

El Centro

Œuvres de Anne Ashton



« Si vous prenez une fleur dans votre main et la regardez vraiment, cette fleur devient votre monde pour un moment. »

« *When you take a flower in your hand and really look at it, it's your world for the moment.* »

– Georgia O'Keefe, *New York Post*, 16 mai 1946

« *Won't tell you nothing, because that's my aim / But look at the rain* »

– Meat Puppets, *Look at the Rain*, de l'album *Huevos*

Commissaire **Bernard Lamarche**

Musée régional de Rimouski
Salle Deux

17 juin au 9 septembre 2007

Villa Estevan, salle Thérèse-Beaulieu-Roy
Jardins de Métis

23 juin au 30 septembre 2007

MUSÉE RÉGIONAL DE RIMOUSKI
1972 - 2007



El Centro

Une des « fonctions » de l'art, qu'il me soit permis d'en parler ainsi, consiste sans aucun doute à la possibilité offerte de se confronter à ce qui, de soi, peut être le plus éloigné, le plus étranger. À cette chance, répond celle de pouvoir partir à la rencontre. *El Centro* (le titre de cette exposition), désigne en espagnol ce centre hypothétique que la rencontre suppose. Il est aussi le nom d'une ville en Californie, dans la zone irriguée de la Vallée Impériale, ceinturée de déserts, au cœur d'un nulle part, mais paradoxalement, capable d'ensorceler. Cette ville, nous dit l'artiste, ne livre pas immédiatement ses vertus.

La production d'Anne Ashton est tournée vers une saisie de la nature, des phénomènes organiques que cette dernière génère et des formes qu'elle couve. Par son travail de peintre, Ashton élabore un inventaire de formes et de mouvements que l'on retrouve dans le ciel, les plantes et les éléments. Son travail est donc basé sur l'observation. Or, sa recherche cultive, dans le même souffle, un sens approfondi de la fascination et des craintes que peut éveiller le milieu vivant. À même la figuration facilement reconnaissable de ces toiles, se distinguent des références culturelles populaires, proches notamment de la culture folk. Issue de la région de San Diego, aux États-Unis, Anne Ashton aborde la nature avec une sensibilité de la côte Ouest qui, par une rencontre de cultures, prend des dimensions insoupçonnées dans le contexte de la côte Est.

La présentation des œuvres de Anne Ashton sous le titre *El Centro* cherche à fouiller plus à fond la terre pour y sonder des notions comme le déracinement et l'exotisme, mais surtout les croisements de cultures. En effet, une grande partie de la production de l'artiste se penche sur une végétation inconnue dans le contexte du nord-est continental. Ainsi, entre le sud-ouest des États-Unis, d'où est native l'artiste, et le nord-est du Canada, contexte d'accueil de cette exposition, l'occasion était belle d'organiser cette rencontre. Il s'agit du propos que tente de cerner cette exposition.

La production d'Anne Ashton propose une forme de taxinomie qui dépasse le seul fait de rapporter ou de rendre compte des espèces répertoriées. Sa pratique ne saurait être limitée à une simple collection de sujets. L'artiste conserve, dans sa manière de rendre les mouvements et les formes, un sens aigu du rapport avec l'environnement, la culture ambiante et une région trouble de la connaissance qui repose autant sur la connaissance factuelle que sur des affects dont les agitations rejoignent des facultés perceptuelles plus volontiers intuitives.

En 2005, à la galerie McClure à Montréal, dans *Garden of Joy* (du nom d'un club de blues du Harlem des années 20), une précédente exposition dont une sélection est présentée cet été à Métis, Ashton avait donné à ses toiles des titres tirés en partie de l'histoire du *bluegrass* et, en majorité, des racines du blues, plongeant notamment dans l'univers de l'« Impératrice »

du genre, Bessie Smith. Dans les œuvres sélectionnées pour *El Centro*, l'artiste continue d'enraciner son propos à des niveaux de savoirs insoupçonnés, qui ont le mérite d'être perméables les uns aux autres. En outre, cette sélection baigne dans une culture que la proximité de la frontière mexicaine irrigue de surréalisme et de réalisme magique. De plus, la présence immense, menaçante et pourtant si intrigante du désert et de l'Océan Pacifique, caractéristique de la région de San Diego, suscite un fort sens d'humilité face aux forces de la nature, en même temps qu'un sentiment de sublime. Ces dimensions sont palpables dans les toiles placées à la vue.

Le travail d'Anne Ashton cultive le mystère et ne recule pas devant une mystification tonique. Derrière la représentation soignée de ces fleurs, de ces tornades et de ces ciels, se dégage l'intuition d'une appartenance à des sphères de la connaissance et de la culture où le charme est intimement lié à l'explicite.

Bernard Lamarche
5-7 juin 2007



Pink Jellyroll, 2005
Huile sur bois, 71 x 46 cm

Datura sacré

Àu seuil de cette exposition, bien à l'avant-plan, trône le *Sacred Datura* (1992). Flottant sur un ciel qui embrasse tout l'arrière-fond du tableau, la fleur, avant l'éclosion, semble retenir ses secrets en même temps que ses tentacules épousent le mouvement circulaire typique de cette fleur avant de prendre son essor, la nuit venue. Au même moment, les volutes de la fleur, ses formes expansives et sa présence énigmatique irradiant toute l'exposition, aspirée dans la corolle étoilée. Par son emplacement dans le parcours de l'exposition, le Datura sacré signale la figure de rhétorique qui gouverne la production de l'artiste, soit la synecdoque. Cette dernière consiste en outre à attribuer à un mot (un objet) un sens plus étendu que son sens habituel. Aussi, positionnée de la sorte, l'œuvre articule-t-elle les attaches rassembleuses de cette faune aux forts accents symboliques.

Si le Datura possède un grand potentiel pour diverses utilités médicinales, il présente également des propriétés étranges. Parmi les

variétés des surnoms évocateurs. En soi, la réunion d'au moins deux de ces qualificatifs ouvre la porte aux élucubrations les plus fécondes. En effet, la fleur supporte les noms discordants de *Angel's Trumpet* et de *Devil's Trumpet* (*Trompette des anges*, *Trompette du diable*). D'une part, les connotations musicales de ces désignations prolongent la chaîne des références culturelles gravitant autour de cette peinture. D'autre part, et de manière plus importante encore, à partir de cette seule observation, il est possible d'entrevoir à quel point l'art d'Anne Ashton fait fi des antagonismes les plus résistants. Il faut loger à cette enseigne, malgré les effets psychotropes connus et potentiellement terrifiants de la plante, à l'autre bout du spectre de son identité changeante, cet autre nom, celui de *Belladonna* (*Belle-Dame*). De ce fait, la plante s'avère également populaire comme élément ornemental.

La présence de cette œuvre manifeste le caractère multiple de l'art d'Anne Ashton. Elle soulève des questions, par l'aura de mystère que la plante possède et que cultive le tableau, relatives à la compartimentation en vogue dans la pensée du Nord. L'approche d'Ashton est sans conteste stimulée par un sens aigu de l'observation. Cela ne l'empêche pas toutefois de tenir compte de croyances entourant ses sujets, ou d'amplifier leurs effets de séduction. Or, malgré les apparences la rapprochant de l'art populaire par son aspect décoratif, la peinture d'Ashton atteint de hauts niveaux de sophistication, éduquée par la Renaissance italienne et la peinture Hollandaise. Ce constant tourbillon soutient une réflexion féconde sur les étiquettes trop exclusives.

Ashton biffe les différences marquées entre les réalités transparentes et les dimensions plus occultes. Il en résulte une égale prise en compte des forces de la nature, qui ne s'abandonne pas totalement à la hiérarchisation courante entre la science ou la magie, entre l'autorité des faits documentés et

les idées jugées comme suspectes, parce que relevant de l'intuition ou donnant lieu à des beautés potentiellement funestes. Nécessaire, la production d'Anne Ashton baigne dans la culture mexicaine, mais surtout dans les lames de fond qui affectent les régions frontalières, aux racines se nourrissant à diverses sources. Il faudra retenir que l'artiste ne valorise pas que les divisions habituelles de l'intellect. Ces dernières par contre, à même son art, cohabitent avec un univers sensoriel ardent, avec lesquelles elles font la ronde.



Sacred Datura, 1992
Huile sur toile, 130 x 135 cm

Collection Munro Ferguson

effets curieux qu'il peut avoir sur le corps figurent les hallucinations et l'amnésie. Il a été associé à la sorcellerie et aux sorciers chez qui l'usage de la plante souhaite l'éradication de la maladie ou inversement un contact avec la mort. Par ailleurs, la fabrication de philtres d'amour étend les emplois de la plante. Et ses pouvoirs permettraient à son hôte, une fois avalée, de toucher au divin.

La forme de la fleur et sa floraison nocturne ont valu à certaines

Un réalisme magique

Figure de l'histoire de l'art souvent évoquée dans la fréquentation de l'œuvre d'Anne Ashton, Georgia O'Keeffe a également peint des daturas. Chez elle, par contre, le motif de la fleur reconforte l'idée d'une stylistique souveraine, d'un dessin japonisant et d'une synthèse entre abstraction et figuration, à laquelle son nom est rattaché. Si cette nomenclature puisée dans les développements de l'histoire de l'art possède l'avantage de définir le climat général dans lequel baignent les œuvres de O'Keeffe, il me semble que ce ne soit pas là l'angle de vue idéal pour éclairer la pensée plastique d'Anne Ashton.

Au profit d'un élargissement des cadres de lecture aptes à souligner les particularismes de son œuvre, il devient nécessaire de préciser que la production d'Ashton engage une articulation problématique de l'objet et du réel. L'art de O'Keeffe est associé à un engagement envers le développement d'un vocabulaire moderne de la peinture, le modernisme. La pratique d'Ashton noue plutôt des liens



Queen of the Night, California, 2007
Huile sur bois, 38 x 24 cm

avec des zones de la connaissance qui ne sont pas directement reliées à la réalité objective, mais qui ne visent pas non plus une remise en question du langage de la peinture lui-même. En même temps, Ashton possède de ce langage une connaissance et une conscience exemplaires. Des sujets se recoupent entre les deux artistes – il faut reconnaître que, fait rare, elles ont toutes les deux peint le désert.

Le réflexe de rapprocher ces deux artistes est tenace, mais il demande des ajustements, car pour articuler ce rapprochement, le concept de réalisme magique se révèle sans doute utile. À ceci près que l'art d'Ashton ne colle pas totalement à cette étiquette fortement imprégnée par la littérature.

Le réalisme magique ne relève pas d'une poussée avant-gardiste au même titre, par exemple, que le surréalisme. Il implique un rapport au réel qualifié par l'insolite, une conception du réel qui remet en

question l'univers strictement objectal ou phénoménal. Ce mouvement aux contours imprécis recourt à des artifices qui rappellent le monde du rêve ou évoquent une théâtralité exacerbée. Or, les toiles en présence ne cèdent pas à cette tendance. Encore une fois, bien que la formule soit fatiguée, l'art d'Ashton résiste aux rubriques courantes. Les toiles présentées dans l'exposition *El Centro* dégagent de la beauté, du précieux, de l'insondable et du sensuel jusqu'à même suggérer l'érotisme. Il faut également ajouter qu'elles laissent entrevoir quelque chose de menaçant et de troublant. Le calme qu'elles affichent, leur silence, ajoute à la menace, comme si la suspension pouvait cesser à tout instant. En cela, elles parviennent à traduire un esprit des lieux.

Dans *Motel America* (2005-2007), une ligne de petits ciels peints selon une lumière qui rive sur place, magnétique et irréaliste, aide à ce que s'installe graduellement un principe de connexion qui se communique à l'ensemble des tableaux. À ce propos, par exemple, les plantes des tableaux comme *Red Mojos, California* (2005) ou *Water Shields, Ontario* (2007), ne sont-elles pas, en règle générale, vues selon un angle et un point de vue qui suggèrent la contre-plongée? De fait, elles sont moins enracinées au sol, ces plantes, qu'elles ne semblent voltiger, comme suspendues dans des cieux en perpétuel changement. Par cela, bien que leurs images aient pu être prélevées en différents endroits, elles cohabitent dans un environnement qui les abrite et les couve dans toute leur fragilité.

Manifestement, ce n'est pas par le sol que ces plantes, pourtant bien vivaces, appartiennent à plus grand qu'elles, mais par le ciel. Ainsi, bien que flottant au-dessus des têtes, selon un modèle qui a peu à voir avec des motivations strictement descriptives, ces plantes sont reliées à travers un monde *entre les êtres*, que cette production cherche également à transmettre par le moyen, notamment, de l'installation, animant ainsi, dans cet univers singulier, des relations *entre les œuvres*.

Nuages

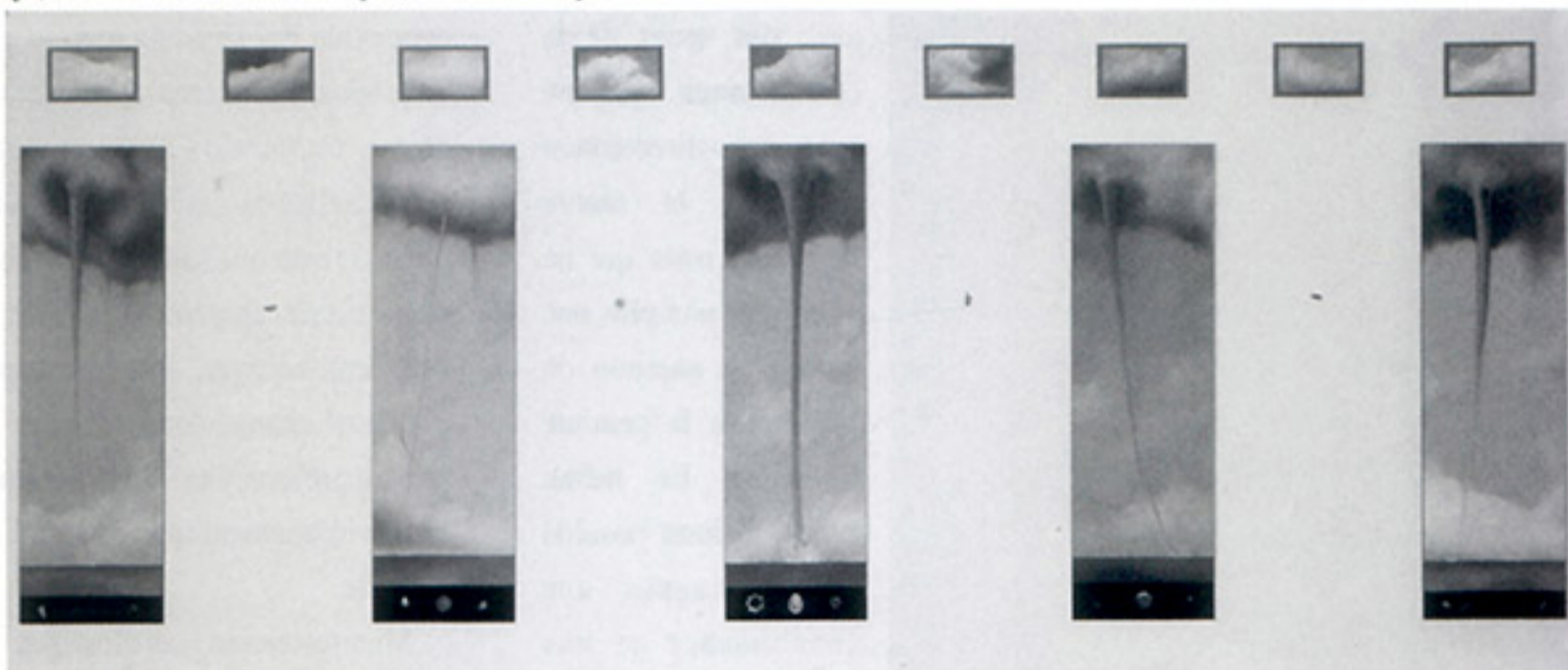
De part et d'autre de la salle d'exposition, sont présentés des tableautins où sont répertoriés des ciels envoûtants, qui procurent un lexique extraordinaire de formes, et, sous le titre *Spin-o-rama* (2004), des tableaux de plus grande dimension où l'artiste représente avec doigté les calamités météorologiques que sont les tornades. Comme pour tous ses tableaux, Ashton peint avec une virtuosité exemplaire, qui n'est que le premier degré de séduction. Au-delà de cette dextérité, ce sont également certains des enjeux de la peinture joués à nouveau.

D'un côté, donc, des trombes d'eau, de poussières et de furie que génèrent les vents contrariés. De l'autre, des ciels, captés en différents lieux lors de pérégrinations (des *road trips*) menées par l'artiste. Dans les deux cas, des problèmes posés depuis toujours à la peinture. Comment mesurer, en peinture, à même la surface plane et rectangulaire qu'est le tableau, un objet aussi instable et insondable qu'un nuage? Déjà, De Vinci ne disait-il pas, à une époque où la peinture était obsédée par la mathématique, que « les nuages sont des corps sans surface »?

L'historien de l'art Hubert Damisch, dont l'ouvrage terriblement documenté *Théorie du nuage* a largement contribué à la réflexion autour de ce problème, a souligné, entre autres choses au sujet de la « composante sensible de la peinture » et plus

précisément de l'art du peintre italien Le Corrège, « la connotation fantasmatique qui vient à celle-ci de la disproportion entre la minceur de la pellicule déposée sur la toile et l'étendue des effets auxquels elle prétend¹. » Dans cet énoncé, Damisch aborde la question, pertinente encore dans la peinture d'Ashton, en termes d'écart entre deux espaces, celui de la peinture et celui des immensités suggérées par elle. Il ne cherche pas alors à considérer ni la physicalité des nuages, tout leur poids, la vélocité de l'eau qu'ils renferment ou l'énergie farouche et violente qu'ils peuvent contenir, notamment les expansifs cumulonimbus. La peinture d'Ashton aborde ces dimensions, à même le raffinement qu'elle a connu à travers les années (la co-présence dans l'exposition de toiles anciennes et de plus récentes confirme ce processus).

La peinture des ciels d'Anne Ashton a gagné, tout particulièrement par le traitement de la lumière palpitante, par une attention portée à l'application du vernis, une qualité, faute de mieux, disons virtuelle. Il ne faut pas toutefois confondre cette qualité avec une quelconque culture numérique, mais cela tient à ce qui est en puissance, à un potentiel toujours en acte. Ceci était présent, non pas exclusivement mais largement, dans les motifs de la tornade que l'artiste peint depuis près de quinze ans. Une étonnante translation s'est effectuée depuis ce temps. Bien que l'on sache qu'il s'agit de peinture, donc de matière, les ciels semblent nier cette réalité. Toutefois, paradoxalement, en se glissant dans le creux du virtuel, cette peinture donne prise à une réalité encore plus complexe, plus apte à rendre une expérience tentaculaire, aux ramifications profondes. Cette dimension ajoute d'autres qualités à tout ce que l'on a vu cette peinture être.



Spin-o-rama, 2004

De fait, tout se passe comme si la peinture, forte de ses atouts issus de la connaissance et de la pratique, en même temps qu'elle couvrait la toile, recouvrait le caractère scientifique de l'approche de l'artiste, basée sur l'observation, pour lui permettre ensuite de perler, épaississant du coup l'expérience perceptuelle en tenant compte de la puissance crue, féroce et sensuelle à la fois, de la nature. De cette façon, c'est ce vers quoi la production récente de l'artiste tend, l'infinité de la matière nuageuse est cousue avec les manifestations infiniment variées du vivant. En cela, il n'est pas surprenant que cette production, presque malgré elle, soit rattrapée par des considérations écologiques et environnementales que l'artiste ne cherche pas à réfuter.

¹ Voir *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 49.

Dans les Marges

Anne Ashton s'intéresse aux marges du sens. Il y a peut-être matière à établir un lien avec la manière récurrente qu'elle a d'investir les marges de ses œuvres. Sur les cadres de ses tableaux se distinguent nombre de petits signes picturaux, à moins que les motifs peints ne débordent, tout simplement, sur le cadre. Par exemple, les images du *Conus leopardus*, un coquillage magnifique mais cependant toxique, et d'une petite méduse dont le contact est mortel, se retrouvent, comme des légendes explicatives dans le bas du tableau *Chupacabra*, du nom d'une légende moderne (1992) qui fait partie de la culture populaire en Amérique latine, notamment au Mexique et sur l'île de Porto Rico mais également en Californie. Le *chupacabra* se nourrirait en suçant le sang des animaux de ferme comme les chèvres ou les vaches, en faisant des trous parfaitement circulaires dans le cou jusqu'au cervelet, tuant l'animal en ne provoquant aucune souffrance. La forme de la trombe-d'eau, en lien avec les petits animaux réels peints comme des bijoux et la référence à l'animal mythique finissent par établir une sorte de système formel qui relie, dans la nature, diverses espèces. Parfois, ces éléments, qui dans le passé ont nourri l'idée du décoratif chez les commentateurs de l'œuvre de l'artiste, s'étendent même sur les murs, entre les tableaux.

Le rôle de la marginalité dans les tableaux d'Ashton mériterait à lui seul une étude. Des êtres déconsidérés ou mal compris se retrouvent dans ces marges; l'utilisation récurrente d'une calligraphie gothique renforce cet axe. À voir Ashton créer de petits essais d'œuvres ou des regroupements plus nombreux et espacés, on saisit davantage sa fascination pour l'excentrique, les bords et les limites. Cette approche redonne à la marge une importance aussi grande que celle qui est donnée au centre. Ces petits éléments peints sur le cadre, le mur ou les bordures ont, par tradition, été associés au décor, à son envers. Cette tendance est nettement renversée ici.

Les petits animaux prennent ici tous leur sens par leur mise en réseau avec d'autres motifs, plus centraux et dont la domination ou la puissance n'a plus à être démontrée. Ces suppléments établissent l'idée qu'un système plus global prévaut et, de façon concomitante, ils brisent

la relation coutumière entre le centre et la périphérie. Ce n'est pas le moindre mérite de cette production. Il y aurait certainement lieu de se demander si cette fascination n'est pas à mettre en relation avec l'environnement frontalier dans lequel l'artiste a grandi. Il y aurait fort à parier que la réponse serait positive. Pour sûr, cette façon de faire déploie un principe cher à l'artiste, celui de l'inter-connectivité entre les éléments. Il s'agit de pistes encore mal documentées pour ce travail, signe que d'autres avenues encore s'offrent à l'analyse.

Pour terminer, je me sens dans l'obligation, même si cela ne devait regarder que moi-même, de rappeler qu'il y a dix ans, mon premier contact avec cette production m'avait mené à la juger sévèrement, selon des critères similaires à ceux qui sont développés dans le présent texte. Aujourd'hui, ces critères se sont retournés comme un gant; ils ne tiennent plus. Il ne servirait à rien de le nier, dix années m'auront été nécessaires pour commencer à comprendre cette peinture. Et à écrire ces lignes, je me rends bien compte que l'étonnement opère toujours. Cela ne prouve peut-être rien, mais pointe vers la consistance de cette proposition.



Chupacabra, 2004
Huile sur bois, 203 x 61 cm

Le Musée régional de Rimouski est subventionné par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, le Conseil des Arts du Canada, la Ville de Rimouski et le ministère du Patrimoine canadien.

L'exposition *El Centro*, réalisée par le commissaire Bernard Lamarche, a été produite par le Musée régional de Rimouski. Sa présentation a été soutenue par une commandite de l'Hôtel Rimouski. Le Musée régional de Rimouski remercie Télé-Québec, pour la publicité télévisuelle de ses expositions en art contemporain.

Bernard Lamarche remercie chaleureusement Anne Ashton pour son travail, ses réponses et commentaires toujours justes, et pour sa générosité dans l'élaboration de l'exposition. Il exprime aussi sa gratitude envers l'équipe du Musée pour sa précieuse collaboration à la réalisation de cette exposition.

Le Musée est ouvert du mercredi au vendredi de 9h30 à 20h, et du samedi au mardi, de 9h30 à 18h. De septembre à juin, profitez des *Dimanches gratuits*, une invitation de L'Avantage, votre journal et de Radio-Canada.

L'impression de cette publication est une gracieuseté de : 

Design graphique : Graff-X Communication inc.

Photos : Guy L'Heureux sauf *Queen of the Night*, Vincent Brouillard.



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Télé-Québec

Dépôt légal 2007

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

ISBN-10 2-920367-96-X

ISBN-12 978-2-920367-96-8

© Bernard Lamarche et le Musée régional de Rimouski pour les textes.