

Expositions

Volume 43, numéro 175, été 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53133ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1999). Expositions. *Vie des arts*, 43(175), 64–67.

■ MONTRÉAL

ART ET PARADOXE

AS-TU AIMÉ OU L'ANNONCE FAITE À MARIE!

INSTALLATION DE RENÉE CHEVALIER

Galerie Verticale, Laval
Du 5 novembre au 20 décembre 1998



As-tu aimé ou l'annonce faite à Marie, 1998.
médiums mixtes sur toile, 3m X 3m

Faisant suite à l'exposition *Une Victoire de Samothrace* (1997, Édifice Belgo)¹, la dernière installation présentée à la Galerie Verticale réactualise sous un mode théâtralisé les préoccupations de l'artiste autour des thèmes de la passion, du sacré et du profane. Dans une mise en scène mariant peinture, projections lumineuses et bande sonore, Renée Chevalier accentue le travestissement formel et idéologique d'œuvres classiques et baroques pour en restituer une vision contemporaine.

Le propos de l'installation est centré sur la quête amoureuse et spirituelle. À partir de la chanson *Aimer* du chanteur populaire Jean-Louis Murat que le public pouvait entendre sur place à l'aide d'écouteurs, l'artiste a voulu traduire l'émotion profonde vécue par l'ayant passionnée vis-à-vis de la femme qu'il aime. Au lieu d'illustrer cette histoire

dans un contexte environnemental moderne, Renée Chevalier a substitué le rapport sentimental évoqué par les paroles et la musique de la chanson en une représentation classique où les deux protagonistes sont incarnés par l'Archange et la Vierge, elle-même personnifiée dans le corps d'une femme nue traitée à la manière d'une Vénus. Quant au décor peint et rehaussé de tulle et de satin, il est vaporeux, luxuriant comme si l'étoffe et le drapé se paraient d'une sensualité symbolique. Ainsi, dès la première lecture de cette peinture constituant l'axe majeur de l'installation, le mystère religieux de l'Annonce faite à Marie se transpose dans une relation ambiguë face à la séduction. Que dit l'Archange à Marie métamorphosée en une nymphe? S'agit-il d'une déclaration d'amour? En pervertissant à la fois l'image de la Vierge, le contenu et le contexte de la scène, l'artiste nous entraîne dans une vision anachronique où le sacré perd sa notion d'origine au profit d'un détournement de sens.

Mais pourquoi ce détour? Tout simplement pour marquer un discours sur la mobilité et le travestissement des valeurs et en questionner le paradoxe. En effet, comment peut-on parler de la place du sacré aujourd'hui dans une société largement dominée par l'avilissement? La réalité se présente comme un état de dualité favorisant la cohabitation d'univers antinomiques. C'est pourquoi les situations guerrières et apocalyptiques existent tout comme les conditions du plaisir et les découvertes de paradis artificiels.

Suivant cette logique, l'anachronisme révélé par l'œuvre de Renée Chevalier – en autant qu'on l'analyse à un troisième niveau – s'interprète selon nous de la façon suivante: derrière cette représentation de «l'Annonce faite à Marie», si inoffensive à première vue dans ses falsifications, se profile la démonstration d'un fait irréductible, à savoir que le sacré n'a plus de résonance mais que l'humain est toujours à sa recherche. Cette prospection de l'absolu s'incarnerait aujourd'hui dans un dernier retranchement, soit le lien affectif unissant deux êtres, d'où la relation à la chanson de Murat.

Autre constatation: si le détour observé a trait au sens, il y en a un autre tout aussi important se référant cette fois-ci à l'histoire de la peinture elle-même. L'œuvre de Renée Chevalier se situe dans la tradition de ce que l'auteur Paul Ardenne² appelle la néo-peinture. Ce dernier relie l'apparition de ce courant dans les années 70 et 80 au désir des artistes d'utiliser l'art dans les formes et les techniques classiques pour mieux

lier les questionnements et les déterminants de l'ère postmoderne à l'effritement des dogmes et des certitudes. Chez Renée Chevalier, l'allusion à une iconographie de l'art du passé qu'elle désacralise atteste cette position. Elle permet de réfléchir sur l'interprétation et la finalité de l'art en liaison avec l'érosion des valeurs et des mentalités qui traverse notre époque. Dans ce sens, la citation utilisée par l'artiste n'avait d'autre but que d'infléchir une vision contemporaine de l'historicité.

Jean Paquin

1 Je réfère le lecteur à l'article de Bernard Paquet intitulé *Sous l'aile de Samothrace* publié dans la revue *Vie des arts* à l'automne 1997.

2 Paul Ardenne est l'auteur du livre *Art, l'âge contemporain* paru aux Éditions du regard en 1997.

LA MONTÉE
VERS LE PAYSAGE

ASCENSION

EXPOSITION DE NYCOL BEAULIEU

Maison de la Culture Côte-des-Neiges.



Ascension, 1998
huile sur toile, 203 X 142 cm.

De nos jours, le paysage est souvent perçu comme une pratique ancienne et désuète. À l'aube de l'an 2000, il reflète le lien privilégié que l'artiste entretient avec son environnement. Jadis ces représentations (ou la reproduction de ces scènes) faisaient cliché en visant à la fois une recherche du détail et une saisie globale des scènes, d'où l'atmosphère froide qui en résultait. Aurait-on alors assimilé ces œuvres à une peinture de genre en laissant leur potentiel inexploité? Il faut se le demander.

Pour Nycol Beaulieu, la réhabilitation de cette pratique constitue non seulement un réel défi mais encore l'amorce d'une réflexion pénétrante comme en témoignait sa récente exposition qui avait lieu au printemps dernier à La Maison de la Culture Côte-des-Neiges sous le titre *Ascension* et dans laquelle l'artiste nous prouve que le paysage a encore quelque chose à dire. Elle propose ainsi une vision ou plus exactement une adhésion plus étroite avec une nature débordante. Une dizaine de grands formats nous plongent dans

cette immensité montagnaise qui rappelle les paysages de Charlevoix et de la Gaspésie.

Plus question ici de simplement reproduire ces scènes mais, au contraire, de les faire sentir et ressentir au moyen d'une gestuelle large et englobante qui capte notre regard comme si nous étions partie prenante du décor. Cette ouverture sur ces grands espaces nous renvoie cette impression d'élévation, de grandiose que l'artiste reprend à partir d'une vision située à la hauteur des cimes. Ses prises de vue font abstraction de la base des montagnes et se limitent au strict minimum de l'étendue de ces ciels clairs ou tourmentés sur lesquels ces formes se détachent.

Ces montagnes s'imposent alors dans toute leur massivité, suggérée ici par la sobriété du rendu chromatique. L'utilisation de couleurs terreuses, des noirs gris ou brun et de certains verts viennent amplifier cet effet de stabilité et de permanence au risque d'un trop grand statisme. L'écueil est pourtant évité par un jeu de tensions qui allège ces formes en leur donnant un dynamisme interne bref, une force tellurique incontestable. A la limite, on peut faire abstraction de la représentation pour ne considérer que la forme en soi, turbulence d'une recherche indiscutable d'équilibre et d'un silence qui habite littéralement ces toiles.

Jules Arbec

DU FAMILIER
ET DE L'ÉTRANGE

DE LA MONSTRUOSITÉ
EXPRESSION DES PASSIONS

Du 20 mars au 30 avril 1999,
galeries D. Harrison

Édifice Belgo, 372, rue Sainte-Catherine Ouest, local 418.

Centre de commerce mondial,
383, rue Saint-Jacques,
local N214.

Artistes invités: Louis-Pierre Bougie, Laurence Cardinal, Jean-Sébastien Denis, René Donais, Paul Grégoire, Lise-Hélène Larin, Orlan, Christine Palmiéri, Bernard Paquet, Mark Prent, Arnulf Rainer, Ariane Thézé, Richard-Max Tremblay.



Orlan
Orlan Olmèque asexué,
1998, 90 X 70 cm.
photographies traitées
numériquement,
collaboration
Pierre Zovilé

Catalogue couleurs avec des reproductions des œuvres, édité par Les éditions Jaune-Fusain, avec l'aide du Conseil des Arts du Canada, 31 pages.

L'exposition *De la monstruosité, expression des passions*, qui réunit le travail de treize artistes, explore de façon intelligente et variée le thème du monstre. Il faut féliciter la commissaire Christine Palmieri qui a su regrouper le travail de ces artistes qui, sans s'être concertés, vont dans une direction commune. Il faut aussi noter que cette exposition avait lieu simultanément dans deux espaces différents de la galerie D. René Harrison qui s'agrandit donc ainsi et marque avec cette exposition un changement de cap annonçant la volonté d'exposer dorénavant un art plus risqué et plus proche de la réalité des préoccupations contemporaines.

A travers les œuvres présentées, un portrait du monstre se dessine. Celui-ci fascine d'autant plus qu'il nous ressemble. Ne serait pas monstrueux un être qui s'éloignerait trop de l'humain. Il serait simplement autre. L'effroi naît quand on reconnaît ses propres traits dans les abominations du monstre.

L'œuvre *Euphobie* de Lise-Hélène Larin illustre bien cette idée en réussissant à montrer quelque chose qui est à la fois autre et familier exprimant aussi bien la répulsion qu'une beauté étrange. Au milieu d'une trampoline posée par terre, un film est projeté, accompagné des notes d'un chant sans parole. Sur une forme qui ressemble au calice d'une fleur apparaît une image, peut-être un œil, un cercle noir avec du blanc autour. Cet œil obéit à des pulsations au gré du chant lugubre. Mais ce cercle noir est-il plein ou vide, concave ou convexe? Tout à coup, émerge une langue: l'œil devient bouche, l'image s'étire, devient béante et se synchronise avec les hurlements enregistrés. Cette chair métaphorique est tendue par les câbles de la trampoline. Ces cris sont-ils de souffrance ou d'extase? L'œuvre n'y répond pas et cette dualité plaisir-douleur se retrouve, me semble-t-il, partagée par un certain nombre d'œuvres de cette exposition.

Observez le pendu de Paul Grégoire. Observez ses dents serrées. Ce rictus nous interroge: plaisir ou souffrance, vie ou mort? La question reste entière et suggère que ces sentiments forts naissent seulement des extrêmes. L'expression des passions ne peut pas être tiède. Tournez autour de ce pendu. Les traits sont jolis, finement moulés, sculptés mais remarquez ces vrais cheveux qui semblent sortir par petites touffes de

dessus la résine, comme s'il y avait bien un corps momifié à l'intérieur de cette enveloppe. Attirance et répulsion. Tel un masque funéraire, l'étincelle de vie est disparue mais une apparente sérénité s'y est peut-être substituée, un calme inconnu dans la vie mais qui s'installe à l'aise dans la mort. Encore une fois le monstre est là car, dans un même coup d'œil, nous nous reconnaissons et nous voyons l'autre.

Pour arriver à cette fin, les artistes considèrent à juste titre le corps comme une matière première prête à subir de multiples mutations. Mark Prent, par exemple, semble croiser les codes génétiques et crée de nouveaux êtres très crédibles: homme-poisson, homme-baleine. Dans ses magnifiques sculptures, l'artiste mélange les espèces et commande ainsi une nouvelle esthétique.

Bernard Paquet, quant à lui, modèle les formes féminines à sa guise. Dans un travail qui n'est pas sans rappeler celui d'Hans Bellmer, ce peintre sectionne les membres, crucifie, bref s'amuse à déconstruire le corps de la femme.

René Donais, de son côté, s'inspire davantage des anomalies et des déformations génétiques. En utilisant un brin de surréalisme, ses gravures, finement travaillées, substituent souvent une chose à une autre: une bouche barbue devient ainsi le sexe d'une femme, une idée qui éclot dans une trop grosse tête prend la forme d'un bébé.

Le personnage représenté par Christine Palmieri dans *Miroir dis-moi qui de nous deux...* (une œuvre photographique) participe de la même problématique. Le corps de poupée est vraisemblablement inanimé, la tête semble de matière vivante; le corps est petit et libre, la tête est immense et captive sous un sac de plastique qui provoque notre inconfort. Une telle réunion des contraires et l'aspect étrange de ces déformations ne peut nous laisser insensible.

Le monstre questionne bel et bien le jeu des apparences. Si l'on y réfléchit, il nous apparaît comme une sorte de révélateur de ce qui est caché, difforme ou mauvais en nous. Le monstre existe donc pour nous montrer quelque chose. Une partie de cette exposition met d'ailleurs l'accent sur ce point en présentant certaines œuvres comme si elles faisaient partie d'un cabinet de curiosités (inspiré de cette pratique du 19^e siècle). Parfois mis dans des cages de verre, parfois éclairés violemment par une lumière dirigée, les objets composent des œuvres qui ne sont pas simplement extirpées de notre environnement. Une distance

est produite entre nous et les objets d'art, en même temps que leur présence est exacerbée par la dématérialisation du reste du lieu. Par leur juxtaposition du familier et de l'étrange, du nous et de l'autre, les objets nous sont montrés et remplissent leur rôle instructif.

Il est aussi intéressant de remarquer certaines filiations entre les monstruosité créées par certains artistes de cette exposition et certaines créations horribles du cinéma d'horreur. Les objets de torture mentale de René Donais rappellent, par exemple, les « instruments gynécologiques pour opérer les femmes mutantes » du film *Dead Ringers*. La trampoline d'*Euphobie* de Lise-Hélène Larin qui écartèle ou étire fait écho à la scène finale du film *Hell-raiser* où le personnage principal se retrouve dans pareille position, un supplice éternel où plaisir et douleur se conjuguent. Dans *Miroir dis-moi qui de nous deux...*, Christine Palmieri nous présente un personnage à la tête difforme et cagoulée qui peut facilement éveiller en nous des souvenirs de l'*Homme éléphant*.

Les artistes de cette exposition n'ont pas eu peur de nous montrer des monstres et ce faisant nous ont offert d'autres points de vue. Il est à espérer qu'ils continueront à découvrir ce qui est caché, à unir les contraires et qu'ils redoubleront d'audace.

François Escarmel

ENTRELACS DU RÊVE

MICHEL LEDUC

Du 1^{er} au 7 décembre 1998
Galerie 1040, Marie-Anne Est,
Montréal



Source de désir
Mine de plomb
sur papier,
61 X 45 cm

Finaliste à la Biennale d'Alma de 1989, Michel Leduc pratique à la fois la gravure, le dessin et la peinture. Sa dernière exposition affichait une diversité iconographique et technique vouée, comme d'habitude, à la représentation figurative souvent proche du genre de l'illustration. Cependant, le morcellement qui la caractérise lui permet de jouer de changements d'échelles, de points de vue, de multiples sources de

lumière et de motifs hétéroclites. Dans ce contexte, la nature des œuvres relève d'une hétérogénéité qui offre l'avantage de laisser libre cours aux associations et aux sensations qui en résultent.

Pouvant toucher le paysage, le visage humain, les plantes, les insectes ou la gueule d'un animal, les motifs retiennent l'œil par leur rendu délicat, subtil et précis, surtout dans le cas de dessins à la mine de plomb exploitant les tonalités de gris. Ce souci du détail presque hyper-réaliste, qui permet au regard de s'abandonner à l'illusion d'un motif pour un temps, contraste souvent avec sa propre disparition en périphérie, laquelle annonce déjà le vide puis le fondu qui amorce le motif suivant, et ainsi de suite. Il en va de même pour le « sens ». C'est pourquoi, malgré les interprétations et les thèmes que l'on veut bien déceler, les œuvres témoignent plutôt de la puissance de l'éphémère et du ponctuel dans l'appréhension du monde. En fait, les dessins, gravures et peintures de Michel Leduc s'apparentent aux entrelacs du rêve où les représentations de mots et les représentations de choses s'amalgament dans un complexe spatial et mouvant. En dépit d'un certain symbolisme, son travail imprime une atmosphère ludique et onirique.

Bernard Paquet

AU PAS DES ARBRES

LILI RICHARD

TRAMES PEINTURES

Arts Sutton du 7 février
au 1^{er} mars 1998

Maison de la culture Mercier du
17 octobre au 21 novembre 1998

Dans son exposition intitulée *Trames*, Lili Richard rend hommage au travail des femmes de toutes les cultures qui ont œuvré à une plus grande conscience des choses de l'art et de la vie. Ses œuvres de grand format sont peintes sur des bâches de camion qu'elle a assemblées comme des courtépentes traversées par des centaines d'arbres.

Considérer que la peinture est la rencontre de données complexes qui se superposent en elle. Interroger la matière en sachant que l'étendue des possibilités n'est pas limitée, mais augmentée de celles de l'outil. Prendre en charge ce qui a précédé, c'est-à-dire confronter les données immédiates aux données du passé, perçues à travers la connaissance et non le savoir. Admettre que peindre c'est, qu'on le veuille ou non, réinsérer le passé dans le présent, ce qui



Trame urbaine II, 1997
Huile, tissage,
collage sur bâche
164 x 124 cm

ne veut pas dire retourner au passé. C'est tout cela qui s'imprime à travers le tissage, si on veut bien

l'envisager comme autre chose qu'une simple méthode. C'est qu'en effet, lorsqu'il y a peinture, il y a tissage, c'est-à-dire superposition non seulement des données matérielles, mais des acquis culturels. Il y a toujours intertextualité, la rencontre et la superposition de plusieurs textes, et l'on peut déclarer que la peinture est elle-même cette rencontre, cette superposition. Telle me semble être la démarche de Lili Richard.

Dans les récentes expositions de son travail, à Sutton et à Montréal, des sujets comme l'arbre, le paysage sont abordés sur un support découpé et tissé (bâche et papier) qui produit un effet de distorsion du sujet résultant d'une vue partielle ou d'une réflexion subjective. C'est comme regarder le négatif d'un positif, ou de voir ce qui d'habitude est invisible, ce qui se dérobe ou ne se remarque pas.

Lili Richard est l'un de ces peintres qui refusent de se soumettre au système des modes. Jean Clair, un des grands instigateurs de la reconnaissance de ce droit de peindre dit: « Alors que leurs prédécesseurs n'ont eu de plus grande obsession que de se libérer (...) du même mouvement sans doute que la colombe de Kant qui croyait voler d'autant mieux que l'air plus élevé se faisait rare, ceux-ci à l'opposé, s'attachent. Ils s'attachent à une observation attentive du monde visible, comme ils sont attachés à nouveau aux régulations précises d'un métier. Moins que le désir de se conforter dans quelque illusion réaliste, ce retour au regard témoigne du besoin, en cette fin de siècle chaotique, de s'ancrer à nouveau du côté des choses, de se fier sans illusion mais sans regret non plus à un *bic et nunc* préalable à toute phénoménologie, de se confier à la vérité sensible, à la seule immédiateté qui nous reste peut-être, et à la seule certitude, après tant de Aufhebungen... » (In *L'ordre figuratif*).

Pour Lili Richard, la nature est une source d'énergie qui permet de libérer et de représenter des pensées émotionnelles: la couleur sert à étayer le propos, la lumière à le modeler. Un dessin c'est un dessein, une étude, pas une finalité en soi. Elle ne transforme pas le réel, mais la conscience que nous en avons en renouvelant le système de représentation.

Hedwig Asselin

■ QUÉBEC

L'OBJET DE LA TRAQUE

ANDRÉ BARRETTE,
*LES RITUELS,
PARCOURS DE CHASSE*

Centre Vu, du 2 au 25 avril 1999

André Barrette est chasseur, paraît-il. Chaque année, armé de son arc et de ses flèches, il part à la quête de l'original. Il revient plus souvent qu'autrement bredouille, dit-on, mais non sans avoir réussi à capter ses approches infructueuses de cet animal insaisissable en des images qu'il nous présente ici. L'ensemble de l'exposition se module donc sur cette approche graduelle. Les quinze photos sont regroupées selon quatre sous-titres: *L'attente*, *L'appel*, *L'indice* et *La présence*. Il est d'abord amusant de constater que cette approche du chasseur peut ainsi coïncider avec celle du photographe. Après tout, ne visent-ils pas tous les deux l'animal enfin trouvé? Sauf qu'ici, le photographe semble assez peu intéressé par sa proie. Il est tout entier à l'affût des traces et indices. Les images de l'attente représentent essentiellement des éléments aquatiques: nénuphars et herbages tombés sur la conque imperturbable de la surface de l'eau. Cette eau, qu'on imagine froide parce que saisie au petit matin, est un dôme sous lequel s'agit-on ne sait trop quoi. Elle est une cache. En elle s'imprime le passage des nuages. Telle quelle, on se dit qu'elle est, à sa façon, une sorte de photographie naturelle sur laquelle s'effiloche les illusions du monde.

Puis il y a l'appel. Cette fois, c'est une eau montée du sol. À moins que ce ne soit les nuages descendus sur terre qui couvrent de brume le décor brouillé du matin. Le paysage est trouble. Mais nous y sommes comme dans un second élément naturel: l'air. On imagine une

résonance de l'écho que ne parvient pas à étouffer ce brouillard. L'appel est aérien. Le regard s'est levé du sol pour étudier des environs qu'il ne parvient à voir que difficilement. Les vapeurs se lèvent sur un horizon où la bête se profilera bientôt.

Mais nous n'en sommes pas encore là. Il faut d'abord relever les indices. Feuillage rompu, herbes couchées, branches repoussées; les signes d'une présence passée sont là, apparents pour qui sait voir. Pour moi, qui n'est pas chasseur, même d'images, rien n'est évident. Autant d'énigmes se présentent ici. Cette quête n'est pas la mienne même si elle vaut pour tous. Car, en effet, nous avons ici une magnifique métaphore de la photographie. Indice, signe, empreinte; n'est-ce pas là le vocabulaire même de la critique photographique des dernières années. Et, puisque rien ne semble d'abord à nos yeux se manifester, ne serions-nous pas en face de représentation des stratégies d'approche du photographe? Ici, sa traque du réel apparaît pour ce qu'elle est, sans cette bête que l'on attend et qui ne viendra sans doute pas. La surface miroitante de l'eau glauque, la levée du voile laiteux sur le matin froid, le cumul des indices — ténus, si ténus — sont tous des éléments qui pourraient être traduits en termes photographiques. Il y a aussi une autre indication qui tend à confirmer cette impression. Le titre, *Les Rituels*, nous donne en effet un aperçu de toutes ces stratégies d'approche; elles font partie d'un rite. Grâce à leur enchaînement, on participe à un rituel, c'est-à-dire à un ensemble de gestes attendus, sans cesse répétés pour le sens qu'ils nous permettent de nous donner. Le rituel reconforte; il assure la pérennité de la communauté par ces croyances, unanimes et collectives, qui nous habitent. Le rituel, passé ce sens profond qui en réfère à son destinataire divin, permet de consolider et de donner un sens à la collectivité. Il vaut moins, malgré ce qu'on croit, pour son sens propre que pour son effet.

À ce rituel privé que semble être la chasse à l'original pour André Barrette, il s'en substitue un autre, par contamination en quelque sorte. Cet autre rituel est de l'ordre de ces gestes de mise en joue, de visée et de prise, gestes typiquement photographiques. Dans cette

ressemblance jouée entre chasse et photographie, se manifeste une dimension de la photographie qui apparaît un peu inédite à ce jour. Le chasseur attend la bête dont il cherche partout le présage. Alors qu'en général la photographie apparaît tournée vers un passé qu'elle commémore et dont elle assure la valeur, *Les Rituels* aborde le médium par le biais de la posture du photographe, artiste à l'affût d'un réel qui tarde à passer tel que souhaité. Dans cette attente, le réel, le gibier, apparaît comme un pressentiment encore vague mais sensible qu'il faut savoir suspecter tout autour. La quête cherche alors à vérifier la teneur de ce présage, à faire en sorte que l'événement attendu soit à la mesure de l'attente et de ce qui est imaginé dans cette attente. Mais voilà; on ne le saura certes pas ici. Contrairement à ce que j'ai laissé croire, la bête apparaît dans la dernière image. Au haut et au bas de celle-ci, un texte, écrit à la main, offre une description de cet animal, tirée d'un ouvrage de A.W.F. Banfield, *Les Mammifères du Canada*, (Université Laval, 1977). De « glandes tarsales » en « métatarsales » en passant par le « larmier » et le « vomer », la bête reste tout aussi mystérieuse. La photo n'offre pas plus de certitudes. Seule une ombre la montre; une ombre qui, aussi allongée soit-elle, n'en permet pas moins de distinguer le photographe même. La quête a abouti; la traque est terminée. On l'avait déjà suspecté; c'est le fait même de traquer qui en était l'objet.

Sylvain Campeau

■ TORONTO

ENTRE L'ATELIER, L'ARÈNE ET LE CIEL

JESSICA LOVEGROVE
PLACEMENT

Metro Toronto Reference Library,
5 mars - 16 avril 1999

Jessica Lovegrove est une jeune artiste de la relève canadienne. Son travail s'inscrit dans l'axe hétérogène de l'installation-peinture et met en scène la représentation du portrait. Sa technique est celle de la peinture à l'encaustique et les supports qu'elle utilise sont le papier et le bois. D'une part, les thématiques qu'elle aborde sont marquées par une position sociocritique sur le dépérissement de l'être devant la maladie et son combat illusoire face au désespoir et à la mort. D'autre part, Lovegrove propose des correspondances entre les démarches de l'artiste et du boxeur, qui luttent, dans la persévérance, pour la reconnaissance de leur engagement, dans

*Des sprays blancs et grisés, le tête allongée
phototélie, le muscle pendant, diagonales*



*grilles et une queue très-riche. Les glandes
tarsales sont petites, tandis que les métatarsales
sont épaisses. Le rince par l'origine par des
péri-musculaires étroits et allongés et des os, comme
tous courts. Le larmier est longement ouvert
et la fourchette lacrymale est large. L'os de
nasime postérieure n'est pas divisé par le rince.
Le visage est fait de peau ridant chez.*

André Barrette
La Présence



une société où règne le désengagement et où le mot « passion » ne trouve plus beaucoup de résonances, dans nos discours et nos vies « post-modernes ». Partant de là, la production artistique de Jessica Lovegrove comprend deux principales séries: *Displacement* et *Placement*

DISPLACEMENT

Depuis 1993, Lovegrove a peint, dans la série *Displacement*, des portraits de personnes célèbres ou inconnues et atteintes de la maladie d'Alzheimer. Cette série s'est terminée en 1998, lors de sa participation remarquée au *Symposium International de la Nouvelle Peinture* (Baie-Saint-Paul, Québec), par une œuvre très intimiste dédiée à sa grand-mère, elle-même décédée de cette maladie incurable. Dans la série *Displacement*, l'artiste montre, avec lucidité et sensibilité, l'expression de l'espoir déchu qui habite ces visages et ces corps fatalement déchirés par cette pathologie cervicale; la douleur de l'être qui se sait voué à la mort, malgré le désir qu'il a de vaincre; sa perte d'autonomie et sa solitude extrême; bref, son déracinement graduel, avant la tombée de la grande noirceur. Le vide causé par la disparition de l'être est signifié, dans ce corpus, par la représentation d'espaces architecturaux intérieurs en décomposition, et traversés par la lumière fantomatique du clair-obscur. Comme un voile transparent, la lumière de la mort rencontre celle d'un nouveau jour.

PLACEMENT

Dans sa nouvelle installation, présentée au Metro Toronto Reference Library, Lovegrove réunit 72 portraits d'artistes, de conservateurs et de critiques d'art canadiens, encadrés par deux grandes peintures illustrant les boxeurs Evander Holyfield et Lennox Lewis. Dans cette optique, l'artiste souhaite provoquer, chez le spectateur, un questionnement face à la similitude des processus entrepris et poursuivis, au



quotidien, par l'artiste et le boxeur, lesquels sont des héros en puissance, habités par une passion intense et ont à se battre, jusqu'à l'épuisement, afin de développer leur langage propre, la couleur de leur style. Par le biais de la métaphore, Lovegrove nous fait réfléchir sur l'intensité de leurs démarches respectives, lesquelles sont ponctuées de tiraillements intérieurs, de doutes, de coups ratés, de recommencements, c'est-à-dire de défis toujours relancés. Ainsi, l'artiste et le boxeur sont constamment confrontés au dépassement de leurs limites, car la victoire visée est liée à la conscience d'une défaite possible, où, souvent, celui qui perd, gagne...

Claude-Maurice Gagnon

■ OTTAWA

DAUMIER DANS TOUS SES ÉTATS

HONORÉ DAUMIER (1808- 1879)

Musée des beaux-arts du Canada

du 11 juin au 6 septembre 1999

Caricaturiste, lithographe, dessinateur, peintre, sculpteur et écrivain, Honoré Daumier est un touche-à-tout. Mais il est surtout un caricaturiste de talent et un peintre qui travaille énormément pour développer un talent limité. Le caricaturiste affectionne l'économie des moyens et va tout droit à l'essentiel. Il se place toujours du côté du peuple gouailleur de Paris. Il se méfie des politiciens, des fonctionnaires et des notables, soit tous ceux qui possèdent un pouvoir et en abusent. Il utilise le dessin et la parole comme une arme terrible qui dérouté l'adversaire. L'ironie, le sarcasme, la satire — qui misent sur l'exagération et la déformation des traits et des caractères — sont très efficaces, car ils sapent et ridiculisent le fondement de l'autorité répressive. À l'époque

le ridicule tuait. Aujourd'hui, il avance des carrières.

Daumier voit le rôle de l'artiste comme un contre-pouvoir. Il est très « incorrect » dans ses dessins. Mais le peuple aime ses irrévérences. Parfois, il traduit en peinture les sujets de ses caricatures. Mais la peinture dilue les nuances des caractères dans la mesure où les traits sont brossés avec de larges plages de pâte qui ne mettent pas en relief les petits détails méchants qui font rire le peuple. Le détail se perd dans les couleurs. Mais avec le dessin, le crayon pointu trace avec force détails les extrémités de la physiologie qui montrent les travers de l'humain. Les vices de l'âme apparaissent dans les corps.

Mais la plus grande découverte de cette rétrospective, c'est Daumier l'écrivain rédigeant une seule phrase pour chaque caricature. Une phrase courte et assassine qui va droit au but et complète le sens du dessin. Même aujourd'hui, les caricatures de Daumier continuent à nous faire rire, car il est toujours juste dans sa saine méchanceté.

Pour ce qui est du Daumier peintre, l'histoire se complique considérablement. Soyons clair. Daumier, malgré tout ce qu'on raconte sur lui, n'est pas un très grand peintre du XIXe. Il travaille très fort, il peine à produire ses tableaux qui sont parfois lourds et épais. On repère facilement la besogne et l'effort dans ses peintures les moins réussies. Tout est cousu de fils blancs. Mais il persiste et signe. Il produit deux et trois versions du même tableau. Le talent inné et facile manque à l'appel mais l'effort et la ténacité sont là pour la production ultime de quelques grandes œuvres.

Ce qui agace parfois dans cette rétrospective, qui adopte un point de vue pédagogique, c'est la rareté des œuvres de grandes qualités. On trouve un bon nombre de peintures qui sont des essais ou des œuvres inachevées. A première vue, cela peut paraître suspect dans une exposition historique qui doit montrer des œuvres de qualité et écarter les toiles inachevées. Dans le cas de Daumier, cette présentation du meilleur et du pire est essentielle pour offrir au public un portrait juste de l'artiste qui n'était pas destiné à faire de la peinture et qui n'avait pas pour elle un talent inné. Cette exposition le montre trop clairement. Mais ce qu'elle dévoile surtout c'est que le peintre ressemble à son personnage préféré, Don Quichotte, qui l'accompagne au long de sa carrière. En peignant ce dernier, il se reproduit dans son art. Il inscrit sa propre vie dans ses tableaux: esprit fort et têtue en proie aux tentations de l'impossible rêve. Les artistes inventent leurs vies dans leur art. Parfois, et c'est le moment magique dans la création artistique, l'art rejoint la vie de l'artiste. Les barrières esthétiques tombent.

Toute sa vie, Daumier prend des risques calculés, à l'exception d'une seule erreur de jeunesse (1832) où il dessine le roi Louis-Philippe en ogre gargantuesque dévorant les biens du peuple. Il joue toutes ses cartes avec prudence. Il protège ses arrières et avance à son rythme. La caricature lui permet de survivre et la peinture d'espérer. La figure de Don Quichotte ravive continuellement la flamme d'un idéal (la peinture) qui fuit continuellement. Elle crée un équilibre entre les contraintes de la vie. Le risque et

l'entêtement sont des ingrédients essentiels à toute aventure artistique. Daumier est un Don Quichotte du XIXe. Chaque époque en a un.

Camille Bouchi



Un wagon de troisième classe (détail)