Document généré le 7 juin 2024 10:25

Vie des arts

Vie des arts

Critiques

Volume 53, numéro 214, printemps 2009

URI : https://id.erudit.org/iderudit/58737ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(2009). Compte rendu de [Critiques]. *Vie des arts*, *53*(214), 83–96.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

L'ÉNIGME DES « TAPIS SONORES »

UN PAS TOUJOURS FORGERA LE DESTIN

INSTALLATION DÉCRITE COMME UNE « CONJONCTION ACOUSTICO-VISUELLE INTERACTIVE »

CAROLE SIMARD-LAFLAMME (ARTS VISUELS) ET FRANÇOIS TOUSIGNANT (MUSIQUE)

Maison de la culture
Notre-Dame-de-Grâce
3755, rue Botrel
Montréal
Tel. : 514 872-2157

Du 6 septembre au 26 octobre 2008

Un pas toujours forgera le destin, 2008
Tapis sensitifs : peinture à l'acrylique, partition sur papier récupéré et mécanisme, musique électro-acoustique
Photo : Alexis K. Laflamme

L'installation interdisciplinaire est un lieu de rencontre idéal pour deux styles, deux tempéraments qui veulent dialoguer sans fusionner. Ainsi, la peinture de Carole Simard-Laflamme et la musique de François Tousignant se sont donné rendez-vous en proposant une pensée visuelle commune et en mouvement, assortie de nombreux détours avec, mais seulement à la fin d'un long cheminement, une chance de synthèse.

L'installation rejoint l'esthétique hétérogène postmoderne : en effet, elle donne libre cours au tempérament analytique de ses créateurs que colore un certain lyrisme.

L'œuvre se déploie à l'échelle de la salle d'exposition. Carole Simard-Laflamme, artiste de l'installation qui compte une longue expérience de l'art textile, et François Tousignant, praticien de la musique actuelle, décrivent leur installation comme une « conjonction acoustico-visuelle interactive ». Le titre trahit l'esprit d'essai et une certaine vision du risque esthétique qui anime les deux créateurs. Le même titre signale aussi que la réception de l'œuvre exige un certain travail – ardu peut-être – d'interprétation.

L'installation est formée par la réunion de la peinture à l'acrylique et de la musique électro-acoustique enrichie de fragments de prose poétique. Musique et peinture : expressions artistiques juxtaposées qui sollicitent les facultés d'association du visiteur. Le voici convié à fouler seize grandes plaques peintes à l'acrylique, formant un univers orthogonal, baptisé par Carole Simard-Laflamme ensemble de « tapis sonores ». Le marcheur déclenche des sons musicaux, des sons concrets produits par synthétiseur ainsi que des mots et des phrases étranges et incantatoires.

Il s'agit de la récitation de fragments de phrases et de leur recombinaison produite par une voix métallique provenant des haut-parleurs. Ils renvoient au titre de l'installation : *Un pas toujours forgera le destin*. Il s'agit d'une référence à une sentence culte de la période tardive du corpus poétique de Mallarmé : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. »

François Tousignant reprend à son compte ce thème mallarméen célébré au cours du XXe siècle au fil d'une tradition d'ordre hermétique et abordé, retravaillé par des artistes et des commentateurs aussi divers que Claude Debussy, Pierre Boulez, Gilles Deleuze, Jacques Derrida… La diffraction du leitmotiv sonore de l'installation *Un pas toujours forgera le destin* aboutit à une sorte de circularité telle qu'elle devient hallucinante ! L'on peut noter que trois espaces esthétiques sont en concurrence : l'espace pictural, celui de la musique actuelle et l'espace littéraire.

LA NATURE ET SES MYRIADES DE STRUCTURES

Le travail pictural de Carole Simard-Laflamme tire son fondement de l'art textile, mais s'aventure dans des univers qui en sont fort éloignés. Pour l'artiste, l'acte de tisser, celui de tresser des chaînes et des trames selon les règles du métier, est à la source d'une réflexion artistique élargie englobant la nature et ses myriades de structures. De l'art textile à l'image du tissu représenté par la peinture, il n'y a qu'un pas. Les seize grandes plaques de plastique (« tapis sonores ou sensitifs ») recèlent des couleurs primaires déployées en inflexions et volutes généreuses, aux accents empruntés peut-être au cubisme orphique ou encore au pointillisme. Le dessin produit une forme de griserie et de vertige ; d'autant plus prononcé qu'il agit en tandem avec le caractère ludique du « tapis sonore » des plaques où marche le visiteur.

Pour donner un aperçu fidèle de l'installation, il est nécessaire de décrire le dernier élément de l'ensemble. Douze « rouleaux musicaux » (l'expression est de François Tousignant) sont déployés autour des « tapis sonores ». À leur propre rythme, les visiteurs peuvent dérouler ces rubans grâce à des manivelles. Ils écoutent la trame sonore simple et cristalline : l'on pourrait dire, à peine une musique. Ces sons, qui évoquent des orgues de Barbarie, s'ajoutent à l'enveloppe sonore électro-acoustique. L'effet global est certes déconcertant, mais il possède une étrangeté, une qualité « extra-terrestre, new-age » que certains auditeurs pourraient même trouver reposante.

HASARD OU DESTIN ?

Dans son « enveloppe sonore », le fragment phonique sériel qui énonce les mots : « Un pas toujours forgera le destin » se veut une réplique conceptuelle au vers programmatique de Mallarmé : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. L'intention des auteurs de cette installation consiste à ajouter de nouveaux sens à ceux, déjà multiples, proposés par Mallarmé et d'entamer des débats sur des stratégies esthétiques possibles à partir des visées mallarméennes – qui, elles aussi, sont sujettes à des interprétations variées – et, à la rigueur, ces débats pourraient porter sur la nature de la moralité personnelle et sur celle du libre arbitre… (De quoi se perdre en conjectures).

UN SIGNE TROP RICHE ?

Dans des notes qui accompagnaient l'installation, François Tousignant décrit « l'invention d'une zone de signifiants à haut potentiel sémantique ». En fait, c'est un programme du signe fort qu'il préconise – un monde où le signe foisonne. Tout en créant un univers qui revêt quelque chose d'onirique, l'enveloppe de signes est riche et largement dissonante au cœur des messages qu'elle suggère – et parfois difficile d'accès. Les registres de signification sont aussi très variés : ils ne laissent au spectateur que l'intuition de ces multiples réalités. La nature interactive de cette œuvre, la rendrait-elle plus accessible au public ou au contraire, contribue-t-elle par l'abondance des signes et des significations, à en rendre la réception plus difficile ? À chaque visiteur de juger.

La difficulté même d'interprétation, l'abondance des signes, peut en fait refléter l'éclatement existentiel de notre condition post-moderne, l'extrême difficulté que chacun éprouve à trouver dans son environnement une cohérence culturelle. Il sera intéressant de suivre la démarche des deux artistes dont les efforts se sont conjugués, car maintenant ils envisagent de créer un opéra qui se voudra de filiation wagnérienne … avec la complexité associée à cette tradition. Ce sera aussi intéressant de voir quel type de synthèse ils proposeront dans cette œuvre.

André Seleanu

VIOLETTE DIONNE : CÔTÉ JARDIN

VIOLETTE DIONNE

CHOSES FAITES
39 CÉRAMIQUES
SCULPTURES ET RELIEFS

Maison de la culture Frontenac
2550, rue Ontario Est
Montréal
Tél. : 514 872-7882

Du 21 octobre au 23 novembre 2008

Centre d'exposition de Val-d'Or
600, 7e Rue
Val-d'Or
Tél. : 819 825-0942

Du 16 janvier au 1er mars 2009

Centre national d'exposition
Salle Rio Tinto Alcan
4160, du Vieux-Pont
Ville de Saguenay (arr. Jonquière)
Tél. : 418 546-2177
www.centrenationalexposition.com

Du 27 septembre 2009
au 3 janvier 2010

CE N'EST PAS UNE LECTURE SIMPLE ET VITE EXPÉDIÉE À LAQUELLE CONVIE *CHOSES FAITES*, L'EXPOSITION RÉCENTE DE SCULPTURES ET DE RELIEFS DE LA SCULPTEURE VIOLETTE DIONNE. EN EFFET, SES ŒUVRES PORTENT UN REGARD CRITIQUE INÉDIT SUR LA CONDITION HUMAINE ET SUR LA SOCIÉTÉ.

Les trente-neuf pièces en argile, genres de récits sous forme de rondes-bosses ou de bas-reliefs et de hauts-reliefs, font surgir la notion du double ; le reflet ou l'effet de miroir renvoie son contraire à l'objet et au personnage que ce soit dans une posture du corps, un trait du visage ou un scénario.

Outre la force du propos, l'attraction tient aussi à la singularité de l'histoire gravée en arrière-plan. L'on voit sourdre dans *Trait d'union* des lignes et des géométries énigmatiques : ciseaux (*Atropos*) et fil déroulé (*Lachésis*) fournissent une compréhension autre du corps au repos. Cela ne vient pas forcément en simplifier le sens. Pour en saisir la complexité et la richesse symbolique, il faut par conséquent se livrer à une lecture attentive du monde clair-obscur qui est proposé.

Pour Dionne, la mécanique du corps qu'explicite la forme de sa sculpture va au-delà de la simple représentation du sujet ou du thème évoqué. Et l'on en fait la découverte dans la fracture et le bruit, la dérision et l'ironie qui sont le propre du rire.

JE EST UN AUTRE ? [1]

Dans *Choses faites*, les corps nus expriment un sentiment de solitude et de détachement plutôt que de désir ou d'amour. Le concept du double est présent aussi dans les nus féminins charnels aux rondeurs excessives, tandis que leurs contreparties masculines célèbrent l'angularité et la déchéance du corps jusqu'à sa dissolution.

Moqueuse, Dionne aime faire disparaître ses personnages côté jardin par des trappes ou d'autres sombres mécanismes, naturellement, comme s'ils se glissaient sous leurs draps (*Deus ex machina…*) Se plier aux caprices de l'humain et de la machine (*Relève de la garde*) ou tendre vers l'objet de son envie (*Machine à vapeurs*) ne sont pas garants du bonheur. Est-ce alors occulter notre propre mort que lui opposer un rire prométhéen ? Or, dans l'acte de rire et d'aimer, à l'instar du visiteur dont on pouvait lire le commentaire à l'exposition, « ces corps tordus et plein d'humour », existe le germe de la réconciliation avec l'idée du trépas.

Placer des personnages souvent grotesques dans des mises en scène tragico-comiques contribue à évoquer un univers d'ordre kafkaïen. Il en va ainsi d'*Ostende* – un lapsus, l'artiste songeait au prénom d'Hortense. Ostende est une ville flamande bombardée en 1940 –, vue de face, l'imposante figure arbore un air benêt ; tandis que de dos, nous distinguons une main que nous croyons voir tendre le fin – tissu du maillot de bain. Erreur, car « tissu » veut dire « peau » et ladite main se trouve à l'intérieur du sujet, comme l'ouverture béante dans le dos nous incite à le croire. Le rire devient appréhension. Que charrient donc à notre insu et à l'insu de l'artiste ces *Choses faites* ?

LA FORME, COMME LEITMOTIV

La recherche de la forme est à la base du travail de Violette Dionne.

« Je ne travaille pas avec la dimension psychologique des personnages mais plutôt avec les caractéristiques physiques du corps humain. J'obtiens en définitive des figures où le langage des formes – une horizontale, une verticale, une oblique et toutes leurs déclinaisons – ont une valeur intrinsèque, comme en abstraction, donc indépendante du sujet traité, bien qu'elle se superpose à celui-ci, insiste l'artiste. »

Ostende
Céramique, 2008
73 x 62 x 48 cm
Photo : Daniel Roussel

Elle fait preuve d'une maîtrise redoutable du geste et d'une connaissance approfondie du corps humain : ses articulations, ses tendons, ses plis et ses replis. Dans les œuvres *Choses faites*, son regard porte sur le mécanisme propre aux postures, aux mouvements et, dans certains cas, sur les états d'équilibre précaire. « Le travail formel (une surface, une ligne, un détail, peu importe) fait surgir en moi un souvenir, c'est ce qui me mène vers quelque chose… Le sens s'élabore à travers la forme, conclut-elle. » C'est au cours de ce processus de création qu'elle décortique la structure et en explore les diverses réalités. Violette Dionne est fascinée par le jeu de construction et aime bouleverser l'ordre des choses ; un bras, ça se scie, ça se tronque et ça se remet en position tête-bêche : *Tota pulchra es* (Tu es toute belle, une prière à la Vierge Marie).

Le langage et l'artéfact constituent des éléments décisifs. À cet égard, l'artiste raffole du domaine militaire et de la mécanique automobile ; aussi

elle ne se prive pas d'assortir ses œuvres de poulies, de casques guerriers, de lunettes de pilote de chasse, de *Good Year* et de *Transmissions automatiques*!

Elle témoigne aussi d'une claire inclination pour la peau et le vêtement, on l'a compris avec *Ostende* où ces deux « revêtements » s'annulent, fusionnent et se confondent… Elle a utilisé ce stratagème en 2002 avec *Qu'est-ce qu'il a mon pyjama?*, une œuvre dans laquelle le pyjama étreint à outrance le corps du personnage. Il s'agit d'une transformation dont la profondeur est encore une fois kafkaïenne!

La dynamique à fleur de peau tourne autour du jeu et du théâtre. Les liens se tissent entre les œuvres et communiquent leur sombre énergie à l'organisation même des espaces d'exposition. Les œuvres provoquent entre elles des chassés-croisés, multiplient les regards au sein d'une enfilade d'ouvertures.

De ses étranges perspectives se réinventant sans fin, la notion du double nous est sans cesse rappelée. Complétude, incomplétude…

Ils ne savent pas (…), qu'en général ce qui est fait n'est pas fini et qu'une chose finie peut ne pas être faite du tout.

Charles Baudelaire[2]

La sculpteure Violette Dionne explore depuis plus de 20 ans le langage formel à travers ses recherches sur la géométrie du corps. Ses œuvres ont été présentées au Canada, en France et en Suisse. Interpellée par l'architecture, l'art roman et gothique, elle a travaillé le bois, la pierre et le béton avant de se consacrer presque exclusivement à la céramique, dont *Choses faites*. Un catalogue de cette exposition est par ailleurs disponible auprès de l'artiste au 514 821-5328. *Choses faites*, Les Éditions de Mévius, 2008, 54 pages.

Nathalie Roy

[1] *« Je est un autre »*, extrait d'une lettre d'Arthur Rimbaud à Paul Demeny en 1871, dans laquelle l'écrivain dit assister à l'éclosion de sa propre pensée, il la regarde et l'écoute mais sans pouvoir en maîtriser la condition car, selon lui, la création artistique se fait à l'insu du créateur.

[2] Extrait de *Salon de 1845*, en réponse au vif émoi et à l'incompréhension provoqués, à cette époque-là, par le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

TOUJOURS VIVANT

VIVE LA GRAVURE!

Maison de la culture de Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension
Complexe William-Hingston
421, rue Saint-Roch
Tél.: 514 872-2124

Du 4 décembre 2008 au 11 janvier 2009

Artistes: Bonnie Baxter, Louis-Pierre Bougie, Sylvain Bouthillette, Carlos Calado, René Derouin, René Donais, Jérôme Fortin, François-Xavier Marange, Pierre Martin dit Égide, Marc Séguin

Sous le commissariat de René Donais, la Maison de la culture de Villeray-Saint-Michel-Parc-Extension présentait au mois de décembre dernier une exposition fort intéressante qui rendait compte de la diversité des techniques utilisées dans le domaine de la gravure. Pour ce faire, le commissaire faisait appel à des artistes reconnus pour leur contribution exceptionnelle dans l'univers de la gravure et des arts visuels. On y retrouvait notamment, René Derouin, René Donais et Carlos Calado de même que des artistes pluridisciplinaires qui réalisent des gravures comme un apport supplémentaire à leur démarche visuelle. C'est le cas de Marc Séguin, de Sylvain Bouthillette et de Jérôme Fortin. Ce dernier offrait au public une série de collagraphies où les lignes découpées au départ dans la matière plastique se cristallisaient dans des textures et des profondeurs de gris que seule la gravure peut rendre dans des nuances infinies. Le report s'opère à l'intérieur d'une surface circulaire rappelant les tondi des productions antérieures de l'artiste. Cet exemple atteste en quoi la gravure peut participer à une compréhension supplémentaire du travail d'un artiste, en l'occurrence Jérôme Fortin. Quant à Sylvain Bouthillette, son usage de la gravure renforce l'impact de sa production généralement peinte. Ses œuvres étranges, centrées ici sur la représentation de l'oiseau en gros plan, se transforment en de multiples facettes par la permutation des couleurs que permet à merveille le procédé de la sérigraphie. Son iconographie en peinture se transpose telle une affiche par le biais du multiple. L'effet est saisissant comme si son œuvre pouvait aussi bien se retrouver dans l'espace public de la ville, interpellant au passage l'individu qui associe ce type de production à un art de la rue.

René Donais et Carlos Calado, quant à eux, demeurent fidèles aux techniques traditionnelles de l'estampe, l'un exploitant la gravure par le procédé de la manière noire et l'autre par la lithographie. Carlos Calado, qui a une formation pédagogique, dispense ses connaissances aux artistes de l'Atelier Circulaire à Montréal, de l'Atelier Les Milles Feuilles de Rouyn-Noranda et de l'Atelier Presse-Papier à Trois-Rivières. Un débat portant notamment sur l'enseignement et la place de la gravure dans l'art aujourd'hui a également été organisé. L'une des problématiques soulevées par les participants est l'impact dans le devenir de la gravure par suite de la suppression progressive ou définitive de son apprentissage dans des universités québécoises dont l'Université du Québec à Montréal. Est-ce à dire qu'à brève échéance, la formation de la gravure ne pourra désormais se faire que dans des ateliers extérieurs au réseau de l'enseignement public? Selon différents participants, cet état de fait ne peut que nuire à la présence de la gravure dans le réseau de diffusion de l'art. D'ailleurs des intervenants ont mentionné que l'absence de ce médium à la dernière *Triennale québécoise* au Musée d'art contemporain de Montréal en 2008 en était une manifestation éloquente. On y comptait 38 artistes et aucun graveur. Et que dire de la présence des nouvelles technologies dans l'art? La gravure est-elle amenée à disparaître tout simplement face à l'infographie?

Pour certains artistes, la gravure fait désormais partie des arts numériques. C'est le cas de Bonnie Baxter. Son œuvre *Southwest, USA*, s'apparente à une œuvre photographique où la représentation d'une personne à l'intérieur d'un paysage est construite à partir de différentes couches de couleurs superposées puis imprimées avec une presse au jet d'encre. Cet exemple illustre l'idée que le graveur doit s'approprier les nouvelles technologies et voir en quoi celles-ci s'insèrent dans la suite logique des diverses innovations techniques qui ont marqué l'histoire de la gravure depuis son origine. Loin de s'en détourner, le graveur doit l'explorer, diront certains. Le domaine de la gravure est à une croisée des chemins. Certes, il est souhaitable que les différentes techniques puissent cohabiter, mais sans une véritable reconnaissance du milieu, la gravure ne pourra s'affirmer comme étant une discipline à part entière de l'art actuel. Dans ce contexte, l'initiative de la Maison de la culture et de son directeur Claude Morrissette est à souligner.

Jean De Julio-Paquin

Carlos Calado
Au-delà de la nature III, 2008
lithographie
30 X 45 cm

POST MORTEM

FRISSONNER APRÈS LE VIVANT

La résurrection est une idée toute naturelle : il n'est pas plus étonnant de naître deux fois qu'une.
Voltaire

PATRICK BEAULIEU
TREMBLE
Centre d'exposition CIRCA
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Espace 444
Montréal
Tél. : 514 393-824
Du 18 octobre
au 15 novembre 2008

C'EST PRIMORDIAL, UNE QUESTION DE VIE OU DE MORT. C'EST UN FRÉMISSEMENT QUI ÉBOURIFFE LE PLUMAGE D'UN MERLE, LORSQUE LA FRAÎCHE SE FAIT COULIS ENTRE LES BRANCHES. C'EST CETTE IMPULSION QUI ANIME LES ÊTRES VIVANTS, QUI LES POUSSE À COMBATTRE LES ÉLÉMENTS ET À AVANCER, SIMPLEMENT ET TOUJOURS. AVANCER.

Battements (détail), 2007
Plumes d'oiseaux, micro-moteurs, structure métallique et micro-processeur
Photo : Guy L'Heureux

Glanés sur les trajectoires migratoires des oiseaux au long cours, les plumes et autres artefacts collectés par Patrick Beaulieu ont été triés sur le tas pour leur capacité de témoigner d'une certaine *vie antérieure*. Il s'agit d'éléments fragiles qui ont fait preuve d'une force incroyable de leur vivant, ayant affronté les rigueurs du climat, s'étant joués des frontières autant que de l'épuisement, ou ayant tenu bon même sous les vents les plus déchaînés.

Avec les différents projets rassemblés pour cette exposition, l'artiste tente de répondre à l'éphémère en réinsufflant aux éléments récoltés ce frisson qu'on attribue aux manifestations de la vie. La matière qui naguère fut vive comporte essentiellement toutes les propriétés vibratoires qu'il suffit peut-être d'actualiser par différents procédés. C'est le pari de l'œuvre de Beaulieu, qui éprouve sa matière sculpturale par différents procédés mécaniques – souffleur, moteur rotatif, fréquence sonore transmettant sa vibration.

L'artiste n'a pas la prétention de recréer la vie, mais le mouvement qu'il impose à la plume, la branche, la feuille ou l'aile exerce invariablement sur le visiteur un pouvoir de fascination étrange. Il y a dans ce frisson le rappel hypnotique d'une vie passée, comme si dans l'objet subsistait une mémoire du vif que l'artiste s'appliquerait à ressusciter.

Alors que la mort est réputée cristalliser l'être, le revif résultant du travail de l'artiste biaise notre perception de la matière. En la réanimant, le mouvement la transforme, si bien qu'il devient impossible de la fixer véritablement. L'artiste exploite ainsi les limites du regard, incapable de saisir tout à fait ce qui lui est présenté, trompé par la vibration effrénée de ces corps, terrestres ou aériens.

La précision des chorégraphies imposées aux différents éléments naturels des installations propose toutefois quelques amorces, provo-

L'ART DE LA RUE « S'EXPOSE »

EN MASSE
GRAFFITI SUR PAPIER
Galerie Pangée
40, rue Saint-Paul Ouest
Montréal
Tél. : 514 845-3368
galeriepangee.com
Du 2 février au 30 mars 2009
Exposition *En Masse*, février 2009 :
Alex Produkt, Astro, Bfour, Chris Dyer, Dorke, Fiveeight, Frank Lam, Fred Caron, Gene 'Starship' Pendon, Gives, Graham Landin, Kathleen Weldon, Lisa Czech, Maryanna Hardy, Matel, Momunit, Omen – Osvaldo Ramirez Castillo Patrick Avive, Peru, Rage5, Rupert Bottenberg, Tyler Rauman, Tyson Bodnarchuk, Zema.

Vue partielle de l'exposition *En masse*
Photo : Jason Botkin

Les graffiteurs s'expriment habituellement sur la voie publique et travaillent dans la clandestinité, avec, pour seule signature, un « tag » acronyme ou pseudonyme, garant de leur anonymat. Durant les années soixante, le « Street Art » envahit le métro de New York Aujourd'hui, on le considère encore comme du vandalisme anti-institutionnel. Depuis la fin du siècle dernier, la récupération par les galeries de ce mode d'expression spontanée et sauvage lui donne une légitimité, et ses différentes formes sont répertoriées par le milieu de l'art comme faisant partie d'un mouvement officiel.

Le phénomène est urbain ; on veut laisser sa marque dans un espace jugé inhumain. Chaque grande ville a son lot d'artistes graffiteurs. Ils puisent leurs sources dans la culture « underground » qui exploite à fond la culture populaire tout en la subvertissant, soit à des fins politiques, soit pour s'en prendre aux tabous de nos sociétés ou pour défier la répression dont ils sont souvent l'objet.

Montréal ne fait pas exception. Comme à Paris, à Londres, à Berlin ou à Lisbonne, ces artistes ont investi la ville, et les œuvres qui ornent nos murs pourront désormais être identifiées. En effet, à l'occasion de la *Nuit blanche* du 28 février 2009, la Galerie Pangée était l'hôte d'une manifestation exceptionnelle d'un rare intérêt. L'exposition *En masse*, organisée par les commissaires Tim Barnard et Jason Botkin, a permis à vingt-cinq graffiteurs d'utiliser comme support toute la surface des murs de la Galerie recouverts, pour l'occasion, par d'immenses feuilles de papier blanc. Pendant un mois, les artistes se sont relayés par groupes de cinq, chacun œuvrant sur un espace désigné. Le résultat final de cette collaboration est hallucinant et constitue une première pour Montréal. Qui sont-ils en réalité ? Pour la plupart, diplômés en arts visuels, ils sont issus de deux générations d'artistes, parmi lesquelles les femmes ne sont pas en reste. Un point commun les rassemble : ils puisent leur inspiration dans la bande dessinée baptisée « underground comix ». L'orthographe de « comix » sert à distinguer ce nouveau genre des bandes dessinées du courant dominant. Dessinateurs habiles, ils ont combiné leurs styles

quant un vertige dont l'expérience n'est pas étrangère à l'œuvre en soi. Par exemple, le ralentissement subreptice du mouvement giratoire des plumes de *Battements* laissera une impression vague, sinon étourdissante, de la matière. Sans véritablement se révéler, l'élément ne sera plus filtré par cette illusion d'une épaisseur que lui impose le moteur rotatif. Et dans ce spasme d'arrêt, cette retenue sensible, le spectateur n'aura pour certitude que son incapacité à définir avec précision ce qui s'offre à sa vue.

Comme la globalité du travail de Patrick Beaulieu, dont la forte cohésion repose sur un indéniable respect pour le vivant et le mort, cette évocation de l'insaisissable rappelle une immatérialité qui sourd du corps/objet, comme une frange évanescente qui en émanerait.

Par cette réintroduction de l'indicible dans le code de tout être vivant, on approche peut-être plus que jamais de ce mystère qui fascine et interroge, celui du seuil intangible entre la vie et la mort.

Jean-François Caron

« en public », sous les regards médusés des visiteurs qui ont littéralement envahi la galerie durant toute la durée du processus de création, du 1er au 28 février. Au plus fort des séances, cela empruntait même des allures de performance. Au fur et à mesure que les images prenaient forme, les artistes, qui pour la plupart ne se connaissaient pas auparavant, en sont arrivés à combiner leur style et même à intervenir dans les images des autres. Les moyens utilisés, plume et encre de Chine, peinture à l'acrylique, pochoirs, marqueurs, aérosol, lettrage bulle, marque de tampons traduisent une volonté de véhiculer leur message à l'aide d'instruments d'usage courant.

En somme, une exposition éclectique, mais très efficace pour prendre la mesure de cet art éphémère, souvent improvisé, et dont l'énergie mérite une reconnaissance.

Constance Naubert-Riser

SE LAISSER PRENDRE AU MOT

ISABELLE LEDUC
GLOSSAIRE
Graff
963, rue Rachel Est
Montréal
Tél. : 514 526 2616
www.graff.ca
Du 29 janvier au 28 février 2009

« J'écris des signes, des formes sur le mur. Souvent en séquences (...) comme les lettres qui forment un mot... les mots qui forment une phrase. »[1]

L'artiste Isabelle Leduc le dit clairement, les bas-reliefs composant sa récente exposition sont tous des *constructions signifiantes* référant à la structure de la langue. L'organisation de la salle permet de percevoir comme de véritables *écritures spatiales* d'éloquentes *mises en signes* de la parole individuelle de l'artiste.

Que ce soit pour expliquer les « mots anciens, spéciaux ou mal connus »[2] ou pour définir des termes spécialisés, le glossaire est généralement un répertoire contenant une sélection de signes liés à un sens. L'originalité du *Glossaire* proposé par l'artistes réside, entre autres, dans le transfert et l'application de l'incontournable référence linguistique au domaine des images, le lexique est exclusivement visuel.

La mixité du « texte » et de l'image n'est pas unique. Les aspects historiques de cette dynamique ont été étudiés par plusieurs experts, par exemple l'historienne de l'art Carol Heitz[3] qui en a retracé les fondements jusqu'au Moyen Âge et à l'Antiquité en démontrant que ce lien *bidisciplinaire* traverse les époques. Il est facile de se référer, parmi bien d'autres, aux écritures sur les murs des pyramides, des temples ou des églises, aux collages et bricolages des Dada ou des surréalistes : l'histoire de l'art abonde d'exemples. Les traditions du journal et du livre illustré, celle des volumes ornés d'enluminures, maints formats tracent jusqu'à nos jours des croisements exclusifs. Ils mixent intrinsèquement le littéraire et le visuel, multipliant les variantes de l'*iconotexte*[4].

Glossaire, 2008
Papier marouflé sur bois, acrylique
15 éléments de 40,5 x 30 x 8 cm chacun

Les structures sont des « *lettres* formant des *mots*, ou des mots formant des phrases »... Avec ses *objets-lettres* ou ses *objets-mots*, Isabelle Leduc *écrit* dans l'espace tridimensionnel. Est-ce par hasard que l'organisation de *Glossaire*, l'œuvre murale donnant son titre à la présentation, ressemble à une strophe de poème : composée d'une suite harmonieuse de signes, rythmée, césurée en segments de longueurs égales ? L'usage de la matière brute, le papier, adjoint à l'épuration formelle donnent à ce tercet des résonances anciennes, primitives, voire runiques.

Il est également possible que le tracé ponctué d'objets, la répétition des constructions simples et semblables, dessinant des lignes pointillées dans l'espace, confèrent à l'ensemble des *dispositifs* un écho mnémonique aussi lointain que celui des alignements de Carnac, par exemple. L'association est induite par la dominante sculpturale de la représentation de laquelle émerge une présence atemporelle.

Minutieusement et subtilement modulé, évoquant la rigueur de la démarche minimaliste, chaque groupement énumère, avec précision, les variantes d'un petit module. Toutes les propriétés du langage visuel y sont exploitées. Les changements subtils dans *Galet* et *Notes* s'accentuent dans les œuvres plus récentes comme *Sequentia* (2008). La verticalité, presque totémique, de cette organisation la distingue puisque l'horizontalité domine toutes les autres. Les qualités chromatiques et formelles des deux sculptures réalisées en 2008 sont davantage diversifiées. Les contrastes entre les teintes et les écarts de tonalité sont plus prononcés, les angles et les ouvertures se multiplient, les formes se complexifient. Des éléments de petites dimensions constituent par leurs groupements d'imposantes structures monumentales.

Les constructions superposent des propriétés matérielles divergentes : la fragilité du papier et la solidité des armatures de bois sur lesquelles il est marouflé ; la surface texturée, tactile, recouvrant des formes définies et pures. Les objets plus colorés, plus élaborés, sont disposés en alternance. Le rythme positif-négatif, les répétitions formelles et chromatiques dynamisent les images qui maintiennent leur gracieux équilibre, leur rigueur, leur précision et leur finesse. Une mixité, qui, à cause de la maîtrise du langage, révèle l'unicité du propos, sa maturité et sa clarté.

Les nouvelles phrases sculptées par Isabelle Leduc semblent tendre vers une plus grande liberté. La parole, déjà prise, est maintenant davantage affirmée.

Christiane Baillargeon

[1] Leduc, I. Texte accompagnant l'exposition *Glossaire*.
[2] Le nouveau Petit Robert (2004). Paris : Le Robert, p. 1190.
[3] Heitz, C. (1984) *Texte et image*. Paris : Les Belles Lettres.
[4] Le terme iconotexte a été créé par Michael Nerlich à Berlin en 1985. http://www.ditl.info/arttest/art2202.php

(DÉ)CONSTRUIRE UN MANIFESTE D'AMOUR

JEANIE RIDDLE

CALIFORNIA
SCULPTURE-INSTALLATION

Centre d'exposition Circa
Galerie I
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Suite 444
Montréal
Tél. : 514 393-8248
www.circa-art.com

Du 10 janvier au 7 février 2009

Illington Kerr Gallery
1407-14 Ave NW
Calgary, Alberta
Tél. : 403284-7680

Du 24 juin au 19 septembre 2009

C'est à une transformation poétique troublante que convie *California*, la récente installation du peintre minimaliste Jeanie Riddle, car sa gestuelle picturale devient une architecture épurée, sa « masse critique », pour reprendre les termes de l'artiste, circonscrite par des paramètres rigoureux et indissociables du langage créateur qu'elle élabore depuis 2002.

Tout médium confondu, toile ou installation, *California* puise dans des repères librement associés au bungalow californien des années 50, tels le préfabriqué et la matière plastique. Il s'agit non pas d'architecture mais carrément de peinture insiste cependant Jeanie Riddle, au même titre que *Yellow*, une huile sur toile récemment primée dans le cadre de la 10e édition du prestigieux concours de peintures canadiennes de la Banque Royale du Canada (RBC) 2008 dont elle est finaliste.

Une affinité entre sa préoccupation esthétique pour l'économie de moyens et celle des minimalistes américains Carl André, Ad Reinhardt et Donald Judd a été évoquée et, dans une certaine mesure, l'expérimentation phénoménologique de l'espace, tel que l'exprimait Judd.

Née de la transposition de la forme à la surface et certainement point de départ vers d'autres environnements, *California* réussit à traduire l'équilibre parfait des masses entre elles au sein de l'espace qu'elles occupent. L'exploration de la relation entre le soi (l'intérieur du bungalow) et ce qui se trouve en dehors (l'espace d'exposition) est un aspect clé de l'œuvre pour comprendre les paysages intimes chers à l'artiste. Son œuvre est une rêverie conceptuelle sur le temps, son temps et son évolution.

LE LABEL ESPACE-TOILE

Évoquer un bungalow californien des années 50 n'est pas anodin, l'intituler *California* non plus – nommer comporte une connotation autobiographique et contribue à l'acte de créer – , car ce dernier lui rappelle des moments heureux. « La notion d'un espace comme *California* comporte sa part d'utopie car, quoique ce lieu n'existe pas, il est pour moi un endroit sécuritaire où je peux me réfugier », admet Jeanie Riddle.

Le sens de l'œuvre apparaît non seulement à travers des perspectives sur le rapport masse et l'espace évoqué précédemment mais encore dans la relation ambiguë qu'entretient Jeanie Riddle avec la matière et ses limites. « J'aime cette idée de contrôle sur la matière, sur les formes et sur les couleurs. Étant donné les contraintes que je m'impose, mon choix se borne à quelques matériaux [selon le projet], » explique-t-elle. Paradoxalement, dans un milieu aux éléments purs et volontairement maîtrisés, l'aménagement de *California* s'agrémente de quelques « ratés » colorés : des restants de peinture latex de bâtiments récupérés dans le commerce. Ces « splouches » organiques empreints de sensualité et d'humour font surgir la dualité de l'œuvre, « oscillant entre force et douceur », dira un visiteur intuitif durant l'exposition. L'œuvre se construit et se déconstruit autour de jeux d'opacité et de translucidité, de monochromie et de tons francs, de formes à la mémoire d'un être aimé disparu et, par à coups, le souvenir de petits bonheurs quotidiens.

« Mes quatre dernières installations portent sur la réutilisation de la forme et la transformation », lance Jeanie Riddle pour montrer la multiplicité des usages et le potentiel créateur. L'on trouve quatre photographies, ainsi que des fleurs de papier de soie rouge présentes dans l'exposition *Floating Floors or Maybe Just a Pile of Love*, à la Galerie Optica, en 2006, mais maintenant déposées sous plexiglass dans *California*. Si elle constate la mainmise du plastique dans la société, Jeanie Riddle avoue être séduite par le fait que ce produit n'existe qu'à travers un processus de fabrication complexe, recelant somme toute sa part de mystère fabuleux.

Jeanie Riddle vit et travaille à Montréal où elle dirige la galerie de renom Parisian Laundry. Parallèlement à ses fonctions de galeriste, Jeanie Riddle poursuit une carrière artistique en art visuel fort prometteuse, ses créations sont d'ailleurs présentées dans de nombreuses galeries partout au Canada. Jeanie Riddle détient une maîtrise en arts visuels de l'Université Concordia. (www.jeanieriddle.com)

Nathalie Roy

California, détail, 2009
Installation : bouleau de la Baltique, contreplaqué, MDF, plexiglass, peinture latex pour bâtiments, éclairage fluorescent, papier de soie, photographies.
Dimensions de la structure architecturale : 5,40 x 1,80 x 1,80 m
Collaboration technique : Geoffrey Jones
Photo : Guy L'Heureux

PROTO, MÉTA, HYPER : MÉDIAS

MOIS MULTI

Coopérative Méduse
Édifice de la Fabrique
Et Café-Bistrot l'Abraham-Martin
Québec
www.moismulti.org
moismulti@meduse.org

Direction : Émile Morin, Productions Recto-Verso

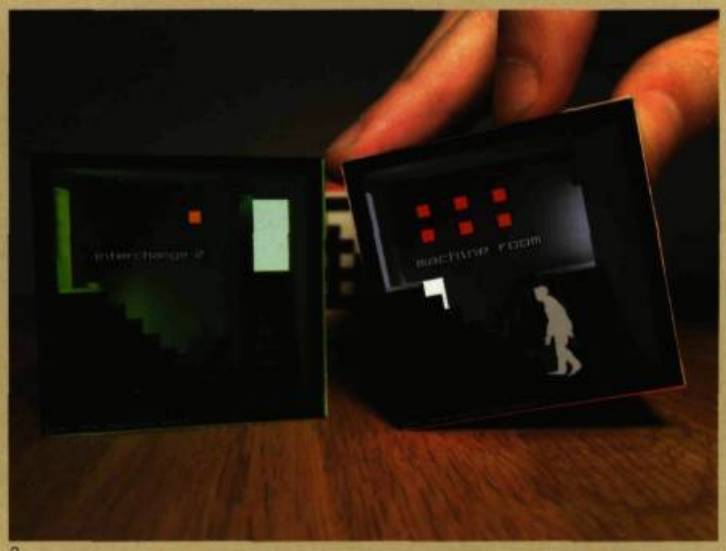
Du 12 février au 1er mars 2009

ENTIÈREMENT CONSACRÉ À LA DIFFUSION DES ARTS MULTIMÉDIATIQUES ET TECHNOLOGIQUES, LE MOIS MULTI DE QUÉBEC PROPOSE PENDANT UNE VINGTAINE DE JOURS INSTALLATIONS, PERFORMANCES ET ATELIERS.

Les performances se succédant à raison d'une ou deux par semaine, le commentaire qui suit se limite à une performance de l'artiste catalan Marcel-li Antùnez Roca et à quelques installations et performances audio qui ont lieu au Café-Bistrot l'Abraham-Martin.

Membre fondateur du collectif d'artistes La Fura des Baus, Antùnez Roca a participé à la création de nombreux spectacles au sein de ce groupe avant d'entamer, dans les années 90, une démarche personnelle par laquelle il a recours à des dispositifs scéniques intégrant les nouveaux médias. Alliant performance et installation, ses *systématurgies* s'inspirent de thèmes divers et de sources explorant chaque fois les questions identitaires, l'eschatologie et la mort. Relevant tout à la fois de l'organique et de la robotique, ses performances multimédiatiques suscitent la réaction du spectateur qu'il cherche à provoquer, à choquer et à déstabiliser.

1-



2-

3-

Il a présenté sa plus récente performance mécatronique, *Hipermembrana* (18, 19 et 20 février) dans la Salle Multi de la Coopérative Méduse; puis, le 21 février, deux performances plus anciennes: *Epizoo* (1994) où le public pouvait agir sur le corps du performeur et *Protomembrana* (2006) une fable métaphysique inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide et de *L'origine des espèces* de Charles Darwin.

Hipermembrana est le second volet d'une œuvre tripartite intitulée *Membrana* entamée en 2006 et dont les autres segments sont *Protomembrana* (une leçon mécatronique sous forme de conférence-performance) et *Metamembrana* (une installation dynamique). Sur scène, deux performeurs, dont Antùnez Roca affublé de son dreskeleton, une interface corporelle de type exosquelettique composée de fils et de commutateurs, se déchaînent et actionnent divers mécanismes: une machine à cris, des senseurs tactiles reliés à un système de multiprojections d'images filmiques préenregistrées et en direct, ainsi qu'un système d'éclairage et de sons interactifs relié à des ordinateurs. Le dispositif est impressionnant et le spectateur ne sait plus trop où regarder tant son attention est sollicitée aussi bien par les images que par les performeurs. Gravitant autour du mythique, *Hipermembrana* multiplie les sources et les clins d'œil; mythe du Minotaure, cellule eucaryote et esthétique kitsch et cartoonesque empruntés à Picasso et à la bande dessinée sont mis à contribution dans une sorte de palimpseste éclaté de l'*Enfer* de Dante. Couche après couche, on s'enfonce dans un univers narratif multisensoriel qui épouse la typographie de l'œuvre du poète italien du Trecento, la mettant en lien avec la composition fondamentale de la cellule eucaryote (aux sources même du mythe sommeille la vie, serait-on tenté de dire).

La figure du Minotaure, courante dans l'art hispanique, permet à l'artiste, cruel *Deus ex Machina*, de faire éclater d'incessants conflits entre la rationalité et l'animalité de l'humain qui s'incarnent dans des scènes où sexe, sang et autres fluides corporels coulent. Trop redondant, cet aspect de la performance finit par lasser malgré la richesse de la proposition, tant au plan iconographique que technique. Le dialogue entre les langages scéniques, visuels, sonores, technologiques et performatifs est toutefois réussi et exemplaire de l'univers à la fois chaud, cru et ironique de l'artiste qui questionne la forme narrative et les modes de représentation. Après la performance, une rencontre a permis aux spectateurs, mystifiés, de découvrir le fonctionnement de l'impressionnant attirail technologique et de se familiariser avec l'univers d'Antùnez Roca.

Une série d'installations complétait la programmation, riche et variée. La plupart des visiteurs semblaient fascinés par *Level Head* de l'Espagnol Julian Oliver, une installation interactive présentée dans le hall de Méduse constituée d'un écran et de trois petits cubes déposés sur un socle. Il s'agit, en fait, d'un dispositif de « réalité augmentée »: chacun des petits cubes contient un espace virtuel où se joue l'avenir d'un personnage dont le destin repose entre les mains du visiteur. Dans cette « installation dont vous êtes le héros », il faut aider le personnage à trouver le chemin qui lui permettra de se libérer du lieu où il est confiné. Ludique et hybride, cette installation de type jeu vidéo amuse plus qu'elle ne fait réfléchir, ce qui fait que son charme s'estompe rapidement dès lors qu'on en a saisi le mécanisme.

Looploop de Patrick Bergeron, présenté au Studio Avatar, fait défiler des images filmiques captées par l'artiste lors d'un voyage en train à Hanoï, au Vietnam. Déconstruisant les images à l'aide d'animations, d'effets sonores et visuels divers, il les superpose en étroites bandes qui composent un étrange paysage multipliant les points de vue et les angles jusqu'à créer un vaste panorama de détails qui happe le visiteur et le confronte à ses propres souvenirs de voyage. L'effet vertigineux de la pièce est tel que, par moments, on en perd l'équilibre.

Variée, la programmation de cette 10e édition du Mois Multi aura certes permis aux curieux de se familiariser avec ce qui se fait ici et ailleurs en matière d'art multimédiatique et technologique. Au-delà du phénomène de mode et de virtuosité et certes si certaines propositions demeurent à l'état embryonnaire, force est de constater que les arts médiatiques offrent des avenues prometteuses qui méritent d'être explorées.

Marie Claude Mirandette

1- Patrick Bergeron
Looploop, 2009
Installation
Photo: Patrick Bergeron

2- Julian Oliver
Level Head, 2007-2008
Création Multidisciplinaire
Photo: Julian Oliver

3- Marcel-li Antùnez Roca
Hipermembrana, 2007
Création multidisciplinaire
Photo: Myriam Lambert

MIRAGE DE LA PEINTURE

ÉRIC LAMONTAGNE

ENCADRER LE TEMPS

Galerie Joyce Yahouda
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Suite 516
Montréal
Tél. : 514 875-2323
www.joyceyahoudagallery.com
Du 5 au 21 juin 2008

Sur la première fenêtre, un tableau constitué d'une toile partiellement translucide avec son cadre plat peint en imitation de cadre ancien, réinterprète une vue ancienne de Montréal qui équivaut à peu de choses près à ce que nous aurions aperçu depuis cette fenêtre autour des années 20. Sur la deuxième fenêtre, le même type de cadre vient enchâsser la vue actuelle. Enfin, sur le mur en vis-à-vis, un tableau ovale toujours bordé d'un faux cadre où est représentée la découpe visuelle qu'aurait restitué un miroir placé à cet endroit, montrant partiellement la vue ancienne, mais où s'immisce une vision de l'avenir.

PASSE

Le tout se passe donc dans une aire de rencontre, un lieu d'échanges et non une salle d'exposition « normale ». Mais, dans le cas d'Éric Lamontagne, car c'est de lui qu'il s'agit, il est plutôt rare de trouver ses œuvres accrochées aux cimaises de manière conventionnelle. L'artiste transforme plutôt le lieu en un espace total d'expérience artistique. Il en est ainsi pour *Vive la nature morte* chez Circa en 2003 et *Souvenirs en coin* à la Galerie Sylviane Poirier en 2004 où il proposait des installations d'objets au mur ou au sol (manteau de cheminée, tapis fleuris, platine tourne-disques, lustre, etc.). Bien que tridimensionnels, ces objets étaient toujours faits de peinture et de toile. Cette réification de la peinture a pour corollaire une expérience souvent plurisensorielle : toile lacérée comme porte d'entrée, musique mélancolique du tourne-disque, tableau-bibliothèque à manipuler, feu follet dans l'âtre du foyer…

Voici donc ces deux tableaux-fenêtres et un tableau-miroir dans une alcôve ; privé, l'endroit est propice aux confidences. Et justement, les conversations s'animent et s'engage un fructueux dialogue entre le passé et le présent, voire l'avenir. *Encadrer le temps*, le réguler, établir ses limites, le conjuguer ou le conjurer, telles sont les intentions d'Éric Lamontagne.

D'abord, la vue ancienne. Il s'agit d'une photographie des studios Notman de 1926-1927 appartenant au Musée McCord : elle montre, depuis l'édifice Southam situé légèrement plus au Sud, le profil du mont Royal au pied duquel s'étalent des édifices commerciaux avec leurs toits plats et leurs châteaux d'eau. Le peintre en propose une réinterprétation après avoir fait subir à son sujet plusieurs manipulations numériques. Le tableau garde la trace tangible de ce passage obligé avec, sur la gauche, une pixellisation affirmée qui crée une grille chromatique. Ces accidents se constituent en clins d'œil aux grands noms de l'histoire de l'art. Si, la lacération de la porte-tableau renvoie à Lucio Fontana, ici c'est à Gerhard Richter qu'il faut penser. Car l'artiste allemand a réalisé des photos-peintures, des paysages et des études de nuages, des vues urbaines (Stadtbild), des tableaux abstraits très emportés et des œuvres minimalistes, notamment les tables ou champs de couleurs (Farbfelder) : « Il n'y a pas pour moi de différence entre un paysage et un tableau abstrait… […] Une *Table de couleurs* ne se différencie qu'extérieurement d'un petit paysage vert. Tous deux reflètent la même attitude de base. C'est cette attitude qui importe », déclarait-il en entrevue en 1973. Éric Lamontagne conjugue aussi bien, au sein de ses tableaux, Stadtbild et Farbfelder richterien. Cependant, la toile *Nostalgie urbaine* est également caractérisée par sa teinte verdâtre, ses coulures et ses accidents qui traduisent la notion de dégradation associée au passage du temps. Un de ces accidents a même anéanti une partie du promontoire du mont Royal, là exactement où la croix érigée en 1924 aurait dû apparaître telle qu'elle est visible sur le cliché d'origine. Cette façon de peindre, c'est également l'affirmation de la *praxis picturale* qui prend le dessus sur le sujet. L'effet changeant imposé par le temps se double des variations de l'éclairage à contre-jour de la toile traitée comme un vitrail. Cet effet agit littéralement à la manière d'un verre-écran, selon la dénomination adoptée par Marcelle Ferron pour ses verrières architecturales : une image à la fois transmise par la réalité du passé et projetée par l'imaginaire de l'artiste.

Nostalgie urbaine, 2008
Acrylique et huile sur toile
238 x 207 cm

Peinture 050608, 2008
Acrylique et huile sur bois
238 x 207 cm

ILLUSION

L'encadrement de cette toile-vitrail est constitué de quatre montants en bois sur lesquels l'artiste a peint un ersatz de cadre ancien. Car il ne s'agit pas d'un trompe-l'œil, terme trop souvent utilisé pour désigner tout ce qui a apparence d'une réalité simulée. L'artiste n'essaie pas de duper qui que ce soit. Au contraire, s'il démontre qu'il a la capacité de déjouer nos sens en peignant par endroits de manière quasi réelle un cadre doré, il s'empresse d'en annihiler l'effet trompeur en l'estompant ailleurs pour atteindre jusqu'à la blancheur de la toile. Le cadre est peinture et contribue à l'évanescence de l'image ainsi qu'à sa dimension onirique. Dans un autre tableau intitulé *Peinture 050608*, c'est l'affirmation d'un état et d'un moment précis (la date d'ouverture de l'exposition). Le cadre délimite un véritable morceau de la réalité : la fenêtre où se déploie la ville. Ici, c'est le dispositif d'Alberti qui prévaut, soit le tableau en tant que « fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Éric Lamontagne, lui, nous invite à regarder l'histoire qui se déroule, ici maintenant.

Le tableau *Miroir du temps qu'il fait* joue également sur un autre poncif de l'histoire de l'art, celui du miroir comme instrument de réflexion, selon les deux sens du mot. En transposant la réalité, il permet à la peinture d'être elle-même un instrument de connaissance. Pour Léonard de Vinci « L'esprit du peintre doit se faire semblable à un miroir » afin d'y recueillir les formes de la nature. Car le peintre doit imiter celle-ci ; créer à son exemple et non pas simplement la copier. D'instantané et éphémère, l'image du miroir devient, en peinture, un présent éternel.

On connaît l'importance de la représentation du miroir dans les œuvres célèbres comme *Les Époux Arnolfini* de Jan van Eyck ou *Les Ménines* de Diego Vélasquez. Par ce procédé, l'univers du spectateur est intégré dans celui du tableau. Les miroirs dans ces toiles n'opèrent pas une mise en abyme à l'identique, c'est-à-dire la répétition du sujet à l'intérieur du même sujet, mais ouvre ce dernier vers une autre réalité « hors cadre ».

Éric Lamontagne complique un peu les choses : son imitation de cadre baroque métallique et son faux miroir de forme ovale agissent comme la mise en abyme… du trompe-l'œil ! Ce qui y est représenté est une portion du mur et du tableau *Table de couleur* contaminé par une vision futuriste avec constructions en lévitation et gratte-ciel filiformes plantés sur le mont Royal. Au cœur de ces deux pseudo-trompe-l'œil, l'observateur se trouve en situation de mise en abyme au centre de deux miroirs, victime d'un vertige, d'une ivresse temporelle plutôt que spatiale. Au bout du compte, la réalité de la peinture l'emporte sur celle de la représentation ; le temps est « encadré » et ce que l'on contemple est un « réel » transposé : tableau, miroir, fenêtre, vitrail ou glace sans tain ? Tout n'est qu'apparence et Éric Lamontagne nous maintient enchaînés par le pouvoir de la peinture dans la caverne de Platon.

Paul Bourassa

MANIÈRE ET MATIÈRE

«AU PIED DU MUR»
NATHALIE LEVASSEUR
EXPOSITION ET PERFORMANCE

Maison de la Culture
Ahuntsic-Cartierville
10 300, rue Lajeunesse
Montréal
Tél. : 514 872-8749

Du 9 septembre au 18 octobre 2008

Au pied du Mur, photographie de la performance, 2008
Installation-performance
Matières végétales, plastique, vidéo et photographies de la performance
Photo : Thomas Dufresne
Vidéo : Michel Depatie

Adossées à un mur contournable qui divise l'espace de la salle, trente-deux sculptures de vigne tressée, évoquant des œufs ou des pierres des champs, s'empilent en un muret quelque peu inégal, donnant une vague impression d'inachevé. Des sacs à ordures noirs, à moitié fripés, à moitié torsadés, calés entre les pierres, servent de liant à la lumière aussi bien qu'aux formes empilées. L'installation de Nathalie Levasseur a du graffiti le mur et la fébrilité. L'œuvre est brute, sans autres repères que ceux qui semblent abandonnés sur place ou qui témoignent d'un passage : un sac orange vide, par terre, à côté un bout de papier griffonné qu'on lira peut-être. Dommages collatéraux du vivant. À nettoyer. Plus tard.

MINIMALISTE

Flottante, une trame sonore, frottements et froissements errant dans leurs propres hésitations, instaure une mémoire imprécise du lieu. Sur le mur opposé à l'installation, un véritable mur celui-là, 14 photographies de Thomas Dufresne, remarquables d'urgence, nous disent que nous avons peut-être confondu l'entrée et la sortie. Que *l'œuvre est dans la construction de l'œuvre*.

Nous entrerons par cette porte.

En nature comme en galerie, par son travail *in situ* aussi bien que par ses sculptures additives, Levasseur nous a habitués à la beauté. Simplement, sans séduction, parce que la beauté est un discours en soi. Cette fois pourtant, c'est sur l'exigeant parvis de la création que nous a conviés l'artiste. Littéralement.

Trente-deux sacs à ordures, noirs, pleins, jonchent le sol de la galerie et meublent la pénombre en buvant la lumière ponctuelle. Au premier tiers de l'espace, comme un amplificateur de la désolation obligeant le mouvement de l'œil, il y a un mur nu autour duquel on peut circuler. Au fond, dans l'obscurité, au point le plus éloigné de ce mur, l'artiste est assise par terre, adossée à la paroi, les mains au sol, immobile. Seuls nos yeux oseront franchir les portes de la salle : l'atmosphère a déjà conquis sa densité et, malgré l'invitation implicite des portes ouvertes, nous attendrons tous, verre à la main, qu'on nous prie d'entrer. « Ce qui dérange dans la performance, dit Levasseur, c'est l'obligation du réel. Quelle qu'elle soit, la performance se déroule toujours à la vitesse du réel. C'est une demande d'habiter l'instant présent, quel qu'il soit. » Lentement, sans se lever, à peine visible dans l'ombre, d'un lent et simple mouvement des chevilles et des poignets, elle est passée derrière l'épaisseur du mur pour se retrouver dans la même position sur la paroi opposée. Le temps est donné. Celui d'un ballet minimaliste.

Pour tenter de contourner un tant soit peu l'intéressante problématique soulevée par René Payant demandant « de qui parle *celui* qui rend compte d'une performance ? »[1], j'utiliserai, dans la relation qui suit, diverses réflexions entendues au vernissage après la performance ; propos recoupant parfois mes propres perceptions et parfois non.

Le discours performatif de Levasseur, au moment où il devient le geste, s'absente de toute linéarité et se fait, pour reprendre sa propre expression, écosystémique. Nous plongeons dans un système dont les multiples référents nous échappent. C'est justement cette constante, non pas incertitude, mais bien *non-certitude*, à fleur de peau dans l'acte de créer, qui nous inquiète et que nous sommes conviés à assumer. L'oreille cherche une musique dans la trame froissée, constamment remise en question, des frottements répétitifs mais jamais séquencés. L'œil installe les bouées d'un ballet à la dérive. On a l'impression d'habiter un chaos physique et émotionnel d'où rien ne semble pouvoir émerger qu'un malaise inassouvi. Et pourtant, dans cette apparente confusion déambulatoire, quelque chose se construit. Comme si la vision naissait, non pas de l'intention, mais du geste lui-même. Levasseur n'a-t-elle pas déjà dit en parlant de son médium : « Ce sont mes mains qui ont choisi pour moi. » ? Elle empile, elle vide, elle tourne en rond, elle commence quelque chose et passe à une autre au mépris de notre logique ; elle édifie son mur-graffiti avec la même technique *Random* utilisée pour construire les trente-deux sculptures ovoïdales. Dans la manière comme dans la matière, tout s'enchevêtre.

PLURIVOQUE

Tout se confond. L'œuvre est l'acte de créer. Le propos environnemental est la matière. La symbolique navigue dans la forme entre l'œuf et le mur. Symbolique féminine s'il en est, l'œuf s'omniprésente chez cette artiste comme la forme privilégiée de la puissance et de sa corollaire fragilité. Le discours sur l'art est l'œuvre qui s'écrit devant nous. L'œuvre, le propos, la symbolique et le discours sur l'art sont sous tension. Le moment est en temps réel. Habiteront ensuite l'espace, comme une autre question, les dommages collatéraux de vivre.

Car l'œuvre est aussi le sac orange, celui des matières compostables dont nous faisons partie, abandonné au pied du mur avec le bout de papier qu'aurait pu, avec un peu plus de temps ou une plus longue mèche, signer Pierrot le fou. L'œuvre est aussi la détonation de ce sac kamikaze secoué par la douleur, l'incompréhension ou la peur. L'œuvre est aussi la respiration panique devant ce nouveau mur qui ne fait que déplacer vers la beauté l'amoncellement à nettoyer, une fois de plus, plus tard. Alors l'œuvre est aussi les photographies de Thomas Dufresne et la vidéo fébrile de Michel Depatie, tournée à vif, traquant la lumière et le son pour détailler le geste dans ses intentions spontanées. L'œuvre est les regards sur l'œuvre. Car tous propos confondus, c'est bien ici que nous a conviés Levasseur : *au pied du mur*. Au moment polysémique de l'œuvre.

Gilles Matte

[1] René Payant : Notes sur la performance, in Vedute.

HANNAH CLAUS
COSMOGONIE

HANNAH CLAUS
DÉLESTAGES
INSTALLATION

Maison de la culture
Côte-des-Neiges
5290, chemin de la Côte-des-Neiges
Tél. : 514 872-6889

Du 6 septembre au 12 octobre 2008

Trois modules blancs, composés chacun de la superposition de quatre anneaux de géofilms descendent du plafond. Ils flottent à des hauteurs variables grâce à un astucieux dispositif de grilles et de fils tendus par des perles de plomb. Au premier coup d'œil, ils ont l'aspect de nuages flottant « entre deux eaux » (le plafond et le plancher). Ils semblent déverser une pluie fine et abondante comme celle d'une averse l'été. Le dispositif d'éclairage projette une ombre forte sur le sol qui se présente ainsi comme une broderie cartographique. Certes une telle géographie ne se rapporte à aucun lieu réel, aucun lieu identifiable. Là n'est pas l'essentiel. Il réside plutôt dans le jeu incessant de pression et de résistance qui relie les différentes composantes physiques des modules de l'exposition.

C'est comme si, au delà des repères iconographiques, soit les éléments de paysages, l'artiste donnait à voir réellement une sorte de condensé de la force de gravitation universelle qui agit sur tout, partout, tout le temps mais qu'il rend manifeste, là, précisément. L'intensité de l'installation de Hannah Claus repose précisément dans cette interaction. L'artiste tire parti de la relation entre les perles de plomb et les anneaux de géofilm. Les fils de polyester qui les retiennent l'un à l'autre canalisent leur effet de tension. Tout cependant ne s'arrête pas là. Une poussée verticale anime chaque « nuage » en même temps qu'une poussée horizontale s'inscrit entre les œuvres et les murs de la galerie. Enfin, la dynamique de contrainte et d'extension bondit, pourrait-on dire, d'un nuage à l'autre puis des nuages aux ombres sur le sol.

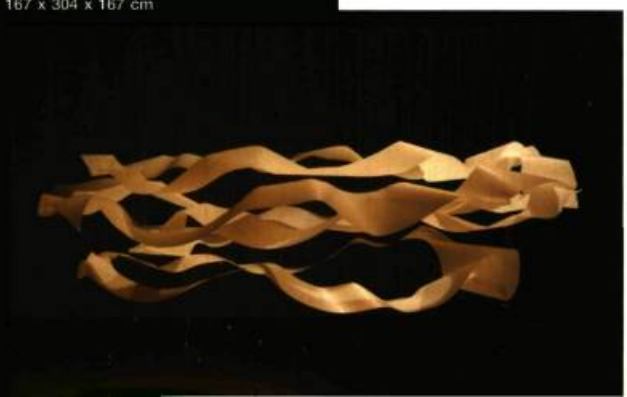
Il est clair que l'étroite interprétation iconique nuage/pluie se trouve largement dépassée par l'instauration de ces réseaux structurels. De nouvelles images mentales plus ouvertes devront être mises de l'avant pour les prendre en charge. Viendront à l'idée non plus justement des objets, qui s'avèrent insuffisants, mais plutôt des systèmes qui pourront tenir compte de ce nouvel ordonnancement ; les systèmes solaires, par exemple, pourraient servir de paradigme, autant du point de vue de l'image que de celui de l'idée. Cette notion, dans un va-et-vient de connexions formelles et conceptuelles, implique le corps tout entier par l'œil autant que par l'esprit.

Qu'il s'agisse de la déesse *Nout* penchée au-dessus du dieu *Geb*, des sphères cristallines de *Ptolémée* ou des allégories cosmiques de Pierre-Paul Rubens, l'être humain semble avoir toujours ressenti ces réseaux de relations qui sous-tendent, semble-t-il, notre univers. Depuis les grottes de Lascaux, elles ont pris des consonances tour à tour spirituelles, matérialistes, mathématiques ou ésotériques. Vinci en a fait *l'Homme de Vitruve*, Kandinsky en a déduit le concept de « plan originel ».

Dans l'installation d'Hannah Claus, l'immobilité, la blancheur et la fragilité des pièces suspendues au-dessus des ombres qu'elles provoquent induisent chez le visiteur un état trouble entre apesanteur et gravité, entre lumière et noirceur, entre vide et plein qui le transforme lui-même en un « satellite » gravitant, partie intégrante du tout, à travers cette évocation cosmique à la fois étrange et familière. Pour l'artiste, le délestage s'opère quand nous abandonnons notre lecture convenue au profit d'une expérience plus profonde, plus riche, par exemple celle du système plutôt que celle de l'image.

François Chalifour

Délestages (détail), 2008
Film réprographique double-matte, fils polyester, plomb
167 x 304 x 167 cm



GUY MONTPETIT
PROPHÊTE DANS SON VILLAGE

Centre d'exposition de Val-David
2495, rue de l'Église
Val-David
Tél. : 819 322-7474
www.culture.val-david.qc.ca

Commissaire : Jules Arbec
Chargée de projet : Laurence-Amélie Montpetit

Du 1er novembre 2008
au 22 février 2009

L'EXPOSITION *GUY MONTPETIT*, *UN PARCOURS SINGULIER DANS L'ART QUÉBÉCOIS* RETRACE EN UNE PETITE TRENTAINE D'ŒUVRES (HUILES, SÉRIGRAPHIES ET DESSINS) L'ÉVOLUTION DE L'ARTISTE DEPUIS LES ANNÉES 60 JUSQU'À NOS JOURS. DE PLUS, ELLE SOULIGNE SES RAPPORTS AVEC LES DIVERS MOUVEMENTS ESTHÉTIQUES QUI ONT JALONNÉ CE QUASI DEMI-SIÈCLE.

Dès sa première exposition solo en 1964 – il a 26 ans Guy Montpetit, l'ancien élève d'Albert Dumouchel (Montréal) et de William Hayter (Paris), se montre sensible à ce que l'art, libéré plus tôt par les automatistes, offre alors de plus actuel. Dans les œuvres anciennes, dont *Mer à l'est : Peggy Cove* (1960) où ce qui pourrait être un bout d'épave baigne dans un flou mauve, et *Sarabande hivernale nº 2* (1963) où des formes esquissées aux tons sourds encerclées dans un filet de lignes nerveuses ont pour pendant des couleurs vives sur fond blanc de neige, une fusion s'est opérée entre l'abstraction et le sentiment de la nature. Puis dans *El Dia*, une huile de 1964 aux tendres tons pastel soutenus par le délié du geste, on perçoit un reflet des *nuagistes*, peintres français qui animent un mouvement dont la galerie Arnaud à Paris est la tête de pont et que les échanges avec la galerie Gilles Corbeil font connaître à Montréal. De sensibilité impressionniste, les nuagistes cherchent, tout comme alors Montpetit, à gommer la crudité de l'*action painting* à l'aide de

LES CHEMINS DE TRAVERSE

RAYMOND DUPUIS
TERRITOIRES ET SIGNAUX URBAINS
ŒUVRES DE 1975 À 2008

Galerie Bernard
3926, rue Saint-Denis
Montréal
Tél. : 514 277-0770
www.galeriebernard.ca

Du 3 décembre 2008
au 28 février 2009

L'UN DES GRANDS MÉRITES DE L'EXPOSITION CONSTITUÉE D'UN CHOIX D'ŒUVRES DE RAYMOND DUPUIS TIENT AU FAIT QU'ELLE RÉPOND À LA DOUBLE GAGEURE DE VALORISER LA CARRIÈRE DE L'ARTISTE MAIS SURTOUT DE RESTITUER L'ESPRIT QUI ANIME SES CRÉATIONS.

Le grand mouvement, 1964
Huile sur toile
92 x 92 cm
Photo : Michel Dubreuil

couleurs plus nuancées. Avec *Le Grand Mouvement* de la même année, les formes découpées commencent à prendre de l'ampleur.

Dans *Transition 68* et *Transition Z69* (1966-1967), les surfaces se dédoublent délibérément. Au premier regard, les noirs se détachent du reste. S'arrêtant brusquement au pied de la toile, ils cèdent l'espace à des couleurs franches : jaunes, orange, bleus de plusieurs tons qui s'appuient les uns sur les autres sans s'interpénétrer.

Ces noirs du premier plan derrière lesquels se joue la lumière dans *Transition Z68*, recèlent-ils une recherche d'orientation ? La transformation radicale, favorisée par l'effervescence culturelle qui régnera à Montréal entre l'Expo 1967 et les Jeux Olympiques de 1976, va ouvrir à Montpetit un champ d'action beaucoup plus vaste que celui offert par les galeries traditionnelles. Il s'exprime notamment par la collaboration des artistes avec les architectes, mettant en valeur leur contribution à la qualité de la vie. Montpetit va alors aborder la période la plus connue et la plus médiatisée de sa carrière, celle de ses installations dans le métro de Montréal ainsi que dans de nombreux autres lieux de déambulation publique.

Comme l'indique le *Bon à tirer du projet d'intégration de la station l'Assomption*, exposé au Centre, son inspiration va aussi se renouveler. Flottaient alors dans l'air le cinétisme de Vasarely, le lyrisme ascétique de Barnett Newman et le purisme sans concession des minimalistes qui redéfinissaient tour à tour l'espace pictural radicalement nettoyé, ouvrant la porte à bien des audaces. Pour Montpetit, en contrôlant davantage la structure, ce sera l'occasion de travailler avec la couleur comme un équilibriste, échafaudant des combinaisons pour varier les rythmes et ainsi dans le métro dynamiser le parcours quotidien des usagers. De nombreuses sérigraphies se réfèrent à cette période où la saccade des formes colorées crée une gaieté compatible à celle que l'on éprouve un peu au cirque.

À la longue toutefois, jouer sur le prisme en opposant les unes aux autres les couleurs pour leur donner du mouvement est un plaisir ne relevant de plus en plus que de la virtuosité et, malgré tous les avantages reliés pour Montpetit à cette aventure, la nostalgie du geste a fini par réapparaître chez lui, liée de nouveau à l'émotion.

C'est pourquoi dans la série tirée de *Le Temps de Vivre*, les courbes des deux toiles à l'acrylique et d'une sérigraphie produite entre 1974 et 1984, attestent du retour à la gestuelle de la peinture. Les formes s'envolent, se déroulent, se lovent, grandes arabesques blanches sur un fond discret qui en souligne les circonvolutions.

Quant au travail en sérigraphie de 1978, les couleurs moins appuyées, moins contrastantes, plus douces dans leurs effets, laissent le regard du spectateur vagabonder à son aise.

Autre grand bond : à partir de 1990, avec les fusains de la série *Corpus Amore*, l'artiste effectue un véritable retour à la volupté avec ses gestes enlevés, ses vibrations de vagues, son flux spermique à la recherche des eaux-mères originelles. On y retrouve, comme dans les dernières œuvres du sculpteur Roussil, la tentation des formes incurvées, et une évocation presque olfactive du corps humain dans laquelle, de toute évidence, l'artiste nage avec bonheur. Guy Montpetit continue aujourd'hui ce travail dans son atelier.

Ayant bien su resserrer ses choix, le commissaire Jules Arbec a réussi une exposition qui équivaut vraiment à une mini rétrospective de la carrière du peintre, avec accents éclairants même pour un public non averti, sur les moments clés de son cheminement..

Paquerette Villeneuve

L'événement n'avait certes pas l'envergure d'une rétrospective mais n'en marquait pas moins les temps forts d'un itinéraire fait de chemins de traverse. L'écriture sera pour Dupuis le point de départ d'une expression motivée d'abord par ce désir de dire les choses, de les actualiser à travers la magie des mots qui sont pour lui une source incontestable de poésie. Peu à peu, l'artiste y joindra des dessins afin de prolonger ou, mieux encore, de transposer les rituels chamaniques de sa grand-mère autochtone. « Celle-ci, raconte-t-il, me demandait des textes et des dessins afin d'établir une continuité entre des objets hétéroclites qu'elle réunissait pour évoquer un monde réel, et les divers registres d'un univers mythique. »

Au fil de ses activités de création, l'artiste Raymond Dupuis reprendra ces thématiques à partir d'images et de symboles où il s'emploie à combler le fossé entre le *dire* et le *faire* de l'œuvre, entre une vision réaliste des choses et leur étendue métaphorique. Il tente ainsi de reconquérir un espace perdu dans les aléas de la mémoire satisfaisant ainsi le besoin de fixer une identité qui lui soit propre. L'exposition montre que ce travail d'affirmation de soi en tant qu'artiste passe par quatre périodes. Chacune témoigne d'un approfondissement de ce projet. Dans un premier temps sa peinture va correspondre à un véritable relevé topographique dans lequel la liberté de la ligne et la pertinence des couleurs garantissent la cohésion et le dynamisme du propos. Dupuis empruntera ensuite à la science-fiction une imagerie très futuriste dans un style où les structures seront de plus en plus apparentes, tout en favorisant souplesse et légèreté. Il imposera ainsi en douce cette notion de conquête d'un espace dont l'homme fait reculer les frontières de plus en plus vite.

Ses assemblages de rebuts électroniques viennent alors, dans une troisième phase, enrichir cette même thématique par l'organisation de formes sculpturales qui deviennent, à certains égards, une prise de possession explicite d'un espace de dialogue humain-machine. Ses références au monde de la technologie et des communications prolongent ainsi l'idée d'une archéologie du présent qui s'inscrit à la fois dans l'ici et maintenant tout en conservant un caractère mythique.

Enfin, dans une quatrième période, à l'aide de photomontages, Raymond Dupuis évoque les lieux de son enfance, sortes de paysages urbains, qui constituent des points de repères au fil de tant d'années d'expériences et d'errances consacrées à une critique si personnelle du temps et de l'espace.

Territoires urbains, 2005
Photo : Guy L'Heureux

Ainsi la sélection des œuvres de Raymond Dupuis offre-t-elle une lecture qui s'étend des mythes primitifs qui bercent l'enfance aux reconstitutions forcément imaginaires des paysages où baigne l'enfance.

Jules Arbec

EN PRÉLUDE AU QUESTIONNEMENT POSTMODERNE

THE PANZA COLLECTION
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden
Independence avenue, coin 7e rue, Sud-ouest
Washington
États-Unis
Tél. : 202 633-1000
Du 23 octobre 2008 au 11 janvier 2009

Il n'est pas fréquent de voir exposé un ensemble représentatif de l'art conceptuel et minimaliste tant les œuvres marquantes de ces courants ne sont plus aujourd'hui légion. Encore moins dans les salles de la collection permanente d'une institution. C'était pourtant le cas de la présentation de la collection Panza.

Depuis quelques années, le docteur Panza a entrepris de se départir, par la vente ou par le don, de pans entiers de sa célèbre collection au profit d'une poignée d'institutions américaines, en particulier le Musée d'art contemporain de Los Angeles (MOCA) et le Musée Guggenheim de New York. Au premier, il a cédé une partie de sa collection d'œuvres expressionnistes abstraites et pop art ; au second, une partie de ses œuvres en art conceptuel et minimaliste. Grâce au travail acharné de Kerry Brougher, ancien conservateur au MOCA, aujourd'hui directeur et conservateur en chef au Hirshhorn, cette institution a pu acquérir quelque trente-neuf pièces de la collection Panza.

Cette collection est, à n'en pas douter, l'œuvre de l'enthousiasme d'un homme, le comte italien Giuseppe Panza di Biumo. La majorité des pièces acquises par Panza depuis les débuts de son activité de collectionneur, en 1956, sont des œuvres emblématiques des principales tendances artistiques des années 50, 60 et 70, en particulier des courants américains comme l'expressionnisme abstrait, le pop art, le minimalisme et l'art conceptuel. Concentrant ses efforts à acquérir des œuvres des périodes marquantes de la production de chaque artiste – et non d'une seule œuvre ou encore d'un florilège de pièces de diverses périodes –, Panza s'est rapidement intéressé à la philosophie et aux idées sous-jacentes aux œuvres, de même qu'aux œuvres pionnières. Ainsi a-t-il collectionné des peintures et des sculptures, mais aussi des œuvres d'art environnemental et in situ explorant l'espace et la lumière, se distinguant du coup du vulgus des collectionneurs de son époque (il a même commandé des œuvres in situ à des artistes, par exemple Dan Flavin, pour son manoir de Varese près de Milan !). À cet égard, le texte qu'il signe en guise d'introduction au catalogue est révélateur d'une rare sensibilité aux courants les plus « cérébraux » de l'art moderne et contemporain.

Ce sont ces pièces qui ont fait l'objet de l'exposition et du catalogue qui l'accompagne consacrés aux tendances les plus novatrices de l'art américain des années 60 et 70. Ces œuvres – en tout, il en a acheté quelque cinq cents rien que pour ces courants –, ont été acquises par M. Panza durant sa seconde phase de collectorship, soit entre le milieu des années 60 et le milieu des années 70. Il s'agit pour l'essentiel des « site specific works » et à ce qu'il désigne comme le « Space & Lights Art ». La présentation regroupe les propositions de seize artistes emblématiques de ces courants : Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Douglas Huebler, Sol Lewitt, Richard Nonas, Robert Irwin, Doug Wheeler, Larry Bell, On Kawara, Roman Opalka, Hanne Darboven, Richard Long, Jan Dibbets, Hamish Fulton et Bruce Naumann. Le nirvana de l'amateur d'art conceptuel ! On y relève notamment *Box, Cube, Empty, Clear, Glass –Description et One and Five (Clock)* de Kosuth (les deux de 1965) ; *It can completely change in an instant*, une installation avec projecteur à diapositives de Robert Barry (1969-1971) ; la sculpture minimaliste *Steel* de Richard Nonas

NIER L'ÉVIDENCE

PETITES JAMBES
ROBYN CUMMING
Galerie 101
301 ½, rue Bank
Ottawa
Ontario
Tél. : 613 230-2799
info@gallery101.org
Commissaire : Leanne L'Hirondelle
Du 16 janvier au 21 février 2009

Dans son exposition *Petites jambes*, la jeune photographe Robyn Cumming pose un regard acerbe sur la condition humaine et la sempiternelle recherche du bonheur qui se produit souvent aux dépens d'autrui. L'obsession de l'échec n'entraîne-t-elle pas un certain détachement, un sentiment d'impuissance face à la souffrance de l'autre ?

Fortement bouleversée par l'attitude de son père qui refusait d'admettre que ses jambes avaient été amputées et qui s'évertuait à tenter de convaincre son entourage qu'il n'avait jamais disposé de jambes et qu'il était né avec seulement deux « petites jambes », l'artiste observe les attitudes et les comportements humains lors de ces moments singuliers qui parsèment inévitablement l'existence.

Par leurs compositions insolites et par les sujets graves dont elles témoignent, les photographies captent des situations absurdes ou difficiles à cerner, évoquant des scénarios tragicomiques dans lesquels les personnages évoluent. Ceux-ci semblent, tantôt pris sur le vif, tantôt se révéler volontairement à la caméra. Qu'à cela ne tienne, tout ici est subterfuge et rien n'est laissé au hasard, chaque scène est scrupuleusement construite afin de soutenir le thème exploité. Les textures, le choix des couleurs et l'esthétique générale de chaque image participent à la création d'une ambiance étrange et d'un *look* très léché semblable à celui des magazines « branchés ». D'ailleurs, l'artiste a remporté une médaille d'argent lors des prestigieux *ADCC Awards* de 2007 pour sa collaboration avec la revue *The Walrus*. Cette expérience explique probablement l'effort qui est déployé pour le choix des titres, un peu trop descriptifs et laissant peu de place à l'imagination. Par exemple, la photographie montrant un homme d'âge mûr, de dos, presque nu, est intitulée *A Heavy Hand*. Le propos est cerné d'avance.

En contrepartie, Robyn Cumming explore brillamment différents angles, chacun renvoyant à une différente forme d'interaction avec le public. Toujours complexe, le scénario rend parfois compte d'un simple état de fait, mais peut également interroger directement le visiteur ou lui offrir une énigme à résoudre.

Dans *Undone*, l'artiste a positionné un groupe de huit jeunes filles dans ce qui semble être une salle de bal. L'un d'elles est au sol, dos tourné, robe déboutonnée, assise dans une flaque d'eau ou d'urine. Les réactions de l'entourage sont clairement visibles : rires, dégoût, jugement négatif, indifférence. L'embarras de la jeune fille est palpable, de par sa seule posture.

My Heart is Breaking montre une femme alitée dans des draps de satin beige qui rappellent ceux de l'intérieur des cercueils des salons funéraires. Vêtu d'une robe du même tissu, le visage ravagé par la tristesse, le personnage regarde droit la caméra. Ses yeux interpellent l'observateur. Contrairement à d'autres photographies dépeignant l'indifférence de l'entourage, celle-là exige une interaction ou à tout le moins la réception d'un fait, même si l'ambiguïté de la scène ne permet pas de déterminer précisément quel malheur afflige cette femme.

L'énigmatique et troublante photographie intitulée *White Light* présente une pièce dont le décor rappelle le style des années 70 : mur blanc, large fenêtre parée d'un rideau translucide beige, tapis brun-beige. Il pourrait s'agir d'une chambre d'hôtel typique, sans âme. Étendue au sol et la tête tournée vers le mur, une enfant est allongée sur le ventre, ne portant qu'un sous-vêtement blanc. Le contraste entre le soleil que l'on devine plombant et l'intérieur sombre crée une atmosphère tendue, presque malsaine. Le titre, *White Light*, suggère de multiples interprétations et, dans

Robert Barry
American, b. New York, New York, 1936
It..., 1969-1971
35 mm diapositives (59 avec texte, 1 espace) et projecteur
Dimensions variables

(1974) ; la magnifique œuvre in situ *Eindhover, Environmental Light installation* (1969) de Doug Wheeler et la sculpture *Marble* de Richard Long, pour ne nommer que ces œuvres.

Dans un texte pertinemment intitulé « Collecting the Uncollectible », Evelyn C. Hankins, conservatrice associée au Hirshhorn, évoque les lignes directrices et les points forts de cette collection exceptionnelle dont le Hirshhorn peut être fier. Au passage, elle en profite pour évoquer les principales tendances de l'art américain de cette période, en particulier l'avènement de l'art minimaliste et, dans son sillon, des courants conceptuel et environnemental. Une irrésistible introduction à cette période prolifique de l'histoire de l'art américain dont on peut encore aujourd'hui dégager l'influence tant elle a ouvert la voie au questionnement postmoderne.

Marie Claude Mirandette

Undone, 2006
Épreuve à développement chromogène
104 x 122 cm

cet exemple, il n'éclaire pas le mystère, bien au contraire.

À prime abord, les photographies de Robyn Cumming détaillent des instants tragiques dans la vie d'êtres fictifs, mais la force de l'ensemble des photographies de l'exposition *Petites jambes* tient en ce que les images ne nous montrent que ce que l'on veut bien percevoir. Aussi pathétiques soient-elles, ces situations ne font-elles, au final, que nous refléter notre propre vision de la vie, nos préjugés, notre capacité à ressentir de l'empathie ?

Line Dezainde

LA VIE NOUÉE, DÉNOUÉE

Suite Nouer et dénouer, 2008
Gravures
Photo : Daniel Roussel

CHARLOTTE FAUTEUX
NOUER ET DÉNOUER
GRAVURES

Salon b-Galerie d'art
4231 b, boul. Saint-Laurent
Montréal
Tél. : 514 849-9806

Directeur artistique : Denis Simoneau

Du 8 mai au 28 juin 2009
Vernissage : le jeudi 7 mai 2009

NŒUD : UN SIMPLE ENLACEMENT D'UN BRIN SUR LUI-MÊME.

De la personnalité de l'artiste graveure Charlotte Fauteux émane quelque chose d'énigmatique et d'inexplicable et ses œuvres remarquables témoignent de cette même force tranquille et mystérieuse. Présentées en primeur à *Vie des Arts*, les 13 gravures accrochées d'abord à la galerie de l'Atelier Circulaire, dont Charlotte Fauteux est une membre active depuis 1989, puis au Salon b, séduisent instantanément ceux qui les observent. Les lignes de la suite *Nouer et dénouer* emplissent l'espace uniforme de chacun des tableaux où se déploient de véritables figures, celles de petits êtres dotés de vie. À la manière de fœtus, de brins d'ADN ou encore de taches d'encre en suspension dans l'eau, les lignes s'entortillent, s'enroulent, se déploient ou se défont donnant une impression de volume. Comme si des traits gravés sur fond noir ou sur fond blanc s'exprimaient des reliefs. Dans un rapport de dualité pâle/foncé, la ligne et le fond contrastent, s'opposent et libèrent des nœuds nés de l'enchevêtrement des lignes, ces nœuds qui « s'ouvrent », ces nœuds qui « font des jours », qui font la vie.

« Tout a commencé par de simples exercices de dessins de contours dans mon cahier d'esquisses. Je traçais les silhouettes des feuillages du jardin en suivant exactement la bordure du volume » explique l'artiste. Elle poursuit : « Puis, la sculpture m'a intéressée et je sculptais la forme donnée en dessin avec du fil métallique. Finalement, de ces volumes créés à l'aide de retailles d'aluminium, j'ai procédé à une sélection et les gravures ont été réalisées, puis tirées. » Il s'agit d'un processus de création en trois temps amorcé tout en douceur avec le dessin, passant ensuite par la sculpture et aboutissant finalement à la gravure ; un travail de progression dont l'artiste dissocie chacune des étapes, bien qu'elle confirme les influences les unes sur les autres de toutes les phases dans le résultat final des œuvres. « Une fois la gravure amorcée, par exemple, j'oublie totalement la sculpture, mais il est vrai que c'est tout de même ce qui explique le faux côté sculptural des gravures », précise Charlotte Fauteux.

La série *Nouer et, dénouer* matérialise une démarche artistique réalisée en plusieurs stades, donc. On y décèle les mouvements qui sous-tendent la création : aller, venir, construire, reprendre... En d'autres mots : nouer, puis dénouer, tracer, dessiner, puis sculpter, graver, nouer, dénouer ... Rien n'empêche de considérer que le développement de la vie s'apparente au processus de création utilisé ici et que l'existence d'un individu suive aussi une ligne de croissance, décroissance : nouer, dénouer...

L'hypothèse métaphorique se trouve renforcée par le choix des formats des œuvres. Les gravures de Charlotte Fauteux suivent une progression croissante et décroissante. Les 13 estampes sont accrochées au mur selon une ligne droite maîtresse tracée à l'horizontale. La variation de tailles des tableaux provoque donc un effet croissant puis décroissant rompu par la 7e gravure. L'apogée avant la descente. Nouer, dénouer le nœud de la vie ...

Voici donc un travail à la hauteur de la riche carrière de l'artiste qui a exposé ses œuvres à de nombreuses reprises au Canada mais aussi à l'étranger : en France, en Angleterre et au Mexique. Diplômée de l'École des beaux-arts de Montréal, Charlotte Fauteux fait partie de ces artistes authentiques pour qui « l'Art est aussi vital que l'oxygène ». Il lui aura fallu près de deux années pour réaliser la suite *Nouer et dénouer* : travail patient et rigoureux mené par une femme dont la modestie laisse toute la place à la profondeur de l'œuvre.

Géraldine Zaccardelli

SUZANNE BLOUIN ET FRANÇOISE BELU

L'ENFANCE DE L'ART

LES UNES ET LES AUTRES

SUZANNE BLOUIN ET FRANÇOISE BELU

Centre d'exposition de Mont-Laurier
385, rue du Pont
Mont-Laurier
Tél. : 819 623-2441

Du 17 janvier au 7 mars 2009

DANS L'EXPOSITION *LES UNES ET LES AUTRES*, SUZANNE BLOUIN ET FRANÇOISE BELU ABORDENT CHACUNE À LEUR MANIÈRE LES TERRITOIRES DE L'ENFANCE.

Reconvertissant papiers, cartonnages et objets trouvés, Françoise Belu les retire du cycle de la consommation et de la production pour les placer dans un contexte nouveau : celui de l'imagination poétique. Ses collages correspondent à des exigences primitives, au besoin inné pour tout être de préserver en lui la fraîcheur de l'enfance face à l'univers rationalisé et standardisé de l'adulte.

Dans *Arcimboldo du Dollarama*, Belu intègre à ses collages tout ce qui lui tombe sous le ciseau : papiers et cartons en tout genre, poupées, jouets, petits personnages, fleurs en plastique et autres gadgets glanés aux poubelles ou dans les magasins bon marché. Appelant une expression immémoriale, ses compositions surgissent du souvenir et font l'éloge de la création brute et sans entraves.

Surprenantes, ces œuvres ravivent un goût du ravissement, une attirance spontanée vers l'imaginaire et la fête. Quelque chose surgit de ces assemblages émouvants et fragiles. En un sens, le recyclage confère une humanisation aux objets. Les rassemblant sur une toile, Françoise Belu y imprime ses fables personnelles. Pour ce faire, il lui faut regarder ces éléments trouvés d'un œil neuf, inédit, à la fois désinhibé mais aussi cultivé. Car pour elle, humaniser cette « matière », c'est aussi y projeter un savoir. Ses œuvres atteignent ainsi une part de l'inconscient collectif cher à Jung. Ses collages racontent également à leur façon des histoires très anciennes : des mythes issus de notre culture. L'artiste fait ainsi de la figure du dragon, mais aussi de la religion et du mythe antique de la Parque, les thèmes à ses expositions.

Pour certaines de ses œuvres, Françoise Belu découpe des pages de vieux livres. Dessins, empreintes de mains ou silhouettes cabossées et boursouflées de personnages apparaissent, alignés comme des médaillons. On peut y voir les traces de la fugacité du temps qui passe. Au Centre d'exposition de Mont-Laurier, des phrases écrites, des jeux de langages complètent ici des portraits revisités. Cette kermesse en médias mixtes de toutes provenances est tempérée par les mélodies discrètes d'un clavecin *junk* bien accordé. De petit format, les collages de Françoise Belu baignent dans la couleur indifférenciée de l'usure. Cartons et papiers jaunis, feuilles cendrées y prennent une teinte mastic proche du sépia qui pourrait bien être celle des jours qui passent. Parfois des ratures semblent vouloir secouer la gangue granuleuse qui les saisit. Éclats discrets, des plans rouges, rosés, violets ou orange tranchent sur cette boue de papier qui se donne une apparence de terre labourée.

Françoise Belu
La boîte de Francine, 2009
Boîte en bois, verre, photographie et médiums mixtes
25 x 36 x 11 cm

Misant avec les photos dans ses saynètes sur la juxtaposition d'éléments trouvés et l'accumulation des papiers découpés et de petits cartons, c'est tout naturellement que Françoise Belu a adapté sa méthode de travail à la représentation de « *l'enfant intérieur* ». Elle a demandé à des personnes de son entourage de lui confier une photo d'eux enfants. Elle a ensuite tenté de photographier ces personnes, recherchant au plus près et par-delà le filtre des années, les similitudes avec leur aspect d'enfant tel que le montrait la photo ancienne. En une vingtaine de « boîtes noires », le résultat révèle parfois quelque chose de caché, souvent un objet significatif qui sert de catalyseur à un épisode quelquefois mal vécu. Comme une sonde, la photo dévoile des cicatrices longtemps enfouies.

Si les œuvres de Françoise Belu se rattachent au deuxième volet du titre – *Les autres* – Suzanne Blouin, – *Les unes* –, animée du désir d'étourdir les visiteurs, multiplie la photo de la même petite fille. C'est elle enfant.

Suzanne Blouin
Une petite Suzanne en hiver, 2009
Photographie numérique

Reprenant ces images de soi, Suzanne Blouin les rephotographie chaque fois, dans des lieux familiers ou dans des contextes différents. Ailleurs, des paravents sont constitués d'ensembles de photos anciennes. Des objets de toutes sortes : voile de mariée, coquillages, nounours, fleurs séchées s'associent à cette thématique proustienne comme autant de « madeleines » inédites tandis que l'effigie de la petite Suzanne Blouin se multiplie de façon obsédante.

On suit les pérégrinations de l'artiste d'une photo à l'autre. Ces effigies lancinantes se répètent également dans l'espace de la galerie d'exposition par le biais de panneaux multipliés. On la voit franchissant le seuil d'une grille à peine symbolique, perdue dans la forêt, gelée sur les glaces du fleuve désert ou dans la neige. Le parcours se donne pour une sorte de fiction autobiographique. C'est un peu la vérité insalissable du temps et la question de l'identité que traquent les autoportraits de Suzanne Blouin. Qui suis-je ? Que montrer de moi ? Que dire de moi ? Comment raconter mon histoire ? Comment dire des peurs ou une souffrance si difficile à communiquer autrement ? Ces détours et ces retours, comme chez Françoise Belu, se déclinent par de longs ressassements de la mémoire tel un brouillon interminable à déchiffrer à la recherche du sens d'une histoire en discontinu, en mille morceaux, dont il faut retrouver la cohérence.

René Viau