des déplacements d'échelle du bateau monumental à sa réplique miniature. De plus, ce bateau est doté sur ses flancs verticaux faits de bois ciré qui sont bourrés d'étope de lin, d'une unique meurtrière (d'une mince fente sexuelle ?) par laquelle, dans le site particulier mis en scène par Gagnon, on peut visionner comme écrasé, comme faussement protégé de l'intérieur du navire, le monde traumatique de l'enfance (représenté par le cheval fossilisé de Viger). Puisque les spectateurs peuvent s'engouffrer littéralement (et donc aussi introspectivement) dans les structures carcérales particulièrement sombres et exigües de sa coque intérieure, dans son enfermement marin, l'impression d'angoisse, d'anxiété ou de peur primitive est omniprésente, et vient problématiser au premier chef à travers cette exploration de l'objet sculpté le principe séculaire de sécurité psychologique du lieu d'habitation.

Une même idée de détresse comme de mort inaliénable, inévitable, est également générée chez Jean-Pierre Morin par un signe iconique fragmenté qui concerne le paysage de nos émotions. Elle est suscitée, cette souffrance, par une grande feuille-main gisant au sol, en acier corten, de couleur jaune-rouge brunâtre, dont le coloris rouillé même évoque fictivement la forêt, l'arbre, le bois. Formellement simplifiée, minimale, sans socle, construite par des procédés d'assemblage et de soudure, assez écrasée horizontalement sur le plancher du Centre, l'œuvre est manifestement inclinée, étirée dans l'espace, sculptée en pente, comme si cette feuille morte jonchait annuellement le sol à l'automne par suite des mouvements du vent, telle une empreinte, un signe indiciaire, une trace intemporelle, précaire, du passage plus ou moins éphémère, un peu dérisoire, de l'humain sur la terre. Cette charge théâtrale, qui joue sur les distances de perception et de communication entre les spectateurs et l'objet, qui impose même à ces regardeurs de se pencher pour voir de plus près la matière texturée, rugueuse, vise ainsi allégoriquement la chute qui, à l'égal de la feuille morte, guette aussi l'homme dans son espace terrestre.

Enfin, chez Gilles Mihalcean, s'édifie l'espace mystérieux, surprenant, insolite, éminemment poétique et spirituel de cette *Passion* de l'être au monde, soit un univers *dépaysant* qui réunit trois stations-objets-éléments hybrides, *ready-made* ou faits main, construits en une pluralité de matériaux, semblant détachés, fragmentés, disparates : ce

sont une statue en plâtre recyclée, modifiée, peinte brun foncé, au visage voilé et à la tête couverte de la Vierge Marie, statue prégnante de mémoire qui est tournée vers le mur du fond de la Grande salle; une ronce de noyer déposée au sol, simulant un caillou ou une pierre brunie de la création du monde ou de sa fin, à Golgotha; et un mobile de fer en forme de couronne d'épines, recréant par ces formes sinueuses les plis d'une montagne où sont contenus nerveusement une petite maison sécurisante et un caillou-soleil en soufre jaune. Déplacements, détournements, étrangetés, discontinuités, déconstructions, désordres, suspensions de sens, sémantismes métaphoriques des signes, multiplicité des regards et des points de vue, mysticisme, hiératisme, rapports d'échelle, baroquismes, formalismes, etc., s'allient stratégiquement dans cette installation pour faire éclater l'espace sémique de la (re)présentation. L'étrangeté Zen du lieu visité et le retour sur soi cohabitent là. Les sempiternelles questions préoccupantes, qui demeurent toujours irrésolues en fin-de-siècle, de la prière, du silence, de la sécurité émotionnelle de l'être au monde et du sens de la vie sont de nouveau soulevées ici dans ces récits scénographiques surréels. En tout cas, cela semble problématiser en fin de compte comme ultime assurance, comme dernière possibilité du monde, à la fois la charge hyper-spirituelle de l'être *et* de la nature, et celle de l'être *dans* la nature, résolvant l'énigme, décidant du parcours à suivre.

Sèmes

Toute la signification de cette superbe exposition montrée à Baie-Saint-Paul se trouve là dans ces divers cycles de vie, médiatisés, transportés, métamorphosés en *paysage(s)* fictionnels, virtuels.

MARIE CARANI

NOTE

Les œuvres exposées à Baie-Saint-Paul étaient les suivantes, par d'ordre d'apparition dans la discussion : 1) volet extérieur : Duboisandré, *Il n'y a que les montagnes qui ne se rencontrent pas*, 1994; Nathalie Bujold, *Il est beau ce jour là*, 1994; Nathalie Caron, *Immobile sur les routes*, 1994; 2) volet intérieur : Louise Viger, *Les promenés : l'homme carousel*, 1992; Michel Saulnier, *Oiseau-fleur n° 4*, 1988, *Verger de cerises*, 1989; Paryse Martin, *Baisers volés*, 1994; Pierre Bourgeault, *Baie Déception*, 1991-1994; Jean-Pierre Morin, *Sans-titre*, 1991; Gilles Mihalcean, *Le caillou*, 1991.