

Expositions

Volume 41, Number 169, Winter 1997–1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53249ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1997). Review of [Expositions]. *Vie des Arts*, 41(169), 54–66.

MONTRÉAL
CONNEXIONS
ET RUPTURES
ASIGNIFIANTES

DAVID BLATHERWICK
ET CARMEN RUSCHIENSKY
Galerie Plein Sud, Longueuil
du 21 octobre au 14 novembre
1997



David Blatherwick
Collision machine,
Huile sur toile, 1997
173 x 173

Ce que semblent partager d'emblée les peintures de David et de Carmen Ruschiensky est la répétition ou, plutôt, la formation de réseaux marqués par l'ascendance de la science et des nouvelles technologies.

L'œuvre de Blatherwick est, à cet égard, des plus éloquentes. À voir le tissu de grilles qui la composent, on pense aussitôt à l'importance que l'historienne Rosalind Krauss accorde au motif de la grille dans l'art moderne. Pour cette dernière, la structure de la grille, antinaturelle et antimimétique, convient aux artistes qui conçoivent la toile comme une surface autonome, antiréférentielle, sans hiérarchie, sans inflexion et sans centre. Or, ici, la grille affiche ses fragmentations, ses changements

d'échelle, ses irrégularités et ses compositions curvilignes qui défient les qualificatifs énumérés précédemment. De toute évidence, elle perd sa platitude bien moderne et son pouvoir d'abstraction. Non seulement elle suggère le volume et la profondeur mais encore, elle « fait figure » dans la mesure où certains de ses fragments sinueux ressemblent aux illusions volumétriques et figuratives auxquelles l'infographie nous a habitués. On se souviendra que les premières images virtuelles de l'être humain étaient réalisées en filmant un corps sur lequel on traçait des lignes s'entrecroisant pour fournir les paramètres mathématiques nécessaires. C'est ce que les entrelacs de la toile de Blatherwick nous rappellent.

Une stratégie moins explicite et plus organique de la grille est employée par Carmen Ruschiensky. Les segments bleutés de *Convolution* et la redondance extrême du mot *What?* dans l'œuvre *What* rendent la trame double. Dans le premier cas, les segments s'empilent, s'entassent ou se succèdent comme s'il s'agissait d'un ensemble de cellules biologiques organisées en mailles serrées et vues au microscope. Au centre de la seconde toile, la concentration maximale d'un mot peint en jaune dresse une surface qui pourrait résulter aussi bien d'un empilement de grilles que d'un resserrement concentrique d'un grillage. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat révèle les avenues plastiques de la répétition et du bourgeonnement.

Ce sont, à cet égard, les toiles *Chain of events* de Blatherwick qui illustrent de façon presque didactique les phénomènes de croissance organique ou numérique. Rappelant très clairement les représentations convenues des chaînes moléculaires, les chapelets de gesso blancs et noirs collés sur le coton convoquent Deleuze et son fameux modèle du rhizome. Celui-ci présente des caractéristiques qui sont, ou seront, les qualités d'une peinture qui se fait aujourd'hui : connexions libres, hétérogénéité, multiplicité et ruptures assignifiantes.

On ne peut être qu'en accord avec la conclusion de la commissaire Pascale Beaudet, à savoir que la peinture n'est pas obsolète. Au contraire, elle parvient à se régénérer auprès d'un médium censé la réduire, c'est-à-dire celui des images de synthèse.

Bernard Paquet

LES NOUVELLES
IMAGES DE LA
LUMIÈRE

PHOTOGRAPHIE & IMMATÉRIALITÉ
Marché Bonsecours
Du 5 septembre au 15 octobre
1997



Bertrand Gadenne
Les papillons

L'exposition *Photographie & Immatérialité* constituait le volet central du Mois de la Photo, manifestation biennale aux ramifications nombreuses organisée par Vox Populi. C'est à une double exploration du sujet que le visiteur était convié, les commissaires Marcel Blouin et Marie-Josée Jean ayant choisi d'aborder le thème sous des angles complémentaires.

Images mentales/Photographies trompeuses, de Marcel Blouin, traitait surtout de la manipulation des images qui s'est répandue avec le développement des nouvelles technologies et des conséquences de cette tendance sur le statut de la photographie, qui passe du témoignage, de la survivance du souvenir selon la lecture qu'en a fait Roland Barthes à l'illustration d'une idée ou d'une image mentale. Si l'exposition a le mérite de faire ressortir l'existence d'une mutation qui préoccupe bon nombre de photographes, elle échoue parfois à convaincre (Desirée Dolron, série *The Silence of the Eye*, 1995, Erasmus Schröter,



série *Bunker*, 1995) de la pertinence d'une manipulation qui enferme plutôt qu'elle ne libère l'esprit et rate l'occasion de signaler que la photographie existait avant Barthes, Man Ray constituant dès les années 30 l'exemple par excellence du fabricant d'images mentales.

Par ailleurs, la transformation du statut de l'image photographique dont il est question, a aussi pour effet de gommer les frontières entre la photographie et les autres disciplines. Cela est vrai pour les travaux de Carol Dallaire (série *Portrait de*

l'artiste allant et venant vu à cent pas juste avant une mauvaise chute, 1995-97), qui flirtent avec la peinture par le traitement numérique qui leur est appliqué. Ce l'est encore davantage pour les œuvres que Marie-Josée Jean a réunies sous le titre *Les Incorporels*, et qui ont en commun la particularité de se passer des supports ou des procédés techniques habituellement associés à la photographie pour pencher davantage vers ce qu'on appelle parfois, faute d'une définition plus précise, des installations.

Ainsi de Marie-Jeanne Musiol, qui photographie par le procédé Kirlian¹ l'énergie irradiée à travers certains objets, faisant apparaître une sorte d'aura (*Corps de lumière*, 1997); entreprise apparemment teintée d'un certain mysticisme, mais qui a comme précédents les tentatives d'un Josef Breitenbach² de photographier le parfum d'une fleur et toute une panoplie de procédés scientifiques visant à rendre visibles des phénomènes autrement indiscernables à l'œil nu.

Ainsi de Bertrand Gadenne, qui fait voler ses papillons (*Les Papillons*, 1988) en les projetant sur les corps des visiteurs, laissant à ceux-ci le soin d'ajuster le focus en déplaçant une main ou une jambe, et qui dans une autre installation (*Les Pierres*, 1992) projette l'image de roches dont le focus est animé d'un mouvement de balancier, passant alternativement du clair au flou, partant d'une apparence concrète liée à une impression de poids réel pour souligner l'instant d'après la qualité de faisceau lumineux, mettant d'abord en évidence la réalité virtuelle de la représentation et ensuite la réalité concrète des photons-qui la composent.

Marie-Christine Mathieu
Artefact
Hologramme et porcelaine, 1996



Marie-Jeanne Musiol
Corps de lumière
Procédé Kirlian, 1997

Marie-Christiane Mathieu reprend allégoriquement la rhétorique barthienne en présentant l'hologramme d'une tasse (*Artefact*, 1995) en même temps que ce qui en reste après l'avoir détruit, thématique qu'elle reprend en la complexifiant considérablement avec *Comment faire disparaître un objet/*

Mode d'emploi (1996); Alain Fleischer en fait autant dans *Le regard des morts* (1995), alors qu'il laisse dans le bain du révélateur se développer des épreuves de photographies de visages jusqu'à ce que, dans un processus lent mais inéluctable, le noir envahisse tout.

Jean-François Cantin, dans une œuvre carrément *in situ* (*Vanité*, 1997) utilise une lentille pour faire apparaître au mur la reproduction inversée des fenêtres qui lui font face, réalisant le degré zéro de la photographie; une autre installation, vidéo et sonore celle-là, joue entre l'espace de représentation et l'espace réel, l'image projetée modifiant l'écran et l'écran, frappé ponctuellement par un mécanisme, agitant l'image de ses vibrations.

Il faut d'ailleurs rendre hommage aux commissaires et souligner l'intelligence avec lequel l'accrochage de l'exposition a été réalisé: malgré la diversité des propositions présentées et les risques de les réunir dans un espace somme toute restreint, chaque œuvre était présentée sans être gênée par celles se trouvant à proximité, d'heureuses associations naissant même de leur disposition. Il peut sembler étrange

cependant d'avoir tant insisté sur le statut de souvenir de la photographie, alors que cette interprétation du phénomène photographique ne semble plus dominer depuis déjà un certain temps; peut-être faut-il en imputer la faute au souci de bien démarquer la production actuelle de celle qui a eu cours dans le passé vis-à-vis le grand public qui suit l'événement que constitue le Mois de la Photo.

Jean-Jacques Bernier

* Marie-Josée Jean décrit ainsi le procédé dans le texte d'accompagnement: *Ce procédé n'est pas nouveau puisque c'est en 1950 que l'électronicien et photographe amateur d'origine russe Symion Kirlian et sa femme Valentina ont révélé pour la première fois les fameuses traces auratiques, sorte de bioluminescences imperceptibles à l'œil nu. Ils étaient parvenus à capter l'émanation énergétique des organismes en faisant une prise de vue directe, sans appareil, d'un objet traversé par un courant électrique.*

* On peut voir dans un numéro de la revue *Autrement* (no.92, septembre 1987) consacré aux odeurs une série exceptionnelle datant de 1938 et signée par Josef Breitenbach, photographe qui eut des contacts avec surréalistes et psychanalystes de l'époque. En plaçant les sources d'odeur sur un support spécial très mince (25 microns) les molécules odorantes se matérialisent sous forme d'effluves visuelles.

PAYSAGES CONTEMPORAINS

L'ILLUSION CONSENTIE:
PAYSAGES CONTEMPORAINS
Maison de la Culture
Côte-des-Neiges

Du 9 octobre au 9 novembre 1997
Artistes: Judith Berry, Louise Gagnon, Sophie Lanctôt et Jennifer Stead.
Commissaire: Nicole Lebel

L'exposition organisée par la commissaire Nicole Lebel sur le thème du paysage est tout à fait pertinente parce qu'elle illustre la place que ce type de représentation peut occuper dans l'expression contemporaine. Relié naguère à la simple question des genres en peinture ou considéré à tort comme une activité créatrice désuète, le sujet «paysage» justifie, au contraire, toute son actualité dès lors qu'il est abordé sous l'angle du concept de l'horizon.

Proposer un horizon, c'est joindre des choses qui en réalité ne se touchent pas. Autrement dit, au-delà de toute considération figurative, le paysage est un pur concept. La ligne d'horizon associe l'espace qu'elle symbolise à une continuité toute naturelle de ce qui se présente sous nos yeux; après le ciel, il y a le ciel

VOYAGES-ATELIERS

L'ARTISTE
SEYMOUR SEGAL

EN ITALIE VOUS INVITE À SUIVRE SES ATELIERS D'ART VIVANT

DU 14 AU 28 MAI
DÉCOUVREZ LE PASSÉ VIVANT
TOSCANE ET RÉALISEZ
GRÂCE À L'ANIMATION
DE L'ARTISTE VOS PROPRES
COLLAGES, DESSINS
PEINTURES.

TERRE-NEUVE
DU 25 JUILLET AU 8 AOÛT
DÉCOUVREZ DANS LA SÉRIE
DE LA HISTOIRE VIVANTE
DU CANADA, LE JOYAU
DES MARITIMES ET RÉALISEZ
VOS PROPRES DESSINS
ET PEINTURES.

SÉRIE DES PONTS NO 6, 1997, HUILE SUR TOILE
36" x 24", COLL. MADELINE OUELLOU

SÉRIE DES PONTS NO 15, 1997, HUILE SUR TOILE
24" x 18", COLL. REAL LAPORTE

RENSEIGNEMENTS: ATELIERS SEYMOUR SEGAL
(514) 295-3535
REPRÉSENTÉ À MONTRÉAL PAR LA GALERIE KASTEL
1368, AV. GREENE, WESTMOUNT (QUÉBEC) H3Z 2B1
TEL: (514) 933-8735



Judith Berry
Vertical Hill with crevice
1997, Huile sur bois,
94 X 25 cm.

et, plus loin, derrière, un pré, etc. Hors de la portée du regard, l'horizon est pourtant un artifice qui relève du donné dont on soupçonne la continuité comme enfermée dans un pli formé de deux principaux plans s'accolant à l'infini. Il est un lieu de porosité et de prégnance (Merleau-Ponty), un lointain de possibilités où continuité et ouverture sont comme envers et endroit. L'horizon peut donc, à ce titre, former une représentation conjoncturelle de l'espace dans

lequel nous nous imaginons aujourd'hui, et dans lequel nous nous verrons encore demain.

Parmi les quatre artistes de l'exposition, Judith Berry est celle qui exploite doublement ce concept. Ses végétations mystérieuses offrent souvent des déhiscences qui mettent en lumière la fonction de l'horizon. Dans l'œuvre *Vertical Hill with crevice*, par exemple, l'interstice vertical peint dans une concentration de verdure affiche un symbolisme nettement génital. Il offre, tout comme la séparation fictive du ciel et de la terre, une véritable figure de l'origine qui touche les questions les plus existentielles. C'est un passage à deux sens qui nous fait dire que le paysage repose sur une dynamique de l'ouverture et de la fermeture.

La représentation, ou plutôt la présentation de paysages se veut épistémologique, comme le suggère Nicole Lebel dans son texte. En tant qu'hypothèse, connaissance ou critique de notre part du monde, elle est, dans *La Fabrique du pré* de Francis Ponge, «le lieu de la résurrection de la vie universelle sous sa forme la plus élémentaire, le lieu de la renaissance de l'avenir». Dans cette optique, les végétations sexuées de Judith Berry, les tracés symbolistes de Louise Gagnon, les collines amènes de Jennifer Stead et les espaces neutres de Sophie Lanctôt montrent l'intemporalité du paysage dont on peut affirmer, en accord avec Francis Ponge, qu'il est à la fois participe passé et préfixe à tout. Rétrospectif ou prospectif, évocation d'un état primitif, préfixe à tous les verbes, à toutes les actions, le paysage demeure une recherche hypothétique de l'horizon qui ouvre notre regard vers l'Origine.

Bernard Paquet

UNE ÉQUIVOQUE SIMPLICITÉ

YVES LOUIS-SEIZE,
L'HOMME INQUIÉTÉ PAR LE TEMPS
Galerie Circa
Du 18 octobre au 15 novembre
1997

Sous le titre *L'homme inquieté par le temps*, Yves Louis-Seize rassemble cinq œuvres qui poursuivent son exploration de problématiques (d'inquiétudes) liées à la fragilité de l'humain dans son rapport avec la mémoire et avec le temps qui passe, use et transforme.

Louis-Seize dit s'inspirer ici d'un conte de Goethe, *Le serpent vert*, un texte dans lequel s'agitent plusieurs personnages aux prises avec une faiblesse personnelle et avec des ennemis universels: la mort, le vieillissement, l'obscurité, l'extrême difficulté de communiquer symbolisée par un fleuve qui ne se traverse qu'avec l'aide d'une autre personne (l'ombre d'un géant, un serpent, une lampe magique, un passeur). Par une suite d'événements au cours desquels chacun est appelé à venir en aide aux autres, les personnages font émerger de la terre une ville lumineuse où, collectivement, ils pourront vivre heureux et rajeunir. Quelques-uns des éléments du conte se retrouvent de manière évidente dans certaines pièces de l'exposition, bien que ce soit surtout par la préoccupation d'ensemble et par la référence à certains archétypes que la filiation se manifeste.

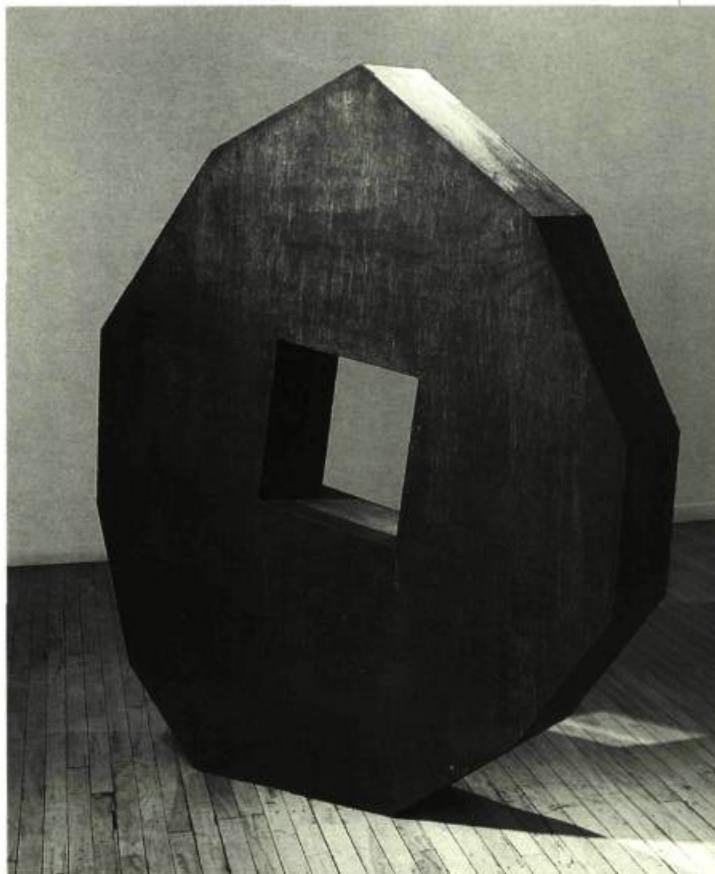
L'artiste utilise les matériaux qu'il privilégie depuis plusieurs années, l'acier (usé avec de la patine), la terre, le bronze. Il en fait des objets à taille humaine et à la géométrie épurée, installés dans l'espace de manière très aérée, de telle sorte que les spectateurs puissent circuler autour d'eux, y entrer, et se glisser entre leurs composantes. Une première œuvre, *Le surgissement de l'indifférence*, donne à voir une forme lourde (peut-être une maison) percée d'une fenêtre, semblant s'arracher péniblement du sol et suggérant l'idée d'un mouvement à partir d'une forme résolument statique et celle d'une ouverture à partir d'un objet clos. *S'éveiller lentement au paysage intérieur* met en relation un lit avec une grande surface d'acier patiné accrochée sur le mur et sur laquelle se devine un paysage en formation: cette œuvre fait inévitablement penser au lit du rêveur ou au divan de Freud, habilement mis en lien avec un monde intérieur placé à distance du sujet et dont le dessin indéterminé contraste avec l'abrupte stylisation du meuble. *Transporter avec soi un peu de cette terre épurée* est une

sorte de contenant équipé de roues, mais sans poignées, dans lequel sont contenus une terre rouge craquelée et deux serpents de bronze; on y sent suggérée une vie intérieure intense, peut-être blessée, enfermée dans un contenant rigide sur lequel aucune prise n'est offerte, et mise sur roues en prévision d'un mouvement qui n'aura sans doute pas lieu. *Le temps m'absorbe lentement* est composée de trois barques derrière lesquelles, sur le mur, une boîte-entonnoir débouche par une fenêtre sur la perspective de la rue; de l'intérieur de la boîte, une bouche d'air projette un souffle sur l'œuvre et semble pousser les barques vers l'intérieur de la salle; sur la fenêtre se trouve inscrit le mot «temps», à lire une fois à l'endroit et une fois à l'envers, comme si l'œuvre pouvait aussi bien se voir de l'extérieur de la galerie que de l'intérieur; malgré une certaine lourdeur dans la référence textuelle au temps, cette œuvre me semble avoir l'intérêt particulier d'inclure la temporalité propre au monde extérieur, en se laissant pénétrer par son mouvement et sa lumière changeante. *Suspendre ses désirs l'instant des cicatrices exposées* est une grande boîte noire à l'intérieur de laquelle se trouve une chaise; le spectateur qui s'y assied entend une bande sonore où se mêlent la mer, un rythme cardiaque et des chants tibétains remaniés; son regard se porte obligatoirement sur le mur d'en face, où sont installées trois bandes d'acier

verticales sur chacune desquelles se dessinent vaguement les «cicatrices»; cette œuvre rappelle à la fois le confessionnal et la séance de méditation et suggère une projection à distance des blessures sans pourtant offrir la possibilité de leur échapper, ne serait-ce qu'en en détournant le regard.

De diverses manières, toutes ces œuvres donnent à voir et à pressentir l'ambiguïté propre aux préoccupations de l'artiste. Louis-Seize fait cohabiter des formes fermées avec des couvertures de toutes sortes (fenêtre — dans l'œuvre ou sur la rue —, bouche d'air, espace entre les composantes des œuvres, trame sonore aérienne). Il conjugue des surfaces planes et rassurantes et des incertitudes devinées dans le flou des cicatrices, de la terre qui se fend sous le glissement des serpents, du paysage en genèse. Il juxtapose la froideur de l'acier et la chaleur toute tellurique des couleurs que la patine en fait surgir, il la juxtapose avec la terre elle-même. Il associe des matériaux paraissant usés par les intempéries (par le temps «naturel») et l'articulation d'une réflexion pleine de références culturelles. De la même façon, il mêle la rationalité d'une géométrie épurée et l'irrationalité des images qu'elle suggère, la simplicité de propositions visuelles claires et l'enchevêtrement de significations

Pascale Quiviger
Le surgissement de l'indifférence, 1997
Photo: Guy L'Heureux



qu'on sent venir d'une multitude de sources à la fois, archétypes, mythes, notions psychanalytiques, références évidentes à des objets usuels infiniment porteurs de sens.

Par la mise en forme de ces ambiguïtés non résolues, on sent bien que Louis-Seize a retenu l'essentiel de la leçon de Goethe, c'est-à-dire le pouvoir de transformation de l'objet au profit d'une signification sans cesse renouvelée. On peut également dire qu'il fait preuve d'une grande honnêteté intellectuelle (et, peut-être, existentielle) face aux préoccupations qui motivent son travail. Par ailleurs, ses œuvres ont le grand mérite (assez rare, somme toute), de chercher à communiquer simplement, directement et clairement des contenus mouvants et complexes de façon telle que chacun puisse, devant elles, entreprendre un trajet subjectif signifiant.

Cependant, on est en droit de se demander si cette grande simplicité n'a pas lieu au détriment d'une expression plus forte de l'inquiétude humaine dans le temps. Certaines allusions deviennent lourdes d'être trop évidentes et liées à un langage contemporain surutilisé — le serpent, le lit, les cicatrices en forme de sexe féminins. Louis-Seize, à cet égard, aurait peut-être gagné à fournir au spectateur davantage de pistes de lectures relatives aux mutations inattendues et fascinantes du serpent vert de Goethe. Par ailleurs, dans le jeu subtil qui s'opère entre simplicité et complexité, équilibre et déséquilibre, rationalité et irrationalité, il semble parfois que les formes épurées, maîtrisées, sécurisantes voire séduisantes, l'emportent par leur statisme, nous empêchant de basculer dans l'inquiétude véritable vers laquelle elles cherchent à pointer.

Il est également remarquable que l'idée d'un pont passant d'une rive à l'autre, si centrale dans le texte de Goethe, s'exprime ici avant tout par l'absence de pont. Dans plusieurs des pièces, en effet, on sent une projection de soi-même à distance de soi, en vue d'une réflexion, peut-être, ou d'une méditation, mais dans lesquelles on pourrait également lire l'aveu de l'impossibilité ultime de communiquer avec soi-même et avec les autres.

En somme, Louis-Seize, sans révolutionner le langage visuel, sans renouveler particulièrement sa recherche au plan des matériaux ni inquiéter plus qu'il ne le faut le spectateur le plus attentif, nous fournit malgré tout l'occasion de circuler autour de cinq œuvres intelligentes, cohérentes et bellement construites, et d'entrer avec elles dans une tranquille réflexion. B.L.

FRAGILE IMMORTALITÉ

CATHERINE BOLDOC
SOUPIR

Galerie CIRCA
Du 18 octobre au 15 novembre
1997

Les feuilles de tabac sont faites pour mourir et les épines de porc-épic disparaîtront avec l'animal qui les porte. Catherine Bolduc détourne leur inéluctable fin. Par exemple, elle rassemble les feuilles de tabac, les juxtapose, les colle, les vernit. Ainsi solidarisées, elles perdent leur vulnérabilité biologique. Est-ce à dire que leur transformation en tapis de feuilles mortes leur confère pour



Feuilles de tabac collées

autant immortalité? Et puis s'agit-il bien d'un tapis au sens d'accessoire décoratif? S'il en a l'apparence, il ne pourrait en supporter la fonction: qui foulerait ce tapis, le déchirerait. D'ailleurs n'est-il pas déjà éfrangé? Ainsi les choses non plus ne sont pas à l'abri de la destruction.

Si le destin des êtres vivants est de mourir un jour, n'en va-t-il pas de même des choses vouées, elles, à une fatale destruction? Telle est la question que posent les objets exposés par Catherine Bolduc à la galerie Circa. Leur titre *Soupir, Larmes et La poudre aux yeux* traduisent les sentiments bien humains de regret et d'impuissance que guette l'écueil de l'illusion du mensonge, de la prétention voire de la vanité. Ainsi, la transformation des ressources naturelles en objets (dans notre société industrielle il s'agit d'objets de consommation) n'est nullement garante de quelque pérennité. Reste l'art, seul refuge. Et Catherine Bolduc a choisi des matériaux peu conventionnels pour produire ses œuvres: feuilles de tabac, épines de porc-épic, graines de pavot, pollen, graminées de pelouse, samares... Ses pièces sont si délicates que l'on n'ose pas les toucher: elles tirent par là leur meilleure protection contre les risques d'accident. Ainsi voici des feuilles mortes en route pour l'immortalité. B.L.

CONTRE SENS

MONA HATOUM
Galerie René Blouin
Du 27 Août au 27 septembre
1997

Vers la fin des années 70, une nouvelle génération d'artistes américains se met à utiliser des objets quotidiens, qui conservent leurs référents, tout en leur faisant subir des transformations qui perturbent partiellement la référence sans l'éliminer complètement. Autrement dit, les artistes surajoutent un nouveau signe à un bien de consommation. L'objet hybride vient de voir le jour. Il est par nature innommable, ambigu, inutile car il perturbe la

logique fonctionnelle, utilitaire de la société de consommation des années 70. Puisqu'on ne sait pas comment le classer, le caser, le consommer, l'intégrer au système des valeurs marchandes, il appartient au registre de l'exception. Aujourd'hui, plus l'art est anti-objet de consommation, plus sa valeur marchande est grande. La « subversion » est devenue la norme.

L'un des chefs de file de cette tendance américaine qui remonte à près d'une trentaine d'années, s'appelle Donald Lipski. Il sera suivi par de jeunes artistes tels que L.C. Armstrong, Jennifer Boland et Jessica Stockholder... En 1994, le Musée d'art contemporain de Montréal a fait circuler une exposition nationale intitulée *L'origine des choses*¹ où huit artistes exprimaient cette vague américaine. Depuis, cette tendance et ses critères esthétiques ne cessent de séduire les artistes à l'affût de l'air du temps.

L'exposition (*Quarters, No Way, No Way III*) de Mona Hatoum à la galerie René Blouin s'insère dans cette esthétique. L'artiste travaille des biens de consommation (lits, écumoire, passoire) auxquels elle surajoute un élément nouveau. Il s'ensuit que le signe ajouté rend l'objet

Artistes, amateurs ou professionnels,
trouveront chez nous
une ligne complète
de matériaux.



STEVENSON
THE COLOUR COMPAGNY



Nous manufacturons huiles,
acryliques et aquarelles.
Nous vendons pinceaux,
toiles, etc. Catalogue gratuit.

Placez votre commande par téléphone ou par télécopieur
et renseignez-vous sur nos rabais.

D.L. STEVENSON & SON
1420 Warden Avenue, Scarborough, Ontario M1R 5A3
Téléphone: (416) 755-7795 Fax: (416) 755-5895

d'art « ambigü » et innommable. La stratégie de communication derrière ces accessoires manipulés consiste à rendre toute dénomination de l'œuvre exposée impossible. L'ambigüité des objets vient du fait que l'installation possède deux réalités, deux référents, deux images, deux sens qui ne se rencontrent pas dans la vie courante. Devant ces œuvres hybrides, le critique « naïf » se lance dans la « transmission d'affects » où il projette ses propres fantasmes sur l'art. Il sent un « malaise » profond devant « l'inquiétante étrangeté » que l'œuvre dégage. Il s'agit de pousser le public à poser la question identitaire : nommez-moi ?

Mais pour nommer un objet, il faut d'abord le re-connaître. Et puisqu'on ne peut le reconnaître, cette question est sans objet. Elle n'appelle aucune réponse. Toutefois, il faut se demander si ces ustensiles boulonnés et ces lits transformés produisent de la signifiante, des métaphores ou, au contraire, donnent naissance à des unions absurdes, gratuites, vides de sens, mais efficaces du point de vue formel. Il est faux de prétendre que « L'œuvre en quelque sorte nous empêche d'arrêter une dénomination totalement définitive. »² Il faut plutôt écrire que cette œuvre n'a pas de dénomination. Car si elle en a, on veut la connaître surtout parce qu'elle est ambigüe. De la description, s'il vous plaît.

Il est très facile de projeter fantasmes et inquiétudes sur le travail de Mona Hatoum, mais il s'avère plus difficile de les justifier. Ses objets sont fondés sur un jeu de réception : l'ambigüité. Par exemple, *Quarters* qui exploite un motif de lit vise à nous envoyer dans toutes les directions : « cage, étagères, échelles, passerelles, lits de camps ou pire mouroirs. »³ Mais aucune de ces références n'est plausible. Elles mènent à des fausses pistes. Mais si on comprend cela et qu'on va au-delà de cette stratégie de l'ambigüité élevée en forme d'art et que, de plus, on se met à exiger un sens, une Figure de cet arbitraire, on découvre la vacuité des objets montrés. En effet, cette installation est neutralisée par le « ni ni » derridien de la post-modernité agonisante : ni ceci, ni cela. Mais qu'est-ce au juste que

cette double négation de l'objet qui ne produit pas un troisième terme ? L'échec de la postmodernité vient justement du fait qu'elle a déconstruit mais n'a rien construit en retour. L'hétérogénéité est devenue amalgame. La logique combinatoire du sens est certes ouverte à toutes les possibilités, mais la combinaison qui ouvre et donne sens aux œuvres est vide. *Quarters* ne produit aucune Figure, elle se reproduit elle-même grâce à son ambigüité stérile. Mais l'arbitraire devient auto-destructeur s'il ne produit pas de sens. Le Baroque, les dadaïstes, les surréalistes l'ont compris depuis longtemps.

Pour ce qui est de *No Way et No Way III*, l'artiste a boulonné une écumoire et une passoire. On peut tout y voir : « la métaphore de la privation », l'absence d'écoulement d'eau, l'univers bouché. N'importe quoi ! Mais que'est au juste « la métaphore de la privation » que la rencontre de l'écumoire et des boulons produit ? Bien malin qui pourrait la dénommer ou la décrire.

Les objets de Mona Hatoum sont saturés de signes vides et évidés de sens. La rencontre de l'écumoire et des boulons est gratuite. Quel gâchis !

Camille Bouchi

¹ L'origine des choses, du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995, MACM.

² Bernard Lamarche in *Le Devoir*, 30-31 août 1997, p. D7.

³ *Ibid.*, p. D7.

TOUTES TENDANCES CONFONDUES

DE FOUQUE ET DE PASSION

Musée d'art contemporain de Montréal

17 octobre 1997 au 4 janvier 1998

Coincident with the implicit notion that the work of art is in some way a revelation of Being or of a Truth... is the notion that the artwork's modus operandi is that of saying (...). And yet upon this notion is erected a curiously double disciplinary postulation: that the true meaning of an artwork can be translated (into discourse) and that the true meaning of the work of art is untranslatable.¹

Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*

Parler d'une œuvre d'art, c'est assumer une contradiction implicite ; si l'œuvre existe sous la forme précise qui la caractérise c'est bien parce qu'elle ne saurait en avoir d'autre. Elle est le résultat d'un processus de création qui parle par lui-même, qui élabore son propre discours. Or, tout en soutenant cette vision, le commissaire, le critique ou l'historien d'art tentent chacun de traduire par des mots le sens de cette œuvre. Leur succès — ainsi



Jean-Pierre Gauthier
Salle d'eau II
Installation, 1997
304 x 547 x 608 cm

que l'estime dans laquelle on les tiendra — se mesurera par le degré auquel ils parviendront à accoler leur propre interprétation à l'œuvre initiale, où ils feront qu'on ne verra plus l'œuvre en elle-même mais que leur apport l'imprènera désormais.

Un aspect complémentaire de cette contradiction se retrouve dans le fait qu'on étudie des œuvres dites uniques en les classant comme représentatives d'une époque, d'un mouvement, d'un moment de la production d'un artiste, affaiblissant ainsi d'autant la première affirmation. Toujours selon Preziosi, cité en exergue, toute connaissance en histoire de l'art procède de l'anamorphique : amener le témoin à voir de l'endroit précis où la scène s'organise de telle façon qu'elle semble vraie. Ce qu'on donne ainsi à voir ne l'est que selon une perspective particulière qui montre les éléments d'un champ tout en excluant d'autres éléments et d'autres domaines possibles. Clairement, il s'agit là de monter une illusion d'optique qui permettrait de prétendre fournir une vision immédiatement compréhensible et facilement assimilable de phénomènes complexes.²

Le choix du conservateur

C'est ce que *De fougue et de passion* — une exposition très attendue, présentant au Musée d'art contemporain de Montréal les œuvres récentes de vingt-deux jeunes artistes québécois — ne fait manifester pas. Le conservateur de l'exposition, Réal Lussier, aurait ainsi choisi de laisser à d'autres le soin d'organiser la réflexion autour d'un corpus que lui-même qualifie presque d'aléatoire et dicté davantage par les résultats d'un processus de décantation qui s'est produit principalement dans les centres d'artistes et les espaces alternatifs que par des prises de position de sa part.

Cette attitude, inhabituelle dans le cadre d'un musée, a déconcerté les observateurs qui s'attendaient à

ce qu'on leur propose, sinon un modèle, du moins une tentative de consensus ; c'est oublier que les musées sont plutôt devenus des « lieux de controverse » (Lavine et Karp, 1991) et que le thème de l'exposition, vaste, méritait un débat public qui ne soit pas dès le départ orienté pour ou contre les positions d'une seule personne, si compétente soit-elle à définir les enjeux.

Dans ce contexte, le mode de présentation retenu par Réal Lussier possédait théoriquement le mérite d'éviter d'opérer des réductions abusives à un stade encore jeune de la carrière des artistes participants, tout comme elle laissait, toujours théoriquement, place à un discours de tous les possibles.

Jusqu'à un certain point c'est bien ce qui s'est produit ; l'accrochage des œuvres a cependant mis un frein à cette liberté théorique par les nombreux choix qui s'y reflètent et qui trahissent la façon dont les œuvres des artistes ont été perçues par le conservateur et dont il croit qu'elles devraient l'être par les visiteurs. Ces choix sont d'ailleurs d'autant plus visibles que nombre des



Marc Séguin
Leçon de peinture
Huile sur toile, 1997
199 x 148 cm

œuvres faisant partie de *De fougue et de passion* dérogent des normes habituelles de présentation associées à l'art dit visuel et imposent un espace qui n'est pas que visuel, ou qui ne l'est pas du tout comme le cas extrême que constitue la *Salle d'eau II* (1997) de Jean-Pierre Gauthier.

Plastique non visuelle, peinture aveugle

C'est d'ailleurs l'un des constats que l'on peut tirer de l'exposition : le visuel peut bel et bien être absent de l'art actuel ; l'installation de Jean-Pierre Gauthier est certes composée

M. René Blouin de la Galerie René Blouin a refusé de transmettre à la revue *Vie des Arts* des reproductions des œuvres de l'exposition de Mona Hatoum. Il a également refusé de prêter des reproductions des œuvres de l'exposition de Rober Racine.



Mario Duchesneau
Sans titre
Meubles découpés, 1997
2 éléments de 365 x 91 cm chacun

de nombreux objets *visibles*, mais ils ont le même statut ni plus ni moins que la feuille sur laquelle une gravure est imprimée.

L'œuvre est ailleurs, et les objets de facture industrielle variés qui régissent la circulation de l'eau dans cette installation digne des rêves d'un plombier, n'ont pas même le statut d'un *ready-made*, puisque leur fonction est nettement déclarée. Le regard est ici refusé, c'est une impasse, et c'est par conséquent une œuvre sonore qui nous est proposée par les frémissements, égouttements, ruisselements, gargouillis et clapotis provenant des différentes parties et se réverbérant dans l'espace, apparentant davantage le tout au travail d'un Varèse qu'à un quelconque précédent formel.

L'art postal et l'art conceptuel nous avaient déjà proposé des œuvres où le visuel était refusé ou sans importance: c'était au profit d'un message, d'une idée. Ici, ce visuel se transforme en sonore. Ailleurs, avec la série *Amblyopie* (1996) de François Lacasse, la diminution de l'acuité visuelle invoquée par le titre se fait au profit du tactile. Le presque donné des peintures, l'impression qu'on pourra arriver à y déceler des formes identifiables amène à les scruter, à s'en approcher... pour finalement se concentrer davantage sur le travail de la matière qui se révèle alors.

L'accrochage, dans un espace relativement intime, des séries *Amblyopie et Méconnaissance* (François Lacasse, 1997) favorisait d'ailleurs un peu trop le processus, lui enlevant par là une part de son efficacité et de son intérêt. Le fait que cette démarche silencieuse et presque intime parce qu'opérant un transfert du visuel au corporel, ait été accompagnée par la bande sonore omniprésente de *Les Fanfreluches antidotées*, premier segment (1997) d'Alain Benoit n'est peut-être pas non plus étranger à cette baisse d'efficacité du dispositif.

De façon presque ironique, les photographies de Jackie Danylchuk, limitrophes aux œuvres de Lacasse, prennent le relais en proposant un passage du tactile aux sensations internes, le cénesthésique. Gros plans superposés de parties du corps grossies jusqu'aux pores de la peau, ces œuvres (1997) laissent circuler l'air (ou le vide) entre les différentes couches dont elles sont composées comme à travers les multiples formes irrégulières (évoquant des fractales) dont elles sont percées, dans une métaphore évidente de la respiration. Cette métaphore, aux ramifications nombreuses, est d'ailleurs renforcée par les titres qui évoquent des parties du corps liées de près ou de loin à la fonction respiratoire: *Oreilles* (trompe d'Eustache), *Collier* (trachée), *Peau* (système secondaire mais essentiel d'oxygénation du corps). Au-delà de cette métaphore se profile l'idée, ancienne mais toujours d'actualité, que la vie puisse s'incarner dans l'art.

Parmi les autres lignes directrices sous-jacentes à l'accrochage, certaines s'imposent dont la pertinence est discutable: la notion d'*accumulation*, par exemple, qui affecte peut-être trop les œuvres d'Emmanuel Galland, Mario Duchesneau, Anny One et, par rico-

chet, de Nicolas Baier pour qu'elles gardent leur autonomie et se défendent par elles-mêmes. Ou encore la série d'images coup-de-poing dont les œuvres de Carl Bouchard, Carol Dallaire et Lucie Duval font partie, alors que chacune aurait gagné en efficacité si elle avait été isolée.

Entre l'histoire et l'histoire de l'art

Certains artistes ont été plus heureux: Karolee Fuglem, avec *Langour* (1997), qui s'apparente au cénesthésique sans y être déterminée par son entourage immédiat; Sylvain Bouthillette, avec *Dbarma*, *Tram*, *Stop* (1997), qui juxtapose allègrement et les références culturelles et les inventions plastiques pour concocter une œuvre singulière; Mario Côté, autarcique dans son approche mais exigeant envers le spectateur qu'il immerge totalement dans son installation vidéo, fascinante au demeurant; enfin, Eugénie Shinkle, Marc Séguin et Kamila Wozniakowska qui tirent aussi leur épingle du jeu, chacun d'entre eux laissant percevoir à travers ses œuvres une forme différente d'humour.

Ces trois derniers artistes parlent chacun d'histoire, et dans chaque cas il est malaisé de distinguer ce qui tient de l'histoire et de l'histoire de l'art. Eugénie Shinkle propose très sobrement une série de photographies où la nature (ici la falaise, le mur) est transformée selon différentes esthétiques (celle de Klimt, par exemple), illustrant par un absurde contrôlé ce qui tient de notre vision naïve et ce que différents systèmes de représentation nous en proposent.

Marc Séguin, de façon apparemment cynique, mélange beaux-arts tels que vus par Ingres et peinture telle qu'interprétée par Van Dongen aux premiers jours du fauvisme, c'est-à-dire caricatures et charges féroces dignes du Céline de *Voyage au bout de la nuit*, dans des œuvres accrocheuses, dont les contrastes évoquent aussi des conflits de génération.

Kamila Kozniakowska retient quant à elle comme sujet de prédilection une relecture de l'histoire officielle: *Corrigé pour la postérité* (1997), *Manipulation de l'histoire* (1997) laissent apparaître dans leurs repentirs, belle expression forgée pour décrire les retouches effectuées à une toile, l'histoire de rencontres qui ne sont pas aussi anodines ou cordiales que la version retenue. Ce sont de grands chapitres de l'histoire moderne ou ancienne qui peuvent ainsi être devinés, le choix de l'époque et des protagonistes demeurant au bon vouloir du spectateur.

Par la variété des propositions qu'elle véhiculait et malgré certains problèmes posés par un accrochage où certaines œuvres s'entrechoquaient plus qu'elles ne se respectaient ou se mettaient mutuellement en valeur, *De fougue et de passion* aura été une exposition nécessaire pour faire le point sur une production artistique qui file dans tous les azimuts. Elle restera également le point de départ d'une réflexion qui s'étendra sur plusieurs années, tant le matériel en était riche et les artistes qui la composaient susceptibles de revenir souvent au premier plan de l'actualité des arts visuels.

Jean-Jacques Bernier

¹ Coexistent en même temps l'idée implicite que l'œuvre d'art est une manifestation de l'Être ou de la Vérité... et l'idée que la raison d'être de l'œuvre d'art est de communiquer (...). Et sur cette idée s'érige un curieux double postulat disciplinaire: que la vraie signification d'une œuvre peut être traduite (en mots) et que la vraie signification d'une œuvre est intraduisible. (traduction libre)

² Ce qui n'est pas tellement éloigné de la formulation des théories en science: il s'agit de trouver le point de vue à partir duquel s'expliquent tous (ou en majorité) les phénomènes observables en cause, jusqu'à ce que l'explication devienne par trop insatisfaisante et que la formulation d'une nouvelle théorie soit nécessaire. Cette méthode reflète l'état des connaissances du moment; trop parfaite, trop élégante, il devient difficile d'en motiver le remplacement et elle devient facteur d'obscurantisme (voir à ce sujet les écrits de Karl Popper).

LA GALERIE
LINDA VERGE

Rusdi Genest

1049, AVENUE DES ÉRABLES
QUÉBEC
G1R 2N1
(418) 525-8393

Rusdi Genest
Fragment de la porte de l'enter
Bronze coulé à la cire perdue



PASSER PAR LE CHAOS

LES TREIZE LUNES
DOLORÈS CONTRÉ MIGWANS
Centre d'exposition Lanaudière
84, rue du Sacré-Coeur
Charlemagne
Du 7 septembre au 26 octobre 1997



Dolorès Contré Migwans
Les Treize Lunes
Installation, 1997

L'artiste Dolorès Contré Migwans s'approprie le concept des Treize lunes du calendrier ancestral autochtone. Ce calendrier qu'elle matérialise dans une installation où l'abri tempo récupéré devient une maison longue (Longhouse iroquoise) dans laquelle douze lunes pivotent devant un fond noir, symbolise l'obscurité et l'immensité de l'univers.

À la sortie de l'installation règne la treizième lune: Gheezhi-Gokwe ou la Femme-du-Ciel. Omniprésente, on peut la voir tout au long de la visite. Lune de la renaissance, elle rappelle que tout n'est pas divisible et que dans la conception même de notre système planétaire, la treizième lune nous enseigne qu'il faut passer par le chaos pour que tout redevienne harmonieuse dans le Cercle de l'Unité.

L'installation se compose notamment d'une série de peintures sur tissu déployées sur des formes ovales pour souligner l'importance des cycles de la nature à travers treize phases ou encore pour transposer les cycles de l'existence dans un univers clos symbolisé par une maison longue imaginaire souvent baroque, colorée et poétique.

De plus, pour que les visiteurs pénètrent davantage dans son univers symbolique, l'artiste a semé à l'entrée de l'installation des textes explicatifs concernant l'astrologie autochtone et, à la sortie, le récit de la légende de la treizième lune, celle de la Femme-du-Ciel.

Ensemble constitue une exposition à la frontière de l'art actuel et de ce que l'on appelle l'art autochtone contemporain. Il est clair que l'artiste a voulu établir un pont entre une tradition à laquelle elle appartient et un aspect du formalisme de l'art actuel dont elle s'approprie à sa manière quelques-uns des emblèmes iconiques.

Normand Yergeau

■ QUÉBEC

DES ESTAMPES TOUS AZIMUTS

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE
DES 25 ANS D'ARG/ENGRAMME
Bibliothèque Gabrielle-Roy
Du 3 au 28 septembre 1997

À Montréal, Graff soulignait récemment son 30^e anniversaire. En 1997, à Québec, c'est au tour de l'Atelier de réalisations graphiques de Québec (ARG), rebaptisé Engramme en 1990, de célébrer ses 25 années d'existence. C'est en effet en 1972 que Marc Dugas, qui avait justement goûté à la joyeuse philosophie de l'atelier de Pierre Ayot, fonda le premier centre d'artistes de la capitale en compagnie de jeunes créateurs désireux de mettre en commun leurs ressources et leur énergie. Un quart de siècle plus tard, l'aventure se poursuit toujours, même si plusieurs capitaines se sont succédé à la barre du navire, entre les francs éclats de rire et le choc tumultueux des idées.



Jean Pearson
Hommage à Andy - Star et bambou; volet
vert, 1992, 75 x 75 cm, sérigraphie et
gravure sur bois

Afin de témoigner de la pérenne vitalité du collectif, l'actuelle présidente d'Engramme, l'artiste et professeure Nicole Malenfant, a conçu une exposition rétrospective regroupant quelque 80 œuvres d'une quarantaine de graveurs. Celle-ci a été préparée au moment où la collection de l'atelier, venant d'être léguée à la Bibliothèque nationale du Québec, était, ô ironie!, temporairement inaccessible. Qu'à cela ne tienne! La commissaire s'est fiée à sa mémoire ainsi qu'à celle de collaborateurs, notamment Bill Vincent, actif au sein d'ARG/Engramme depuis une vingtaine d'années. La liste de noms des membres depuis 25 ans a été passée au crible des critères de sélection suivants: contribution à la discipline de l'estampe au plan de l'originalité de l'œuvre, tenue d'au moins une exposition individuelle à la galerie de l'atelier, représentation de toutes les

«périodes» du collectif. Nicole Malenfant a rencontré chacun des artistes retenus et leur a demandé des pièces qu'ils jugeaient significatives.

On s'en doute: l'exposition est très diversifiée. Cet effet aurait pu sérieusement agacer si la présentation avait été chronologique. Heureusement, pour des raisons d'espace, le regroupement des œuvres par affinités thématiques a été préféré. Le montage «baroque» de l'artiste-membre Jean Pearson, un peu à la façon des anciens cabinets de peinture, mais sans user du procédé à outrance, offre souvent de beaux «voisinages». Ceux-ci permettent au visiteur de mieux goûter à la pluralité de recherches tant techniques qu'esthétiques encouragée par ARG/Engramme. Ce souffle de liberté constitue d'ailleurs une des «marques de commerce» de l'atelier.

L'exposition rétrospective montre donc comment la figuration et la narration n'ont jamais été dénigrées au sein du collectif, et ce à une époque (les années 70) où cela n'était pas du tout encouragé par l'art officiel. La thématique de la ville ou de la banlieue est ainsi présente dans des œuvres de Roger Pélerin et Louis Rémillard, tandis que l'enfance et la vie quotidienne sont évoquées par Nicole Giguère, Aline Martineau, Denise Morisset et Madeleine Gouin. Paul Béliveau et Pierre Auger utilisent notamment l'estampe pour «décortiquer» l'anatomie des objets tandis que Danielle April et Guy Langevin associent la figuration à des structures géométriques, une esthétique qui fera les beaux jours de plusieurs artistes de Québec, au début des années 80.

L'humour et l'ironie sont également des valeurs sûres chez plusieurs graveurs. Il faut voir comment Carmen Coulombe et Gabriel

Louis Rémillard
Flash jaune, 1988, techniques mixtes,
76 x 101 cm



Routhier se moquent de l'imagerie religieuse, Jacques Thisdel des clichés de l'identité canadienne offerts aux touristes, Jean Pearson du showbiz québécois. L'impertinence et la transgression hantent quant à elles les œuvres de Clément Leclerc (avec l'utilisation de couleurs fluo dans des compositions plasticiennes), Marc Dugas (qui commente l'esthétique du «masking tape»), Bill Vincent (avec ses impressions sur papier goudronné), François Chevalier (aux monotypes peu orthodoxes). L'hybridité et le mélange des techniques n'ont de toute façon jamais effrayé les membres d'ARG/Engramme. Au contraire! Denise Blackburn, Jocelyne Ferland, Joanne Tremblay, Karen Trask et Madeleine Samson, pour ne nommer qu'elles, utilisent avec brio différentes stratégies pour parvenir à leurs fins. L'installation a par ailleurs été régulièrement pratiquée à l'atelier, comme en témoigne Constance Fortier.

D'autres activités, davantage ancrées dans le présent, auront ponctué les célébrations des 25 ans d'ARG/Engramme, pendant tout l'automne. Des duos auront en effet été présentés à la galerie du collectif, installée à la «proue» de Méduse. Au nombre de 18, ces jumelages de membres anciens et actuels permettaient un échange très intime de pratiques bouleversant les habitudes de créer des participants, un signe qu'Engramme n'a pas l'intention de cesser d'offrir de nouveaux défis à la discipline de l'estampe. Une publication, qui sera lancée le 17 avril, clôturera les activités en offrant quelques pistes de réflexion à partir de l'exposition rétrospective et des duos. Reste à préparer, déjà!, la façon dont les 30 ans seront soulignés, si jamais l'organisme veut s'associer au Musée du Québec et ainsi obtenir une reconnaissance institutionnelle qui lui fait paradoxalement défaut...

Marie Delagrave

■ HULL

EFFET MIROIR

FRANCESCA PENSERINI
CORPS ÉCHOÛÉ
INSTALLATION

AxeNéo-7
205, rue Montcalm
Du 19 octobre au 16 novembre

Commençons d'abord par une observation: un dessin ou une peinture (deux dimensions) est juxtaposé à une sculpture (trois dimensions). Cet ensemble constitue une installation où les deux et les trois dimensions se marient métaphoriquement dans l'harmonie la plus



Francesca Penserini
Corps échoué, Installation

est traversé par des codes précis et certains artistes se retrouvent « au service du code » qui s'exprime à travers eux. Pour brouiller encore plus la situation de l'art et des artistes, la liberté² du sujet, donc de l'artiste, est devenue vague et incompréhensible. Bien malin celui qui pourrait

définir la liberté aujourd'hui. La liberté n'est plus le fait de choisir. La liberté consiste à réfléchir sur les choix qu'on a faits. La liberté consiste à questionner les questions. Ainsi, le caractère subversif, contestataire, innovateur, provocateur, « anticipatif », autonome de l'art a fini par se dissoudre en une pratique collective soumise à un idéal corporatiste et étatisé.

Francesca Penserini, qui s'insère dans cette tradition, a un talent fou. Elle maîtrise superbement la technique de la taille directe et dessine avec une maîtrise hors du commun. Sa métaphore du corps échoué est un peu évidente (torse évidé et cœur dessiné) mais reste tout de même cohérente et convaincante. Le talent, l'intelligence visuelle, le sens des volumes, des formes et des objets sont présents dans son travail. Penserini est bourrée de talent. Malheureusement, le talent ne suffit pas pour créer une œuvre d'art. Celle-ci est la rencontre du talent avec l'histoire, le Temps, les idéologies, les esthétiques dominantes-émergentes-déclinantes, le politique, l'innovation et la contestation du code dominant. La création n'est pas l'art de perfectionner des techniques. Elle dépend aussi de tout l'environnement où elle baigne, dont paradoxalement elle s'imprègne et dont elle se distancie.

Dans un tel contexte, *Corps échoué* est le reflet fidèle de son milieu qu'il souhaite séduire et reproduire fidèlement. Il perpétue la « dominance du code » et devient ainsi un effet de miroir. Peut-être, le temps est-il venu de contester cette dominance. Mais qui a le cœur à la révolte?

Camille Bouchi

¹ Donald Judd, *Specific objects*, in Claude Gintz, regards sur l'art américain des années 60, édition territoires, Paris, p. 65-72, 1979

² La dernière fois qu'on a réfléchi sur la liberté date des années 50. Aujourd'hui, on est libre, on ne le devient plus.

L'OUTRE-LIEU DE L'ARTISTE

RICHARD PURDY
ARÉOARCHÉOLOGIE

AxeNÉO-7

Du 7 septembre au 12 octobre 1997

PATINER SUR L'ŒIL DE RICHARD PURDY
Traduit de l'anglais
par Hélène LeBeau

Livre publié à compte d'auteur



Illustration
Crédit photo: François Dufresne

Aujourd'hui, il n'y a plus guère d'expositions sérieuses qui ne soient accompagnées d'une publication. L'art actuel a besoin de texte. Il sort accompagné. Ainsi une nouvelle entité a vu le jour: le «textobjet»¹. Au nom d'une certaine postmodernité, on essaie d'éliminer les barrières théoriques qui séparent les genres: arts visuels, critique d'art, littérature, philosophie, psychanalyse, etc. L'installation, *Aréoarchéologie*, et le livre, *Patiner sur l'œil* de Richard Purdy précèdent de cet esprit².

Autant le dire immédiatement, Richard Purdy est un utopiste qui a créé une œuvre utopique: un chantier archéologique intergalactique révélant une vue imprenable de la Lune. Dans la tradition de Thomas More et de Saint-Simon, il construit son installation sur des faits réels et réalistes et y insère astucieusement des mensonges, des fantasmagories, des songes, des inversions, des illusions qui rendent l'utopie plus «vraie» que la réalité.

Dans toutes les constructions utopiques, l'obsession des moindres détails reste essentielle à la véracité de l'objet montré. Purdy invente un univers cohérent dans son délire, logique dans son illogisme, structuré dans sa folie. Il est réglé au millimètre près. Mais toute obsession de créer un nouvel horizon des possibles tend à produire aussi un univers tyrannique, carcéral, totalitaire³. On oublie

souvent que les révolutions, le communisme, le marxisme, le nazisme, le fascisme sont aussi des utopies.

Pour réussir sa construction archéologique du délire intergalactique, notre utopiste a choisi d'exploiter la comparaison qui lie deux registres différents et hétérogènes (le comparé et le comparant), la fiction et la réalité: l'utopie⁴. Cette figure de style ressemble à la structure même de l'utopie car, d'une part, elle relie deux mondes incompatibles

et, d'autre part, elle valorise les constructions à double-entente. Plus encore, l'artiste choisit judicieusement tous les signes qui peuvent inverser le monde: le miroir, le reflet, le trompe-l'œil, l'eau, le verre, le regard, le doublement, le parallélisme, l'illusion et la figure de Narcisse. Exemple: le sens de la crêpe glisse et devient Lune. Toutes les deux sont sphériques et bi-dimensionnelles (pour les terriens) et renferment des re-

flets, des reliefs, des sillons, des trous, des traces... C'est la comparaison qui transforme la crêpe décontextualisée en Lune contextualisée. Ainsi, l'artiste concilie le mensonge avec la vérité, ce que toute utopie tend à faire.

Tout cela est assaisonné d'humour. Mais dans un univers utopique, l'humour est rapidement inversé et produit de l'humour noir, celui du désespoir. Il dévoile le pessimisme aigu de l'utopiste: la réalité est indéchiffrable. Toutes les solutions politiques et humaines ont échoué. Le retour du refoulé ne suffit plus pour changer le monde. L'humour purdien tente mais ne réussit pas à cacher le désespoir qui soutient tout projet utopique. Bien au contraire, l'effet (de) rire accentue le tragique dans son installation. En somme, il exacerbe la tension entre la réalité et le désir de remplacer le monde par ce «Nulle Part». Paradoxalement, l'utopie est plus supportable en l'absence de la drôlerie.

Pour ce qui est du livre, *Patiner sur l'œil*, l'auteur adopte la même logique qui se trouve dans son installation. La première phrase donne le ton du livre: «Et Dieu fut créé à l'image de l'homme. Si Richard Purdy est un excellent artiste, il s'avère un écrivain moins heureux. Son texte manque de rythme, de souffle, de sonorité et de style. Après avoir lu la première partie du livre, on devine que suivront une

parfaite. En 1963, Donald Judd a écrit un article¹ aride opposant les deux dimensions (peinture) aux trois dimensions (la future installation), l'espace réel aux illusionnismes. Aujourd'hui, les voici unis. Nombreux sont les artistes qui sculptent des dessins et peignent des sculptures. Cela s'appelle hybridité, hétérogénéité, éclectisme.

Nouvelles observations: le corps, la mémoire, l'exil, le processus, le parcours, l'éphémère, le fugitif, la trace, la déconstruction... On a l'impression que les artistes au Canada, aux États-Unis et en Europe se sont donnés le mot, consciemment ou inconsciemment, pour explorer les mêmes choix esthétiques.

Soyons clair. Chaque artiste dans son atelier crée une œuvre personnelle unique. Cependant le cliché la guette. Le cliché est la somme des récurrences faites individuellement par des artistes qui vivent dans un univers médiatisé où l'information, les idées, les concepts et les projets circulent à une vitesse vertigineuse et se retrouvent dans ce grand espace du libre échange médiatique des choix esthétiques. Conséquence: l'art est de plus en plus inséparable des communications et les artistes doivent en prendre conscience immédiatement, car la diffusion quasi instantanée des informations (idées, projets, tendances, etc.) affecte directement leurs œuvres. Bien plus, elle menace de rendre caduque la conception de l'autonomie de l'art, de l'objet et de l'artiste dans la mesure où les influences extérieures et intérieures ne sont ni directes ni apparentes ni même conscientes, menaçantes ou évidentes.

Les clichés se développent aussi parce qu'un certain nombre d'artistes vivent dans un univers communautaire où ils visent de plus en plus à séduire le Milieu en reproduisant les mêmes idées, les mêmes thèmes, les mêmes choix esthétiques, les mêmes valeurs, les mêmes formes, les mêmes concepts, les mêmes discours que la communauté qui les accueille. Autrement dit, l'art

construction répétitive du récit, une manière redondante d'insérer la réalité dans la fiction, les inversions faciles et le brouillage gratuit des valeurs. Le texte devient si prévisible qu'il évalue le "punch" qui marque la fin de chaque chapitre.

On ne s'attardera pas longuement sur le peu de qualités littéraires de cette publication-maison. Ce qui devrait davantage nous préoccuper, c'est le lien entre texte et art. En effet, le livre tend à transformer *Aréoarchéologie* en réalité historique en lui injectant un récit qui la transforme en fait accompli inscrit dans l'histoire: « Ces mots que tu viens de lire sont histoire déjà. Relis-les et la deuxième lecture, comme la première, sera histoire⁵. Si on remplace « mots » par installation et « lire » par voir, cette logique s'applique à l'art aussi. Alors la fiction est la Référence, la Source, la Narration qui rendent le songe de l'art (l'utopie) « vérité ». Elle ressemble à ces notes en bas de pages, à ces citations scientifiques qui fondent (sans fonder) ce pays de Cocagne. Mais n'allez pas vérifier les sources, car la fiction et l'échafaudage de l'installation s'écrouleront instantanément. Il faut jouer le jeu.

Richard Purdy tente la même expérience que Diderot⁶: expérimenter l'art par l'écrit et l'écrit par l'art. Il s'agit de trouver les dénominateurs communs et les similitudes (comparaison, inversion, narration, parallélisme, utopie, description, illusion, sources, etc.) afin que le visiteur et le lecteur glissent d'un art à l'autre sur le mode de la référence et de la citation. L'art (installation et fiction) s'indexe sur des référents qui ne sont pas toujours réels: « Le grand homme (l'artiste) n'est pas celui qui fait vrai, c'est celui qui sait le mieux concilier le mensonge avec la vérité ». (Diderot, *Salon de 1767*.)

Camille Bouchi

¹ Sur ce sujet, voir le magnifique livre d'Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1997.

² Certes, il y a des expositions qui ne sont pas accompagnées de textes, mais uniquement faute de moyens. Tout artiste cherche son texte.

³ Sur ce sujet, voir *La reconstruction de l'Utopie* de Fernando Ainsa, Arcantère-UNESCO, 1997.

⁴ Utopie est formé de deux racines grecques « ou » indiquant la négociation et « topos » désignant un lieu.

⁵ Richard Purdy, *Patiner sur l'œil*, p. 12, 1997.

⁶ Sur ce sujet, il faut lire Diderot, *Ruines et paysages Salon 1767*, Hermann, Paris, 1966. Diderot, *Héros et martyrs Salon de 1769, 1771, 1775 et 1771* suivi de *Pensées détachées sur la peinture*, Hermann, 1996.

■ OTTAWA

UNE RHÉTORIQUE DU PATHOS

ROBERT SEMENIUK
MINES TERRESTRES

Musée canadien de la photographie contemporaine
1, Canal Rideau
Du 26 novembre au 25 janvier 1998



Robert Semeniuk
On estime de 65 à 110 millions le nombre de mines terrestres antipersonnel posées à travers le monde, réparties dans soixante-quatre pays, elles tuent ou mutilent en moyenne soixante-dix personnes par jour. Les victimes, en particulier lorsqu'il s'agit de femmes célibataires, sont souvent confrontées à l'exclusion économique et sociale, et n'ont que peu d'espoir de trouver du travail ou de se marier.
Collection: MCPC

Avec *Mines terrestres* Robert Semeniuk montre les corps mutilés de jeunes enfants et leur souffrance, il exploite les bons sentiments, la charité chrétienne et la culpabilité des visiteurs à l'égard des victimes des mines anti-personnel. Il est difficile de s'opposer à la vertu et aux causes humanitaires. Mais ce qu'il y a d'enrêleur dans l'exposition de Robert Semeniuk, c'est que l'artiste a décidé de nous sensibiliser¹ seulement aux effets des mines terrestres. À cette fin, il a recours à la panoplie des images destinées à susciter la pitié chez les visiteurs de son exposition: « Sympathie qui naît au spectacle des souffrances d'autrui et fait souhaiter qu'elles soient soulagées. »² On ne peut s'empêcher de lui reprocher la manière dont il aborde, construit et fabrique ses images d'enfants mutilés.

Le photographe-journaliste exploite sans vergogne la rhétorique du pathos: du sang partout, des prothèses à perte de vue, des beaux enfants amputés de leurs jambes, les cuisses estropiées dans des poses attendrissantes³ (« Place-toi ici et ne bouge pas pour que je te prenne en photo »), des détails obscènes et inu-

tiles de blessures ouvertes... On est certes touché par ces photographies de l'après-coup. Curieusement, on se sent bien et même empli de compassion après cette expérience cathartique. On veut faire quelque chose pour répondre à l'appel à la pitié que lancent les images: justement en face du Musée canadien de la photographie contemporaine, une conférence internationale⁴ se déroule afin de mener à la signature d'un traité d'interdiction des mines anti-personnel. Soulagement.

L'exposition *Mines terrestres* ne nous aura pas permis de comprendre un peu mieux l'horreur et pourquoi elle existe. On a assisté à un après-coup esthétisé d'un « accident fâcheux ». Il a certes suscité spontanément notre sympathie pour une bonne cause comme un flash du téléjournal qui soulève une étincelle d'indignation vite éteinte. Rien pour nous empêcher de dormir. Alors bonne nuit et à la prochaine cause du mois.

Camille Bouchi

¹ Rainer Rochlitz, in *L'art contemporain en question*, Galerie nationale du jeu de paume, Paris, p. 138, 1994.

² L'un des effets pervers de toute campagne de sensibilisation, c'est de nous rendre, à la longue, insensible à la souffrance humaine.

³ Définition de pitié dans le *Petit Robert*, 1988, Paris, p. 1444.

⁴ Cette conférence internationale s'est tenue à Ottawa du 2 au 4 décembre.

PAR LE TROU DE LA SERRURE

LAURA LETINSKY
VENUS INFERRED

Musée canadien de la photographie contemporaine



Laura Letinsky
Sans titre (Laura & Eric), 1994
De la série *Vénus déduite*
Épreuve à développement chromogène
Coll. MCPC

Du 3 octobre 1997 au 25 janvier 1998

Pour apprécier les photos intimes de Laura Letinsky, il faut assumer le statut du voyeur qui regarde impunément des couples dans leurs

chambres à coucher. Mais qu'est-ce qu'un voyeur au juste? Un voyeur est un regard pur, un œil, une absence totale de corps devant les personnes qu'il observe. Il tire son plaisir du fait qu'on ne le voit pas. Si on l'aperçoit, il ne peut goûter aux ébats pratiqués par les couples. Tout voyeur n'a pas de sexualité propre puisqu'il ne jouit que par procuration. Ceux qui souhaitent conserver leur statut de sujet-corps sont déçus, car ils sont toujours relégués à l'état de voyeur qui épie des couples par le trou de la serrure. Ce qui n'enlève pas à ce point de vue un certain charme.

Dans *Venus Inferred*, on note l'omniprésence de la photographe. Ce qu'on voit, c'est justement son point de vue, sa mise en scène, sa vision anti-sexiste des années soixante. Tout cela pourrait paraître aujourd'hui sans intérêt, si l'artiste n'était pas le destinataire du regard de ses personnages féminins. Et puisque s'il désire voir quelque chose, le voyeur est condamné à adopter l'optique de l'artiste, une mise en abîme des regards se reproduit unissant dans une ligne visuelle le regard des personnages (qui observent l'artiste) à celui du metteur en scène (qui les photographie) à celui du voyeur (qui épouse la prise de vue de l'objectif) et vice versa. Pour renforcer cette dynamique du regard, Letinsky adopte la logique de la serrure où il faut regarder selon un angle très précis pour voir. Si le voyeur se déplace — à gauche ou à droite selon le cas — l'image est décentrée. Le regard quitte l'angle de la serrure et les corps épiés sont hors du champ prévu par l'artiste. Voyeurisme oblige.

Dans l'art, l'érotisme prend forme quand il titille l'imaginaire du sujet. Il ne plaît pas au voyeur, car ce dernier cherche la chose. Ici, il est bien servi. Ainsi, la sensualité dans la majorité des œuvres de Laura Letinsky laisse largement à désirer. La sexualité des acteurs est au premier degré, littéraire, quotidienne et sans aucun raffinement des sens. Les images sont tellement laborieuses qu'elles sentent le préfabriqué, la mise en scène et « l'idéologisme ». Dans ce contexte, les hommes sont ridicules, tourmentés, désespérés. On a l'impression, que pour se débarrasser du sexisme des hommes des années soixante, il faut le remplacer par celui des femmes. Triste constat de fin de siècle dans les musées. Passons.

Cependant, l'unique image érotique de cette série est intitulée *Laura & Eric*. Vautrée dans son lit après l'amour, Laura, les jambes

écartées, regarde, avec la photographe et le voyeur, Eric, quitter la chambre à coucher qui donne directement sur la rue: la voie publique. Malheureusement pour l'artiste, l'érotisme n'est ni le corps de la femme ni celui de l'homme, mais la porte ouverte qui laisse entrer la lumière de la rue et de l'espace public dans le jardin secret du couple qui est de toute évidence le sexe (caché) de Laura. Le public envahit le privé. Ce qui rend aussi cette scène titillante, c'est le fait qu'elle suggère (le non-montré) le désir inassouvi de Laura qui a toujours les jambes écartées même après qu'Eric se fut éloigné du lit. Enfin, l'érotisme réside dans l'absence (omission) de la deuxième jambe, de la prise de vue, qui exagère l'ouverture du corps nu en conviant le sujet à rêver de...

Camille Bouchi

TRAIN : MYTHE D'HIER, SYMBOLE D'AUJOURD'HUI

CHRONIQUES EN RAIL : TRAINS ET PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE
Musée canadien de la photographie contemporaine
1, canal Rideau
Ottawa (Ontario)
Du 18 juillet au 28 septembre 1997

Centre culturel
Université de Sherbrooke
Sherbrooke
Du 11 avril au 7 juin 1998

Installée à un jet de pierre de l'ancienne gare d'Ottawa, aujourd'hui convertie en centre de congrès, l'exposition *Trains et photographie contemporaine* organisée par le Musée canadien de la photographie contemporaine propose les clichés de douze artistes actuels sur le thème du train. Dans le catalogue, on peut lire cette phrase, publiée dans le *Philadelphia Enquirer* en 1866, alors que la photographie et les chemins de fer étaient encore tout jeunes: « Rien ne semble hors d'atteinte pour la photographie. C'est le chemin de fer et le télégraphe de l'art... Le chemin de fer nous transporte très loin, et la photographie aussi — peut-être même plus loin encore. » Les histoires d'amour du cheval de fer qui filait sur les rails d'acier tout comme les tragédies survenues le long de sa ligne de vie sont ravivées par ces photographies d'art documentaires, post-historiques et personnelles. Ces œuvres rappellent à quel point le voyage par train a été vital dans l'histoire du Canada et combien la mythologie qui entoure



Ron Benner
As dark as the grave wherlin my friend is laid
Aussi sombre que la tombe où repose mon ami
Murale argentique, goudron, 1975-1976 (détail)
Coll. Art Gallery of Windsor

le train constitue un sujet aussi fascinant que le train lui-même.

Scènes de catastrophes ferroviaires, les six diptyques de Roy Arden représentent des adaptations post-historiques du mythe du train héroïque tout en offrant également un discours parallèle sur les tragédies qui y ont été associées. Ron Benner, qui a travaillé pour Norfolk & Western Railroad de 1970 à 1980, expose d'impressionnantes murales en noir et blanc comme *As dark as the grave wherlin my friend is laid* (1975-76), où il utilise la photo d'une catastrophe ferroviaire publiée en juin 1975. Les taches de goudron qui parsèment la surface de la photo et l'image sans fard d'un train qui a déraillé évoquent la tension d'un tel accident. *Passing Through* (1997), l'installation multimédia de Vera Frenkel, recrée symboliquement l'intérieur d'un wagon de passagers. Des inscriptions, qui ressemblent à des lettres qui auraient été écrites à des amis durant un long voyage, diffusent une impression de souvenirs figés. Angela Grauerholz a recréé la nostalgie d'une plate-forme de gare à Harrison, en Colombie-Britannique, avec des gens qui y attendent le train: photos d'atmosphère, teintées par l'odeur du temps. Pour Grauerholz, le voyage en train représente paradoxalement « un long moment qui traîne, plein de paysages et de pensées, un moment d'inertie et de mouvement constant ». L'intérieur kitsch de O. Winston Link, où l'on voit une femme assise nerveusement dans son salon, à proximité des voies ferrées de New York, revêt la valeur d'une vraie curiosité documentaire — de quoi soutenir la nostalgie. À l'opposé, la série d'épreuves argentiques de Louise Noguchi, *destiny/destination* (1994), soutient la narration philosophique de l'expérience qu'a vécu sa propre famille, des Canadiens d'origine japonais que l'on a déplacés de force de Colombie-

Britannique en Ontario durant la Première guerre mondiale. Deux photographies de mains (où les lignes du destin ressemblent aux lignes que dessinent les voies ferrées) agissent comme des parenthèses autour des images d'une locomotive à vapeur et d'un bol à thé renversé. Le train devient le symbole du destin, d'un avenir incertain accompagné de douleur et d'attente. *Hall Creek* (1986) de Glen

Rudolph montre un rail suspendu au-dessus d'une gorge, là où s'élançait auparavant un pont ferroviaire sur tréteaux, symbole âpre et convaincant de la fin de l'ère romantique du voyage par train. Parcourant jadis en tous sens le paysage de la côte du Pacifique, de nombreuses voies ferroviaires sont maintenant abandonnées et utilisées par les adeptes de motocross. *CPR Lands: Dalbousie Station/Faubourg Québec* (1993-96) de Kathryn Walter parcourt les tréteaux du temps en utilisant de la pure documentation sur un site spécifique du Vieux-Montréal. La photo de type topographique, qui faisait à l'origine partie d'une installation multimédia tenue à l'automne 1993 au 401 boul. St-Laurent, dans le Vieux-Montréal, présente une nature renaissante derrière ce site inutilisé alors qu'au loin se dressent des édifices industriels — les vieux et les nouveaux. La lithographie du 19^e siècle qui accompagne l'œuvre montre une gare d'antan, grouillante d'animation, à une époque où chemin de fer signifiait croissance et développement — promesse d'un avenir stable et sécurisant. Une série de vidéos choisies par Su Ditta et joints à l'exposition comprend les œuvres de Frank Vitale, Paul Wong, Richard Fung, François Girard, David Rimmer et Gitanjali, mais on aurait aussi pu y inclure la comédie chaplinesque de Buster Keaton, *The Railroadier*, pour le simple plaisir du public. Les œuvres présentées dans *Chroniques en rail: trains et photographie contemporaine* rappellent d'abord et avant tout que même si est révolue l'époque grandiose des voyages par chemin de fer, le train n'en demeure pas moins un symbole puissant de bouleversement social et historique, de destin manifeste.

John K. Grande

(traduit de l'anglais
par Monique Crépauly)

TORONTO

IDÉOGRAMMES INTIMES

SANDRO CHIA
Institut italien de la Culture,
Toronto
Du 23 octobre 1997 au
31 janvier 1998



Sandro Chia
Deve Venire
Graphite sur papier, 1997
25 x 30 cm

Sandro Chia, Francesco Clemente et Enzo Cucchi, les trois « C » de la trans-avant-garde italienne, ont balayé le monde de l'art au début des années 80 en ressuscitant une imagerie païenne et classique. La figuration devint la réponse du milieu de l'art à un minimalisme matérialiste fatigué et à un parti pris pop exténué. Les détracteurs considéraient le dialogue entre la trans-avant-garde et l'histoire comme un dialogue réactionnaire, un pas en arrière, mais les collectionneurs se ruèrent pour acheter leurs œuvres. Sandro Chia est resté depuis quelque temps loin des projecteurs, en partie parce que son œuvre ne semble avoir aucune pertinence politique ou sociale pour son époque. Chia a toutefois persisté à peindre et à s'inspirer de sources aussi diverses que John Ruskin, Erik Satie et les Cowboy Junkies. Comme il l'a récemment expliqué: « L'idée de peindre est la communication d'une histoire très complexe, la création d'une machine pour comprendre, pour décoder... C'est typique du fardeau de l'humanité moderne — il y a une certaine brutalité qui nie l'individualisme. Je crois que faire une peinture c'est finalement l'une de ces activités délibérées que l'on persiste à faire, malgré le fait qu'elle soit en contradiction directe avec la société moderne. »

Cette exposition est un bijou. Les débuts canadiens de Chia à l'Institut italien de la Culture comprennent une série d'œuvres multimédia sur

papier inspirées par la poétesse torontoise Gwendolyn MacEwen. Les soixante-neuf œuvres présentées, toutes créées en 1997, sont d'intimes idéogrammes, légers comme des croquis de Chagall. Les personnages, seuls ou en groupe, sont corpulents, grossiers même. Leur aura spartiate rappelle les classiques scénarios métaphysiques de Giorgio de Chirico. Théâtrales, mythiques, imposantes et génériques, les œuvres de Chia orchestrent son monde intérieur par les lignes et la couleur. La pensée de Gwendolyn MacEwen, qui croyait que « le poète moderne peut encore écrire des psaumes », a beaucoup en commun avec les rêveuses peintures métaphysiques de Chia. Tout comme Chia, MacEwen a creusé les profondeurs de la mythologie païenne et classique. Amoureuse à 19 ans du poète Milton Acorn — elle l'a aidé à éditer son magazine *The Moment* dans les Laurentides en 1961 — elle voyagea jusqu'au Moyen-Orient pour retracer les sources anciennes de son imagerie.

Alors que l'intérêt pour les auteurs canadiens continue d'augmenter en Europe (des cours de littérature canadienne sont maintenant offerts dans quinze universités italiennes), le professeur Branko Gorjup de l'Université York, à Toronto, a lancé une série de publications trans-culturelles avec la maison d'édition italienne Longo Editore Ravenna. Le premier livre de cette série italo-anglaise sur les poètes canadiens, *The Baffled Hunter, Selected Poems by Irving Layton*, illustré par Enzo Cucchi, a été publié en 1993. Les œuvres de Sandro Chia illustreront la poésie de MacEwen dans *Il geroglifico finale/ The Last Hieroglyph*. Parmi les collaborations futures, on retrouvera P.K. Page illustré par Arnaldo Pomodoro et Al Purdy illustré par Mimo Paladino.

John K. Grande

(traduit de l'anglais
par Monique Crépeault)

PASSÉ-PASSAGE

JULIANNA JOOS: LOST & FOUND
Open Studio Gallery, Toronto,
Du 4 au 29 novembre 1997

La tâche de l'artiste est, selon Francis Ponge, d'ouvrir un atelier et d'y réparer le monde, par fragments, comme il lui vient. C'est justement ce à quoi s'emploie Julianna Joos quand elle assemble des gravures et des bibelots fortement liés à la mémoire: le lit et la maison, des chaises, des ustensiles, des papillons, etc. Son installation recompose le monde — un monde qui permet à chacun, dans l'optique bergsonnienne, de jouer à



Dans les traces de Hansel et de Gretel, 1996
eau-forte marouflée et objets,
45 cm de diamètre.
Document visuel: Photographie noir/blanc,
crédit: Ormsby Ford.

nouveau le passé en le réactualisant selon des circonstances nouvelles, sous l'angle d'une pensée en transit à la recherche d'un temps perdu.

Les Petites Madeleines entraînaient l'esprit de Proust vers un plus jeune âge. Pour Camus, l'odeur des oignons marinés dessinait le souvenir de son Algérie natale. Mais le temps perdu n'est jamais retrouvé que partiellement, c'est-à-dire transformé lors de son passage vers le présent. Ici, au cœur de l'installation, l'aura de chaque élément est évidemment interprétée de nouveau dans le lieu d'exposition. Cette aura correspond à la singularité d'un moment et, selon les termes de Chklovsky, doit « donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ».

Par conséquent, les fragments sont à la fois autant de sorties vers les années antérieures et autant d'incursions dans le moment vécu. Ils peuvent provoquer pour chacun d'entre nous une absence dans le passé intime, peut être celui de la petite enfance ou du confort chaleureux d'un environnement clos et feutré. Mais leur nouvelle aura ramène également l'Autrefois dans le présent du monde éveillé où l'art met en scène sa propre séduction en organisant les objets et les images en coffrets qui sont autant d'échos des sentiments d'intimité et des architectures secrètes et protectrices.

Quand l'artiste pose, par exemple, dans un coffret un petit chien à chapeau devant un minuscule pot de fleur ou installe une maison sur une surface circulaire dont la texture et la couleur relèvent du pain d'épices, elle rejoue le passé à l'aide d'objets qui agissent en tant que traces. Celles-ci apparaissent comme des procurations matérielles d'une envie de mémoire dont le pendant physique serait l'équivalent d'un corps estropié qui n'a de cesse de vouloir revivre la présence du membre absent. Ce « manque à revivre » est sans doute à la source de cette pulsion créatrice qui forme et déforme des traces, d'une œuvre à l'autre. Tout artiste a en effet des arriérés sur lui-même parce que l'écoulement du temps

l'entraîne toujours au-delà de l'expression du moi censée être assurée par une œuvre donnée.

Répondant aux propos de Walter Benjamin sur les traces dans les demeures bourgeoises, le travail de Joos est double: il suit les traces de l'intérieur, à la fois mnémotique et physique, à la fois passé immatériel et présent tangible; un intérieur perdu et trouvé.

Bernard Paquet

ÉTAT-UNIS

LE TEMPS, LA MATIÈRE ET LE GESTE

RAKE

Galerie Exquisite Corpse Artsite
Burlington, Vermont
Du 15 février au 28 mars 1997

L'art de Gerrit Gollner, une jeune artiste américaine d'origine autrichienne, peut s'apparenter à un enregistrement séismique de la continuité urbaine et à une transcription foisonnante de perceptions pré-cognitives. Grâce à une gestuelle picturale démultipliée, le matériel de l'art est vigoureusement transformé en surfaces activées. C'est en quelque sorte un automatisme dont l'artiste est le conduit, mais contrairement aux artistes qui se réfugient dans un domaine spécifiquement sensoriel sans jamais regarder en arrière, le travail de Gerrit Gollner est profondément engagé avec le monde.

L'artiste s'exprime sur une diversité de surfaces, de formats et de supports: papier, pièce de contreplaqué endommagée, reliure lithographiée et peinture composite. Les marques qu'on retrouve dans la plupart des dessins et des impressions suggèrent,

de façon primaire, le passage du temps. Objets et aires spatiales flottent dans des géographies reconstruites et semblent être constitués de marques exprimant autant l'action que la matière. Le sens du temps semble accentué par la nature du dessin avec ses différentes superpositions et ses media mixtes de même que par les indications du procédé d'impression et par les différentes étapes d'ajout et de retrait d'images et d'inflexions.

De plus, l'installation dans la galerie centrale crée une démarcation spatiale grâce aux dessins accrochés à l'imagerie peinte du mur concave. Cette impression de démarcation spatiale est renforcée par d'autres œuvres qui sont des références spécifiques au schéma d'un lieu. La représentation non-symbolique d'un lieu physique et la suggestion du passage du temps dans le dessin s'amalgament pour créer des « événements visuels ».

Chez Gollner, l'utilisation de textes écrits dotés d'une syntaxe fracturée et de mots liés suggère une forme de communication érodée. Son œuvre semble rejeter les protocoles narratifs collectifs et la médiation par le biais de conventions linguistiques.

Il s'agit moins d'abandonner les conventions de la société pour retourner à un état idéalisé que de repousser la narration pour retrouver une base conceptuelle neuve à partir de laquelle on peut réfléchir et contribuer aux mécanismes et aux sens de sa propre culture. Le travail de Gollner évite systématiquement les préfigurations visuelles simplistes et ravive les nuances de l'expérience qui seraient autrement obscurcies par les ombrages conceptuels du langage verbal et l'influence qu'il a sur notre vision.

À la fois fortement intuitive et résistante dans sa rationalité, la forme d'introspection qu'on trouve ici n'isole pas et n'invalide pas implicitement le geste. Bien que la démarche de Gollner soit très personnelle, elle ne semble pas participer de la rationalisation où les problèmes sociaux sont réduits à des problématiques individuelles spécifiques sans l'identification de perspectives contrastantes et de déséquilibres du pouvoir.

Cette jeune artiste exploite sa fibre poétique avec un jugement visuel persistant amplement soutenu par ses expériences. L'exposition révèle une artiste recevant de son environnement immédiat des bribes disparates d'information et les rassemblant à l'aide de réflexes sensoriels primaires et de déductions visuelles pour former des explorations nouvellement configurées. Ces œuvres dénotent un enthousiasme facilement communicable au spectateur.

Joan Rzakiewicz



LFS, St.5,
1996
Encre, crayon,
lettraset
8 1/2 x 11"
(un parmi
14 panneaux)

QUÉBEC

PROFUSIONS ALLÉGORIQUES

RUSDI GENEST

TISSUS D'HUMANITÉS PAR DELÀ NOS TEXTURATIONS DE CIVILISATIONS

BRONZES, PAPIERS MATIÈRE ET CÉRAMIQUES

La galerie Linda Verge

Du 23 novembre

au 31 décembre 1997

En pénétrant dans la salle d'exposition de la galerie Linda Verge, le visiteur se croirait d'emblée projeté à l'époque des cabinets de curiosités où murs, sol et plafond se voyaient investis par des objets étranges. C'est dire combien l'œil et l'esprit sont sollicités par le nombre impressionnant d'œuvres exposées. Cependant la véritable invasion de sculptures signées Rusdi Genest ne donne ni dans la disparité, ni dans la surcharge. Car ces *Tissus d'humanités par delà nos texturations de civilisations* sont issus d'une seule et même fibre: une prédilection marquée pour l'aventure humaine dans ce qu'elle a de plus tendre, de plus drôle, de plus obscur. Cette pluralité rime d'ailleurs avec générosité. Générosité dans la profusion, mais



Bronze coulé à la cire perdue

aussi dans les détails qui composent chacune des sculptures que l'artiste a cuisinées de tous bords, de tous côtés et au sein desquelles fourmille une foule de composantes aux portes de l'expressionnisme.

L'itinéraire artistique de Rusdi Genest flirte avec le nomadisme. L'artiste a acquis une partie de sa formation et il a perfectionné sa technique à l'étranger; il a présenté des expositions aux quatre coins du Globe (États-Unis, France, Hongrie, Japon, Finlande...). C'est ce qui explique pourquoi l'intérêt que suscitent ses productions pourrait être attribuable au caractère universel-

lement réflexif de son œuvre et aux innombrables renvois aux différents courants artistiques qui l'imprègnent. De fait, ses pièces se présentent comme de véritables récits traduits en bronzes, papiers matière et céramique. Elles revisitent des épisodes historiques (*L'accueil — Le nouveau monde, Eulalie*) et mythologiques (*La chute d'Icare*).

De plus, les œuvres de Genest connotent, volontairement ou non, les syntaxes marquantes de la modernité à nos jours. Que ce soit dans les représentations gigantesques des œuvres murales ou dans les figurines minuscules des médailles, l'œil reconnaît la facture d'une citation: ici, les formes mécaniques d'un Delaunay, là les volumes massifs d'un Léger, ailleurs les corps charcutés d'un Bacon, là-bas les traits tendus d'un Munch. Mais ces parités ne plongent pas leurs racines dans un quelconque calquage. Elles semblent plutôt constituer le contrecoup d'une ouverture sur le monde et ses cultures. Car Rusdi Genest trace depuis des lustres son propre sillon à grand coup de symboles et d'allégories. Il traduit ainsi par les mille expressions et postures de ses figures, une gamme infiniment subtile d'états d'âme. Dans

cet ordre d'idées, le pied symbolise volontiers l'oppression; la main, la générosité; les rouages, l'accablante routine du quotidien; les corps et les visages, le reflet de l'inconscient. Le sculpteur s'est ainsi créé un univers bien à lui où se côtoient humour, lyrisme et angoisse. Ainsi, une série de personnages réunis sous le titre «*Vernissage*», sont parés de tous les attributs de la caricature: le verre à la main et l'air hautain, nos esthètes semblent effectivement se complaire en palabres inutiles. Savoureuse critique! Pourtant, à quelques pas de ce (malgré tout) sympathique attroupelement, se dresse un imposant monolithe où s'entassent des personnages en détresse; des visages squelettiques et des corps décharnés enserrés entre des rouages décapitants: mise en scène de l'apocalypse.

Avec cette exposition, Genest paraît non seulement conduire son public au jeu des émotions paradoxales, mais se montre également conscient du regard souvent furtif de celui qui passe. C'est pourquoi il cherche à l'interpeller de toutes les façons, afin de l'inciter, même à son corps défendant, à réfléchir sur sa propre relation au monde, sur sa propre relation à l'art.

Marie Lachance

UNE COMPILATION UNIQUE

L'art comme alternative: Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec

Guy Sioui-Durand, Les Editions Interventions, 1997, 472 pages, ill.

Préface de Pierre Restany.

L'art comme alternative est un livre né d'une recherche sociologique et d'écrits sur la culture dont les mentors sont entre autres Marcel Rioux, Fernand Dumont et Michel Freitag. Ce livre exhaustif couvre tous les aspects de la pratique artistique parallèle et indépendante au Québec de 1976 à 1996. L'accent est mis sur le rôle de la création de l'art en tant qu'agent de changement dans la société. Pendant la première période *underground* au Québec, soit de 1962 à 1972, une époque non couverte par ce livre, les groupes d'artistes ont financé des événements de façon indépendante, sans support de l'État. Sioui-Durand fait remarquer que même si l'on compte aujourd'hui cinquante-cinq groupes culturels subventionnés au Québec, ces groupes et les œuvres qu'ils créent souffrent d'une tendance de plus en plus marquée vers la confor-

mité et la standardisation. S'agenouillant devant l'autel des médias, un certain nombre d'artistes consacrent davantage leurs efforts à la dissémination de leurs productions et à graver les échelons d'une carrière plutôt qu'à une intense réflexion sur les idées, les matériaux et les principes de la pratique artistique. Ce phénomène a créé un effet parallèle — une surpopulation d'œuvres d'art vides de contenu culturel. Mais, comme le souligne Sioui-Durand, il existe encore des créateurs indépendants dont les efforts sont sincères et dont les créations critiquent la production culturelle, dans l'esprit des écrits d'Henri Lefebvre. Sous l'apparence d'une volonté de se populariser, l'art subventionné a changé notre perception de ce que la «culture populaire» et la création devraient être.

La documentation de Sioui-Durand est résolument sociologique et exhaustive, le principe de base étant d'inclure autant d'activités artistiques que possible. Ce faisant, il offre aux futurs chercheurs l'occasion de reconsidérer l'activité culturelle à partir de son survol de plus de quatre cents artistes, événements artistiques et performances. Les installations et les performances de Marie Chouinard, Françoise Boudreau, François Morelli, Armand Vaillancourt,

Francine Larivée, Jean-Pierre Bourgault, Michel Goulet, Jean-Jules Soucy, Lucie Robert et Richard Martel, tous les faits, les détails et les dates s'y trouvent pour la première fois en une seule compilation.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

L'ENVERS DU DÉCOR

Ozias Leduc et son dernier grand œuvre,

Lévis Martin,

Editions Fides 187 pp. Montréal 1997.

Au Québec, Ozias Leduc marque un tournant important de l'histoire de l'art. Son œuvre apparemment traditionnelle, comporte des éléments novateurs dont se réclame l'art actuel. Nourri par le symbolisme, ses paysages et natures mortes constituent des propositions qui interrogent les frontières du visible. L'artiste a manifesté ainsi son désir de sacrifier le profane dont la prolongation se traduit par la pratique d'un art religieux. En témoigne la décoration d'une trentaine d'églises à travers le Québec.

Parmi celles-ci, l'église de la Présentation de Shawinigan-Sud constituait pour Leduc la consécration de toute sa carrière et sans doute aussi un véritable testament spirituel.

Sous le titre *Ozias Leduc et son dernier grand œuvre*, Lévis Martin retrace les étapes d'un projet que l'artiste prendra 13 ans à réaliser. Partant d'un portrait bien campé du sage de Saint-Hilaire, l'auteur dégage ensuite une vision globale de cette entreprise. Page après page, Lévis Martin scrute à la loupe les multiples détails historiques, iconographiques ou tout simplement humains qui jalonnent cette aventure.

Ces propos rectifient alors la perception que certains ont pu avoir de Leduc partagé entre son œuvre de peintre et le travail de décorateur réduit à une fonction d'enjoliveur. Or Martin établit clairement qu'il n'y a pas deux Leduc mais un seul artiste, un prolifique et magistral créateur. Martin montre comment la conception spirituelle de Leduc est au service de l'authenticité de son expression en rupture avec la tradition classique. L'ouvrage souligne la nature originale d'un langage visuel qui transcende les règles pour devenir une expérience esthétique de premier plan tel que l'atteste aujourd'hui notre patrimoine architectural.

Jules Arbec