

Critiques

Volume 48, Number 193, Winter 2003–2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52749ac>

[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(193), 77–84.

MONTRÉAL

LA LIBÉRATION INTÉRIEURE

CAMILA SOL :
ŒUVRES RÉCENTES

Espacio México
Consulat Général du Mexique
à Montréal
2055, rue Peel
Montréal
Tél. : (514) 288-2502
www.consulmex.qc.ca
Du 10 au 31 octobre 2003



Dans ses *Œuvres récentes*, Camila Sol, artiste salvadorienne, recourt à l'installation, la performance, l'art numérique et la vidéo pour raconter un processus de libération intérieure. Ses dessins remarquables illustrent le point de départ de sa démarche. Ses intérieurs bouleversés deviennent la métaphore des événements intimes qui l'ont ébranlée. Elle choisit le lieu le plus intime de son appartement, sa chambre, rendu au fusain et au pastel noir sur un papier Kraft maculé d'acrylique rouge sang et d'un médium visqueux qui évoque les sécrétions du corps. Le titre *Caos* (Chaos) convient parfaitement à cette série où des chaises sont renversées à travers la pièce, comme si elles avaient servi d'exutoire à une colère. Les œuvres numériques permettent de comprendre l'origine de cette rage qui a été appliquée sur les objets. En effet, l'artiste met à profit la réalité virtuelle pour opérer une fusion entre ce qu'elle voit et les images qui l'habitent, entre son intérieur et son monde intérieur. Dans les impressions sur toile aux couleurs sombres et raffinées que l'on pourrait prendre pour des peintures à l'acrylique, le torse

d'un homme se déploie sur le mur de la chambre et contraste avec la blancheur du lit. Les titres *Sueño* (Rêve), *Tu recuerdo* (Ton souvenir) font bien comprendre qu'elle rêve – dans les deux sens du terme – à cette personne absente de sa vie, mais présente dans sa pensée.

Voyeur, une œuvre dans laquelle un œil et un trou flottent à travers une architecture recomposée, nous interpelle directement tant par le titre que par sa construction. Nous sommes effectivement des voyeurs, nous qui jetons un regard curieux sur un espace privé, sur des émotions refoulées. Mais, n'est-ce pas aussi ce qu'a dû être l'artiste? Pour pouvoir se libérer, il lui a fallu d'abord regarder dans les profondeurs de son être, voir les chaînes qui la retenaient prisonnière. Or, ce sont ces chaînes qui entourent la colonne centrale de la galerie. Belles et angoissantes, à la fois, elles sont constituées de fils de fer barbelé noirs et rouges. L'artiste les a rapportées de Buenos Aires, où elle vit, comme si elle ne devait jamais oublier, de peur d'être enchaînée à nouveau. La vidéo de la performance montre Camila Sol entourée de chaînes qui s'enfoncent douloureusement dans ses bras, ses seins, ses joues. Puis, peu à peu, et enfin à toute vitesse, comme dans un tourbillon, elle se libère de ses liens.

Au chaos succède l'Équilibre. Un petit tableau *Mi eje* (mon axe) montre que l'artiste a repris sa place dans l'univers. Ce symbole, dans lequel on distingue deux pointes de seins, semble un étrange animal marin flottant sur un fond turquoise. Entre le Nord où Camila Sol est venue exposer et le Sud où elle vit, elle inscrit une ligne d'horizon qui a cessé d'être bouchée. Deux œuvres de grand format, réalisées en jet d'encre sur toile, montrent le torse d'un homme parmi des fleurs et des feuilles. Les tonalités pastel expriment le bonheur retrouvé. Une photographie de Matthew Barney, intégrée à l'œuvre intitulée *Sebas como un angel* (Sebas en ange) rend hommage à l'œuvre de l'artiste contemporain pour lequel Camila Sol éprouve une grande admiration.

Si l'art est le résultat d'une sublimation, la série des *Œuvres récentes* de Camila Sol en fait la démonstration avec une grande variété de moyens. Il peut aussi avoir une valeur cathartique pour chacun de nous. En ce sens, la libération intérieure dont Camila Sol a exploré les différentes étapes peut être aussi la nôtre.

Françoise Belu

DANSE SACRÉE

MEKWATA OTAWA
(PRÉSENTEMENT ET MAINTENANT)

RAYMOND DUPUIS
JACQUES NÉWASHISH
VIRGINIA PASÉMAPÉO BORDELEAU
Galerie Clair Obscur
2374, rue Beaubien Est
Montréal
Tél. : (514) 596-0943
Du 6 octobre
au 2 novembre 2003

La maîtrise du geste contribue à l'unité et à la concision de l'expression peinte ou graphique des œuvres de Jacques Nêwashish, Virginia Pésémapéo Bordeleau et Raymond Dupuis, trois artistes contemporains d'origine amérindienne.

Les rythmes soutenus qui marquent les toiles, autant que les lithographies, évoquent une danse qui se déploie dans des réseaux de couleurs primaires. L'aspect chamanique de ces œuvres manifeste une sorte de transition entre l'expression personnelle et l'ethos collectif et tribal des nations amérindiennes. L'invocation du temps et de la mémoire, l'inclusion du fragment allusif de couleur ou le tracé calligraphique (surtout dans les peintures de Raymond Dupuis), inscrivent ces œuvres dans un vocabulaire plastique postmoderne; les techniques gestuelles restent cependant vigoureusement enracinées dans la tradition moderne.

Jacques Nêwashish occupe un espace frontière entre figuration et non-figuration. Le visage est pour lui le lieu de rencontre entre le destin individuel et l'expérience collective. « Dans l'expression des visages autochtones, j'exprime la sagesse, la peine, le bonheur et l'inquiétude », signale le peintre dans des notes qui accompagnent l'exposition. L'artiste appartient

à la nation Atikamek de la Haute Mauricie. Il se définit comme un *Newirvisiow*, un être humain, avant de se déclarer artiste. « À travers mes œuvres, qui tendent à être de plus en plus abstraites, je vise à sensibiliser les gens, à faire en sorte qu'ils ouvrent les yeux pour voir la réalité telle qu'elle est maintenant », écrit Nêwashish. « Mes œuvres sont marquées par l'histoire et la réalité actuelle des peuples autochtones: le mode de vie, la relation de l'homme avec la nature, qui disparaît peu à peu, laissant la place à la civilisation dite évoluée. » Le geste décidé du peintre contemporain autochtone fait à présent la boucle entre une importante source d'inspiration de la peinture moderne et l'art gestuel contemporain.

Dans une série de lithographies, Virginia Pésémapéo Bordeleau étale, telle la trame d'une danse, des teintes rosacées, violacées, vertes, bleu vert, bleu foncé. La ligne et la couleur s'y déploient avec énergie. Marqué par une ombre tragique, un visage générique amérindien apparaît sur chaque image. Triste et prémonitoire, ce visage esquisse une relation avec un tréfonds préhistorique, évocateur de l'Asie. La série s'intitule en fait *De l'Asie vers l'Amérique*.

Dans *Le Feu des racines*, Virginia Bordeleau, marque sa mémoire personnelle à travers une configuration – une installation – d'objets d'allure chamanique, qui touchent à la mémoire collective. L'œuvre fait allusion à l'itinéraire de la vie d'une mère algonquienne, qui a adopté la vie sédentaire en épousant un trappeur blanc. La croix et le rosaire, de minuscules et d'autant plus troublantes bouteilles de whisky et

Jacques Nêwashish
Bleu, 2003
Acrylique sur papier
22 x 30 cm



de gin, comme des parodies d'amu-
lètes, et même une fourchette,
évoquant les étranges mœurs ali-
mentaires des Blancs, sont autant
d'objets chargés d'une douloureuse
ambiguïté.

Originaire de Nouvelle-Écosse,
Raymond Dupuis poursuit sa car-
rière de peintre et de sculpteur à
Montréal. Artiste d'une grande sou-
plesse, il s'intéresse actuellement
à l'héritage amérindien dans sa
diversité et son ouverture à d'autres
cultures. « Pour moi, ce qui est
aborigène, est aussi universel »,
estime l'artiste qui s'identifie aux
Malécites, une ethnie amérindi-
enne. « L'héritage aborigène se
manifeste à maints endroits à
travers le monde: entre la Chine,
la Malaisie, la Laponie... », note le
peintre. Il évoque les éléments de
base d'une grammaire artistique
indigène: « Les autochtones sont
près des éléments de la nature,
ils écoutent le vent, la pluie, le
soleil... » L'on note le syncrétisme
des œuvres peintes, apparentées à
la diversité protéiforme du collage.
Les configurations de signes et de
fragments colorés empruntent sou-
vent la forme d'un cœur. On peut
parler de formes multi-évoquantes.
À travers une richesse de figures et
de couleurs, le peintre crée un
projet de synthèse de signes d'identi-
fication des nations autochtones des
deux Amériques. La force de ces nébu-
leuses découle de l'inépuisable aspect
combinatoire des configurations.

En présentant dans leur élé-
gance et leur subtilité les œuvres
récentes de trois artistes améri-
ndiens de marque, la galerie Clair
Obscur démontre une fois de plus
que l'art contemporain amérindien
est une composante essentielle de
l'expression artistique au Québec.

André Seleanu

IMAGES CRÉÉES, IMAGES TROUVÉES

ESTAMPES NUMÉRIQUES

PIERRE FORTIN
ET JEAN-PIERRE BEAUDIN

Maison de la culture
Côte-des-Neiges
Du 17 octobre
au 16 novembre 2003



Jean-Pierre
Beaudin
*La lune givre,
Acquelin*



Pierre Fortin
Abstraction

À l'heure où la soi-disant télé-
réalité envahit les ondes et défraie
la chronique, la photo continue,
sans tambour ni trompette, d'ex-
plorer le réel, l'imaginaire et l'in-
terface entre les deux. À preuve,
entre autres, l'exposition de Jean-
Pierre Beaudin et Pierre Fortin, à la
Maison de la culture Côte-des-
Neiges.

Photographe chevronné ayant
à son actif de nombreuses expo-
sitions depuis trente ans, Jean-Pierre
Beaudin numérise des négatifs noir
et blanc, qu'il « peint », pour ainsi
dire, à l'ordinateur. Explorant et
exploitant avec un plaisir manifeste
les ressources de la technologie
numérique, il superpose à la trame
du réel des teintes parfois tendres,
parfois acides, faisant résolument
basculer l'image dans l'imaginaire
et l'onirique. Il incruste ensuite
dans l'image ainsi obtenue un frag-
ment de poème (par exemple, de
Claude Gauvreau, Alain Grandbois,
José Acquelin, Patrick Coppens,
Ronsard). La présence du texte, élé-
ment étranger à l'image s'il en est,
a pour effet de ponctuer et de « pol-
luer » celle-ci. Entre le voir et le lire,
il y a en effet un monde, et la gym-
nastique qui consiste à passer de
l'un à l'autre n'est pas forcément
aisée. Tirillée, sollicitée à la fois
par l'espace du visuel et celui du
discours, l'attention du spectateur
alterne entre les deux modes
jusqu'au moment où, ayant en
quelque sorte assimilé la lecture, le
regard, inspiré – « informé », en
quelque manière – par les réso-
nances provoquées par les paroles
du poète, replonge. L'on prend
alors conscience de l'effet démul-
tiplicateur que les paroles peuvent
avoir sur les images – ou, plutôt,
sur la façon dont nous voyons
celles-ci. Et de s'apercevoir alors
qu'il existe un espace, ludique et
onirique, précaire et mouvant,
où les deux se rejoignent et se
complètent admirablement.

Pierre Fortin, lui, traque le poé-
tique au sein du réel. Armé de son
appareil, ce photographe, artiste
visuel et professeur de littérature,
arpente les rues de Montréal pour

capter l'insolite, l'incon-
gru qui se camoufle sous
le couvert du banal. Cela
donne d'étonnantes pho-
tos de graffitis, de situa-
tions insolites et, surtout,
d'abstractions « natu-
relles ». Les images qu'il
ramène nous rappellent
que la nature n'a pas le
monopole du paysage:
pour qui veut bien s'y

arrêter, la trame urbaine
s'avère riche en offrandes visuelles
qui semblent tout droit sorties d'un
atelier – ou plutôt, de plusieurs ate-
liers – de peinture. Si le processus
n'a rien de vraiment nouveau, les
résultats, eux, sont par définition
d'une infinie diversité, à la mesure
de l'acuité du regard de celui qui
les débusque. Frottés, écorchés,
grattés, burinés par le temps, cer-
tains murs plus anciens composent
de véritables tableaux que l'on
découvre avec plaisir et surprise.
On peut d'ailleurs se demander
quelle allure ces œuvres prendraient
si elles faisaient l'objet
d'une véritable mise en scène par
un commissaire d'exposition, au
lieu de la présentation classique
privilegiée ici (format « photo »,
cadre noir et passe-partout, présen-
tation côte à côte de thèmes dif-
férents, voire discordants, etc.).
L'utilisation de la grandeur réelle –
ou, du moins, du grand format –
notamment, permettrait sans doute
de mieux livrer la charge drama-
tique: la tension entre, d'un côté, le
mur et le réel et, de l'autre, la photo
et la représentation, n'en serait
qu'exacerbée. Après le photo-
graphe, ne serait-ce pas à l'enca-
dreur de faire son tour de ville pour
mieux mettre en valeur et souligner
la richesse visuelle du milieu
urbain?

Jean-Pierre Le Grand

DISCOURS DÉTOURNÉS

JEAN-MARIE MARTIN

Galerie Éric Devlin
1407, rue Saint-Alexandre
Montréal
Tél.: (514) 866-6272
www.galeriericdevlin.com
Du 8 octobre
au 8 novembre 2003

Advil, Prozac, Geritol... choi-
sissez votre refuge. La plus récente
série de peintures de Jean-Marie
Martin juxtapose ces médicaments,
dont certains sont entrés dans le
vocabulaire quotidien, à des motifs
dérivés du formalisme qui, déci-
dément, a encore une verveur de
baby-boomer.

La filiation au modernisme
n'a rien de neuf pour Jean-Marie
Martin. D'abord fasciné au début
des années 80 par le virage exu-
bérant pris par Frank Stella, jus-
qu'alors incarnation pure et dure
du formalisme greenbergien, Martin
est ensuite revenu à un vocabulaire
plus proche de celui de nos plas-
ticiens, tout en demeurant réso-
lument postmoderne dans son
approche.

C'est d'ailleurs la somptuosité
de la couleur et la séduction indé-
niable qui se dégage des œuvres,
tantôt sobres, tantôt ludiques, qui
frappent en premier le visiteur. Le
deuxième abord révèle des détails
incongrus: les pilules incorporées
aux toiles, alignées en motifs
géométriques ou égaillées en *all-
over*, dont l'effet thérapeutique
commande la composition (Geritol
pour *Retirement*, Advil pour *Acbes*,
sur panneau d'aluminium, etc.),
des effets expressifs (*Throbbing*)
ou une façade lépreuse savamment
maquillée (*Camouflage*). Ces détails
sont parfaitement intégrés aux
œuvres qui, tout en conservant
une qualité formelle exemplaire,
ouvrent ainsi d'autres plans et font
irruption dans le champ social du
commentaire.

Jean-Marie Martin a en com-
mun avec les artistes ayant choisi de
se servir des outils mêmes de ce
qu'on a appelé « l'appropriation
de l'idée du modernisme par les
États-Unis » (*How New York stole
the Idea of Modern Art*, Serge Guil-
baud) pour exposer ce qui cloche
dans l'héritage du formalisme ou
chez une société qui n'hésite pas
à tenter d'imposer ses valeurs à la
planète par les moyens les plus
divers (*Camouflage*, dernière des
œuvres de l'exposition, se démarque
des autres en intégrant trois body
bags, les sacs dont l'armée améri-
caine se sert pour rapatrier les
corps des soldats tombés en Irak).

L'artiste n'en profite cependant
pas pour adopter une attitude
condescendante: il vit et travaille
à New York, capitale de la consom-
mation, et a lui-même eu recours
à la plupart des petites pilules qui



Camouflage, 2003
Huile, polyuréthane et body bag sur bois
185 x 185 cm

sont les vedettes de ses toiles. Malgré l'aspect quelque peu humoristique et caricatural des œuvres, à première vue du moins, les problématiques de l'usage et de la surconsommation des médicaments, de l'aliénation et du marketing de la santé, du soulagement des symptômes et des solutions passe-partout ignorant les problèmes réels y sont abordées avec justesse et esprit d'à-propos.

D'ailleurs, l'actualité, toujours fertile en promesses de miracles pharmaceutiques, a souligné cet à-propos par le débat qui a entouré le projet canadien de loi visant à faciliter aux pays en voie de développement l'accès à des médicaments génériques pour contrer certaines épidémies. Dans la foulée des expositions antérieures qui intégraient des produits toxiques encore en vente libre (malgré une réglementation environnementale qui les interdisait), Jean-Marie Martin réussit encore une fois à détourner au profit d'un discours portant sur la société un genre destiné à rester aseptique et imperméable aux péripéties de la vie.

Jean-Jacques Bernier

LA PHOTO DU SUJET / LE SUJET DE LA PHOTO

MARIE-JEANNE MUSIOL : NOUVEAUX PORTRAITS

Pierre-François Ouellette art
contemporain
Édifice Belgo
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal
www.pfoac.com
Tél. : (514) 395-6032
Du 30 août au 4 octobre 2003

Marie-Jeanne Musiol exerce l'art du portrait depuis 1992. Les Montréalais ont pu remarquer, apposés sur certains murs de leur ville, des diptyques de grand format représentant des visages qui se détachent sur un fond noir. Ces images exposées par le Musée d'art urbain n'exhibent pas les visages de personnalités politiques en quête d'électeurs ou de vedettes de spectacle connues. D'ailleurs, j'aurais ignoré le nom de ces modèles si je n'avais appris, en lisant l'article de Paul Gessell paru dans *The Ottawa Citizen*, que l'Asiatique aux cheveux blancs qui regarde les passants, rue de la Commune, s'appelle Thérèse Nguyen. Le fait de connaître son nom renforce l'impression que j'ai de la mixité actuelle au Québec : ainsi, je constate que la vieille femme n'a pas changé son nom de famille, si courant au Vietnam ; elle porte,



Feuille sur tige
Magnétisée mécaniquement

en revanche, le prénom d'une sainte française. À ce visage paisible d'une personne qui a dû probablement survivre à bien des drames, s'oppose celui du jeune homme, rue Chériar. Le procédé est identique : deux portraits juxtaposés ont presque la même expression, mais l'ovale aux traits classiques, les cheveux noirs tirés et séparés par une raie au milieu révèlent un individu grave, voire sévère. La différence entre les deux poses tient au jeu de l'ombre et de la lumière. Or, c'est ce que Marie-Jeanne Musiol dit essentiellement dans sa série de grands diptyques : l'homme sort de l'ombre à sa naissance et il doit s'approprier à y rentrer à sa mort. Il est bon de pouvoir lire, en parcourant les rues d'une grande ville, un discours philosophique d'une telle rigueur et que la réussite artistique des œuvres permet d'accepter.

Bien que différents, les *Nouveaux portraits* de Marie-Jeanne Musiol exposés à la galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, présentent des similitudes avec les précédents. Par exemple, il s'agit toujours d'épreuves en noir et blanc. Le refus de la couleur est un choix adopté par l'artiste pour cerner l'essentiel de ses personnages. Ainsi, chacun d'eux a sa valeur humaine irremplaçable : aucun n'est un numéro. Or, c'est ce qu'étaient précisément les millions de Juifs que les nazis ont fait périr dans les camps de la mort. Il est utile de savoir que Marie-Jeanne Musiol est d'origine polonaise, qu'elle a travaillé au Centre de dialogue d'Auschwitz et que le paysage qu'on peut voir sur les grands panneaux installés dans le Vieux Montréal est celui qui entoure les ruines du camp de concentration d'Auschwitz (voir *Vie des Arts*, n° 158 : *Dossier Amnésie internationale*). Si le visiteur de la galerie ne connaît pas les personnages photographiés, Marie-Jeanne Musiol, elle,



Portrait de Thérèse N.
Photographie numérisée sur toile de vinyle

les connaît bien. Aucun modèle, en effet, ne se livrerait ainsi dans sa vérité à un étranger. De plus, les séances de prises de vue ont toujours été très rapides. En s'interdisant la pose, l'artiste s'est prémunie contre l'absence de naturel. Deux diptyques sont exposés dans la galerie : ils montrent la même personne de face et de dos. Voici, par exemple, un homme d'une cinquantaine d'années ; son visage éclairé par des yeux clairs est séduisant ; au revers, comme pour une médaille, la tache de lumière qui retient le regard est celle d'une tonsure : nul n'est parfait. Un peu plus loin, voici trois portraits d'une femme maquillée avec soin : la photo cependant ne dissimule pas ses rides. Mais si le réalisme exclut la complaisance, il n'interdit pas la beauté. La grande photographie de François C., qui ne manque certes pas de charme avec ses cheveux noirs bouclés, sa bouche charnue et sa boucle d'oreille en or, est accompagnée de petits portraits. Cette multiplicité témoigne des tropismes qui affectent tout individu toujours différent et toujours identique à lui-même. C'est pourquoi une pose unique paraît à l'artiste un choix trop arbitraire. Le papier à grain sur lequel les négatifs sont tirés rappelle la technique de gravure dite manière noire et confère aux œuvres leur substance. Ce corps photographique est pour l'artiste la métaphore du corps véritable, agrégat d'atomes parcouru par un flux d'énergie. L'art nous persuade de ce dont la science nous a convaincus car, si celle-ci recourt à l'esprit de géométrie – pour employer la terminologie de Pascal, – celui-là utilise l'esprit de finesse. L'esthétique est, au sens étymologique, la capacité de faire sentir. Or la matière est à la fois corpusculaire et ondulatoire. Les portraits de Marie-Jeanne Musiol font éprouver

cette double vérité à ceux qui les approchent. Irréductibles l'un à l'autre, l'art et la science sont complémentaires. Penser le mot « agrégat » fait aussitôt venir à l'esprit le processus antonyme : désagrégation. Avec la mort, le corps se désagrège. C'est le lot de tout ce qui vit. Naturellement, le règne végétal fait partie du lot.

C'est avec des photographies de plantes que l'exposition s'achève. Elles ne sont pas sans lien avec les portraits. Sachant que toute espèce vivante émet autour d'elle un rayonnement photoélectrique, Marie-Jeanne Musiol a entrepris de capter sur papier et donc de rendre visible ce rayonnement qui se matérialise sous la forme d'un halo. C'est le flux énergétique qui fait danser les molécules que ses photos de feuilles donnent à voir, comme une confirmation de l'atomisme d'Épicure chanté par Lucrèce dans le *De natura rerum*. De la tige coupée, un faisceau d'énergie jaillit comme le sang d'une artère sectionnée. La feuille malade est revitalisée lorsqu'elle est magnétisée et les effets apparaissent au contact des ondes électromagnétiques d'un appareil Kirlian. Par ce procédé, le champ énergétique qui entoure un corps et qui révèle ses gains ou ses pertes d'énergie devient visible. Les corpuscules constitutifs de la feuille de géranium citronnier sont semblables à des grains de lumière. En eux réside probablement l'essence de la fleur et son parfum si particulier. Tous ces « corps de lumière » – c'est le nom de cette série d'œuvres – sont des tirages par contact direct. Ainsi l'artiste – qui dit avoir senti les limites de la photographie analogique lorsqu'elle photographiait les abords du camp d'Auschwitz où les cendres de ceux qui ont péri dans les fours crématoires empoussièrent toujours la terre où poussent les arbres – est en prise directe sur la nature. Plantes, paysages, portraits : tous les sujets sont « beaux » pour Marie-Jeanne Musiol qui contribue ainsi à aider ceux qui les regardent à voir davantage et mieux la réalité.

Françoise Belu

RÉFLEXION / EXTENSION

ANDREA SZILASI: MIRER

Galerie Art Mûr
5826, rue Saint-Hubert
Montréal
Tél.: (514) 933-0711
www.artmur.com
Du 10 juillet au 16 août 2003

Leo Kemen Gallery
80, Spadina avenue, suite 406
Toronto
Tél.: (416) 504-9515
Du 1^{er} au 22 mai 2004

Andréa Szilazi est représenté
par la Galerie Joyce Yahouda
Édifce Belgo
372, rue Sainte-Catherine Ouest,
espace 328
Montréal
Tél.: (514) 875-2320

La série *Mirer* s'inscrit dans le cheminement artistique d'Andrea Szilazi à la fois pour la rupture formelle qu'elle marque et pour la continuité thématique qu'elle entretient avec ses œuvres précédentes: l'exploration du corps y prime toujours, mais le regard posé sur cet objet de fascination est différent. Ainsi, l'artiste pousse sa recherche de la représentation du corps dans une direction qui pourrait de prime abord sembler imprévue, mais qui se veut pourtant le furtif reflet d'une formation littéraire dont l'influence se devine en toile de fond dans toute son œuvre.

La série des œuvres tissées, réalisées quelques années avant *Mirer*, donnait à voir des collages présentant des photographies de corps auxquelles s'intégraient, par une technique de tissage graphique, une grille composée de lamelles d'une autre image. Ce procédé, en permettant de masquer, de révéler et de confondre les caractéristiques physiques, créant ainsi un être composite, n'allait pas sans évoquer le *Frankenstein* de Mary Shelley.

Les corps hybrides étant intégrés dans un contexte naturel, tel un lac ou une forêt, contrastaient étrangement avec leur environnement, contribuant ainsi à une habile confusion de genres: le masculin et le féminin, le naturel et l'artificiel, le corps intègre et le corps morcelé. Les paradoxes mis en lumière par les œuvres d'Andrea Szilazi ne sont pourtant pas d'une nature sociale, ils relèvent davantage d'un questionnement originel cher à la psychanalyse et à la philosophie. C'est ainsi que ses modèles sont représentés dépouillés de tout appareil ou indice qui pourrait constituer une allusion à un temps ou à un lieu spécifique: ils jouent le rôle de matière première pour Andrea Szilazi.



Les quatre photographies *Sans titre* de grand format, dont deux en couleur et deux en noir et blanc, qui composent l'essentiel de la série *Mirer*, s'inscrivent également dans ce paradigme à la fois littéraire et existentiel en proposant une relecture du mythe de Narcisse, toujours par le biais d'une exploration de la corporalité.

L'artiste, fascinée par les poses plastiques qu'adoptent les modèles de certains tableaux classiques telles les odalisques, a entrepris d'explorer les effets de ces contraintes sur le corps nu en reproduisant les scènes dans son studio. Pour toute leur fluidité apparente, c'est l'inconfort que de telles postures infligent aux modèles qui a fasciné Andrea Szilazi. Le paradoxe entre l'apparence et la sensation l'a tout d'abord motivée à poursuivre son étude plastique à l'aide d'un jeu de miroirs et d'un éclairage dirigé. Les premiers polaroids qui en résultent pourraient représenter une genèse de la série *Mirer*. C'est grâce à ces petites études que tout le potentiel évocateur de l'éclairage qui modèle le corps nu s'est révélé à elle.

D'ailleurs, la série *Mirer* est vouée à évoluer puisque Andrea Szilazi entend explorer davantage cette lumière qui lui permet de suggérer des états psychologiques dans ses images à la manière du cinéma expressionniste allemand. Elle peut donc maintenant représenter les malaises et les extases qui s'accrochent à la chair sans la fragmenter, la déchirer et la recomposer. Le corps ainsi représenté passe de l'autre côté du miroir: il ne s'agit plus d'un être et de sa réflexion, mais bien d'un homme à deux têtes, d'un corps féminin dont le cou se prolonge par un autre corps plutôt qu'une tête. Narcisse ne s'est pas noyé dans sa réflexion, mais il en est devenu une extension.

Martine Rouleau

LES DAMNÉS

MASS OBSERVATION

GILLIAN WEARING

Musée d'art contemporain de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal
Tél.: (514) 847-6226
www.macm.org
Du 27 février au 20 avril 2003



Sixty Minute Silence, 1996

Les œuvres à caractère « ethnographique-surréaliste » de l'artiste britannique Gillian Wearing ne sont pas à prendre à la légère. À travers ses photographies ou ses installations, d'apparence triviale, on devine un souci de saisir l'« âme » des gens. Des marginaux très souvent, auxquels elle s'intéresse principalement.

Au cœur de ces images: angoisse, crainte, humiliation, déraison, espoirs aussi se disputent. Tantôt des situations frisent l'exhibitionnisme; tantôt la pudeur d'autrui en révèle bien plus que ce dernier ne consent à montrer.

En ce sens, la majorité silencieuse sert de terreau à Wearing

où la frontière entre domaines privé et public est sans cesse mise à mal. Or, malgré le « vérisme » de situations peu ou prou mises en scène, il s'en dégage une atmosphère d'authenticité... saisissante que même les *reality shows* n'arriveraient pas à surpasser.

Son exposition individuelle, *Mass Observation*, comporte au total sept pièces. Et s'il est tentant d'inscrire le travail de Wearing dans un certain courant documentaire (le titre renvoie effectivement aux pratiques d'un groupe d'experts britanniques en sciences humaines des années 30 et 40, qui encourageaient leurs sujets à « s'exprimer eux-mêmes »), il s'en éloigne toutefois par des aspects ici « construits ».

Dès l'entrée du solo, un auto-portrait de l'artiste (issue pourtant du groupe glamour des *Young British Artists*: Sam Taylor-Wood, Tracey Emin, Sarah Lucas, entre autres...) joue les timides derrière son masque. Dès lors, on suppose ses intentions qui sont celles d'arriver à débusquer ce qui s'y cache.

Ensuite, *Sixty Minute Silence* (1996), dévoile un joli coup de filet: arriver à « capturer », sur

pellicule vidéo s'entend, un (faux) corps de police tenant la pose une heure durant devant l'objectif.

En imposant le silence aux agents, Wearing fait de ce portrait de groupe en uniforme, au demeurant vitriolique, une sorte de pensum pour la force constabulaire. Et celle-ci filme sans concession: mouvements de vague, bâillements, grattage de nez, toussotements...

Dans ce morceau de bravoure, l'artiste inverse donc les rôles. C'est elle qui les a à l'œil, encore elle qui les garde dans une pose inconfortable. Par conséquent, le prestige de l'uniforme et l'image de la loi s'en trouvent passablement malmenés.

Outre ces éléments de clivages sociaux, l'œuvre vidéo suggère

encore la peinture (portrait de groupe), la sculpture (effet en trois dimensions) et, bien évidemment, la photographie (pose à l'ancienne où le sujet se voyait immobilisé à l'aide de crampons).

Wearing prête voix à l'homme de la rue (londonienne) dans le travail (35 photographies en couleur) qui l'a lancée: *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say* (1992-93). Elle a demandé à chacun d'écrire sur une feuille blanche l'impression du moment, pour ensuite les photographier, réponse en mains.

Un jeune homme cravaté déclare: « I'm desperate ». Un homme âgé s'interroge: « What is it? ». Dans cette série, il est question d'« autisme culturel », quand les choses ont l'air d'aller; mais qu'en fait ça ne va pas, ça ne va plus... Et que sous le masque avec lequel chacun s'affiche, tout, en fait se délabre...

Dans *Trauma* (2000), des confessions vidéo sont faites sous de vrais masques. Là, les vérités qui ne sont pas bonnes à dire coulent à flots. À tour de rôle, chacun y révèle des instants enfouis de son enfance qui remontent à la surface. Viol, pédophilie, violence, les sévices s'alignent sur la corde raide. *Freak show* à la limite de l'insoutenable? Presque, à cause des voix étrangement assourdies sous le masque et le trop-plein de sanglots étranglés. Au tour du visiteur de chanceler.

Dans un registre nettement sardonique, cette fois, deux jumeaux s'en donnent à cœur joie, en lançant des vanes à leur mère dans la vidéo *2 into 1* (1997). Ici, les sujets avancent sans masque entre le docu-drame et le cinéma d'horreur.

L'inversion des voix d'une mère et de ses garçonnets, d'une dizaine d'années, est stupéfiante. Ceux-ci parlent en effet avec la voix grave et les mots hésitants de leur mère, et celle-ci est résolument possédée par la leur. Jeu de massacre pour ventriloques consentants? Leurs propos tour à tour cruels ou candides sont à la limite de l'amour-haine. Et de la dissolution des identités.

La réflexion de Wearing porte également sur le goût individuel allant à l'encontre de celui de la masse. Et ce facteur d'opposition entre subjectivité et norme, exclusion et inclusion, la tarabuste depuis qu'elle se penche sur les déclassés de tout poil: prostitués, drogués, transsexuels, alcooliques...

À preuve, *Drunk* (1997-1999). L'image vidéo en noir et blanc se déploie sur trois écrans tout en empoignant le spectateur pour ne plus le lâcher. Une bande de

(vrais) « clodos » tour à tour se chamaillent, se réconcilient, s'assouissent, pleurnichent... dans un studio immaculé. Loin d'un fond de ruelle, ils passent ainsi à un espace (muséal) qui apparaît... illégitime et lugubre. Nouveau portrait de groupe qui efface néanmoins toute velléité identitaire.

Y aurait-il une filiation avec *Broad Street* (2001), vidéo projetée sur cinq écrans, où de jeunes fêtards sont filmés dans des boîtes de nuit? Là aussi l'alcool sert, en quelque sorte, de « lien social », de rituel (mieux toléré, sinon majoritairement admis), permettant d'expérimenter des stimuli sonores et visuels à forte dose. Comme si le corps voulait se dissocier du monde, sans pour autant se retrouver sans toit, comme les âmes en peine de *Drunk*.

Tout bien considéré, Wearing s'enferme ici dans la société du spectacle de Debord. Heureusement, lorsqu'elle s'en tient à l'observation d'individus pris isolément, voilà qu'elle excelle à démasquer la (banale) cruauté du monde. Avec suffisamment de doigté cependant pour passer de la comédie à la tragédie et, entre les deux, souligner notre commune désespérance, relevée d'un zeste d'humour.

Lyne Crevier

PASSÉ PRÉSENT

LA PARQUE ET LA MOMIE
PEINTURES ET INSTALLATIONS

FRANÇOISE BELU
ET DIANE BRODEUR

Praxis art actuel
34, rue Blainville Ouest
Sainte-Thérèse
www.artactuel.ca
Du 26 octobre
au 28 novembre 2003

Diane Brodeur et Françoise Belu ont conçu leur exposition commune *La Parque et la momie* comme un voyage aux confins de nos origines où le destin s'annonce comme une énigme à élucider et la mort comme un passage qui sous-entend toujours une renaissance. Leurs œuvres, certes bien distinctes, font respectivement écho à des figures de la mythologie gréco-romaine et à celles de l'Antiquité égyptienne pharaonique.

Habitues à donner des performances, les deux artistes présentaient, pour la première fois, une exposition-installation en duo. Le travail de Diane Brodeur, évocateur de la mort et du corps momifié, investit le sol de la galerie; celui de Françoise Belu, qui se tisse autour de figures mythologiques associées



Œuvres de Diane Brodeur et Françoise Belu
Crédit photo: Robert Cloutier

au destin, occupe les murs. La gravité du sujet n'appelle nulle lourdeur; au contraire, de sa grandeur émane une sorte d'envoûtement où se glisse parfois une note humoristique. Les deux artistes partagent la même passion pour leur travail, la même fascination pour la matière, le même besoin de ne pas définir le sens des œuvres, le même désir d'inviter le spectateur à se laisser imprégner par le sentiment de dépassement que suscitent les multiples pistes qu'elles suggèrent.

Les œuvres de Diane Brodeur évoquent la mort en tant que terme de l'existence; elles évoquent aussi les morts métaphoriques qui ponctuent les actes de la vie courante: obligations de choisir, renoncements, remises en cause... Les trois installations, composées de momies de petites dimensions qu'elle a réalisées, servent donc de mises en scènes aux morts, qu'elles soient métaphoriques ou réelles.

La plus imposante des trois installations est formée d'une plate-forme en croix autour de laquelle des momies reposent dans des sarcophages de bois. Le spectateur est invité à monter sur la plate-forme pour observer les momies de haut comme s'il plongeait son regard dans une tombe, puis à s'accroupir pour mieux distinguer les détails de chacune d'elles et découvrir ainsi l'intimité de l'œuvre. Il peut alors examiner la facture singulière des statuettes façonnées dans l'argile puis peintes en accord avec leur caractère. L'artiste leur a d'ailleurs donné un nom et a posé à leur pied une pierre qu'elle a ramassée au hasard de ses promenades. Chaque pierre relie une momie à l'autre: symboliquement et physiquement, elle balise (au choix) les étapes de la vie ou les pérégrinations de l'âme.

Sous la forme d'un autel où se côtoient le sacré et le profane, une deuxième installation attire l'attention

avec ces artefacts, ces pierres et ces momies de diverses tailles. Les marques du passé que portent les boîtes trouvées, nettoyées et reconditionnées renforcent l'effet d'ancien et de vieilli que produisent les momies. Ici encore, le visiteur doit se pencher pour fouiller le monde mystérieux que recèle le montage de l'artiste. De ce fait, l'œuvre retient le spectateur au point de lui faire oublier le lieu où il se trouve. Enfin, non loin de là, trois momies de plus grande taille reposent sur des socles de bois. Paisibles, silencieuses, elles semblent les gardiennes d'un secret lointain.

Le travail de Diane Brodeur force qui s'y attarde à explorer l'espace de la galerie de manière inhabituelle, il l'invite à s'accroupir, à se pencher, peut-être même à se mettre à genoux. Quelle meilleure posture pour entreprendre un dialogue avec des personnages muets depuis si longtemps!

Françoise Belu, de son côté, propose des œuvres qui transposent le mythe de la Parque romaine (Moïra pour les Grecs anciens), celle qui distribue et file le destin des humains sur la terre. Elle apparaît dans sa forme mythologique sous l'aspect de trois sœurs: la plus jeune, Clotho, tient la quenouille et le fil qui mesure la durée de la vie de chaque mortel; Lachésis, la tireuse du sort, met le fil sur le fuseau qu'elle fait tourner et Atropos, l'inflexible, coupe le fil et, du même coup, la vie qui lui est attachée. L'artiste reprend ces symboles et les insère dans ses œuvres avec la liberté créatrice qui l'autorise à s'approprier cette matière de départ pour élaborer son propre langage. Ces symboles apparaissent par bribes, sans histoires définies, pour permettre au spectateur d'errer dans un espace à la fois balisé

et déstabilisant. En fait, la narration compte pour peu car les œuvres parlent d'elles-mêmes. En effet, elles traduisent avant tout une recherche plastique visuelle à laquelle s'ajoute le toucher car l'artiste gratte, brûle et peint des matériaux variés: cartons, nappes, feuilles de papier journal ou feuilles de papier fait main. Elle ne s'impose pas de limites: elle joue avec les signes et en invente au besoin. C'est ainsi qu'elle multiplie des images: mains, serpents, œufs et hiéroglyphes indéchiffrables. À travers ces signes, la vie et la mort se provoquent, se repoussent, se courtisent, s'enlacent, fusionnent comme deux vieux amants.

Principalement constitué d'œuvres sur panneaux avec papier maroufflé, dessiné, travaillé, vieilli, le travail de Françoise Belu crée un monde mystique singulier, à la fois doux et intense, riche et subtil et toujours issu de son intuition et de son imagination. Aux œuvres bidimensionnelles s'ajoutent parfois des objets posés sur des tablettes et symboliquement liés à celles-ci. C'est ainsi que se présentent par trois les œuvres qui symbolisent la Parque: trois tableaux et sous chacun d'eux une tablette avec un œuf, du fil et des aiguilles ou des ciseaux; chaque fois sous des formes ou avec des matériaux différents.

Outre ses tableaux, Françoise Belu élabore des installations autour du thème des Parques; on y trouve leur maison, leur horloge et leur journal. Ce dernier prend la forme d'un dazibao comprenant 16 sections où écriture et dessin se côtoient. L'œil du spectateur peut voyager sur les pages de ce journal pour en saisir l'essence mais non le sens puisque, porteuse de beauté, cette œuvre où interfèrent sensations immédiates et réminiscences, échappe à tout effort pour en définir les limites. L'horloge à laquelle on a soustrait les aiguilles souligne, quant à elle, l'impression de temps suspendu perceptible en filigrane tout au long de l'exposition. Composée de douze cercles de bois au contour noir dont l'intérieur est peint, chaque heure traduit un mythe, une pensée ou un soupir. La finesse et l'assurance des lignes, la subtilité des tonalités de ces peintures sont caractéristiques du travail de Françoise Belu qui étire le temps, de la Grèce antique à aujourd'hui, en composant une poésie picturale universelle.

Avec *La Parque et la momie*, Françoise Belu et Diane Brodeur explorent de façon complémentaire les modalités emblématiques de la condition humaine.

Hélène Brunet-Neumann

VALCOURT

CONTRASTES NATURELS ET CULTURELS

PERSPECTIVES ESTRIENNES

Centre culturel Yvonne L. Bombardier
1002, avenue J.-A. Bombardier
Valcourt
Du 29 juin au 19 octobre 2003
Tél.: (450) 532-2250

ARTISTES: Catherine Young Bates, Sara Peck Colby, Marie Cuerrier-Hébert, Louise Gauthier-Mitchell, Caroline George, Mary Martha Guy, Thérèse Lecomte et Hélène Richard, ainsi que Marie-Claire Blais, Angèle Delaunois, Clémence DesRochers, Marie Laberge, Christiane Lahaie, Jovette Marchessault, Louise Portal et Louise Simard.



Caroline George
Orford, 1994
Huile sur toile
93 x 81 cm

Les collines de l'Estrie continuent, et elles continueront sans doute longtemps, d'inspirer le regard, le pinceau et la plume, comme en font foi les différentes déclinaisons du paysage mises en scène dans l'exposition *Perspectives estriennes*, présentée au Centre culturel Yvonne L. Bombardier du 29 juin au 19 octobre 2003.

L'exposition, qui visait à souligner la contribution des femmes aux arts et à la littérature en Estrie, réunissait huit artistes et huit auteures. Le travail de ces dernières était présenté à l'étage, sur de petites tables de travail où étaient disposées leurs différentes publications. Ceci dit, les productions visuelles constituaient bien entendu l'essentiel de l'exposition, et le thème à l'œuvre derrière *Perspectives estriennes* était avant tout la représentation du milieu «naturel». Étant donné le nombre d'artistes qui s'y adonnent et l'engagement, toujours renouvelé, du public pour

le genre, le paysage sert souvent de thème rassembleur et de prétexte à réunir des œuvres propres à répondre aux goûts de différents publics. Le risque, bien entendu, est d'évoluer vers une simple juxtaposition de propositions sans lien manifeste entre elles.

Ainsi, les visiteurs qui auront été séduits par les coloris vifs et réalistes de Catherine Young Bates ou par ceux, à la fois plus surréalistes et plus difficiles à classer dans la catégorie «paysage», de Marie Cuerrier-Hébert, auront peut-être été moins sensibles aux grandes compositions, presque ton sur ton, de nature plutôt onirique et habitées de superpositions de Louise Gauthier-Mitchell, ou encore aux œuvres riches, mais assez austères, de Caroline George. Ces deux dernières artistes évoquent une nature «morte» – ou du moins sérieusement mal en point – qui se dissimule et se révèle à la fois dans différents tons de beige et de gris, et où les perspectives, habitées ici et là de formes anthropomorphiques, sont suggérées plus que soulignées.

Certaines œuvres, par contre, auront sans doute eu l'heur de plaire aux uns comme aux autres. À titre d'exemple, *Les fleurs* d'Hélène Richard: analytiques, lyriques et lumineuses, elles semblent fixées, figées à la charnière entre l'herbier et le tableau, comme si l'artiste avait opté pour l'ambiguïté, les positionnant dans un entre-deux à la fois rafraîchissant et légèrement déstabilisant (mais au fond, l'un va-t-il sans l'autre?). À noter qu'un grand écran vidéo installé dans une salle attenante permettait de visiter l'exposition virtuelle *Perspectives: femmes artistes en Amérique du Nord*, destinée à mettre en valeur les réalisations artistiques des femmes au Canada, au Mexique et aux États-Unis.

Les contrastes font partie de la nature, et une harmonie intrinsèque se dégage des formes et des couleurs issues d'un même terreau. Grâce au savoir-faire déployé dans la mise en exposition, notamment, le Centre Yvonne L. Bombardier aura assez bien relevé le défi que représentait le fait de réunir sous un thème aussi vaste des œuvres de factures, de styles et d'intention fort différentes. Ce fut l'occasion de constater que le paysage et le pinceau persistent à charmer et à faire bon ménage, même quand on a le parti pris d'une certaine modernité.

Jean-Pierre Le Grand

QUÉBEC

EN PENSANT À TOI

DAVID BLATHERWICK

Musée national des beaux-arts du Québec
Parc des Champs-de-Bataille
Québec
<http://www.mnba.qc.ca>
Du 13 novembre 2003
au 28 mars 2004

Après Diane Landry et Massimo Guerrera, David Blatherwick réalise une installation *in situ* au Musée national des beaux-arts du Québec. Jusqu'ici reconnu en tant que peintre, l'artiste montréalais, né à Toronto en 1960, explore depuis plusieurs années la vidéo. Il a notamment participé à *Peinture peinture*, exposition organisée par l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC, 1998), à l'exposition *Métamorphoses et clonage* (2001) au Musée d'art contemporain de Montréal et à l'édition 2003 de la Biennale de Montréal. Son œuvre la plus récente, *En pensant à toi*, se veut aussi intelligible qu'évocatrice de lieux familiers et de repères partagés par tout le monde. Voulant rompre avec le dispositif courant du spectateur devant l'écran, David Blatherwick a choisi de fixer les deux projecteurs au centre d'une longue perche tournant lentement sur elle-même. Ils donnent à voir, sur les murs de la salle, un homme et une femme qui se sourient pendant de longues minutes. On est donc à mille lieux d'un montage sophistiqué, voire spectaculaire: «Je voulais que ces gens soient ordinaires», écrit David Blatherwick dans le catalogue de l'exposition à propos de ses personnages. Il a ainsi renoncé à filmer des acteurs professionnels, leur préférant de simples voisins qui se sont prêtés à l'épreuve d'endurance. Véritable performance, en effet, que celle à laquelle se sont livrés les protagonistes que l'on voit tenter de maintenir leur sourire aussi longtemps que possible!

Filmés en gros plans, leurs visages se déplacent lentement, se déformant selon la configuration de l'espace. Les projections arpentent les murs, puis traversent les portes vitrées, sortant ainsi de la salle. En dépassant les limites de la salle, elles interpellent les visiteurs qui passent dans le couloir. Ces deux portraits vidéo sont doublés d'une bande sonore où alternent divers bruits de la vie quotidienne: enfants dans une cour d'école, pas dans la forêt, bourdonnement d'une foule, pluie tombant sur un toit de tôle,

quelqu'un qui respire... Placé au centre du dispositif, le visiteur se trouve dans la situation du « regardeur regardé » par le couple fictif aux sourires figés. De l'ambiguïté de cette interaction résulte un flot d'interprétations où se mêlent, par exemple, des réflexions sur les conventions sociales, les tensions entre individus; assurément, un certain embarras. L'artiste poursuit: « Il est tellement évident que le sourire persistant est stressant que le geste devient à la fois douloureux et drôlement absurde. » L'une des ambitions de l'artiste consiste à la fois à « conserver une simplicité absolue » et à questionner les rapports sociaux. « Le sentiment d'accueil, écrit Line Ouellet dans la préface du catalogue, fait place, chez le visiteur, à un sentiment d'intrusion, subtil malaise d'une vie sociale où les relations se tissent souvent sur le fil tendu entre la vérité et l'artifice. »

L'installation est radicalement concrète. Il ne se passe ici rien de vraiment exceptionnel. Mais à cela, l'art contemporain nous a déjà habitués! Ce qui semble plus rare cependant, c'est qu'il n'y a pas de manipulation de l'image, pas trop de gadgets et autres détecteurs de mouvement. Le dispositif demeure – considérant l'univers de l'installation vidéo – plutôt élémentaire. En fait, toute la ruse, toute la machination et tout l'intérêt de l'œuvre logent dans le sourire même de l'homme et de la femme. S'ajoute à cela une rupture avec toute esthétique cinématographique, télévisuelle ou publicitaire: pas de narration, pas d'action, pas d'effets spéciaux, pas de beaux sourires contagieux... Comme l'explique David Blatherwick, lors d'une entrevue avec Regine Basha, commissaire de l'exposition, « Le cinéma – de même que la vidéo – a tellement de potentiel en termes de production qu'il est nécessaire maintenant de réduire ces options pour se concentrer sur le contenu. » Ce retour aux sources renvoie aux archétypes de l'installation vidéo. Là-dessus, l'artiste précise: « [...] L'œuvre est tellement dépouillée dans presque tous les sens qu'elle peut sembler primitive: elle est en noir et blanc, le son est stéréo et il y a un mécanisme de carrousel qui ne fait que ce qu'on attend de lui. » Dès lors, les images familières, la bande sonore prélevée dans le quotidien, ainsi que le dispositif en rotation, concourent à donner une



En pensant à toi (détail), 2003
Installation vidéo
Collection de l'artiste

impression de déjà-vu. Mais c'est peut-être justement ce parti pris pour un mécanisme éprouvé qui en fait une proposition singulière. En définitive, l'installation, dont la principale qualité est certainement sa modestie, lui permet de se faire discrète devant le malaise étrange que suscitent les sourires affectés qu'elle montre. Son principal mérite réside à faire voir d'abord et surtout, comme l'écrit encore Line Ouellet: « un espace de grande sensibilité à l'être humain dans sa fragilité et ses limites. »

Nathalie Côté

RIMOUSKI

DE LA LUMIÈRE AUX PAYSAGES SURPRENANTS

PARCOURS D'ARTISTES. UN TRAIT
D'UNION ENTRE TERRE ET MER

Symposium de création d'art
in situ de Rimouski
Musée régional de Rimouski
35, rue Saint-Germain Ouest
Rimouski

Tél.: (418) 724-2272
www.museerimouski.qc.ca
Du 22 juin

au 1^{er} septembre 2003

Commissaire: Jocelyne Fortin
ARTISTES: Annette Merkenthaler
(Freiburg, Allemagne), Annick
Sterkendries (Nantes, France),
Christopher Varady-Szabo
(Gaspé), Bruno Santerre
(Rimouski), Marie-Josée
Laframboise (Montréal),
André Fournelle (Montréal)

Sous le thème *Lumières, réflexions et miroitements de l'insondable*, l'exposition *Parcours d'artistes. Un trait d'union entre terre et mer* regroupe six artistes pour le premier Symposium de création d'art in situ de Rimouski diffusé dans trois lieux d'exposition: l'Île Saint-Barnabé, l'espace

public de la ville entre la Promenade de la mer et le Port de Rimouski-Est, ainsi que le Musée régional de Rimouski. La conservatrice du musée, Jocelyne Fortin, a présenté au Musée des projets antérieurs de ces artistes notamment sous forme de photographies, d'esquisses et d'installations établissant ainsi un lien entre la créativité éphémère mise en jeu à l'extérieur et le travail de conservation.

Prendre le large pour se retrouver au cœur de la nature sur l'Île Saint-Barnabé et se promener dans des sentiers jalonnés d'œuvres portant à la réflexion, c'est ce que le Symposium de création d'art *in situ* a proposé au cours de l'été. Un des centres d'intérêt de l'exposition sur cette île est l'installation d'Annick Sterkendries, *Ils ne revinrent jamais*. Deux vieilles barques échouées comme des épaves sur le rivage rappellent la force de la mer; sur une des coques est inscrit: « Elles les appelaient, les attendaient voulant conjurer la brise venue des profondeurs. Celle qui envoûte les marins et fait qu'ils ne reviennent jamais! » Recouvertes de textes, décorées de pétales de roses, de coquilles de moules et d'oursins, ainsi que de bois, ces barques font partie de ce lieu à la fois poétique et mystique aménagé par l'artiste qui a voulu ainsi rendre hommage aux marins de la région disparus en mer. Le regard du spectateur est également attiré par huit photographies de marins déposées au sol et pouvant être éclairées d'un fanal suspendu à une tige de métal. Le spectateur poursuit son chemin pour atteindre une petite chapelle dans le boisé, qui évoque l'aspect religieux. En ce sens l'artiste déclare: « Mon désir est d'interrompre notre perception fragile du paysage quotidien. » Dans la thématique des marins perdus en mer, *Elles attendaient*, corsages rouges qui enveloppent les arbres de la Place des anciens combattants de Rimouski située face à la mer, symbolise les femmes voulant éloigner les sirènes qui pourraient séduire les marins.

À la pointe est de l'île, l'œuvre d'André Fournelle, intitulée *Fluides*, est constituée d'un pavement de pierres en forme de coupole creusée dans un monticule. Certaines coupoles placées à l'extérieur semblent représenter les quatre points cardinaux. Le soir de l'inauguration du symposium, une figure humaine étendue sur les pierres, les bras en croix, fut coulée en zinc. Le corps incandescent dégageait ainsi une troublante luminosité dans la pénombre. Cette œuvre s'inscrit sous la thématique de

l'énergie et de l'intériorité de l'humain, voire de l'insondable. Inspiré par l'aspect sacré de la vie, l'artiste déclare: « Je vis ici, si proche de l'invisible qui me donne son souffle, aux heures où le monde est en effervescence. »

L'installation *Le ciel sur terre*, d'Annette Merkenthaler, composée de groupes de formes ovoïdes dispersées le long du sentier, éclaire le sous-bois par sa couleur bleu azur. Les ombres projetées de la nature environnante sur ces formes ludiques, telles des trouées de ciel bleu, expriment une recherche sur la réflexion de la lumière. L'artiste a également privilégié l'intensité de la couleur pour son œuvre, *Les Fleurs rouges*, installée sur les pierres du brise-lames du port. Ces quatre fleurs hexagonales, d'un rouge éclatant, établissent un pont entre les photographies présentées en salle et l'œuvre originale créée lors d'une résidence au Centre de la sculpture Est-Nord-Est de Saint-Jean-Port-Joli en 2000.

Deux œuvres font référence à Toussaint Cartier qui a vécu dans l'Île Saint-Barnabé une quarantaine d'années jusqu'à son décès, le 30 janvier 1767. Cet ermite aurait communiqué par des signaux de fumée la présence de naufrages ou de catastrophes. Ainsi, l'œuvre de Christopher Varady-Szabo, *Gabion pour Toussaint Cartier*, suscite l'intérêt du spectateur par son aspect primitif. Sculpture fabriquée avec un amalgame de terre, de glaise, de paille et de branches, elle est formée de trois petits fours, au bas, et de colonnes telles des cheminées s'élevant au-dessus d'une structure s'apparentant à une grotte. À l'ouverture du symposium, une fumée orangée s'est dégagée de la structure soulignant ainsi le caractère éphémère de l'œuvre.

Poursuivant cet aspect de la communication par code signalétique de Toussaint, Bruno Santerre a réalisé une structure presque cubique, élevée sur des supports métalliques. De cette sorte d'abri, le spectateur peut regarder par un trou percé au milieu d'un disque



d'acier pour percevoir un signal lumineux venant du musée. Le jeu de lumière dans *Se voir loin, se voir proche* est produit par la réflexion du soleil, à son zénith, sur le disque métallique perceptible du musée.

D'autres créations présentées en salle ou à l'extérieur, dont *Voile vers* de Marie-Josée Laframboise, s'intègrent également à la thématique du symposium. Cet événement qui a suscité la curiosité des spectateurs devrait, espérons-le, être repris l'an prochain.

Nathalie Parent

TORONTO

JEU DE LA MORT ET DU HASARD

MAÏDER FORTUNÉ

EVERYTHING IS GOING TO BE ALRIGHT

Ryerson Gallery
80, Spadina Avenue, Suite 305
Toronto
Tél. : (416) 703-2235
www.imagearts.ryerson.ca/gallery
Du 12 septembre
au 11 octobre 2003

PLAYING DEAD

Archive Gallery
883, Queen Street
Toronto
Tél. : (416) 703-6564
www.archivegallery.com
Du 8 septembre
au 4 octobre 2003



Playing Dead, 2003
Épreuve photographique

Artiste en résidence invitée par l'université Ryerson (Toronto), Maïder Fortuné a terminé son séjour dans la Ville-Reine par la présentation de deux expositions relativement conjointes : *Everything Is Going To Be Alright*, à la Ryerson Gallery et *Playing Dead*, à l'Archive Gallery. Dans l'une comme dans l'autre, on pouvait sentir l'intérêt de la jeune artiste pour l'animation ludique du corps pris dans des jeux de rôle.

Dans la première galerie, l'essentiel tenait dans la présentation d'une projection vidéographique d'où étaient tirées des photographies de large format. Dans celles-ci comme dans la vidéo, le visiteur assiste aux rebonds endiablés d'un homme simplement vêtu d'un short. Confiné dans un espace restreint, il fait face à son ombre qui l'accompagne dans ses sauts presque spasmodiques. L'angle de la caméra rejette aussi dans l'ombre le trampoline où il rebondit. De plus, l'image a été traitée de telle sorte qu'un bref instant a été coupé ; si bien qu'à peine arrivé au sol, l'homme rebondit avec un élan décuplé par le prélèvement de quelques dixièmes de seconde. Tel quel, il fait figure de diable sortant d'une boîte sous le coup d'un puissant ressort. Ce moment d'animation ludique ne serait évidemment rien sans la manipulation qui suscite une impression de profonde jubilation devant la brusque libération des forces gravitationnelles dont jouit le personnage.

À la devanture de la galerie Archive, la projection *Totem* (réalisée en 2001) accroche les passants. Sur un écran descendant du plafond, une image en noir et blanc apparaît. C'est celle d'une jeune fille sautant à la corde. La bande se déroule à vitesse lente, d'où la surmultiplication floue des différents moments du mouvement qui paraît décomposé. Le regard de la jeune fille est d'une étrange fixité : elle semble tout entière absorbée dans sa gestuelle et dans le calcul des pas à exécuter pour ne pas s'empêtrer les pieds dans la corde.

Dans la galerie même, derrière la mise en vitrine de l'image vidéo, le spectateur découvre une série de trois photographies intitulée *Playing Dead* (2003). Dans chaque image, il voit, sur le lit de ses parents, une petite fille rousse, vêtue d'une robe verte, prendre d'étranges poses ; elles semblent provenir d'un jeu. Il s'agit de jouer à la mort, à *être mort*, en quelque sorte. Près de l'enfant, apparaît une autre fillette ; elle aussi est couchée, mais elle semble abandonnée dans sa robe rose, le visage caché sous sa chevelure brune. Aussi inerte qu'une poupée, elle repose sans vie et l'on ne sait plus laquelle est celle qui joue à s'imaginer être l'autre. Une image montre même l'enfant rousse debout au-dessus de l'autre comme si elle personnifiait son âme en ascension.

Entre la gestuelle du corps et les mouvements de l'âme, le jeu établit un pont. Jeu des postures du corps : troublant et dramatique. Pour qui sait voir, évidemment.

Sylvain Campeau

COLLOQUE

LA CRÉATION EN QUESTION

SITUATIONS DE L'ESTHÉTIQUE CONTEMPORAINE

HÉRITAGE ALLEMAND ET EUROPÉEN DANS LA PHILOSOPHIE DE L'ART

Musée d'art contemporain de Montréal

www.macm.org

Du 5 au 7 novembre 2003

Au cours du XX^e siècle, une panoplie de tendances esthétiques se sont succédé transformant radicalement le paysage culturel. Ces tendances, les plus connues étant de nature moderniste, constructiviste ou post-moderniste, ont entraîné une mutation du goût mais surtout une modification des relations que les créateurs entretiennent avec la matière et, par là, elles ont conduit à une redéfinition de l'œuvre d'art.

Les grands enjeux liés aux mouvements esthétiques et à leurs incidences étaient au cœur du colloque international *Situations de l'esthétique contemporaine* organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal en novembre 2003. Des philosophes et des théoriciens de l'art ont remis en cause la capacité des approches esthétiques conventionnelles à rendre compte des faits artistiques actuels. « Ces grandes théories que l'on croyait immuables, estime Daniel Dumouchel (professeur de philosophie à l'Université de Montréal), ont été supplantées aujourd'hui par une succession de visions qui portent en elles-mêmes leur propre remise en cause. » Que deviennent alors le rôle et les fondements d'une esthétique en regard d'une production qui s'élabore en dehors des schèmes habituels ? « La multiplication des genres et des types de pratiques artistiques, remarque Peter Osburme (professeur de philosophie européenne moderne à l'université Middlesex à Londres), nous impose l'urgence d'élargir les modes d'appréhension, et donc d'appréciation, de tel ou tel type d'intervention. »

Un tel décloisonnement des genres exige une vision plus factuelle fondée sur l'expérience du créateur (histoire de l'art) ou une conception plus souple, plus actuelle qui délaisse les postulats pour recouvrir le *faire* et le *savoir-faire* attachés à l'œuvre. Cette diversification des formes et cette multiplication des genres empruntent souvent la voie médiatique des nouvelles technologies. Dès lors, la justification de l'œuvre ne repose plus uniquement sur son contenu

mais sur son contenant ; elle prendrait donc son caractère véritable à partir de la nature du lien qui relie l'objet au spectateur, bref à la façon dont elle est reçue. Ce changement de paradigme indique combien une telle considération fait fi des repères esthétiques stéréotypés pour privilégier un contact plus direct avec le phénomène de réception-perception.

Lydia Goehr est venue renchérir ces affirmations en établissant une comparaison entre le chant des oiseaux dans *la Flûte enchantée* de Mozart et l'utilisation qu'Olivier Messiaen pouvait faire de ce même matériau sonore, soit une manipulation plus directe, une intervention qui relève du registre de la connaissance. Cet élargissement du phénomène perceptif place au premier plan le rapport de la valeur que les artistes accordent au processus de création et à la réception que le spectateur peut en avoir. Cette saisie immédiate remet en cause l'échelle des cinq sens que nous mobilisons pour adhérer au dispositif qui détrône pour ainsi dire la primauté accordée à la vue au profit de l'ouïe. Devant ces problèmes que soulève l'émergence d'un nouveau discours esthétique, Yves Michaud (professeur de philosophie à l'Université de Rouen) relate, à titre d'exemple, l'effet d'un enregistrement que le participant perçoit au moyen d'écouteurs : le message guide ses pas et, ce faisant, par suite de l'état second qu'il entraîne chez lui, modifie la relation qu'il entretient avec son environnement.

Le colloque aura ainsi été l'occasion de découvrir de nouveaux sentiers susceptibles d'appréhender dans leur dynamique les créations contemporaines, soit de repenser toute œuvre donnée en dépassant ses caractères premiers de séduction, de provocation, voire de subversion, et d'offrir des lectures dont la nature serait créatrice.

Les extraits sonores de la conférence seront bientôt disponibles sur le site Internet du musée, les actes du colloque seront publiés dans quelques mois.

Jules Arbec

DES ARTS

Venez visiter
notre site Internet

www.viedesarts.com