

Dans son installation *Money Works*, une reconfiguration de *Money Room* (2005), Stilić assemble objets du quotidien, collages et œuvres phrastiques, posant une réflexion sur la signification et la fonction sociale de l'argent, la place qu'il occupe dans le discours, les rituels et les conventions. Les œuvres sont pour la plupart constituées de billets de banque, ou font appel aux mots. Sur une assiette, l'artiste a écrit au pinceau la phrase ready-made « Time is Money » (1997); sur une banderole de tissu blanc, on peut lire « I am selling M. Duchamp » (2006); « Autocensure à vendre » (1983) est inscrit en langue croate sur un morceau de carton découpé; il peint sur une toile « In God we Trust », devise nationale des États-Unis, qui figure sur toutes les pièces de monnaie américaines. *Sing!* (1980) montre un portrait photographique de Stilić, une coupure de 100 dinars collée sur le front, sous laquelle on peut lire l'impératif « chante! ». Ici, il s'interroge avec ironie sur la position de l'artiste qui doit répondre à la demande.

On trouve aussi un écho de cette observation de notre assujettissement à l'économie et à l'argent dans l'installation *Money Environment* (1980/2014). Des billets de banque sont suspendus au plafond et, au sol, des pièces de monnaie sont jetées au hasard. Comme dans la vie de tous les jours, on se retrouve littéralement pris dans l'argent. On le piétine comme on le dépense sans réfléchir, mais on tente aussi d'en accumuler, ou du moins d'en posséder, sans toutefois nécessairement y accéder.

Une des œuvres les plus emblématiques de Stilić est « *Artist at Works* » (1978). La série de photos en noir et blanc montre l'artiste, tout habillé et en plein jour, étendu dans son lit, les yeux fermés, les yeux ouverts, couché sur le dos et retourné sur le ventre. Résolument irréductible à toute doctrine quelle qu'elle soit, il pose une critique des idéologies du travail et de la productivité – qui sont autant à la base du système capitaliste que socialiste – et avec ironie, il montre l'artiste « au travail » et l'importance du « rien-faire ». Cette remise en question du présupposé de l'art comme *faire* et son humour infailible se retrouvent aussi dans son *Plan de travail*. Avec la grande économie de moyen qu'on lui connaît, l'artiste dresse sur une simple feuille de papier blanche la liste de ce qu'il doit accomplir : outre le titre et l'énumération 1), 2), 3), 4), 5), il laisse le reste de la page complètement vide.

Si cette non-activité est un thème récurrent chez Stilić, elle ne doit toutefois pas être entendue comme passive, mais plutôt comme une « manière d'être » courageuse, un « oui » à la vie et une forme de résistance active. D'ailleurs, dans son texte *The Praise of Laziness* (1993) où il fait une critique « des affaires sans importance tels la production, la promotion, les systèmes marchand, institutionnel et compétitif », il affirme que « la paresse doit être pratiquée et perfectionnée » et qu'« il n'y a pas d'art sans paresse ».

Ariane Daoust est détentrice d'une maîtrise en Études des arts à l'UQAM. Ses recherches portent sur Marcel Duchamp, l'art conceptuel des pays de l'ex-Yougoslavie et la grève de l'art. Elle travaille, entre autres, sur la paresse et la décroissance.

## En venir à une conclusion : Le troisième acte de la trilogie de Sarah Pierce

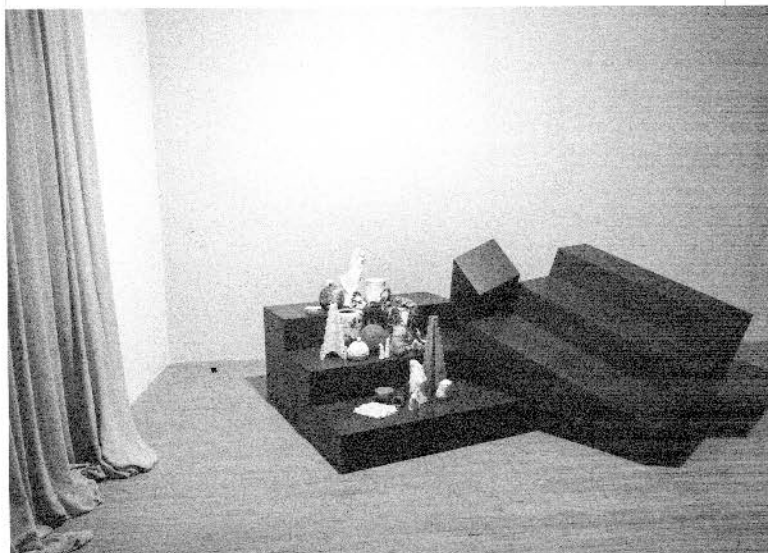
Anaïs Castro

**GALERIE SBC  
MONTRÉAL  
10 MAI -  
28 JUIN 2014**

Après avoir présenté ses deux premiers chapitres au Walter Phillips Gallery de Banff, au début de l'année, et chez Mercer Union à Toronto, au printemps, Sarah Pierce a amorcé le troisième et ultime acte de sa trilogie à la galerie d'art contemporain SBC au printemps 2014.

Sa toute dernière création, la trilogie *Lost Illusions / Illusions perdues* emprunte son titre à un roman de Balzac, qui se dévoile également au travers de trois tomes. Dans ce dernier, on lit comment le personnage principal, en quête d'une ascension sociale, s'affaire de façon obsessionnelle à étudier les codes de la bourgeoisie. Comme celui de Lucien de Rubempré, le protagoniste de Balzac, le travail de Pierce est basé sur une certaine recherche. Ce sont plutôt les codes du dispositif d'exposition que l'artiste examine, ceux qui la caractérisent comme une production éphémère, comme une installation vraisemblablement performative, car toujours chorégraphiée. Dans *Lost Illusions / Illusions perdues*, l'artiste dublinoise puise dans les diverses strates temporelles des trois lieux d'exposition pour juxtaposer en un décor évolutif une multitude d'éléments anachroniques.

C'est au cours de sa résidence au Centre Banff que l'artiste trouve les pièces maîtresses de la trilogie. Sarah Pierce y remarque plusieurs céramiques, certaines pièces complétées, d'autres, inachevées; certaines portant une signature et d'autres laissées anonymes. Pierce les a récupérées comme œuvres en devenir, qui ont conservé en elles



la promesse d'un produit fini imminent. Quelques semaines plus tard, à Toronto, elle en fait des copies, s'appropriant ainsi leurs formes et leurs motifs. C'est aussi à Banff que Pierce fait une découverte surprenante : des films inédits des maquettes du scénographe tchécoslovaque Josef Svoboda, vraisemblablement utilisés lors de ses ateliers à Banff dans les années 70. Présentées dans le cadre de l'exposition sur un vieux téléviseur déposé au sol, les images en noir et blanc des bobines 16mm restent mystérieuses. Mais comme un indice de l'intérêt de l'artiste pour l'univers du théâtre, elles constituent un des éléments clefs de l'exposition.

L'intérêt de Pierce pour Bertolt Brecht est primordial. Elle est particulièrement fascinée par le *Lehrstücke*, le théâtre épique qui laisse une grande latitude à l'acteur qui raconte un récit au lieu de l'interpréter. Comme avec les pièces de céramique mentionnées plus tôt, ou avec les images des maquettes de Svoboda, ce qui plaît à l'artiste est l'état en devenir du théâtre épique qui se module continuellement en fonction du lieu, des interprètes et du moment précis dans lequel il prend place.

Projetées sur une partie du mur arraché et remplacé au centre de l'espace, des images filmées montrent l'artiste montréalais Thomas Dalbec, encore étudiant à l'Université du Québec à Montréal, interférant dans les débris et le désordre entre les expositions, juste avant que Pierce investisse l'espace de la galerie SBC. Les images révèlent donc un entre-deux qui n'est généralement jamais montré, le revers du décor d'exposition. Ces images concluent la partie vidéo de la trilogie, bâtie au fil des expositions, avec le Conceptual Art Club à Banff et à Toronto avec Olivia Simpson et Kayla Krišche.

À l'instar des gens qu'elle filme, l'artiste s'autorise également une certaine improvisation. Elle a débusqué des socles ayant précédemment servi lors d'expositions antérieures qu'elle empile les uns sur les autres en un amas géométrique. Ainsi disposés, les socles deviennent bien plus que de simples présentoirs pour les pièces de céramique, ils se transforment en éléments « installatifs » dynamiques. Ainsi, rien n'est jamais complètement fixé : ceux qui auront vu les deux premières parties de la trilogie remarqueront que les documents d'archives de la Walter Phillips Gallery et ceux de Mercer Union ont disparu<sup>1</sup>. Ces documents ont été troqués pour des rideaux beiges qui habillent deux des murs de la galerie. Pour son dernier acte, l'artiste a cherché dans les archives de SBC, anciennement le Centre Saidye Bronfman de Montréal, en quête d'un élément clef qui incarnerait la rupture institutionnelle qui marque l'histoire de la galerie. Cet élément, elle l'a trouvé incarné par les rideaux qui apparaissent inmanquablement dans toutes les images d'archives des expositions qui se sont tenues jusqu'en 2007, date du divorce de la galerie avec le Centre. Recouvrant le mur de la galerie de l'édifice Belgo, ces rideaux deviennent imperceptiblement anachroniques.

C'est toujours dans la nature transitoire des choses que Sarah Pierce opère. Elle présente des pièces en transformation, des performances d'artistes en devenir dans des lieux qui gardent les traces d'un passé jamais lointain. Se réinventer, rester à l'affût; fugaces, mais sensibles au lieu, voici quelques dispositions artistiques déterminantes chez Sarah Pierce. Ainsi, *Lost Illusions/ Illusions perdues* est la mise en scène de dispositifs anachroniques qui raconte les histoires oubliées et souvent effacées des lieux de diffusion qui accueillent Pierce. Si l'artiste

s'intéresse aux archives, ce n'est pas pour des raisons sentimentales, mais bien avec un désir de comprendre comment les histoires sont classées et quelle place on leur réserve dans le présent.

Dans le poème de Baudelaire, *Le capharnaüm des rebuts*, la figure du chiffonnier ramasse les déchets de la capitale française. Alors que sa besogne peut sembler ingrate, ce qu'il en fait est extraordinaire : un triage qui réinvente l'espace de la ville à partir de ses débris transformés en « objets d'utilité et de jouissance<sup>2</sup> ». C'est ainsi qu'on doit comprendre le travail de Pierce. Dans une perspective semblable, elle investit chaque lieu d'exposition en accord avec son histoire particulière, récupérant les rebuts, les détritiques que sont certains éléments d'archives oubliés, et les transforme en éléments narratifs qu'elle met en scène à travers des mécanismes d'exposition. C'est ainsi que Pierce, à la manière du chiffonnier de Baudelaire, réinvente l'espace d'exposition en le métamorphosant en décor de théâtre.

1. Les archives retrouvées à Banff concernaient le vandalisme de pièces présentées à la Walter Phillips Gallery à la fin des années 80 par un groupe de féministes, et d'une résidence s'étant tenue, à peu près dix ans plus tard, qui s'intitulait *The instability of the Female Nude*. À Mercer Union, c'était plutôt des lettres du public qui prenaient position quant au drame dont la galerie torontoise fut le théâtre en 1993, alors que cinq des sept toiles et trente-cinq des cinquante dessins de l'artiste canadien Eli Langer, alors âgé de 26 ans, furent confisquées par les autorités qui accusèrent l'artiste de pornographie infantile.
2. Charles Baudelaire, *Paradis artificiels. Du vin et du hochisch, I Le vin*, « Œuvres complètes », Paris, Gallimard La Pléiade, 1961, p. 327-328.

Anaïs Castro est une critique d'art et commissaire. Elle est titulaire d'une maîtrise en art moderne et contemporain de l'Université d'Édimbourg, avec spécialisation en histoire, commissariat et critique (2012), et d'un baccalauréat en histoire de l'art de l'Université Concordia (2011). Elle s'intéresse notamment à la nature transitoire des choses, au mouvement et à la mémoire. Elle est actuellement directrice adjointe à la galerie Art Mûr, à Montréal.