

## Critiques

---

Volume 48, Number 192, Fall 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52770ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

(2003). Critiques. *Vie des arts*, 48(192), 81–91.



Josée Pellerin

## 21<sup>e</sup> SYMPOSIUM DE BAIE-SAINT-PAUL

Aréna de Baie Saint-Paul

Du 1<sup>er</sup> au 31 août 2003

Artistes participants : Yasuko Asada, Anne Brégeaut, Sylvaine Chassay, Herménégilde Chiasson, Julie Dallaire et Édith Normandeau, Sadko Hadzihanovic, Chris Lloyd, Christine Major, Josée Pellerin, Vida Simon.

La 21<sup>e</sup> édition du Symposium de Baie-Saint-Paul marque la maturité d'une manifestation qui fait figure d'institution au Québec. Cette maturité n'en exclut pas moins les défis de diverses natures que doivent relever chaque année les organisateurs pour maintenir la qualité du choix des artistes et l'intérêt du public. Cette constance est souvent difficile à préserver pour un symposium qui doit s'adapter à de nouvelles exigences et à des pratiques artistiques dont la principale règle est souvent de ne pas en avoir.

Par rapport aux années précédentes, le Symposium de 2003 s'est décliné sur mode mineur tant par le nombre de participants (une dizaine au lieu d'une quinzaine) que par la représentation internationale, certes réduite à cause du budget plus faible, mais avant tout à cause de l'absence de candidatures répondant aux normes d'excellence que l'on avait connues par le passé. Cela dit, de louables efforts ont été entrepris pour maintenir

l'intérêt des habitués et sensibiliser de nouveaux adeptes à la cause d'un art qui se fait sous leurs yeux. Ce n'est certes pas le moindre mérite des responsables du Symposium que de s'attaquer de front à la diffusion de l'art actuel, travail particulièrement difficile, surtout loin des grands centres urbains.

Cette année, le Symposium n'en marque pas moins une évolution qui se traduit par un changement de cap que la nouvelle directrice, Mme Chantal Boulanger, avait amorcé lors de son entrée en fonction il y a maintenant deux ans. Si l'on ne peut parler de rupture avec le travail gigantesque de la fondatrice, Mme Françoise Labbé, on se doit de constater un virage significatif. Le directeur artistique du 21<sup>e</sup> Symposium, M. Gaston Saint-Pierre, a voulu favoriser l'émergence d'une création originale rattachée à des pratiques artistiques très actuelles.

Les projets retenus faisaient appel à l'Internet, à la vidéo, à l'informatique, mais aussi à des techniques plus conventionnelles (peinture, collage, photographies). Compte tenu de la nature du thème, les participants ont été sélectionnés autant pour leur aptitude à entrer en communication avec le public que pour leur compétences à réaliser une œuvre en un mois.

La thématique du journal intime a plutôt pris l'aspect d'un journal de bord : un contenant plutôt qu'un contenu. Pour Vida Simon, l'aménagement progressif de son atelier, de sa table de travail, la disposition de ses pincesaux, de ses bords de peinture et tout son matériel d'artiste se sont confondus à son processus créateur. Si bien que l'aménagement de son aire de travail est devenu l'œuvre elle-même. Au mur de l'espace qui lui a été octroyé, Yasuko Asada (Japon) expose de menus objets quotidiens ainsi que des cartons d'emballage de petites dimensions, invitant les visiteurs à poursuivre l'action et à envelopper eux-aussi ces divers objets. Pour sa part, Christine Major joue avec la durée

de l'œuvre en offrant une lecture où alternent la transparence et l'opacité. Herménégilde Chiasson, nommé le 15 août dernier lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick, a laissé son travail inachevé. Il a laissé le soin aux neuf autres artistes de remplir les profils qu'il avait faits d'eux. Pour sa part, Anne Brégeaut s'est adonnée à une réflexion sur la fragilité de l'amour, sur la non-communication à partir d'une série de questions-réponses qui mettent en lumière le déroulement d'une relation vouée à l'échec. Josée Pellerin a proposé une sorte de damier composé de photos de maisons prises lors de ses promenades dans Baie-Saint-Paul (mais réduites à leurs silhouettes noires) et de feuilles blanches où les visiteurs ont transcrit leurs souvenirs de lieux éloignés—New York, Paris, Bruxelles—qui tiennent de la réalité ou de la fiction. L'artiste attestait ainsi d'un cheminement quotidien et de la prise en charge d'un espace intérieur ou imaginaire. D'autres artistes partirent d'images intimes qu'ils transposèrent à une échelle collective. D'origine bosniaque, Sadko Hadzihanovic présente un paysage idyllique, sorte de carte postale grandeur nature dans lequel il intègre les figures emblématiques de personnages politiques (Che Guevara, Tito) dont la présence anachronique court-circuite diverses époques historiques.

Ce passage du privé au public est clairement exprimé par Chris Lloyd qui expose les copies de quelque 200 lettres qu'il a expédiées chaque semaine au Premier ministre Jean Chrétien pour lui raconter les menus faits de sa vie quotidienne. La portée médiatique de telles œuvres atteint un paroxysme dérisoire avec Julie Dallaire et Edith Normandeau. Vivant assez éloignées l'une de l'autre, ces deux artistes demeurent en contact par l'Internet. Elles poursuivent leur communication au Symposium bien que leur poste Internet respectif ne soit qu'à trois mètres l'un de l'autre. Les deux amies continuent à s'envoyer des

courriels qui sont repris sur des petites vidéos que le public peut consulter. Cette installation hi-tech court-circuite temps et distance mais constitue aussi une sorte de clin d'œil et même d'autodérision des modes de communications numériques interpersonnels. Enfin, avec Sylvaine Chassay, la médiation devient participation active, que l'artiste provoque en créant puis en distribuant des pictogrammes, sortes de codes qui constitueraient l'élaboration d'un langage.

On pourra juger ces formes de création comme des essais, des expériences. On pourra les trouver plus ou moins heureuses. Quoi qu'il en soit, même si la 21<sup>e</sup> édition du Symposium de Baie-Saint-Paul se classe parmi les années mineures, elle n'en disqualifie pas pour autant un événement dont le principal mérite consiste à maintenir un espace pour l'art actuel.

Jules Arbec

## MONTRÉAL

### DE PROFUNDIS

JAMES CASEBERE

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 14 février au 20 avril 2003



James Casabere

www.bnquebec.ca

La Bibliothèque nationale du Québec  
pour faire rayonner notre mémoire

et vous offrir une Grande Bibliothèque publique

Les expositions de l'automne 2003 au 1700, rue Saint-Denis :

Sous le couvert des mots et des images, 10 septembre au 18 octobre  
50<sup>e</sup> anniversaire de l'Hexagone, 3 novembre au 22 novembre  
Pour saluer la demesure : hommage à Victor-Lévy Beaulieu, 26 octobre au 13 décembre.

Bibliothèque nationale Québec



Les photographies des maquettes de papier, de polystyrène et de plâtre de l'artiste américain James Casebere s'attaquent résolument à l'« image fabriquée ». De celle qui a emporté l'adhésion de photographes issus de la même lignée que lui – au cours des années 1980 –, Cindy Sherman, Richard Prince, Laurie Simmons... Pour qui cinéma, télévision et publicité, accompagnés d'images parfois sidérantes, trouvent grâce auprès de ces défenseurs de l'artificialité tous azimuts.

Quant au travail de Casebere, il incline par ailleurs à s'enrichir de représentations diverses : hormis l'architecture, également la sculpture, la peinture, le design... Et son exposition (la première en sol canadien), réunissant ici plus d'une vingtaine de photographies de très grand format (créées entre 1994 et 2002), est aussi la première d'une série de trois, intitulée *Picture Show*, que le Southeastern Center for Contemporary Art a consacrée aux relations entre photographie et cinéma.

Douglas Bohr, conservateur du SECCA, a d'ailleurs rédigé en ce sens un texte d'accompagnement de l'expo de Casebere où ce dernier s'entretient abondamment des aspects cinématographiques de son œuvre. Or, en esprit éclectique, Casebere se penche aussi sur l'Histoire, la société...

En revanche, son corpus englobe des lieux de réclusion – prisons, tunnels, cellules monacaes, demeures, églises – qui, magnifiés ainsi sur le support photographique, frappent à coup sûr l'imagination. Le spectateur, happé par l'image, se retrouve acteur d'une scène minimaliste (aux plâtres à peine séchés, dirait-on), où l'esthétisme fait son œuvre. Voilà pourquoi Casebere s'en tient

essentiellement à des « scénographies » aux formes génériques ou archétypales qui par leur épuration apportent à l'espace sa toute-puissance.

Dans *Parlor* (2001), cette sensation apaisante provient du choix même du type d'architecture, ici japonaise. Hauteur de plafond et murs d'angle percés de nombreuses fenêtres induisent en outre une certaine idée de modernisme.

Or, ses maquettes (qu'il exécute lui-même) sont clairement des maquettes. À l'instar du constructivisme qui révèle délibérément la structure du bâti. D'ailleurs, Casebere s'intéresse aussi à certains artistes conceptuels intégrant volontiers des notions d'architecture dans leur travail : Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Mary Miss, Alice Aycock.

Ensuite, de l'espace aéré, on s'engouffre dans celui, confiné, de la prison. Non pas celle, symboliquement surchargée, de Piranèse, mais une prison autre : sorte de cellule monastique, poétiquement dépouillée. Or, la lumière répartie sur ces murs désespérément vides, amène une bouffée de grâce qu'on ne croyait plus possible. S'apparentant ainsi à la peinture de la Renaissance, lorsque des échappées de lumière pénètrent des lieux sombres.

Cette clarté d'outre-tombe jaillit encore dans la série des tunnels. Qui rappelle en quelque sorte le monde souterrain des catacombes du Paris du XIX<sup>e</sup> à la Nadar, ou bien, plus prosaïquement, des conduits d'égouts d'où l'on voudrait bien s'échapper. Avec *Arcade* (1996), Casebere délaisse ces lieux glauques, et toutefois éblouissants, en direction d'un sanctuaire à motifs romans et gothiques. Dotée d'imposantes colonnes et d'arches raffinées,

l'image déverse là aussi un flot lumineux. Mais d'une nature fort différente, quasi céleste.

Son travail oscille donc entre miasmes et embrasement ; profane et sacré. Ses intérieurs, souvent inondés, traduisent le mouvement de l'eau et de son reflet. Or, dans sa façon de percevoir métaphoriquement l'eau tel du temps écoulé, Casebere parle également d'émotion, excédentaire. Si certaines images, en effet, traitent de réclusion, d'autres, nombreuses, excèdent (par les débordements d'eau) la quiétude du premier état pour en atteindre un second. D'extase ?

Ses représentations « chimériques » touchent au romantisme peuplé de ruines qui savent néanmoins se tenir... Autrement, « dans la mesure où les maquettes sont des choses très fragiles et éphémères, dit-il, je suppose que la perte ou la destruction des endroits représentés souligne doublement leur nature transitoire ».

Et puis même s'il a d'abord photographié en couleur ces maquettes entièrement blanches, ne produisent-elles pas un effet fantomatique... infiniment séduisant ? Comme si on allait voir surgir au détour d'un escalier la silhouette, amadouée, de Nosferatu...

Lyne Crevier

## RECHERCHE D'ABSOLU

BERNARD MORISSET

Embrasser du regard l'ensemble d'une œuvre réserve souvent des surprises, permet de pénétrer plus avant dans la genèse d'une production donnée. C'est alors que le véritable sens et la maturité d'une démarche prennent tout leur sens, qu'il est donné de remonter le cours du temps, réactualisant ainsi le *dire* de l'œuvre. L'exposition consacrée à Bernard Morisset, en plongeant le spectateur dans une création picturale qui s'échelonne sur une période de plus de quarante ans, constitue un bon exemple de ce type de retour sur le cheminement d'un artiste et les œuvres qui en résultent.

Bernard Morisset fréquenta d'abord l'École du meuble où l'enseignement d'un certain professeur nommé Borduas eut une influence majeure sur lui et certains de ses illustres collègues, tels Riopelle, Mousseau et Pierre Gauvreau. À cette époque héroïque, Morisset prenait donc part aux expérimentations qui fonderaient éventuellement la grande aventure automatiste. À ses yeux, ce mouvement devint vite la voie royale vers une liberté qui se



Un cerveau bionique  
Acrylique sur papier  
53 x 76 cm

# SALUT, RIOPELLE !

La critique est unanime :

*Salut, Riopelle !* est une œuvre en soi

« Réalisée avec l'accord de l'artiste, [cette biographie] reste pour l'instant la référence sur le sujet. »

Jérôme Delgado, *La Presse*

DVD-Rom Mac / PC · Prix suggéré : 99,95 \$ · Pour connaître les points de vente, consultez [www.riopelle.ca](http://www.riopelle.ca)



conquiert pas à pas au prix de multiples efforts. Trop longtemps, selon l'artiste, l'exercice de l'automatisme a été perçu comme une sorte de laisser-aller, une facilité d'expression favorisée en vertu d'une pseudo-spontanéité, alors que cette approche est de tout évidence très exigeante.

Pour Morisset, l'automatisme correspondait et correspond toujours à une disposition intérieure, à une conception englobante qui garantit une authenticité expressive en tous temps. À partir d'une vision émanant de ce mouvement créateur, l'artiste élabore progressivement un vocabulaire de plus en plus personnel dont les différents éléments ponctuent les étapes de son cheminement. L'articulation de ce propos est d'ailleurs marquée par la pratique du design d'intérieur à laquelle il s'adonna avant de se consacrer résolument à la peinture. Morisset maintient toutefois un certain écart entre ces deux activités, sauvegardant ainsi la spécificité de sa création picturale qui prend différentes tangentes, diverses tonalités comme autant de moyens d'explorer un champ pictural, de recouvrir et d'investir chaque surface du tableau. Une lumière sourde en effleure d'ailleurs les étendues s'accrochant ici et là aux traces vigoureuses laissées par le pinceau ou la spatule. L'explosion de couleurs et une fragmentation de la touche coïncident alors avec le passage de l'huile à l'acrylique.

Peu à peu, l'artiste intègre la lumière à ses tableaux, si bien qu'elle semble parvenir de l'arrière-plan de la toile pour faire vibrer les mille et un traits discontinus qui recouvrent la surface du support d'un champ énergétique plus ou moins intense selon l'insistance de ligne, ténue ou plus affinée, et l'écart qui les sépare ou les rapproche. C'est un éclatement de la forme. Chaque geste en appelle un autre, touche par touche l'artiste investit et organise son étendue picturale presque instinctivement. De là, émerge un mouvement giratoire qui dynamise toute la surface de la toile. Ces faisceaux de lignes n'en forment pas moins un cadre de plus en plus articulé qui émerge de l'espace selon des lois accentuées par le recours à des collages autour desquels l'artiste viendra structurer son propos.

La problématique de son langage pictural est contenue dans la tension toujours présente entre la spontanéité et une liberté gestuelle évidente d'une part et le besoin non moins pressant de canaliser la fluidité du geste dans une structure plus rigoureuse. Ce schéma de base prend différentes formes depuis un

graphisme sinueux, que l'on retrouve notamment dans les encres, jusqu'au réseau de lignes plus appuyées qui produit des effets de vitraux dans certaines des œuvres. D'autres analogies rapprochent les deux types d'expression, à savoir l'impression de consistance de la matière qui voisine avec le côté délicat, friable même, de son rendu. Les textures ont presque un effet de filtre sur les couleurs pures et lumineuses. Le terme *décoratif* n'a ici rien de péjoratif puisqu'il qualifie une peinture qui se garde bien de toute complaisance.

Le but de Bernard Morisset est d'abord de transmettre ses émotions, de faire sentir et ressentir un propos qui, abstrait de nature, n'en comporte pas moins des éléments figuratifs qui font office de véritables thématiques. Un jeu sur l'aspect liquide de la matière ajoute ainsi une fluidité à ses compositions; des oiseaux venus d'ailleurs traversent l'étendue de cet espace pictural, signant de leur envol la recherche de liberté, le besoin d'absolu qui émerge de l'œuvre.

Jules Arbec

## L'HISTOIRE REVISITÉE

La lanterne de collection de la préhistoire à 2203

GENEVIÈVE OLIGNY  
HOMMAGE À GÉRICAULT  
RENÉE BÉLAND

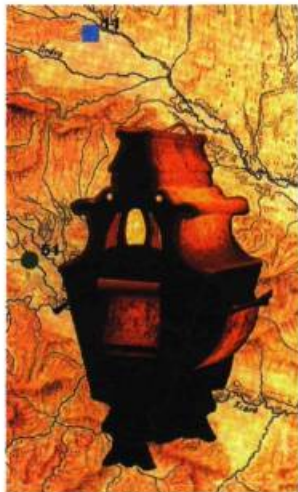
Gesù centre de créativité  
1200, rue de Bleury

Du 19 février au 19 mars 2003



Renée Béland

Renée Béland et Geneviève Oligny nous invitent toutes deux à faire un voyage dans le temps. Avec la première artiste, il s'agit d'un recul relativement léger dans le passé, puisque Théodore Géricault,



Geneviève Oligny

grand amateur d'art équestre, à qui elle rend hommage, mourut en 1824, à l'âge de trente-deux ans des suites d'une chute de cheval. La deuxième emprunte la machine à remonter le temps pour nous ramener à l'époque de l'homme des cavernes, puis, réglant l'appareil sur le futur, nous dépose deux siècles plus loin.

En même temps que l'une et l'autre revisitent l'histoire, elles nous font aussi visiter la terre. *La torche* préhistorique de la collection de Geneviève Oligny provient du Mozambique et la lanterne intitulée *Be light, be bright* a été découverte de façon prémonitoire, bien sûr, en 2203, dans le « pays de Californie ». Quant aux autres pièces, elles proviennent des quatre coins du monde: Norvège, Espagne, Italie, Japon... Renée Béland, pour sa part, se réfère à la France, puisque c'est la patrie de Géricault, mais aussi à l'Italie que l'auteur du *Radeau de la Méduse* visita et où il eut l'occasion de voir, entre autres, les œuvres du Caravage, qu'il admirait tout particulièrement. D'ailleurs, le fond d'une des installations présentées par l'artiste a été emprunté à l'arrière-plan de la Joconde.

Ce ton emphatique, qui repose sur des références disproportionnées par rapport au sujet, fait partie de l'humour des deux artistes. Les lanternes de collection sont évidemment des faux créés de toutes pièces par Geneviève Oligny. Mais ces œuvres garanties apocryphes sont accompagnées d'une fiche muséographique, d'apparence irréprochable, qui répertorie le lieu d'origine et l'année, le lieu de trouvaille et l'année, ainsi que d'une anecdote pseudo-historique qui relate la commande ou la découverte de la lanterne. On apprend ainsi que *la torche* a probablement servi également d'arme à l'homme

de Néanderthal et qu'elle pouvait éclairer des réunions par les nuits très étoilées. La collectionneuse n'hésite pas à avouer l'incertitude des experts dans la datation de *Flamme de mer*. En effet, les uns attribuent l'invention du phare à Antonin le Pieux, tandis que d'autres penchent pour Parménide.

Renée Béland, pour sa part, traite avec un sérieux excessif son sujet, le chien de compagnie, comme s'il s'agissait d'une personnalité extrêmement importante. Dans une installation qui évoque un récepteur de télévision un peu spécial, puisqu'il nous montre successivement en tournant ses quatre écrans, le chien se découpe sur fond du World Trade Center. A-t-il été frappé lui aussi par l'effondrement des tours jumelles? Tel un homme politique soucieux de son apparence, il apparaît, dans une sorte de miroir à trois faces surdimensionné, peint avec une précision plus proche, à vrai dire, de l'hyperréalisme que de l'expressionnisme de Géricault.

Les œuvres de Renée Béland nous incitent à réfléchir sur les rapports maître/esclave et, de là, sur les rapports sociaux en général. Le lien qui existe entre le chien et son propriétaire peut être vu comme un miroir des relations que les hommes entretiennent entre eux. D'ailleurs, une des installations montre un chien buvant dans un miroir d'eau qui est un vrai miroir. Dès le Moyen Âge, en Europe, certains chiens étaient l'apanage des nobles, qu'il s'agisse de chiens de meute ou des bichons sur lesquels s'appuient les pieds des géants de pierre dans les cathédrales. Aujourd'hui encore, la possession d'un chien de race coûteux indique, à tout le moins, les revenus du maître. Dans les peintures de Renée Béland, il s'agit d'un bouledogue au pedigree garanti.

Pour subtile que soit la réflexion sociologique dans le travail de Renée Béland, elle est encore moins appuyée dans les œuvres de Geneviève Oligny. Toutefois, on peut y voir une certaine contestation du système éducatif qui repose sur l'obtention de diplômes censés sanctionner la réussite. En effet, le finissant en design de l'Université de l'U.C.L.A. qui a réalisé en 2003 une éblouissante lanterne d'un futurisme, si j'ose dire, très psychédélique, en polyester, plastique et miroir, n'a pas eu de mention pour son projet. L'artiste n'épargne pas non plus l'appareil juridique, avec les peines capitales que de nombreux pays n'ont pas encore abolies. *Ultima luz*, la lanterne sourde qui était la dernière lumière que voyait dans



L'Espagne du XVI<sup>e</sup> siècle le condamné à mort dans son cul de basse-fosse, rayonne d'angoisse.

Avec du papier, du bois, du métal, des plumes et de la résine de silicone, Geneviève Oligny éclaire de l'éclat voilé de ses lanternes les sentiments humains, traitant avec humour de grands thèmes lyriques : l'amour dans *Vie éternelle*, l'amitié dans *Grazie mille*, Gustavo, la famille dans *Sybilie*.

Il semble bien alors qu'on soit loin de ce qu'on appelle habituellement « artisanat ». On sait que les Romains de l'antiquité n'avaient qu'un seul mot pour signifier « artiste » et « artisan », « artifex », ayant ces deux sens. Et parfois, aujourd'hui encore, il est difficile de faire cette distinction. De fait, les lanternes de Geneviève Oligny recèlent une inventivité, voire une profondeur, qui les apparente plus à des sculptures lumineuses qu'à des objets utilitaires. En revanche, les installations de Renée Béland jouent avec la superficialité du kitsch : pouf en patchwork turquise et rose surmonté d'un napperon orné de dentelle, cadre surchargé en bois doré ou décoré de serpents de tissu. Ce blason du chien n'est pas non plus sans évoquer les bergers allemands et autres caniches de plâtre peint, d'un mauvais goût garanti, qui ornaient en France les cheminées des appartements bourgeois.

Quant aux catégories propres à l'art contemporain, telles que « installation » et « performance », elles se trouvent, elles aussi, ébranlées dans ces deux expositions. L'accrochage labyrinthique de lanternes de Geneviève Oligny autour d'un espace central réservé est très proche d'une installation. Quant aux installations de Renée Béland, elles sont devenues, le soir du vernissage, le support d'une performance à l'arrivée de Raoul, le chien de Jonathan Painchaud, du groupe Okoumé. Malgré les efforts du maître pour intéresser l'animal à sa propre image, qui tournait sur la quadruple télévision, celui-ci regardait tout sauf ce qui lui était montré. Quant à Renée Béland, vêtue d'un long manteau turquise assorti à ses œuvres et artistiquement déchiré comme si un chien y avait fait ses dents, elle dut manger elle-même le biscuit bleu vert en forme d'os qu'elle tendait au bulldog car il était au régime.

À Athènes, au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, le philosophe cynique Diogène se promenait en plein jour avec une lanterne allumée à la main, répondant à qui l'interrogeait sur cet étrange comportement « Je cherche un homme ». Au Gesù,

les lanternes de Geneviève Oligny nous font découvrir une femme qui crée des œuvres actuelles en jouant avec le temps. L'artiste montre la lumière tout en la voilant, parce qu'elle sait bien que les hommes n'ont jamais été, ne sont pas et ne seront pas capables de la regarder en face. Quant à Renée Béland, elle utilise un langage post-moderne en se référant à l'art pictural du XIX<sup>e</sup> siècle pour nous inciter à réfléchir sur les rapports sociaux du XXI<sup>e</sup> siècle.

Françoise Belu

## DANIEL BARKLEY – COURANTS SOUS-JACENTS



Daniel Barkley  
*Pêcheurs égarés, (détail).*

Au premier abord, ce qui interpelle les sens lorsqu'on regarde les riches et puissants tableaux de Daniel Barkley, c'est la profusion de chair nue qui s'enchevêtre aux couleurs et aux mythes. Présentés comme des figures allégoriques revêtues de fripes contemporaines, ou comme des innocents dans leur juste et franche nudité, les personnages de l'univers Barkley paraissent étrangement familiers. Ils ressemblent peut-être à des quidams croisés sur le chemin menant à la galerie, ou encore à des visages entrevus dans un film. Ce sentiment de familiarité accroît l'inconfort initial ressenti à la vue de tant de chair dévêtue, surtout masculine, que nous révèlent les drames picturaux de Barkley.

Avant que ne s'élève notre indignation, n'oublions pas que la nudité masculine fut de *rigueur* à maintes époques et dans maintes cultures. La Grèce antique en constitue peut-être l'exemple le plus cité. La fascination pour le corps masculin y prenait, en effet, diverses formes, entre autres la décoration de vases et de décanteurs de magnifiques dessins d'hommes nus dans

des scènes de séduction ou inspirées des célébrations exclusivement masculines qu'étaient les symposiums. La splendeur du corps humain nous laisse encore pantelants devant les marbres du Bernin et de Michel-Ange, ou encore devant la magnificence des personnages qui flottent dans l'azur des voûtes de la Chapelle Sixtine. Bien avant Barkley, des artistes contemporains ont titillé de leurs nus les sensibilités du public : de Francis Bacon et Lucien Freud, avec leurs représentations parfois grotesques de notre fragile nudité, à Robert Mapleson, dont la lentille impénitente est allée bien au-delà des frontières explorées jusqu'alors.

Cela choque? Peut-être. Est-ce de l'Art? Absolument!

Bien que la nudité effarouche encore bien des gens, celle des tableaux de Daniel Barkley, loin d'être offensante, est intrinsèque à son imagerie de même qu'aux multiples et subtils courants qui traversent son œuvre. Puisant dans quelque savoir occulte, ésotérique, comme en un amalgame de littérature, de théâtre et de mythe, Barkley compose de larges tableaux dans lesquels luttent contre une puissance invisible des personnages souvent contorsionnés, liés ou masqués. Leur nudité symbolise plusieurs tempéraments, de la vulnérabilité humaine à la divinité, de la force vitale à la déchéance mortelle. Les interprétations possibles sont nombreuses et chaque personnage de cet échec humain semble porteur d'une histoire qui lui est propre, à la fois seul devant son destin, solidaire de ses compagnons, mais séparé et solitaire. Plusieurs de ces personnages sont décorés, ou peut-être marqués, de symboles énigmatiques, certains reconnaissables, d'autres non. Ces signes entrouvrent le voile dissimulant une autre dimension à décrypter, nous jettent dans une confusion croissante, nous emprisonnent dans un labyrinthe mythique. Sans fil d'Ariane pour nous y guider, nous voilà introduits dans un royaume merveilleux et mystérieux.

Une fois absorbée la narration que nous révèlent les tableaux de Barkley, on peut alors goûter le plaisir de savourer la maîtrise technique de son coup de pinceau. Patiemment affûté dans l'exiguïté d'un petit atelier, son talent témoigne de nombreuses années de pratique. La jeunesse de Barkley ne fait qu'ajouter au calibre de ce talent. Lorsqu'on aborde une matière aussi prégnante et complexe que le corps humain, la moindre erreur technique peut prendre des proportions démesurées. Plus grand le format,

plus profond le précipice. Téméraire et sûr de lui, Barkley chemine dans ce terrain miné et en émerge intact. Tout en demeurant picturaux, ses corps sont réalistes et imparfaits tout en demeurant esthétiques; exposés mais vulnérables, jamais vulgaires.

La couleur et la texture, perdues dans la force visuelle de la narration, sont peut-être les héroïnes oubliées de cette épopée picturale. Le pinceau de Barkley, comme une baguette magique, conjure la pierre et l'eau, la chaleur et la bise, la peau et le plastique. Cette dernière combinaison où se juxtaposent la douceur et la chaleur de la peau humaine avec le froissement glacé du plastique transparent fait l'objet d'une série de tableaux récents inspirés par un voyage aux chutes du Niagara. Son regard y fut séduit par les manteaux de plastique bleu transparent des touristes qui affrontaient les rapides en bateau. Fort de cette image, il a créé plusieurs tableaux où s'allient la blancheur laiteuse du corps d'un jeune homme et le froid glacial du plastique bleu qui l'enveloppe. Il y a quelque chose de magique dans cet alliage, la peau visible grâce à la transparence du plastique semble se rétracter à son contact, alors que l'expression du modèle demeure stoïque, suspendue dans cet instant qui précède le frisson.

Et c'est nous qui frissonnons pour lui.

Dorota Kozinska

Traduction : Christian Bédard

Ndt. : En français dans le texte

## L'EFFET STÉNOPÉ

METROPOLIS,  
VILLE EN MUTATION

GUY GLORIEUX

Photo contemporaine au sténopé

Galerie KôZen  
572, rue Duluth Est  
Montréal

Du 31 mars au 19 avril 2003



Guy Glorieux  
*Metropolis 15, 2003*  
Photographie au sténopé



Sous l'objectif du photographe Guy Glorieux, Montréal semble affectée d'une curieuse langueur comme l'attestent ses clichés (exposition lente) qui montrent des rues désertes. Les photos en noir et blanc, parfois teintées de sépia, mêlent l'architecture contemporaine des tours à bureaux du centre-ville à celle simplement moderne de bâtiments moins récents. Pourtant, dans certains clichés, des coins d'image laissent entrevoir un espace de verdure, un pont en pierre, une rue résidentielle, témoins d'un urbanisme du début du XX<sup>e</sup> siècle. Souvent au premier plan, personnages d'un théâtre immobile et serein, se dressent les immeubles les plus connus : la Place Ville-Marie, l'édifice Bronfman de la rue Sainte-Catherine, le gratte-ciel de la Banque de commerce.

Certes, l'angle des prises de vue compte dans cette mise en scène mais c'est le procédé photographique qui confère leur intérêt aux œuvres. Sans doute l'appareil photographique ainsi que le papier d'impression contribuent-ils à produire l'effet paisible des images. Guy Glorieux se sert de camera obscura de diverses dimensions dotées d'un petit orifice faisant office d'objectif. Les longues durées d'exposition des pionniers de la photo (Hippolyte Bayard, Eugène Atget, Roger Fenton) sont à nouveau essentielles au succès de son entreprise. Le recours à un procédé « anachronique » redonne au théâtre urbain l'une de ses qualités : la durée.

Le procédé d'impression renforce l'effet « suranné » en faisant ressortir la granulation de l'image au détriment de la qualité de la résolution bien faible comparée à celle couramment adoptée aujourd'hui. C'est la méthode du chlorobromure d'argent, désormais réservée aux photographes d'art, qui confère un aspect pointilliste aux œuvres.

Guy Glorieux est un acerbe critique des paresseuses visuelles engendrées par la photographie publicitaire : « On utilise actuellement, dit-il, des techniques qui ont un incroyable niveau de résolution. Celui-ci est bien supérieur à ce que l'œil humain est capable de créer. L'image de magazine est d'une netteté parfaite. Ça crée une confusion entre le réel et l'imagerie de la publicité. Le repos de l'œil vient de la basse résolution. »

Ses œuvres photographiques sont empreintes d'un subtil post-modernisme. L'artiste tire, en effet, parti de connotations diverses : « Lorsqu'on photographie le paysage urbain, l'on photographie aussi le paysage social. Les tours

du centre-ville sont les produits d'intérêts d'affaires. Rêves de grandeur, ces édifices reflètent les aspirations souvent démesurées d'une élite de décideurs. Les photos font ressortir une forme de gigantisme : gigantisme atténué par une poésie personnelle. » Ainsi l'appareil photo produit une médiation entre le cadre géographique, le monde sociologique et l'univers intérieur : « Il sert de filtre entre le monde inhumain dans lequel on évolue de plus en plus et ma propre fragilité intérieure. » Dans le centre-ville de Montréal, Guy Glorieux perçoit une étrange incarnation des fantasmes modernistes des années vingt : il se réfère notamment à *La Métropole du futur* d'Auguste Perret dont il présente quelques planches à côté de ses photos. « J'expose des images d'édifices contemporains comme s'ils appartenaient à un siècle lointain », explique l'artiste.

Guy Glorieux a également réalisé une photo géante au sténopé, en transformant une pièce de l'hôtel Wyndham en chambre noire et en exposant la pellicule photographique pendant douze heures à travers un orifice minuscule de 1,8 mm. La démarche actuelle de l'artiste consiste à réaliser des vues au sténopé depuis le dernier étage de plusieurs édifices qui seront démolis. Ainsi, le photographe fait le point sur une configuration spécifique, d'emblée peu évidente, mais bien réelle, de notre patrimoine visuel.

André Seleanu

## NEW YORK : SES TOURS EN MOINS

TWIN TOWER BLUES : PEINDRE LE 11 SEPTEMBRE

Stache Ruyters, Laryssa Luhovy, Michel Beaucage, Giorgio Galeotti, Luis-Fernando Suarez

Commissaire : André Seleanu

Galerie La vitrine art contemporain  
4651, rue Berri  
Montréal

Du 10 au 31 mai 2003



Stache Ruyters  
*WTC-Ground Zero*  
Acrylique sur toile  
91,5 cm x 91,5 cm  
11 septembre 2001

L'effondrement des deux tours jumelles du World Trade Center de New York, le 11 septembre 2001, a été un formidable déclencheur d'émotion plastique chez les artistes. Loin d'illustrer le phénomène, les cinq peintres réunis par le commissaire André Seleanu autour du thème *Twin Tower Blues* à la galerie La vitrine, en expriment précisément l'émotion. Ils proposent, chacun dans le registre pictural qui est le leur, des images qui s'inscrivent en résonance avec un événement dont les effets encore vifs connaissent des prolongements qui tissent la trame d'une actualité désormais mondiale.

S'ils ont pour point commun d'exercer à Montréal, les cinq artistes choisis proviennent d'horizons divers et surtout ont des styles bien distincts. Peut-on dans ces conditions parler d'une confrontation esthétique? Non. Simplement, on peut dire que l'hétérogénéité de l'accrochage confère paradoxalement son unité à l'exposition qui les rassemble. De plus, à l'exception de Stache Ruyters, aucun des artistes ne reproduit tels quels les célèbres gratte-ciels : aussi leur appréhension de l'événement est-elle indirecte. Ainsi, les œuvres *L'ange noir* et *Taliban* de Laryssa Luhovy ne sont même pas consécutives à la chute des tours jumelles ; ces peintures seraient, aux dires de l'artiste et du commissaire, prémonitoires. À l'opposé, peut-être reprochera-t-on à *WTC-Ground Zero*, l'acrylique sur toile de Stache Ruyters, de coller de trop près à l'événement. Réalisée, semble-t-il, le 11 septembre 2001, elle montre à la fois l'effroyable chaos de feu, de sang, de fumée, de poussière et le refus de ne plus voir les tours. Fantomatiques dans leur blancheur laiteuse, elles se dressent, verticales, au centre du tableau ; elles hantent déjà toutes les mémoires. Impossible désormais d'observer *WTC-Ground Zero* sans voir en même temps les tours bien qu'elles aient disparu. En ce sens, le tableau de Ruyters est prémonitoire non de l'acte terroriste mais du regard que l'on porte aujourd'hui sur l'emplacement du WTC d'où nul ne peut effacer la présence des deux tours.

De son côté, Michel Beaucage procède par détours. Il brosse une vaste fresque narrative sur toile où il évoque un dragon dont le corps et la queue qui serpentent divisent l'espace pictural justifiant les taches et traces rouges, noires et grises où l'on peut percevoir des fragments de verre, de béton ou d'organes et de membres humains. Le tableau *Mrs. Pinkerton* de Giorgio Galeotti se compose de trois plans narratifs

subtilement superposés et imbriqués autour du thème de l'opéra de Puccini *Madame Butterfly*. L'artiste intègre la statue de la Liberté devant les tours jumelles dont on distingue le reflet sur une soie japonaise. Le message est explicite : la cruauté des Américains envers les collectivités dont ils ne partagent pas la culture, est bien antérieure aux exactions récentes dont ils sont coupables.

Sans doute la toile *Ground Zero* de Luis-Fernando Suarez, abstraction gestuelle, offre-t-elle le traitement le plus sobre et, par là, le plus de recul par rapport au sujet. Les plages ocre ponctuées de fenêtres aux teintes rosées voire rougeoyantes évoquent l'événement tel qu'on le percevra dans mille ans peut-être après des fouilles archéologiques.

Dans mille ans, l'attaque des tours jumelles du World Trade Center de New York sera envisagée comme l'événement inaugural du XXI<sup>e</sup> siècle. Le moindre mérite de l'exposition *Twin Tower Blues* aura été d'offrir à cinq peintres montréalais d'en partager l'émotion.

B.L.

## ZHANG HE : AUTO PORTRAIT IMPLICITE

FIORI AGITATI II

ZHANG HE

Peintures, œuvres récentes

Han Art Contemporain  
460, rue Sainte-Catherine Est  
Espace 409

Du 1<sup>er</sup> au 27 avril 2003

Le souvenir des profonds sillons inscrits dans les toiles de Zhang He poursuit longtemps le visiteur de son charme singulier. Tantôt le vert s'étend en de minces lavis, tantôt la couleur est creusée en dévoilant des tiges végétales, des rainures et des rameaux qui s'étendent sur la surface peinte. Entre l'angoisse et la sensualité, l'indétermination des images, qui suggèrent des vases de fleurs, évoque des fragments de paysage qui respirent au rythme d'une dense végétation. L'œuvre de ce peintre panthéiste au sens oriental rappelle un autre paysage qui se profile, celui-là, sous la plume de l'écrivain Julien Gracq : « Le soir s'empli d'une odeur d'herbe et de feuilles juteuses, aussi submergée que celle d'une bête mouillée ; l'impression se fait jour que la vie, empêtrée dans cette verdure féroce va s'engourdir là, finir, un peu plus loin. (...) La végétation perd ici le caractère fantasque et inégal qu'on lui voit dans les pays vallonnés : elle





Greffons  
40 x 36 po

monte plutôt – égale, vorace, submergeante, étale – comme le niveau de la mer dans un bassin de marée<sup>1</sup>.

L'épaisseur d'une gestuelle impétueuse exige la présence des trois dimensions. Chaque tableau explore une gamme de valeurs, de variations autour d'une couleur, d'une note fondamentale. L'ensemble est mis en relief par des modulations d'épaisseurs, d'impastos ponctués par des accents reluisants. Dans toutes ses toiles, Zhang He crée une lumière, en partie celle du jour, en partie celle qui témoigne d'un tempérament sensuel. Le peintre parle d'un autoportrait implicite dans ces natures mortes aux accents de paysages. Les coloris tendent vers les couleurs primaires. La ligne est tantôt sinuose, tantôt fragmentée comme chez un Nolde ou un Soutine – la figuration humaine en moins – car, dans cette série, Zhang He limite son thème au registre floral. Les fleurs ploient comme si elles étaient emportées par une vague, comme si elles voulaient déborder de la toile.

Le dialogue du vide et du plein, clé de voûte de l'art de l'Extrême-Orient, est aussi tactile qu'une trace et d'autant plus délicieux qu'il est subtil. Le plein de la ligne et des jets colorés est équilibré par de fines bandes et des arabesques blanches qui ajoutent un ton *yin* à la déferlante *yang*. L'on peut parler du blanc comme un point d'ancrage pour le reste de l'expression.

Dans *Louange*, le jeu se déploie autour de la note fondamentale orange avec des nuances dans des variations brique et jaune. Dans *La couleur puce*, les couleurs rouge et cerise se resserrent autour du vase noir, allégées par quelques accents blancs. Dans *Onde de chaleur*, le vert, le bleu et le jaune ondulent autour d'un réseau d'espaces blancs. Dans *Vase jais*, l'orange, le rouge carmin et le brun offrent un contrepoint au noir accentué de bleu.

L'expression du peintre est clairement animée par le souffle vital *chi*, qui sous-tend la peinture chinoise. Certes, l'application fragmentée et sinuose de la couleur apparentent ses œuvres à celles de l'expressionnisme européen. Cependant Zhang He se situe aussi dans une tradition individualiste bien antérieure et propre à la peinture orientale. Il fait sûrement partie de ce que l'on peut appeler la troisième génération des artistes chinois de synthèse (*crossover artists*) au carrefour des traditions orientales et occidentales. Pour sa part, le galeriste Andrew Lui rattacherait Zhang He au groupe des *Huit Excentriques de Hangtcheou* (première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle) dont l'écriture vigoureuse représentait parfois des rameaux d'arbres (Kin Nong) ou des fragments de bambou (Li Chen). Leur « travail hâtif du pinceau », réprouvé parfois par la critique chinoise conservatrice, peut éclairer certains aspects du travail de Zhang He. Quoi qu'il en soit, sa rigoureuse exploration des valeurs chromatiques sert une intransigeante expression picturale du sujet par le biais d'une gestuelle vigoureuse.

André Seleanu

<sup>1</sup> Julien Gracq, *Liberté grande*, Paris, José Corti, p. 114-115, 1946.

## MISES EN SCÈNE

### MASS OBSERVATION

GILLIAN WEARING

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 27 février au 20 avril 2003



Gillian Wearing  
*Trauma* (détail), 2000  
Vidéo

Montrées pour la première fois au Québec, les sept œuvres vidéo-graphiques et photographiques de Gillian Wearing étaient rassemblées sous le nom évocateur de Mass Observation: l'artiste britannique fait

allusion aux recherches menées en Grande-Bretagne par des spécialistes en sciences humaines dans les années 1930 et 1940 qui encourageaient les sujets de leurs enquêtes à s'exprimer eux-mêmes comme méthode d'enregistrement de la vie quotidienne à l'ère moderne. Une série d'artistes contemporains intègrent l'approche sociologique dans leur démarche artistique, conférant par l'intermédiaire de l'art un nouveau statut au quotidien et à l'ordinaire. Prenant le genre documentaire comme point de départ, ils le détournent au profit d'un questionnement sur ce qui sépare le privé du public, l'art du politique, la galerie de la rue, la fiction de la réalité. Observatrice du fait social, Wearing propose une lecture ethnographique de l'Autre fondée sur l'empathie et invite à réfléchir sur des questions universelles.

La photographie accrochée au début du parcours est un portrait de Wearing masquée (*Selfportrait*, 2000). L'ensemble est si lisse que seuls les yeux brillants empêchent la confusion avec une poupée ou un robot. Le masque joue un rôle important dans l'œuvre de Wearing. Lieu de résistance et poste d'observation, il fait de l'artiste celle qui regarde avant d'être regardée. Il s'interpose entre le regardeur et l'objet. Dans notre société, l'uniforme est aussi un masque, qu'elle entreprend de faire craquer. Elle a demandé à un groupe de policiers de poser en silence devant une caméra vidéo pendant 60 minutes (*Sixty Minute Silence*, 1996). S'ensuit une inversion ironique des rôles dont le spectateur peut jouir à son aise: forcés à l'immobilité, les policiers habitués à scruter la population deviennent à leur tour la proie de notre regard. Comme pour les groupes de femmes ou d'hommes de Vanessa Beecroft dont l'allure sexy ne résiste pas à la pose et finit par s'évanouir pour céder à un sentiment d'étrangeté, l'aura des gardiens de l'ordre se dissout dans leurs efforts pour maintenir la pose, trahis par toutes sortes de petits gestes et clignements d'yeux. Le procédé est simple mais terriblement efficace. Dans *2 in 1* (1997), c'est la voix qui offre une sorte de masque: sur un petit écran placé sur le mur, une mère et ses deux fils parlent tour à tour des relations entre eux. Lorsque la mère ouvre la bouche, c'est la voix d'un de ses fils qu'on entend et lorsque les garçons parlent, c'est la voix de leur mère. Pour les besoins de la vidéo, chacun a donc redit les paroles de l'autre (technique du doublage cinématographique). L'illusion est parfaite et troublante. On reste songeur devant ce qu'implique la nature du geste

consistant à répéter les réflexions de sa mère sur le mélange d'amour et de haine que suscitent parfois ses propres enfants, ou amusé lorsque les commentaires ironiques des fils sur la façon de se conduire de leur mère sortent de la bouche de celle-ci.

Présenté dans un espace clos qui rappelle celui du confessionnal, *Trauma* (2000) suscite des réactions complexes. Des adultes (recrutés par une petite annonce) y racontent une expérience traumatisante de leur enfance, le visage caché. Sous les masques déferlent des récits troublants et pénibles de maltraitance, inceste et viol dont le spectateur ne peut s'empêcher d'imaginer les séquelles. Les masques lisses aux allures adolescentes contrastent avec les signes extérieurs de maturité: une barbe grise et épaisse, un cou replet et flétri, une voix usée par le tabac. Ces récits de vie nous replongent un peu dans le monde de Diane Arbus. Parfois l'étrangeté résulte simplement de la transposition hors de leur contexte « normal»: dans *Drunk* (1997-99), Wearing montre des buveurs de son quartier d'East London. Elle les a invités à vivre leur état d'ébriété dans un lieu entièrement tapissé de blanc. Sur 3 écrans alignés en triptyque, les ivrognes avancent en titubant, vacillent, s'interpellent, échangent quelques coups ou s'étreignent pour retomber ou repartir ailleurs. Une fois de plus, le soin qu'elle prend à placer ses sujets sur des fonds neutres fait de ses personnalités des figures détournées, découpées, dont les actions ou les paroles acquièrent un nouveau statut. C'est à la fois la représentation de l'ébriété et l'ébriété à l'état brut qui s'offrent, un entre-deux qui suscite un certain trouble. Les buveurs ne se transforment pas pour autant en mouches coincées dans un bocal. Ils sont là parce qu'ils le veulent bien, ils ne font que passer sur ces grands écrans et ne livrent finalement rien d'intime. Wearing a le don de propulser des figures sur la scène tout en leur conservant une certaine opacité. Elle est capable de créer entre celle-ci et le spectateur une distance qui provient aussi du fait qu'elle ne dépeint pas son propre milieu. La distance est beaucoup plus palpable que dans les photographies de Richard Billingham ou de Nan Goldin, qui ont une relation quasi symbiotique avec la communauté qu'ils représentent. Très maîtrisés, ses choix techniques et esthétiques sont guidés par la façon dont elle réagit au fait social: avec engagement et le souci de désamorcer tout voyeurisme. Elle y arrive avec élégance.



Ses interventions ont-elles un caractère politique? Il est clair que beaucoup de ses sujets sont choisis parmi la frange marginalisée de la société. Un coup d'œil sur d'autres œuvres (non visibles dans cette exposition) montre que beaucoup d'images de Wearing sont plus provocantes encore. Par exemple, *Sasba and Mum* (1996), scène de violence domestique entre une mère et sa fille, ou *10-16* (1997), qui implique des adolescents et oscille entre le plus naïf et le plus pathologique: ces deux œuvres ne sont pas dénuées d'images brutales.

L'exposition *Mass Observation* a-t-elle fait les frais d'un choix trop sélectif de la part du Musée d'art contemporain de Chicago, l'initiateur de l'événement? Le regard cru des jeunes artistes britanniques n'épargne rien dans la société. À propos de l'art sociologique, on a souvent dit qu'il concrétisait la dictature du vécu: Wearing évite cet écueil, car elle ne se contente pas de livrer le vécu à l'état brut, elle le retransforme et fait de ses sujets des acteurs, confirmant la conviction du cinéaste Jean-Luc Godard pour qui la condition humaine se définit dans sa mise en scène. Et finalement, sans mise en scène, l'art existerait-il?

Marine Van Hoof

## L'ESPRIT DU GESTE

HANNAH ALPHA

Galerie Luz (Montréal)

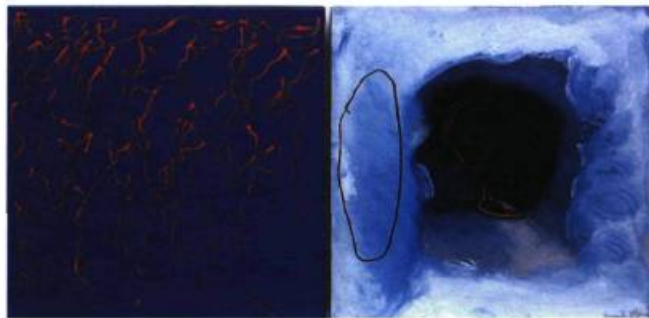
372, rue Sainte-Catherine

Du 23 avril au 17 mai 2003

Je ne sais pas si tu as déjà réfléchi à cette chose étrange qu'est le moi. Il change au fur et à mesure qu'on l'observe, comme lorsque tu fixes ton regard sur les nuages dans le ciel, couché dans l'herbe. Au début, ils ressemblent à un chameau, puis à une femme, enfin ils se transforment en un vieillard à longue barbe. Rien n'est fixe cependant, puisqu'en un clin d'œil ils changent encore de forme.

Gao Xiangjian, *La montagne de l'âme*.

Hannah Alpha, qui expose sur la scène montréalaise depuis le début des années 90, s'est mise au tai chi chuan il y a six ans. Il faut le mentionner d'emblée car elle introduit son travail récemment exposé à la Galerie Luz comme une « danse de Tai Chi ». Or un bon maître de tai chi chuan vous donnera ce premier conseil, dont il recommandera par ailleurs l'interprétation la plus générale possible: « lâchez prise! ». Et, en effet, loin d'être une invitation à la prise, les diptyques de la peintre d'origine égyptienne attirent plutôt le visiteur vers le toucher et le tâton-



Hannah Alpha  
*Island in the Sun #3*  
Huile sur toile, huile sur géofilm  
Diptyque: 30,5 x 30,5 cm

nement. C'est tout autre chose. Ce qui nous entoure, ce qui nous habite est une mutation perpétuelle: quelle prise a-t-on sur la blancheur du nuage qui passe, sur l'eau de la rivière qui s'écoule, sur le moi qui vieillit en des visages successifs? On ne les arrêtera pas, cette blancheur, cette eau, ce vieillissement. On ne peut qu'y plonger la main ou, mieux, le corps tout entier, et constater que quelque chose se passe, que quelque chose *pass*e. Puis apprendre, précisément, à accepter cela, ce libre écoulement du temps.

Dans le travail d'Hannah Alpha, une composition ne semble jamais pouvoir se suffire à elle-même, elle est toujours insérée dans un diptyque, l'autre composition lui étant à la fois hétérogène et intime. C'est le cas pour les trois groupes d'œuvres présentés par l'artiste: la série *Île au soleil* (2002), la série *Letters Home* (2002) et les trois autres travaux qui ont été exécutés à l'eau forte (*Alpha, Sans titre et Moonlight*, 2003). Dans la première série, les diptyques sont disposés horizontalement; dans la dernière, verticalement. Quant à la seconde, la dualité s'y présente comme un effet de superposition d'une huile sur support géofilm et d'un tracé à l'encre et à la gouache sur papier. D'où vient cette structure duelle, constante dans son travail? On ne peut exclure l'hypothèse que, comme c'est le cas de tous les dualismes, celui-ci ait peut-être pour véritable fascination l'unité. Mais il faut y voir de plus près.

Oui, l'être est une mutation perpétuelle. Il faut lâcher prise. La mouvance dans laquelle nous introduit Hannah Alpha est aussi concrète, aussi incarnée qu'une danse. C'est comme si elle voulait traduire la gestuelle de son tai chi chuan dans une gestuelle de peintre. Cette approche de la peinture comme gestuelle est très affirmée dans la première partie de chacun de ses diptyques (huile de gauche ou du haut, exécutée sur toile). Alpha emploie un morceau de bois pour

sillonner la toile d'huile. Ce sont des « pattes de mouche » témoignant d'une profonde concentration à l'exécution, chaque ligne brisée évoquant une chute contrôlée, un chemin risqué. Le résultat est une espèce de matrice du désordre, d'une grande fluidité.

On a dit d'une exposition récente d'Hannah Alpha qu'elle constituait une « leçon de sensualité ». En s'inspirant directement de son expérience du tai chi chuan pour peindre, Alpha appuie la légitimité de cette réception. Or, si on suit les indications taoïstes, la base théorique du tai chi chuan, la sensualité c'est peut-être, plus que le geste, l'esprit du geste. La « leçon de sensualité » est à méditer dans ce sens. À l'opposé de la tradition occidentale pour laquelle la « réception du sensible » est une faculté naturellement donnée à tout être « muni de sens », le tai chi chuan postule que développer sa sensibilité, ou sa sensualité, est le travail d'une vie. C'est ce que vise la pratique de tous les arts dits « martiaux »: harmoniser ses propres éléments yin et yang avec ceux du monde, conformément à une mystique du dao (le tout). Dans la répétition de sa gestuelle picturale, Hannah Alpha ne perd pas de vue cet esprit du geste, cette ouverture dans la densité du concret.

Mais parler de « leçon », c'est peut-être déjà trahir. L'expérience esthétique doit-elle nécessairement aboutir dans une pédagogie? Le plaisir, cela aussi se produit dans les huiles d'Hannah Alpha. Un plaisir qui a également lieu au cœur de l'expérience de la sensualité, comme le vertige par l'énigme de l'ouverture. En fait, les deux sont inséparables. Ce phénomène est palpable dans la deuxième partie de chacun de ses diptyques (l'huile de droite ou du bas, exécutée sur du papier géofilm). Il s'agit dans tous les cas d'un objet abstrait (sa forme pourrait souvent évoquer celle d'une cellule) se détachant d'un fond brumeux. Le support employé (le papier géofilm), plus

translucide que transparent, donne à l'ensemble une texture aqueuse, un peu laiteuse. Les couleurs sont vives, même le blanc, et surtout très contrastées. Cependant, toutes les frontières chromatiques sont estompées: les couleurs s'interpénètrent, rien n'est « pur ». L'impression de flottement de l'ensemble vient peut-être du fait que s'il n'y a pas sur la toile de trace de dessin, il y a pourtant bel et bien un objet. Le plaisir vient de cette touffeur, de ce flou. L'incongruité de la présence de cercles rouges dans certaines huiles, dessinés au possible, sert peut-être justement à souligner la qualité suspendue et diffuse des éléments de la composition. L'objet et son fond semblent alors s'appartenir mutuellement dans un rapport de percée, voire d'une dynamique qui s'apparenterait au roulis d'un bateau au retour sur soi d'un corps dans un élément qui lui est environnant. Exactement comme, dans le tai chi chuan, la gestuelle qui découvre et approfondit l'entrelacement du corps et du monde; et au sein du corps et au sein du monde, la dualité (unitaire?) de l'être, appelons cela le yin et le yang.

Philippe Langlois

## SA MAIN DIGNE, QUAND IL SIGNE, ÉGRATIGNE...

S'ENVELOPPER DE SIGNES

MICHEL LAGACÉ

Galerie Graff

963, rue Rachel

Avril 2003



Michel Lagacé  
*L'Homme dans le miroir*, 2002  
Acrylique et collage sur toile  
91,5 x 76,5 cm

Sur les murs de la galerie, le peintre Michel Lagacé a accroché le manteau affublé d'objets domestiques dont il s'était drapé: des corps-chandails, des entonnoirs-gouffres, des structures-architectures, des tasses sans paroi, des tables-arènes, des clôtures-barbelées. Or, *S'enve-*



opper de signes, c'est inévitablement accepter d'en découvrir de nouveaux sur soi et ...

Michel Lagacé vit dans un univers intime bombardé d'impressions fugaces provoquées par des objets-obstacles, des relations irrésolues et des terreurs anodines. Capturant ces moments par de petits dessins aux tracés schématiques, il tapisse les murs de son atelier de morceaux de ce qu'il surnomme les «dramas domestiques». Ces signes dont il s'enveloppe deviennent ensuite les acteurs de compositions imagées, narratives et théâtrales qui se juxtaposent sur des espaces anonymes et fragmentés. Les dessins figuratifs, remis en scène sur des formes abstraites, comme des ombres projetées sur des écrans, provoquent des tensions où l'abstraction opacifie et estompe le monde réel.

Les scènes composées des tableaux de l'artiste sont des assemblages de fragments qu'il arrache à la vie, moments hétéroclites qu'il redistribue en désorganisant les espaces comme des suites d'apparitions discontinues où les signes s'interpellent et entraînent le spectateur dans des dédales narratifs ambigus et intrigants. «Ce travail est une réflexion à la fois sur la polysémie, le voisinage des signes et les rapprochements inattendus dans la forme du détournement, de la séparation ou du fragment. Je cherche ainsi à mesurer la résistance des images à travers une pratique de la peinture intégrant le jeu, l'ironie et le métissage des genres. En opérant dans l'intimité de ce qui se cache derrière les signes ou en détournant certaines scènes du quotidien, j'inscris dans l'espace des déviations ou des perturbations qui troublent nos repères. Chaque oeuvre est une construction fragile qui tend à élargir l'espace pictural en y incluant des signes reliés à des expériences toujours plus personnelles.»

Expériences personnelles, soit. Mais, par un effet de miroir, les *dramas domestiques* reflètent simultanément un éventail d'expériences et de drames universels. Le domestique se transforme en microcosme de l'humanité. Leurs caractères, similaires, se répondent en échos infinis. Mêmes sources, mêmes enjeux, mêmes résonances. Le drame singulier correspond au drame de tout un chacun dans le monde actuel: affirmation de soi, rapport avec l'autre. Se déclinant ainsi, —les grands enjeux de l'altérité: concurrence, partage, justice, concession, entente, gestion de l'espace-temps, des territoires et des ressources.

Lorsque Michel Lagacé peint *L'Homme dans le miroir* (2002), sur lequel s'inscrit la phrase inversée «Je te parle», on l'imagine discutant en vain avec son propre reflet, discours narcissique avec un autre qu'on voudrait être soi, tout comme les nations sourdes qui se bombardent de mots de part et d'autre de leurs frontières. Une approche graphique inspirée des esthétiques révolutionnaires du début du XX<sup>e</sup> siècle et de celles de certaines bandes dessinées de propagande, laisse planer une douce ambiguïté ironique sur les intentions du peintre. Des drames domestique aux accents révolutionnaires? Une expérience personnelle que la traduction en signes anonymes rend universelle? Une forme abstraite ou un drapeau?

Avec *S'envelopper de signes*, Lagacé vient de monter une exposition particulièrement réussie dont les images, appuyées par un éventail simple de couleurs ciblées qui laissent percevoir une maîtrise adroite et confiante de juxtapositions et de contrastes, collent à la rétine avec persistance.

Natasha Hebert

## TOUT EST DADA

BUY-SELLF:  
IMPORT/EXPORT

Quartier Éphémère  
Fonderie Darling  
745, rue Ottawa  
Montréal

(514) 392-1554

Du 8 juillet au 31 août 2003

À l'heure où de nombreux artistes recherchent avidement des lieux de diffusion, des collectifs de jeunes créateurs se forment pour établir leurs propres règles de production et d'écoulement du *stock*. Ainsi, le but premier de *Buy-sellf*, collectif d'artistes bordelais formé en 1998, consiste à se passer volontiers de la galerie d'art.

Ses trois fondateurs, Frédéric Latherrade, Laurent Perbos et Marta Jonville publient presque tous les ans un catalogue qu'ils livrent par correspondance, dans lequel de joyeux artistes-bricoleurs proposent de tout pour tous. Des œuvres disponibles en multiples exemplaires y côtoient des prototypes «issus de démarches artistiques ou d'expérimentation» dont le mot d'ordre semble être: «soyons le plus absurde possible, cela pourra toujours inciter à la consommation.»

Il est vrai que le propos de *Buy-sellf* n'est pas nouveau: se procurer des objets, des services, des photographies, des vidéos ou des meubles... rien de plus courant. Ce



Sylvie Reno  
En route vers la gloire, carton.  
Cette pièce a été réalisée grâce  
à la société Norampac inc.

qui l'est moins cependant, c'est d'avoir l'embarras du choix face à des œuvres toutes plus cocasses et explosives les unes que les autres. Par exemple, parmi les bidules à se procurer par la poste, on trouve un porte-voix et film super 8 livrant les rudiments du *savoir-contester*, une boulette de douilles 9 mm usagées avec effet violent assuré, un couteau suisse... en carton, un robot hygiéniste stérilisant nos saletés..., une pelleteuse grandeur nature en carton ondulé... à 28 572 \$, ou encore, «le pouf traumatique de l'art contemporain» qui, à peu de frais, peut être bourré d'«idées et autres réalisations refusées par votre galeriste, le directeur du centre d'art, le *curator free lance* [sic], l'élu(e) à la culture...». Le concept n'impose donc pas de limites: tout ce que vous avez déjà désiré obtenir sans avoir jamais osé le demander se retrouve, ou presque, dans le catalogue en couleurs de *Buy-sellf*.

Dans pareil contexte de *mondialisation*, la commissaire Josée Saint-Louis a eu l'idée de jumeler le travail du collectif bordelais à celui d'artistes québécois et canadiens. Et l'exposition *Buy-sellf* — par son souci de «démocratisation diffusionniste» —, a réuni une trentaine d'œuvres (installations, vidéos, photographies...) de créateurs de tout acabit, au Quartier Éphémère à Montréal.

L'immense espace de la Fonderie Darling a permis à beaucoup d'entre eux de réaliser des pièces colossales, dont certaines ont été conçues à l'atelier Clark. Ainsi, les deux escaliers roulants de Sylvie Reno, *En route vers la gloire*, sont pour le moins impressionnants. Cette artiste «atypique» s'inspire des objets de la vie courante en créant des œuvres en carton ondulé.

À proximité, installés aux fenêtres d'un mur imposant, les

*Moucharabihs* (dans l'architecture arabe, balcons fermés par un grillage ouvragé) de Mickaël Batard forment une sorte de mosaïque multicolore tranchant avec l'austérité de l'architecture industrielle. L'artiste confesse: «J'essaie de faire tenir ensemble les images et les angoisses, le comique et la désolation, au travers de gestes inédits avec des matériaux plus ou moins ordinaires.»

Une autre pièce de taille, *The Coffin Bar* de Frédéric Latherrade offre un bar avec cercueil ouvert tapissé de bouteilles d'alcool. Une buvette ambulante à réveiller les morts. À proximité, la table *Bla-Bla* de Manuela Lalic expulse, sous forme de ruban adhésif, le charabia ampoulé de certains esprits, sois-disant éclairés.

*Bodycount*, le dispositif enfantin de Stéphane Arcas, permet à chacun d'inventer sa créature rêvée ou abominée à partir de divers composants du corps humain (eau, soufre, bore, arsenic, carbone, azote, fer, manganèse, étain, zinc...) et de simplissimes bouteilles de plastique.

Sous une forme plus éthérée, la robe-sac-de-couchage gonflable, signée Ana Rewakowicz, évoque également le corps. Son sac hybride, faisant office à la fois de kimono et de contenant cylindrique, peut également servir d'abri... Si la vie nomade vous tente, Sébastien Blanco propose son *Hélicaravane à vélo* tout rose, lequel pourrait bientôt prendre la route car son inventeur a bien l'intention de voyager avec son engin composé de bois et de polystyrène, aussi loin, du moins, que sa monture le lui permettra.

Donnant dans un autre genre de nomadisme, le manifestant prêt à gagner n'importe quel point chaud du globe afin de défendre



une cause sera content d'apprendre que le collectif BGL a pensé à lui avec son kit de manifestation, *Le mouvement*. Créés expressément pour l'individu revendicateur, des fantoches de bois à roulettes peuvent l'accompagner lors de ses marches pacifistes.

Bref, *Buy-sell* démontre que dans la vie tout est dada!

Lyne Crevier

## PALIMPSESTE D'UN SOUS-CONTINENT

EMPREINTES DE L'INDE

Centre canadien d'architecture

Du 15 mai au 14 septembre 2003

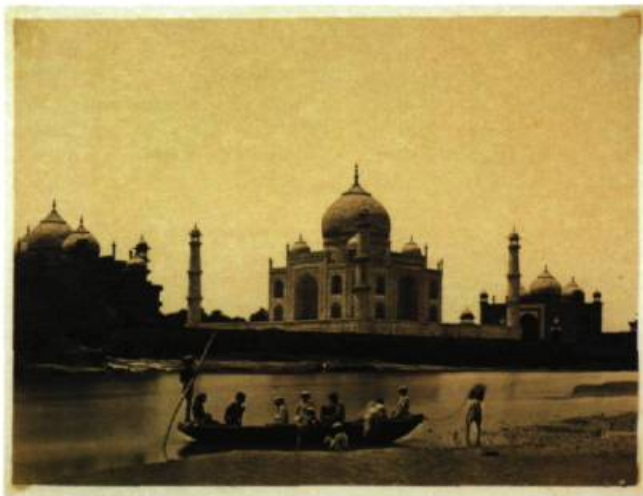
L'Inde, continent sillonné de mosquées, de temples et de ruines de cités perdues, recèle tant de joyaux architecturaux qu'aristocrates, militaires et explorateurs européens du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont pas manqué d'en rapporter une somme d'images incomparables.

L'exposition *Empreintes de l'Inde* révèle certains aspects du sous-continent indien par le biais de 200 photos provenant majoritairement de la collection du Centre canadien d'architecture (CCA). La plupart de ces images ont été prises sous l'empire britannique par des voyageurs, des topographes militaires et des photographes professionnels, dont Felice Beato et le docteur John Murray. Une sélection d'images de la culture populaire indienne, de la carte postale à des extraits musicaux (franchement kitsch), ainsi que de films hollywoodiens complète l'exposition.

Le prétexte était de montrer quel rôle social, politique et anthropologique ces images de monuments moghols, jains, sikhs, hindous ou bouddhistes ont pu jouer en vue de l'édification d'un empire plutôt que d'un assemblage de comptoirs coloniaux. Ainsi, le corpus illustre à merveille «la double histoire de l'Inde: le palimpseste de son passé ancien et celui de la colonisation par les Anglais», écrit la commissaire Maria Antonella Pelizzari, dans le catalogue.

Par ailleurs, la mise en espace de l'exposition, signée Lindy Roy, architecte new-yorkaise, est tout à fait dans le ton. De l'éclairage aux présentoirs en passant par les murs, des couleurs acidulées ravivent ce «grand livre de pierre dans lequel chaque tribu, chaque race, a écrit son histoire et gravé sa foi», au dire de James Fergusson, homme d'affaires qui abandonna son usine d'indigo au Bengale pour se consacrer à l'étude de monuments anciens.

Fergusson ne sera d'ailleurs pas le seul à s'être laissé ensorceler par



Le Taj Mahal vu de la rive opposée de la rivière Yamuna, Agra, Inde, 1858/1859  
Épreuve argentique à l'albumine  
22,8 x 30,1 cm (sujet)  
Photographe: Felice Beato  
Venise(?), Italie, vers 1825-7, 1907  
© Collection Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

l'Inde. L'exposition nous révèle également des aquarelles et des aquarelles dont l'une datant de 1790 de Thomas et William Daniell, où l'on voit la végétation reprendre ses droits au faîte de ruines. Une autre œuvre, d'un dessinateur anonyme, représente un temple tout en rondeur avec un arbre jaillissant du sommet, tel un ananas géant...

C'est en fait le regard de l'Européen voyageur qui, des tout premiers croquis jusqu'à la photographie, rend «compte de l'histoire complexe de la présence britannique en Inde, y compris des crises et des conflits qui conduisirent à l'indépendance», souligne Pelizzari. Et cette touche d'«européanité» allait marquer le début de toute une production massive de «vues de l'Inde», du guide touristique à la carte postale.

Or, la photographie de monuments indiens est le *fonds de commerce* d'archives transposées «de la pierre au papier». En fait, à fouiller tant et si bien les sites d'importance, les Anglais assoyaient leur mainmise sur tout un continent. Comme le fait remarquer Bernard S. Cohn: «La capacité à définir la nature du passé et à établir des priorités dans la mise en place d'archives monumentales d'une civilisation... est l'un des instruments de domination les plus importants.»

C'était également une manière de faire—notamment de la région du Cachemire, au nord, jusqu'à l'île de Ceylan, au sud—, un musée gigantesque «dans lequel les ruines étaient laissées intactes, *in situ*, tandis que des copies (photographies, dessins et moulages de plâtre) étaient acheminées vers des collections et des archives de Grande-Bretagne», souligne la commissaire.

Cependant, nul ne peut nier que cette frénésie photographique, bien qu'à saveur coloniale, a su contribuer à sauvegarder un patrimoine architectural qui se délabrait lamentablement.

Esthétiquement, les photographes mettent l'accent sur la structure des bâtiments. De plus, si elles décrivent des sites lointains, par exemple les temples du Cachemire, ceux-ci semblent privés de toute présence humaine, soulignant ainsi «le caractère transitoire des civilisations humaines».

Le chirurgien John Murray, qui troque fréquemment son bistouri pour l'appareil photo, livre entre autres des images fabuleuses de la mosquée de la Perle dans le fort d'Agra. Sa méthode particulière consiste à retoucher systématiquement chaque négatif, à l'aide d'une gomme-résine jaune appelée «gambage», de manière à jaunir effectivement les zones d'ombre afin d'éviter une impression trop foncée, et à *encre* les ciels pour renforcer le contraste avec le bâtiment. Ainsi, le lieu photographié apparaît comme un théâtre expressionniste avec ses arcs, ses halls et ses ouvertures fantomatiques. Comme si le maléfique Nosferatu menaçait d'en surgir à tout moment.

Lyne Crevier

## LA LEÇON DE PEREC : UNE DIDACTIQUE DU VOIR

DES ESPÈCES D'ESPACES

Espace Vox  
305, Saint-Paul est  
Montréal

Du 19 juin au 17 août 2003

L'exposition *Des espèces d'espaces* confronte la vision de l'espace de quatre artistes catalans, Jordi Colomer, Anna Ferrer, Perejaume et Xavier Ribas, avec celle de quatre Québécois, Jocelyne Allouche, Nicolas Baier, Alain Paiement et Claire Savoie. Certes, un

certain exotisme qui n'a rien à voir avec celui des brochures que l'on trouve dans les agences de voyages —on pouvait s'en douter— n'est pas absent des œuvres européennes. Toutefois, l'objectif véritable de tous ces artistes est de nous apprendre, ou plutôt de nous réapprendre, à voir. Le titre de l'exposition a été emprunté à l'ouvrage de Georges Perec, *Espèces d'espaces*, paru en 1976. Un fragment de l'essai est d'ailleurs placardé à l'entrée de l'Espace Vox. «J'ai mis le tableau sur le mur pour oublier qu'il y avait un mur, mais en oubliant le mur, j'oublie aussi le tableau.» Les deux commissaires, Chantal Grande et Marie-Josée Jean, nous invitent à réfléchir sur la notion d'espace avec ses corrélats—intériorité/extériorité, verticalité/horizontalité, plein/vide— dans une perspective esthétique.

De même qu'on parle de peinture intimiste, on pourrait qualifier d'intimiste la photographie telle que la pratique Nicolas Baier. C'est en effet son intérieur qu'il donne à voir. «Je me reconnais à travers l'inventaire des choses et des murs qui m'entourent, affirme-t-il. Je suis ancré aux lieux que j'habite comme à un miroir.» C'est d'ailleurs autour d'un cadre vide, semblable à l'emplacement d'un miroir absent, que Baier dispose menus objets, petits dessins, ainsi que des photographies format carte postale comme celles que tout un chacun peut prendre pour conserver une trace visuelle de ses souvenirs. Celui qui est familier avec le travail du photographe s'amuse à reconnaître telle partie de son appartement, qu'il a pu voir dans un montage des plus élaboré à la galerie René Blouin, ou telle photo de l'artiste endormi qui avait été exposée—non sans grande modification—à l'Espace Vox. Il y a bien sûr aussi les inévitables portraits d'enfants



Perejaume, *El plenarista*



et les personnages dont nous ne connaissons pas la tête, car elle a été coupée par un cadrage volontairement maladroit. Mais c'est de l'autre côté du mur, telle l'autre face de la réalité, que la surprise attend le visiteur avec une photo de photos si parfaite qu'il faut s'approcher pour constater qu'il serait impossible, cette fois-ci, de détacher de son support la photo d'identité représentant Nicolas Baier enfant. Et comme si ce trompe-l'œil n'était pas suffisant, l'observateur attentif constate – comme dans *Le jeu des erreurs* où l'on doit trouver les inexactitudes volontaires que le dessinateur a délibérément commises en reproduisant son dessin – que le personnage dont le visage avait été découpé a retrouvé son intégrité et que celui dont les pieds semblaient collés au plafond a repris une position normale. Réactualisant avec humour la leçon qu'Antonioni donnait en 1966 dans *Blow Up*, Nicolas Baier apprend au regardant à observer, à douter et à observer encore.

Jordi Colomer, dans son vidéo *Dortoir*, illustre à sa façon un épisode d'un autre ouvrage de Georges Perec, *La vie mode d'emploi*. Un étrange voyeur, montant à une échelle, jette un regard indiscret par les fenêtres ouvertes dans les appartements où des personnes dorment au milieu des restes d'une gigantesque fête. Ce bric-à-brac invraisemblable d'objets entassés pour le plaisir de l'œil n'est pas sans rappeler l'assemblage baroque de mosaïques de la *Sagrada Familia*. À l'opposé des films où abondent les lucratifs « placements de produits », qui consistent à disposer astucieusement dans le cadrage la marque de tel ou tel bien de consommation, les objets qui figurent dans la vidéo de Jordi Colomer sont peints de couleurs vives masquant toute identification commerciale. La ville, métaphore de la vie contemporaine, est endormie. Il nous faut la voir telle qu'elle est, en la regardant par surprise, si nous voulons avoir quelque prise sur elle. De bas en haut, à tous les échelons de la société occidentale, la surconsommation nous guette. Cette vidéo nous invite à nous réveiller.

La Barcelone moderne que photographie Anna Ferrer dans sa série *Emotional City* est une cité de verre faussement transparente. Une femme immobile tente de s'insérer dans ce paysage urbain inhumain où l'on finit par confondre les choses avec leur reflet. L'esthétique des murs de verre rose ou bleu turquoise ne suffit manifestement pas à combler la sensibilité de l'artiste en quête d'une émotion vraie. La photo la plus forte montre en même temps espace intérieur et

espace extérieur. Dans une pièce d'une blancheur fantomatique, un agent de sécurité veille devant une fenêtre voilée par un rideau transparent pour empêcher la peur d'entrer.

Jocelyne Allouche poursuit sa recherche sur le vide entre les choses, car pour voir le vide, il faut qu'il soit délimité. C'est ce manque à combler sur lequel la forme inscrit sa relation spatiale qui intéresse l'artiste. Ce ne sont donc pas les meubles en tant que volumes que montrent ses grandes photos en noir et blanc, mais les dessins qu'ils font en se découpant sur la profondeur grise du ciel. Vus en contre-plongée, les escaliers extérieurs semblent des dentelles de fer et les pignons évoquent des sommets de montagnes. Une structure de plâtre blanc placée devant les photos tient le même discours dans le registre tridimensionnel. En nous invitant à regarder l'espace en deçà de l'espace architectural, l'artiste appréhende la monotonie de nos représentations quotidiennes.

Quant à Alain Paiement, plaçant habilement sa photographie grandeur nature d'une réserve de bibliothèque à une extrémité de la salle d'exposition, il nous fait douter de l'espace même de la galerie. Le regardant a alors l'impression étrange d'être passé dans un univers parallèle dans lequel il n'a pas plus de repère que l'*Homme sans passé* dans le film éponyme de Aki Kaurismäki. S'avançant vers cette surface plane qu'il a d'abord prise pour un volume, il découvre que le signifié le rejette tout autant que le signifiant. *Réserve* montre l'espace réservé à quelque chose (ici des documents) où seulement quelques privilégiés (documentalistes, bibliothécaires) ont le droit d'entrer. Cette œuvre fait comprendre intellectuellement et physiquement le sens du mot profane – *pro-fanum*, celui qui reste « devant le sanctuaire » – car, n'ayant pas été initié, il n'a pas le droit d'y pénétrer. Cette *Réserve* peut être vue comme l'énigme de l'univers, que le paradigme positiviste a cru pouvoir résoudre au XIX<sup>e</sup> siècle et dont nous savons aujourd'hui qu'elle est indéchiffrable. Les secrets que contiennent les dossiers soigneusement rangés dans la réserve ne sont pas accessibles aux mortels...

C'est une réserve volontaire que montrent les photographies de Xavier Ribas. Les hommes ont serré les uns contre les autres des maisons toutes semblables pour se protéger contre l'espace environnant, qui semble vu par les citadins comme un monde sauvage et angoissant. Échappés de la ville dans laquelle ils ont travaillé, ils vont se

réfugier dans la sécurité d'un espace clos. Les haies denses sont doublées par une clôture métallique et les cours intérieures évoquent les murs d'une prison de haute sécurité, dont seul le zoom de l'appareil photo peut approcher. Cette cité-dortoir est une illustration du dysfonctionnement de l'espace bâti dans les sociétés développées.

Tout à l'opposé de ces citadins craintifs, Perejaume dans sa vidéo *El plenairista* installe une exposition dans un espace sans limites balayé par des bancs de brume. Sur un terrain plat désert où pousse une herbe rare, il monte une tente cubique: la *Salla d'exposicion de gasa* après l'avoir sortie d'un sac à dos qui est déposé sur le sol de la galerie. Le tulle n'empêche pas l'air de passer et permet de voir le paysage en transparence. Le performeur termine le montage en roulant la porte de la salle d'exposition qui est prête désormais à accueillir une absence totale de visiteurs. Il se retire alors dans une petite tente de velours rouge dont la préciosité contraste avec la rudesse de l'environnement. Le questionnement de Perejaume sur la notion d'espace d'exposition n'est pas sans rappeler celui qu'Yves Klein mettait en scène en 1957 avec sa célèbre *Cession de zones de sensibilité picturale immatérielle*. Toutefois, ce rapprochement n'enlève rien à l'originalité de la réalisation, qui s'achève sur un remarquable *travelling arrière* dans lequel la *Salla d'exposicion* devient l'un des deux artefacts d'une salle d'exposition illimitée.

Claire Savoie présente une nouvelle version de *Déjà*, une vidéo que l'on a pu voir dans la petite salle de la galerie Circa. Le propos est le même : deux mains qui ne se quittent presque jamais, formant un couple dans lequel les deux partenaires s'entraînent, identifient l'espace de la galerie. Mais alors que la première œuvre était d'un minimalisme qui provoquait rapidement l'ennui, la seconde est fascinante. Le regardant imagine la rugosité de la pierre, la douceur du mur peint, la froideur de la vitre par laquelle il aperçoit le paysage. Un vide... et il s'inquiète pour ces mains qui vont à l'aveuglette à la recherche d'un nouveau support. Espace et temps sont en acte de reconversion permanente. En effet, alors que celui qui voit peut percevoir un espace en un instant d'un seul coup d'œil, le non-voyant a besoin de la durée pour inventorier un lieu avec son corps. Du fait de l'absence d'un sens, l'ouïe est aussi plus vigilante. Ici un casque permet d'entendre les sons que remarque l'aveugle. Dans l'œuvre de Claire Savoie, tous les

registres de la sensibilité se conjuguent pour nous permettre d'appréhender l'espace.

Françoise Belu

## LAVAL

### CRITIQUE DE MASSE

MASSE CRITIQUE

Maison des arts de Laval

Du 6 juillet au 31 août 2003

Les cinq artistes de la relève dont les œuvres ont été regroupées par le commissaire Martin Champagne sous le titre de *Masse critique* nous invitent à prendre le pouls de notre planète. Si un nombre suffisant de personnes prennent conscience de l'état du malade, le monde n'est peut-être pas perdu. Tel est l'effet de la masse critique. Le message cependant n'est jamais passé avec lourdeur. Chaque artiste débusque un problème différent et le traite dans une esthétique qui lui est propre.

Pour Charles Lambert, la santé de la terre va de pair avec celle de l'individu. Sa vidéo *Dénominateur commun* nous entraîne dans le sous-sol d'un hôpital aux murs laqués couleur de mercurochrome. Au plafond de ce couloir désert court un réseau de tuyaux qui évoque la complexité de l'organisme humain. Quelques civières sont garées sur les côtés. L'une d'elle est occupée par une femme reliée à un goutte-à-goutte et à une télévision où l'on voit un homme d'affaires s'entraîner sur un tapis roulant. Peu après, l'écran montre un hamster qui fait tourner sa roue à toute vitesse. La leçon est facile à comprendre. La vraie santé, le *mens sana in corpore sano* n'a rien de commun avec cette préparation pour la *rat race*. Mais ce sont les médias, la télévision en particulier, qui sont responsables de ce conditionnement. Lorsque la malade en prend conscience, elle renonce à se suicider à l'aide du noeud coulant qu'elle tient dans ses mains et passe la corde autour du poste de télévision. Le poste, ainsi pendu, diffuse des images bleues vacillantes qui évoquent l'azur du ciel ou la mer miroitant au soleil. Par le biais de ce « sacrifice » artistique, la nature est retrouvée.

Isabelle Guillard tient un discours plus pessimiste. Ses toiles, d'un hyperréalisme naïf, montrent des paysages saccagés par des entrepreneurs qui recherchent un profit à court terme. Les titres sont évocateurs: *Dévastation*, *Désolation*. Elle dénonce les coupes à blanc des forêts telles qu'on a pu les découvrir dans le film *L'erreur*



*boréale*. Isabelle Guillard est la femme au premier plan de *Vision qui contemple le désastre*. Un expressionnisme excessif nuit malheureusement parfois à la pertinence du propos. Toutefois, un triptyque parfaitement réussi intitulé *Champs de Kamouraska* représente la nature dans toute sa splendeur. Des images d'avenir?

Tout à l'opposé de ces paysages qui s'étendent à perte de vue, la nature que l'on peut trouver dans les tableaux de Jean-François Berthiaume se réduit à un petit espace vert, celui de *Triplex au carré de pelouse*. L'essentiel ici est l'habitat et sa signification. Car le triplex peut être *en repos ou fuligineux, obscurcissant le pavé ou placé près du macadam*. L'artiste fait ressentir la monotonie de ces vies confinées dans des demeures identiques où sévit le conformisme le plus strict. À l'intérieur, la décoration doit ressembler aux pochoirs de peinture argentée, aux napperons de dentelle ou aux fragments de papier peint qui parsèment la toile. Au mieux, des broderies envahissent l'espace du tableau comme une calligraphie d'estampe japonaise. Elles marquent la survivance d'un artisanat familial. Une grille de fer forgé délimite l'espace: la clôture est là. Cependant rien n'arrête la liberté de la jeunesse. Aussi l'artiste trace-t-il d'étranges réseaux gestuels à la bombe aérosol comme le font les graffeurs. Mêlant l'ancien et le nouveau, le répétitif et le spontané, le figuratif et l'abstrait dans une synthèse parfaitement maîtrisée, Jean-François Berthiaume invite qui le veut bien à jeter un regard différent sur la banlieue.

Le travail de Pascal Caputo évacue totalement la nature. La civilisation occidentale et urbaine est marquée par l'omniprésence de la mécanique. Pièces de moteurs et panneaux signalétiques parsèment ses œuvres que des toiles de bâche complètent parfois. L'artiste démontre ici qu'il est encore possible de faire œuvre originale avec ce matériau après la célèbre série des *Tarpaulins* de Betty Goodwin. Il n'hésite pas non plus à ajouter haut-parleur ou courroie et à construire un camion avec une carte du service de l'énergie et des ressources. À la suite des Nouveaux réalistes, il colle quelques fragments d'affiches déchirées. Les toiles sont lourdes d'une matière riche et expressive. Difficile à vivre, la ville selon Pascal Caputo? Sans doute, mais elle est intensément vivante. À nous de ne pas nous laisser happer dans ses engrenages. L'artiste remet ainsi en mémoire la leçon que Charlie Chaplin donnait déjà dans *Les temps modernes*.

Mais jusqu'à quel point peut-on se rebeller contre les dictats de la société contemporaine? C'est ce qu'examine Pascal Simard. L'étrange fauteuil en bois tourné et verni à l'ancienne, placé dans un cercle de lumière, rappelle quelque peu la chaise électrique. Sans siège pour s'asseoir, le condamné ne pourrait échapper aux sons émis par les écouteurs ajustables de chaque côté du dossier. On ne peut s'empêcher de penser à *Orange mécanique* et à la rééducation du héros obligé de regarder des images de violence pendant que résonne la *Symphonie* de Beethoven. Le titre de l'œuvre, d'ailleurs, est ambigu: *Trêve de tergiversations, Pascal Simard à l'écoute*. S'agit-il d'une aimable invitation à s'exprimer ou d'un ordre comminatoire de parler? L'espoir réside peut-être dans la fuite onirique. *Psyché* est une structure de métal suspendue, qui évoque un vaisseau spatial, sur lequel une vidéo abstraite est projetée. Parfois un double lumineux en relief l'accompagne et parfois des éclats de lumière illuminent, comme des éclairs, les facettes de sa surface. Ce voyage astral qui nous emmène bien loin de la terre n'est pas sans rapport avec le rêve final du héros du film *Brazil* de Terry Gilliam. Si l'on n'est pas aussi défaitiste, on peut penser qu'il s'agit d'une solution d'attente: se retirer dans sa psyché peut aussi permettre de découvrir de nouvelles façons de lutter contre la massification.

Françoise Belu

## SHERBROOKE

### DAVID SORENSEN

#### SUITE DE L'ESTRIE

Musée des beaux-arts de Sherbrooke

Du 14 juin au 14 septembre  
mba.ville.sherbrooke.qc.ca

La nouvelle série de peintures de David Sorensen fait suite à la série *Grille* et aux séries plus récentes *Havane* et *Précolombien*. Les tensions entre les notions de lumière et de surface inhérentes aux champs de couleurs abstraits et l'aspect plus objectif et figuratif de la peinture de David Sorensen semblent maintenant résolues. Avec l'exposition actuelle, intitulée *Suite de l'Estrie*, c'est comme si les nuages s'écartaient pour révéler la lumière et la couleur; certainement une conséquence de l'environnement mexicain où Sorensen vit pendant une bonne partie de l'année. Dans les grandes peintures réalisées lors d'un récent séjour hivernal à Mexico se joue une lutte



David Sorensen  
*Luminous Blue*, 2003  
Huile sur toile  
diptyque, 268,5 x 218,5 cm

entre les tendances expressives et rationnelles. Les motifs de grille prédominent toujours et pourraient représenter un ordre ou une logique indépendants de la nature... Est-ce là la condition humaine? Ces peintures vibrent grâce à la superposition de couleurs. En un sens, Sorensen organise la forme avec la couleur.

En surface, la danse chaotique de la vie règne et domine ces œuvres peintes. Sorensen n'a pas peur de travailler à grande échelle. Il adapte sa vision picturale à une préoccupation logique (maintenir la perception de la vie dans un format rectangulaire). Il y a là une éloquence et une joie évidente que l'on retrouve rarement dans la peinture québécoise. Dans *Bleu lumineux* (2003) et *Torrent* (2003), le mouvement superficiel et le geste s'unissent aux motifs de grille. Les frontières sont créées par des tons variés et la surface résonne de coups de pinceau. Ce sont des abstractions de champs de couleurs tout aussi expressives par la lumière qu'elles déploient que les peintures tonales de Mark Rothko. Les petites toiles intitulées *Array (Déploiement)* sont autant de Rothko miniatures, tout en étant plus texturées et plus tangibles. On a presque envie de repartir avec l'une d'elles!

Avec *Esquina Amarilla* (2003), Sorensen joue avec la grille sur la grille. L'interaction micro/macro qui se traduit par la disproportion

des rapports d'échelle des formes est à l'origine du plaisir visuel. Le regard va et vient, patine littéralement sur la surface de cette glace. Toute la toile se transforme en section de grille virtuelle... une grille plus petite plane au-dessus de la grille principale qui recouvre presque toute la toile et construit sa propre superposition. L'illusion est sensuelle, tactile et délicate. *Cosmo* est une œuvre plus complexe avec de denses surfaces de bleu et de mauve profonds qui se mélangent pour créer une curieuse illusion de profondeur superficielle. Les couleurs mystiques font penser à la palette de Frederick Varley, même si Varley était un paysagiste et un portraitiste. En somme, Sorensen a décidé de rapprocher des notions stylistiques conflictuelles – le champ de couleur rationnel et l'action fortuite viscérale des coups de pinceau. William Butler Yeats a peut-être le mieux exprimé la dichotomie entre ces deux mondes si différents:

« Ces terribles et implacables lignes droites dessinées à travers le rêve végétatif errant »

(Tiré de *The Gift of Harun AlRashid*, traduction libre)

Belle surprise visuelle que ces toiles de Sorensen, alliage d'éclats et de pigments vifs! Lorsque la lumière s'unit à la couleur, le résultat devient aussi abstrait que la réalité même.

John K. Grande