

Critiques

Volume 46, numéro 186, printemps 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52919ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(2002). Compte rendu de [Critiques]. *Vie des Arts*, 46(186), 80–87.

MONTRÉAL

DE L'ARCHIVE
À L'INSTALLATIONROSE-MARIE GOULET
S'Maison de la culture
Côte-des-Neiges
5290, chemin de
la Côte-des-Neiges
Du 18 octobre au
30 novembre 2001

Figure reconnue de l'art public au Québec, Rose-Marie Goulet présentait à la Maison de la culture Côte-des-Neiges un projet particulier d'installation en résidence. L'événement fut élaboré à la manière d'un « work in progress » où la référence concrète et physique de différents documents artistiques (écrits, objets, maquettes...) interrogeait la valeur de l'archive comme l'assise d'une production esthétique en devenir. Les artefacts, utilisés et enchâssés dans de nouveaux dispositifs structurels, ont ainsi conditionné l'émergence de nouvelles entités formelles et conceptuelles, propres à la démarche d'ensemble de l'artiste. L'archive devient ici un prétexte, voire une matière génératrice dont l'un des buts est de reformuler la sculpture dans sa composante installative.



Vue partielle de l'installation
Photo: Rose-Marie Goulet
Copyright: Sodart

À titre d'exemple, commentons l'élément intitulé *La réserve*. Ce dispositif présente un empilage de boîtes lumineuses de différents formats ressemblant dans leur forme à des tiroirs. À l'intérieur de celles-ci, le spectateur distingue des univers construits ou remodelés à partir de projets et de maquettes d'œuvres d'art public réalisées ou non. Chaque boîte lumineuse contient des scènes uniquement perceptibles par la fonction de la vue, grâce à une ouverture discrète composée de lunettes, de lentilles ou de loupes. Nous sommes en présence de mondes miniatures, accessibles par le regard où l'illusion d'un espace réel se

trouve définie à travers la lentille elle-même. Cette partie de l'installation questionne la faculté du visiteur à décoder des éléments documentés (en l'occurrence dissimulés) où le processus usuel de l'archivage (le tactile) est détrôné au profit du mode visuel (l'optique). La connaissance du contenu ainsi dévoilé se matérialise par un mécanisme qui s'apparente à un effet de trompe-l'œil.

En plus de l'aspect conceptuel, une autre préoccupation essentielle du travail de l'artiste est largement investie, à savoir l'espace architectural. L'une des principales propriétés de la salle d'exposition de la Maison de la culture Côte-des-Neiges est sa perspective inversée; l'embouchure de la galerie se trouve plus étroite que le fond à l'arrière-plan, formant un espace projectif particulier qualifié de divergent. Dans l'élément intitulé *L'accent aigu*, le signe alphabétique transposé dans une structure tridimensionnelle se conjugue à la notion d'angle, dans le sens mathématique du terme. Située en hauteur, cette masse fusiforme épouse la configuration inversée des murs de la galerie en se projetant de l'arrière-fond vers l'embouchure. Il en résulte une dynamique où les forces internes de la géométrie du lieu agissent sur l'œuvre et vice-versa. Compte tenu de la translucidité et de la légèreté du matériau employé, l'utilisation du coroplaste réduit sensiblement la masse optique de la structure. Fait significatif, les volumes produits par cette matière se fondent dans la luminosité ambiante de l'espace de la galerie, conférant une dimension esthétique homogène et novatrice. Soulignons aussi l'emploi d'un vocabulaire typographique sous-tendant la composition de certains éléments, dont celui intitulé *La consultation*. Édifiée à partir de deux lettres, cette œuvre s'érige comme une macro structure façonnant et découpant l'environnement physique de la salle d'exposition. Elle entérine du même coup l'une des caractéristiques du langage de l'artiste, soit l'application du morphème comme unité constituante de l'œuvre à construire.

L'installation en résidence aura permis l'appropriation d'un espace de liberté se situant à l'inverse de la certitude plastique de la commande publique. L'artiste a privilégié un processus évolutif – dont j'ai été un témoin assidu – tout comme le public en général, convié à suivre le développement des propositions et à revenir à plus d'une occasion. Cet événement atteste aussi la cohérence de la démarche plastique de Rose-Marie Goulet qui questionne de façon continue des problématiques

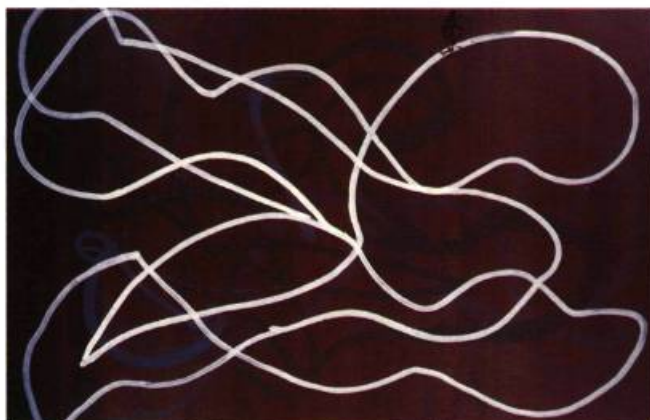
touchant à la fois la forme, le langage, la mémoire et le site. Suite à cette exposition, la critique d'art Anne Bénichou publiera, en collaboration avec l'artiste, un ouvrage portant sur la notion d'archives dans le travail de Rose-Marie Goulet.

Jean De Julio-Paquin

LA LIGNE...
À SUIVRE

SHORT STORIES

PIERRE BEAULIEU

Han Art Contemporain
460, rue Sainte-Catherine Ouest
suite 409, Montréal
Du 29 novembre
au 31 décembre 2001

And what if Green weren't a Color II, 1992.
Acrylique et technique mixte sur papier
Strathmore
100 x 154,3 cm

L'observateur attentif sera peut-être intrigué par le titre qu'a donné Pierre Beaulieu à son exposition: *Short Stories* (nouvelles). Au-delà de la curiosité, ce qui retient le regard – un regard prolongé – c'est la sobriété, l'aspect *séché* de la technique de l'artiste, l'apparente planéité du papier portant l'acrylique et les diverses techniques mixtes. Une couleur étendue en gradations lyriques, subtiles striations souvent horizontales où courent des couleurs de cuivre et de carmin, des verts raffinés, de riches nuances de noir... Et par dessus, serpentent des sinuosités énigmatiques et les lettres C, D, K, U. Une première impression appelle l'attitude contemplative de l'art oriental et sa tranquillité. On perçoit le yin, l'élément féminin, en dépit de la rareté des blancs ou des espaces vides. Le repos appartient à cette peinture.

Un second regard, toutefois, rappelle du titre de l'exposition: *Short Stories*. Les œuvres présentent un jeu entre la planéité du papier et le rappel raffiné de la profondeur. Dans

Stratbcona Waltz, un tracé blanc est accompagné de son ombre noire. Cette ombre constitue une réverbération évoquant la profondeur de champ. La troisième dimension est suggérée par un chromatisme subtil. La réflexion qui suit circonscrit un art à la fois intellectuel et ludique, même discrètement sensuel. Tout se met subtilement en mouvement sous l'effet du regard et les discours de Pierre Beaulieu gagnent en signification: «Je compose des dessins, comme on pourrait écrire des histoires, des nouvelles. Avec une érudition artistique mûrie et intégrée, le peintre utilise un réseau personnel de symboles pour raconter quelques épisodes de son enfance, son amour pour la danse et la musique, l'admiration que lui inspire le vol des

oiseaux... Comme en musique, le contrepoint domine dans cette peinture: blancs célestes contre des carmins robustes, jaunes chauds et oranges interrompus par des verts réflexifs, le tracé d'une fleur blanche équilibré par un oiseau vert, des noirs énigmatiques. La tension qui caractérise sa démarche – l'impulsion de regarder, et de regarder encore – est produite par le va-et-vient entre l'impression initiale d'un espace bi-dimensionnel et la suggestion esquissée d'un espace profond. L'art de Pierre Beaulieu repose sur un jeu de relations entre la consistance du champ coloré et l'épaisseur, le degré de transparence des arabesques et des volutes. On le constate, entre autres, dans la peinture *Sans titre*, qui oppose deux abstractions évoquant respectivement une fleur et un oiseau. Cet art, qui invite à venir vers lui, est tout fait de discrétion et de raffinement.

La peinture de Pierre Beaulieu, éclectique et contemporaine, effleure le graffitiisme des années quatre-vingt, l'expressionnisme abstrait dans le lyrisme éloquent de la couleur, l'art conceptuel des années soixante-dix, par quelques rappels espègles. Si l'artiste se reconnaît des

affinités avec le calme et la volupté de Matisse et la simplicité philosophique de Paul Klee, il impose son propre style.

Comme chez Matisse, les détails du dessin chez Pierre Beaulieu sont intégrés dans un système harmonique. Leurs lignes épurées – quand elles ne donnent pas dans les enchevêtrements d'un dynamisme presque explosif – subissent toutefois des transformations et des transfigurations qui semblent relever de la mathématique des fonctions sinusoidales, celle qui s'applique aux ondes. Et il y a de la musique dans les rythmes picturaux de Pierre Beaulieu; il y a de la danse dans leurs ondulations. Qu'on ne s'y trompe pas: pour atteindre la ligne qui coule si librement et qui s'intègre si bien à la toile, Beaulieu se livre à une longue suite d'essais et d'erreurs. Il avoue faire «10 000 ébauches et griffonnages», avant d'obtenir une forme satisfaisante. «Le dessin est une méthode grâce à laquelle je peux organiser des idées que je ne peux pas organiser autrement.»

La danse qui, chez Matisse, tient des fastes d'une cérémonie grecque (par exemple dans l'œuvre *Nu bleu*) est toute concentrée dans la trajectoire d'une sinuosité dans l'interprétation post-moderne de Beaulieu.

«Je dédie cette exposition à une chère amie, décédée en 1990», écrit Beaulieu dans les notes accompagnant l'exposition. «Danielle VanderNoot était une célèbre ballerine montréalaise. La discussion sur l'art était partie intégrante de notre longue amitié, mais au terme de tout débat d'idées, nous arrivions à la conclusion que l'art véritable procède de l'amour et son sujet est également l'amour.»

André Seleanu

TROMPER L'ANGOISSE

LYNE CREVIER

Galerie Liane et Danny Taran
Centre des arts Saidye Bronfman

Du 17 janvier au 17 mars 2002
Commissaire: Catherine Osborne

Sous le masque infantile que présente parfois l'art contemporain japonais se dissimule une immense anxiété. Malaise que ses créateurs novices exorcisent par un art pop, kitsch, issu d'une culture hétéroclite / hédoniste.

L'exposition *GigaJapon* réunissait six jeunes artistes nippons, une rareté en soi, dont les œuvres défiaient la représentation occidentale

que l'on se fait habituellement de l'art japonais avec son défilé d'estampes, de paravents, d'origami...

Hier encore, l'Empire du Soleil levant s'attelait à la reconstruction de son territoire, dévisagé par la guerre et la défaite de 1945. Dans ce contexte de renaissance, divers mouvements artistiques subversifs voyaient le jour. Les adhérents au fameux groupe Gutai (1955-1970), par exemple, «redonnaient vie à la matière» par leurs actions souvent extrémistes. «Mais d'un seul coup, les Japonais se figèrent sous le regard du reste du monde. Plus de grands films, plus de romans conséquents, plus d'art marquant. L'un des peuples les plus créatifs du monde pénétra dans un désert culturel [...]» (Henry Scott-Stokes, *Mort et vie de Mishima*).

Mishima, qui croyait le Japon «en proie à la malédiction du serpent vert» peu de temps avant son suicide en 1970, ne verra jamais sa nation plonger dans une consommation effrénée, une rage d'autogratiification instantanée donnant lieu à un style de vie unissant sans ambages bonheur et inquiétude, facilité et dérapage, jeu et déliquescence.

Il faut ajouter à ce climat social, l'«économie à bulles» (technologie de pointe, hypermodernisme, accumulation des avoirs...) qu'a connue l'archipel (de 1989 à 1994), et qui s'est depuis volatilisée. Quelle place occupent les artistes d'aujourd'hui dans un tel climat social? Ils sont laissés à eux-mêmes, ne recevant incidemment aucun soutien de l'État. Ainsi, la production récente s'oriente, à l'aide de moyens plus souples – photographie, vidéo, multimédia, etc. –, vers un art cute (*kawaii*) à la manière nipponne d'où émane un sentiment de régression assorti à une béate satisfaction qui s'apparente à celle que ressent le nourrisson après la tétée.

ŒIL CRITIQUE

Les artistes de *GigaJapon* ont beau baigner dans la culture underground de l'*anime* (film d'animation et de science-fiction), du *manga* (bande dessinée de toute nature pour adultes), des jeux vidéo (*Nintendo*, *Playstation*...) et de la robotique (les Japonais idolâtrèrent les robots...), ils se distinguent tout de même du *otaku*.

Au début des années 90, le terme faisait référence au collectionneur maniaque (souvent de sexe masculin) de tous ces nouveaux *joujoux*. L'*otaku* serait, à cet égard, un pur produit du capitalisme excessif, ignorant les traditions pour se tourner vers un monde virtuel où toute intimité avec autrui (tout contact humain, à vrai



Yuki Kimura
Sitting girls right and left, 1996-98
Épreuve en couleur

dire) est bannie au profit d'une descente aux enfers absolument déréalisante.

L'attitude des artistes de *GigaJapon* est certes bien urbaine: ils aiment la vitesse, le sexe, l'hyperconsommation et l'anonymat de Tokyo, où ils résident. Mais ils démontrent aussi un net désir d'aller vers autrui tout en gardant un regard critique sur la culture de masse que partagent 125 millions d'habitants.

Risa Sato en fait la démonstration avec ses six tricycles surmontés de têtes bien rondes et pelucheuses, façon spermatozoïdes, et son immense «bonhomme», qui l'accompagne lorsqu'elle sillonne les rues. Un petit écran vidéo, installé au creux de l'une de ses œuvres, témoigne de ses diverses performances (de Tokyo à New York), intitulées Risa Campaign. Risa veut distraire les passants de leurs soucis en les réconfortant avec sa zoothérapie dérisoire et hilarante.

Dans le même esprit, Takahiro Fujiwara promet à quiconque un amour inconditionnel par le biais de ses gigantesques ballons translucides, bleus et roses (*Beans - Balloons*), où normalement l'on aurait dû pénétrer comme au cœur d'une matrice. Promesse non tenue à cause d'un pépin technique.

L'installation / karaoké (*Star*) de Hiroyuki Matsukage s'engage également à submerger le visiteur d'amour en l'invitant à crier à tue-tête, à japper et à souffler dans un micro... sous les applaudissements d'un public... virtuel.

QUELLE IDENTITÉ ?

Quant à Tsuyoshi Ozawa, il en a contre les galeries d'art qui exploiteraient tout autant l'artiste que le collectionneur. Il a ainsi conçu une galerie d'art itinérante sous forme de

sac à dos (*Ai Ai Gallery*). L'objet (une boîte à lait) est flanqué d'un téléphone cellulaire dont ne se sépare pas le galeriste qui se déplace à volonté au gré de la demande. Ainsi, Ozawa pourfend le réseau officiel de l'art (qui vend les œuvres à des prix exorbitants) en diffusant des petits formats abordables.

De son côté, Yuki Kimura présente un corpus photographique oscillant entre simulacre et réalité. Ses images stéréotypées de jeunes filles sont trompeuses. Ainsi *Girl Sitting Left and Right* révèle, à première vue, deux images identiques d'une jeune fille assise dont les jambes sont légèrement écartées. Cependant, dans celle de gauche, l'écartement des jambes est plus prononcé... En avant-plan, la taille monstrueuse des pieds bandés contourne ironiquement le rite japonais selon lequel on avait coutume, autrefois, de bander les pieds de certaines fillettes de manière à ce qu'ils demeurent atrophiés, pour les soumettre à leur destin d'opprimées.

Le travail vidéo de Saki Satom pose un regard ironique sur la rigidité de la société japonaise. Dans *M. Station Backward*, l'on voit déferler des usagers du métro de Tokyo parmi lesquels l'artiste brandit une pancarte sur laquelle sont inscrits les mots *interdit d'accès*, tout en déambulant dans le sens contraire de la marée humaine...

Bref, l'exposition *GigaJapon* rassemble une nouvelle donne d'artistes qui ne tarderont pas à imposer leur propre identité, au pays où le mot «identité» reste à inventer. Ils le feront sans «se presser», car agir prestement là-bas est signe de tempérament négligent. Et la négligence y est vertement réprochée.

SAINT-HYACINTHE

EN PASSANT PAR LES NUAGES

MICHEL BOULANGER
LES DEHORS, 1990-2000

Expression, Centre d'exposition
de Saint-Hyacinthe
495, rue Saint-Simon (Place du
Vieux marché), Saint Hyacinthe
Du 12 janvier au 10 février 2002



Le mythe des origines
Huile sur toile
160 x 200 cm
1998

Il faut faire un détour par les mathématiques pour appréhender avec quelque justesse les compositions de Michel Boulanger dont Expression, le Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe, présentait une vingtaine de toiles produites entre 1990 et 2000. La sélection proposée offrait aux visiteurs l'occasion de découvrir ou de suivre les variantes de la pensée d'un artiste – car il s'agit bien d'une pensée – qui a pour supports le dessin et la peinture dont il maîtrise les techniques avec une grande habileté. Toutefois, il n'évite pas toujours l'écueil d'une virtuosité un peu précieuse.

Si la chance de pouvoir montrer les étapes qui ont jalonné dix ans de travail est un privilège rarement accordé à un jeune artiste, ce privilège doit être considéré, en fait, comme un hommage au talent et à l'originalité du peintre. Il faut encore préciser que Michel Boulanger s'est affirmé comme un peintre des nuées, sous-genre qu'il explore à sa manière mais sans omettre quelques clins d'œil en forme de citations à ses prédécesseurs célèbres ou obscurs du Siècle d'or et des suivants. En effet, des masses cotonneuses semblables aux masses des nuages occupent généreusement les toiles de Michel Boulanger. Surprenants nuages dont l'élaboration n'est pas sans rapport avec des théories mathématiques en vogue.

En mathématiques, les équations non linéaires, la théorie du chaos,

les fonctions fractales tentent de rendre compte avec le plus de précision possible de la réalité. Elles s'efforcent toutes d'en offrir le reflet non pas le plus fidèle mais – nuance – le plus approchant. Car rien ne se substitue à la réalité. Le mot chaise, par exemple, ne remplacera jamais la vraie chaise que j'ai devant les yeux. Par un schéma ou par un dessin, je ne pourrais guère n'en donner qu'une représentation. De plus, la réalité n'est pas fixe. Comment rendre compte de son évolution? Ici entrent en jeu les lois du hasard. Elles sont fondées sur des variables statistiques tellement nombreuses et reliées à tant de familles et de sous-ensembles de données qu'elles s'amalgament sous la forme de... nuées; elles s'expriment par... des nuages. Ces modèles servent – quel hasard justement! – aux prévisions météorologiques; ils s'appliquent à déterminer la stabilité des mariages, l'achalandage des transports en commun, la mondialisation de l'économie... Ils ont inspiré Michel Boulanger. Il en a transposé l'esprit dans sa peinture. Il a même commis un petit livre intitulé *L'Art de la nuée* et sous-titré *Traité de dessin* où il explique avec humour comment, par exemple, former un agrégat de joueurs de football ou plutôt des dessins les montrant dans une succession de mêlées et de poses propres au jeu, et de parvenir ainsi à une condensation sous la forme d'un nuage.

Naturellement, Michel Boulanger applique forcément son procédé de condensation à la composition de ses toiles. Certes. Mais ce serait trop simple. Il vaut mieux ne pas le prendre au mot ni sa théorie à la lettre. À la vérité, l'artiste se livre depuis dix ans à un important travail de réflexion critique sur la peinture et sur l'espace pictural. Voilà ce dont rend compte le panorama qu'a offert le centre d'exposition de Saint-Hyacinthe. Boulanger reprend, par exemple, dans la toile *Le mythe des origines* la notion classique de perspective non pour s'en moquer mais plutôt pour en souligner le caractère illusoire. Il s'agit d'une quasi-abstracton (la seule dans toute sa production) si l'on veut bien considérer que les structures brunes (de bois ou de pierre) qui constituent le sujet du tableau, ne sont pas des pièces de charpente ou les murs d'une maison ou d'un château. Et que fait l'artiste de l'illusion? Il la transmute, comme un alchimiste; il en expose les avatars que sont l'hal-lucination, le rêve, le cauchemar, la folie avec leur cortège de sortilèges, de peur, de terreur. À cette fin, dans d'autres tableaux, (*Nature satisfaite*,

1999; *Perdre pied*, 2000), il recourt à l'iconographie des personnages de Disney: Pluto, Mickey, Donald Duck. qu'il met en scène dans des poses menaçantes. La critique est double ici: d'abord, elle ouvre une brèche dans l'idée que le monde de Walt Disney est inoffensif; ensuite, il s'agit de faire sortir cette fantasmagorie de sa nébuleuse équivoque (est-elle solide comme du bois? est-elle fondante comme du fromage?) pour mettre en relief (effet de perspective) sa cruauté. Plus que la cruauté, c'est la perversité du monde que peint Michel Boulanger sous *les dehors* – c'est le titre de l'exposition – trompeurs.

Bernard Lévy

* Michel Boulanger est représenté par la galerie Christiane Chassay 307, rue Sherbrooke Est, Montréal. (Voir l'article Michel Boulanger, L'art de la nuée par Marie-Claude Tremblay, Vie des Arts, Hiver 1995 (no 163), pp. 44-46)

IBERVILLE

RÉAL DUMAIS : PAPIER TREMPÉ



Chlamyde de doulos #4, 1994
Collage et acrylique sur toile
60 x 60 cm
Série: Costumes pour le théâtre
de l'indifférence
Photo: François Melillo

Au cours de son évolution, l'artiste développe toujours une certaine prédilection pour tel ou tel type de matériau, disposition particulière destinée à marquer l'ensemble de son œuvre. D'abord fasciné par la sculpture, Réal Dumais ne fait pas exception: il est devenu un incontournable des œuvres sur papier.

L'exercice de la sculpture l'avait déjà sensibilisé à la consistance des matériaux, à ce besoin d'en mesurer l'étendue par une expression qui fait corps avec le support. Il poursuivra

cette volonté de circonscrire l'espace à travers une peinture rigoureuse et très structurée. La gravure, par ailleurs, allait lui offrir les moyens d'explorer un espace où la ligne vient progressivement se fondre et se confondre avec la matière qu'elle anime.

Le désir de redéfinir ce lien entre le support et le contenu de l'œuvre deviendra, à peu de choses près, l'enjeu majeur de sa recherche. Dumais tente ainsi d'établir une nouvelle équation entre l'expression structurante et la matière qui prend ainsi forme avec sa pratique sculpturale.

Déjà, vers les années 80, Dumais représentait, dans ses gravures, une galerie de personnages inspirés des grands moments historiques. Il renouait ainsi avec l'esprit et la facture de ses sculptures de jadis. Conjuguant le plein et le vide, il favorisait ainsi un rapport plus étroit entre l'articulation des formes et l'arrière-plan sur lequel elles se détachent. On peut sans doute parler ici d'une théâtralisation du matériau qui jouera un rôle aussi important que le sujet même de l'œuvre.

Cette approche scénique de la création allait nécessairement se concrétiser dans la fabrication de costumes et de décors. Dumais poussera plus loin sa recherche en transformant ses costumes en de véritables sculptures. L'artiste orientera ensuite à nouveau son travail vers une expression bi-dimensionnelle.

Il n'en conservera pas moins cette présence presque physique du propos grâce aux milles et un contrastes et textures que lui rend possibles la fabrication du papier. La relation avec l'espace qui caractérise les œuvres de Dumais garantit ainsi une nouvelle équation entre le sujet et le support, entre la forme et la matière. L'importance accordée à la matérialité même des surfaces est telle que la fabrication du papier devient partie intégrante de son processus créateur.

Allant de découvertes en découvertes, Dumais a su explorer et mettre à profit les multiples astuces des méthodes orientales et occidentales de fabrication du papier. D'apparence simple au départ, le processus de réalisation de tel ou tel type de papier, l'obtention d'une texture particulière résulte d'une connaissance approfondie des matériaux de base. « Selon l'emploi et la concentration d'une certaine fibre minérale », de dire l'artiste, on peut varier les caractéristiques à l'infini. On songe tout de suite en terme de résistance, de couleur ou de texture. Il faut aussi évoquer la capacité de rétention du papier, sa transparence ou son opacité. Ces variables que l'on ramène trop souvent à une dimension purement technique auront un impact de première instance sur le rendu de l'œuvre et la perception que le spectateur peut en avoir. »

L'artiste poussa un cran plus loin son aventure en peignant directement avec la pulpe qu'il colore d'abord, puis étend manuellement sur le support par couches successives et superposées. Les couleurs n'ont ici que très peu d'importance compte tenu de l'accent que Dumais mettra sur le rendu des surfaces. Il animera cette matière à partir du jeu subtil de textures, de contrastes et de tensions dont l'articulation deviendra chez lui un véritable langage.

Dumais déploie alors un geste à la fois spontané et calculé à la grandeur du support. Ce dialogue intime qu'il entretient avec la matière, à la fois souple et onctueuse, lui permet de libérer la forme, de mesurer les paramètres du support, de récupérer les accidents d'exécution. Par-delà ces procédés techniques, l'artiste obtient ainsi des effets d'expansion ou de rétrécissement du champ visuel qu'il développe à partir de cadrages superposés afin de circonscrire l'espace, d'en augmenter ou d'en restreindre la perception que l'on peut en avoir.

L'artiste intervient ainsi directement et consciemment sur la perception immédiate et profonde du spectateur en captant son regard tant

par ces structures très calculées que par le côté sensuel et presque palpable du rendu. Avec son œuvre, Réal Dumais prendra résolument la partie prise d'une matière qu'il aura totalement maîtrisée afin de lui donner forme, de la faire respirer, vivre et chanter.

Jules Arbec

SOREL

ÉPHÉMÉRIDES : VITRINES SUR L'ART À SOREL

LES ÉPHÉMÉRIDES

Du 15 septembre
au 6 octobre 2001, Sorel

La popularité des initiatives visant à présenter l'art hors des contextes muséaux est grandissante. Il suffit d'évoquer *ArtCité* et les panneaux *ArteVista* pour en constater l'importance dans la métropole montréalaise. Ce genre d'exposition étend maintenant son influence aux régions comme en témoignaient les *Éphémérides*, à Sorel. Il s'agit d'une initiative de Luce Pelletier, artiste et directrice du Centre d'exposition des Gouverneurs, qui a invité onze artistes à exposer une création dans les vitrines de certains commerces de la rue du Roi.

Les *Éphémérides* constituaient le premier d'une série d'événements ayant pour but de susciter la création d'œuvres inédites tenant compte des particularités de lieux de diffusion visant un public différent de ceux des galeries et des musées. L'exercice accordait donc une toute autre visibilité à l'art actuel.

Parmi les onze artistes participant à cette exposition, certains étaient des résidents de Sorel (Pierre Crépô, Loly Darcel, Lucio de Heusch, Simon Ménard, Claude Millette, Serge Roy et Luce Pelletier), quelques-uns venaient d'autres régions (Christian Barré, François Lamontagne et Normand Moffat), mais tous avaient déjà présenté des créations au Centre d'exposition des Gouverneurs.

Les relations entre les commerçants et les artistes ont parfois été problématiques. Certains commerçants ont laissé espace et pleine liberté à l'artiste, d'autres ont préféré ne pas céder complètement leur vitrine et présenter de la marchandise aux côtés des œuvres.

Ainsi, dans une boutique de vêtements pour enfants, la création de Normand Moffat, représentant un immense bol qui déverse des lettres sur le sol, perdait un peu de sa poésie et de sa force au contact de quatre poupées habillées de vêtements

vendus par la boutique. De plus, quelques œuvres, comme celles de Normand Hamel et de Pierre Crépô, servaient simplement de faire-valoir à la marchandise présentée en vitrine.

Certaines vitrines ont été de véritables réussites, notamment, celle réalisée par Serge Roy chez *Décor Image* où l'artiste a eu la bonne idée de disposer des objets usuels (une chaise, une lampe et une veste) dans de faux encadrements répartis à même le sol: douce revanche de l'objet sur le cadre. Dans la vitrine d'une pâtisserie, Luce Pelletier avait suspendu des noix de coco et une banderole faite de gerbes de blé qui évoquaient les délices que l'on peut consommer sur place.

Malgré quelques difficultés, les échanges entre marchands, public et artistes qu'a suscités cette première édition des *Éphémérides* a au moins eu le mérite d'offrir une réflexion fertile sur l'art actuel, à défaut d'avantages lucratifs exceptionnels.

Hedwige Asselin

TROIS-RIVIÈRES

GRAVURES DE L'INTRANQUILLITÉ

DEUXIÈME BIENNALE
INTERNATIONALE D'ESTAMPE
DE TROIS-RIVIÈRES

La deuxième édition de la Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières, présidée par Louise Desaulniers,

s'est déroulée sous le signe de l'abondance et de la qualité. Tout d'abord, les quatre cent soixante artistes inscrits ont présenté des estampes exceptionnelles, le jury qui devait procéder à la sélection de seulement cinquante participants se trouva donc devant une lourde tâche. Le choix final, basé sur la qualité de l'articulation entre image et technique sans pour autant négliger la recherche et l'originalité, a rassemblé plus de trois cents œuvres pour constituer une exposition dont l'envergure dépassait toutes les attentes.

Le « Grand Prix de la Biennale », une somme de trois mille dollars, a été remis au graveur japonais Tomoya Uchida. Ses estampes présentent une série de *Nids*, réalisés à l'eau-forte et à l'aquatinte. Visions oniriques et épineuses, ses filots flottant dans un néant d'encre noire évoquent une société cauchemardesque située entre la fiction et la réalité. Un enchaînement de plans alliant abstraction et réalisme, toutes échelles confondues, ne manque pas de provoquer un certain malaise aux antipodes du « nid douillet ».

Sean Caufield, l'un des dix artistes en provenance de l'Alberta, a remporté le prix de la Banque Nationale. Ses œuvres démontrent une grande maîtrise des divers procédés de la gravure en creux, notamment de la manière noire. La série représente des objets (tentes, réservoirs) et des décors inventés d'une poésie sombre où dominent les tons terreux.



Tomoya Uchida
Nest #7, 1995
Eau-forte, aquatinte
100 x 70 cm

Par ailleurs, Elmyra Bouchard a gagné le prix de la Collection Loto-Québec. Poète de la figuration, elle organise ses souvenirs d'enfance avec légèreté et simplicité. Sans ordre apparent, les objets planent librement sur le papier. Juxtaposés les uns aux autres, ces éléments évoquent le passage du temps et l'histoire d'un lieu personnel.

La prépondérance de la gravure dans les provinces canadiennes, particulièrement en Alberta et en Ontario, n'est pas passée inaperçue lors de la Biennale, puisqu'une quinzaine de participants étaient issus de ces régions. Notons la présence remarquée de Carl Heywood, de Kingston, qui pratique exclusivement l'estampe. Ses images de style expressionniste sont saturées de couleurs intenses et de textures créées par les divers médias qu'il se plaît à associer.

Chez les Québécois, Sean Rudman a présenté une série de portraits extrêmement denses où tout un fourmillement de lignes traduit le dynamisme des membres de sa famille qui lui servent de modèles. Louis-Pierre Bougie a sélectionné une série de tirés à part du livre *Holie comme la nuit* peuplée de personnages sombres et difformes dont la physiologie incorpore des éléments du règne animal (ailes) ou végétal (des branches et des troncs d'arbre se greffent aux corps). Les gravures de René Donais allient les aspects du théâtre optique à l'imagerie médicale. Ses dessins anamorphiques réalisés à l'eau-forte, qui présentent des phénomènes dignes d'une foire aux horreurs, peuvent être animés par un anorthoscope (appareil qui permet le redressement par la rotation de l'image).

Les gravures sur linoléum de Rob Voerman, le seul artiste hollandais présent à la Biennale, ont remporté une mention honorifique du jury ainsi que le *Prix Invitation Presse Papier* qui permettra à l'artiste de faire un séjour de travail à l'atelier Presse Papier. Ses images combinent des éléments propres à la culture rurale à des composantes de la technologie moderne, situant des personnages anonymes au sein de constructions biscornues. Le Suédois Magnus Hedman, également seul représentant de sa nation, a créé de magnifiques aquatintes représentant des percées de lumière toutes poétiques dans la forêt à l'aide de noirs et de blancs animés par des touches de vert.

Bien que nombreuses soient les œuvres à aborder les thèmes de la vie quotidienne et de l'inquiétude face à l'avenir, peu de participants

à la Biennale ont abordé des questions politiques ou sociales. Par contre, les estampes de Blazej Balaz de Slovaquie allient des impressions de pièces de monnaie à des mots exprimant l'affirmation ou la négation en allemand, en anglais, en russe et en slovaque en ce qui se veut une critique de la politique actuelle. De même, l'Américain Tom Huck, qui se dit autant influencé par le bédéiste R. Crumb que par le musicien Frank Zappa, réalise des satires de la vie rurale du sud du Missouri. Illustrant la culture populaire américaine avec une ironie mordante, les gravures sur bois très contrastées de Huck présentent la déchéance et la perversité avec force détails.

Le superbe catalogue de cette seconde édition de la Biennale se conclut par un dossier sur la relève québécoise en gravure. Dans un texte tenant compte autant de l'histoire de la gravure au Québec que des courants actuels tels l'informatique, Louise Desaulniers présente une trentaine de jeunes graveurs passionnés par le processus créateur lié à l'évolution de l'œuvre, à l'odeur de l'encre, à l'atmosphère des ateliers.

Le nombre grandissant d'inscriptions à la Biennale démontre que le Québec est nettement parmi les chefs de file en estampe, au même titre que le Japon, les pays de l'Europe de l'Est, l'Italie, les États-Unis et l'Allemagne. Cet événement est devenu à la fois un instrument international de promotion de l'estampe actuelle, un moyen de rendre compte des tendances de la discipline, d'en reconnaître la force et l'importance au Canada, ainsi que de favoriser les échanges entre estampiers. La Biennale a pris une ampleur exceptionnelle après seulement deux éditions et attire déjà des artistes de renom tout en permettant au public de découvrir de jeunes créateurs. Elle reste ainsi fidèle à son objectif de départ : « participer à contrer l'actuelle tendance à l'uniformisation culturelle à laquelle tous sont confrontés. »

Hedwige Asselin

Consultez
le site internet
de Vie des Arts

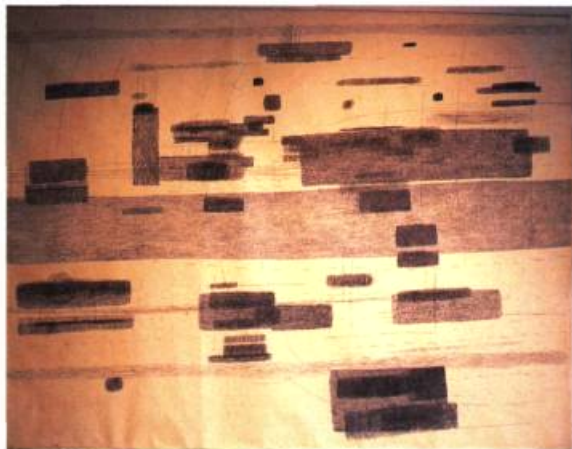
www.viedesarts.com

QUÉBEC

LE DESSIN COMME PRÉSENCE

ANGIOLA GATTI
FOLGIE D'INVERNO

Galerie des arts visuels
(Université Laval)
255, boul. Charest E., Québec
Du 1^{er} au 25 novembre 2001



Angiola Gatti
Figure, 1996
Dessin au stylo à bille
Photo: Marc Robitaille

C'est avec originalité, sensibilité et rigueur à un moment où, plus que jamais, tous les types de pratiques artistiques cohabitent, sans hiérarchie, sur la scène internationale, que l'artiste turinoise Angiola Gatti revisite le dessin en tant que champ d'investigation poétique. Ce faisant, elle privilégie du même coup la manualité du faire artistique tout en exploitant, par le biais du trait tantôt spontané, tantôt contrôlé, l'expression de graphies hétérogènes, se matérialisant sous les registres du géométrique et de l'organique: la diversité de signes abstraits qui courent nerveusement sur la toile relève-t-elle de l'écriture ou du dessin? Dans les arrangements structuraux où les plans se juxtaposent et se superposent dans un ordre délinquant se manifeste une forte texture.

Ainsi, dans *Foglie D'inverno*, Gatti présente sept immenses dessins réalisés sur des toiles, en deux séries distinctes qui se font écho et correspondent à deux temps de la production se succédant chronologiquement dans l'espace-temps de l'action créatrice. Soit, d'une part, quatre dessins réalisés au stylo-bille (1995-1998) et, d'autre part, trois autres dessins aux couleurs riches et denses faits aux bâtons à l'huile (2001). Il est clair que le choix de médiums aux rendus plastiques aussi différents

concourt à la création de séries aux identités visuelles distinctes; elles ont cependant en commun une obsession certaine pour la rythmique gestuelle du trait qui texture et rature la surface râpeuse et gigantesque de la toile, ainsi qu'un rapport de proximité liant le corps à l'étendue du support.

En ce sens, les dessins de Gatti évoquent le corps de l'artiste qui dessine. La matérialité et la gestualité

concrétisant les mouvements de flux et de reflux qui construisent des espaces abstraits, contribuent à l'émergence d'une présence autonome que le dessin invite à expérimenter. Cette présence réclame du spectateur l'investissement de sa propre présence qui se définit par des déplacements au sein de la topologie enveloppante des dessins.

D'emblée, les immenses plages visuelles de la première série imposent leur caractère d'étrangeté par un graphisme composé de traits, de traces et de coulées d'encre contribuant, dans la perception de l'ensemble du dessin, à l'apparition troublante d'espaces paysagers et d'images associatives. Dans le cas des dessins exécutés aux bâtons à l'huile, le spectateur est plutôt confronté à la dimension syntaxique de leur construction édifée selon l'application d'une grille où se jouent les variations d'un vocabulaire chromatique extrêmement condensé. Chacune des régions est fortement texturée par des superpositions jouant sur les rapports de transparence, d'échelles et d'emboîtement des plans. Devant ces écrans plastiques, dépourvus du pouvoir associatif de la représentation, le spectateur ne peut qu'avoir recours à l'essentiel: le corps de l'œuvre et son propre corps car les dessins d'Angiola Gatti impliquent, outre l'expérience du *faire* pour faire voir, l'expérience du *ressentir*.

Claude-Maurice Gagnon

SPLendeurs IMPRESSIONNISTES

CHEFS-D'ŒUVRE IMPRESSIONNISTES
DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS
DU CANADA

Musée du Québec
Parc des Champs-de-Bataille,
Québec
7 février au 5 mai 2002

L'exposition des *Chefs-d'œuvre impressionnistes du Musée des beaux-arts du Canada* termine sa tournée pan-canadienne au Musée du Québec. Après Vancouver, Regina, Windsor et Halifax, au tour des Québécois d'accourir pour admirer quelques-uns des plus grands fleurons rarement montrés de notre trésor artistique national. Soit 13 tableaux parmi les 30 de la collection impressionniste que compte le MBAC, dans un concert d'ombres et de lumières diaphanes et chatoyantes, présentant une séduisante remontée du temps.



l'égale-ment de la première vague et de même parenté stylistique quoique plus précoce, *Les côtes de Bougival* (1875) d'Alfred Sisley (1839-1899). Tout près, Camille Pissaro (1830-1903), avec *Le pont de pierre à Rouen, temps gris* (1896) et *Fenaison à Éragny* (1901), donne deux lectures différentes du pointillisme,

un dérivé de l'impressionnisme auquel il se joint sur le tard.

Edgar Degas (1834-1917), pourtant considéré comme un chef de file du mouvement, se définit plutôt comme un réaliste ou un naturaliste. L'artiste est attiré par le portrait et les scènes mondaines plutôt que par le paysage comme en témoigne le flamboyant tableau *Au Café-Concert* (1884). Une œuvre beaucoup plus tardive d'Auguste Renoir (1841-1919), *Claude et Renée* (1913) réalisée alors qu'il a atteint la soixantaine, montre l'attachement du peintre pour la figure humaine et son entourage familial, en même temps que la distance parcourue depuis l'esthétique marquante de sa jeunesse.

Entre l'immédiateté et le pré-médité, entre l'impression fugace et la gestation réfléchie, tout un monde sépare *Mer agitée* (1881), qui conserve sous sa touche fouguese quelques grains du sable de la plage normande où il a été peint sur l'impulsion du moment, et les sublimes effets atmosphériques de *Waterloo Bridge* (1903) que l'artiste observe au cours de trois séjours à Londres, entre 1899 et 1901. Ces deux

œuvres du plus pur des impressionnistes, Claude Monet, peintes avec plus de 22 ans d'écart, réservent un face à face magistral, une leçon complète à tirer sur l'impressionnisme.

En une douzaine d'années d'existence et en seulement huit expositions indépendantes, ce mouvement fertile voit défiler parmi les jeunes talents prometteurs qui ferment la marche de l'exposition, les Gauguin, Van Gogh et Cézanne qui vont paver la route aux plus importantes révélations esthétiques du XX^e siècle.

Le XIX^e siècle marque l'apogée du paysage en peinture. L'impressionnisme en fut sans contredit la plus grande célébration, voire la plus stimulante révolution, la « révolution de la tache de couleur » et de la « lumière pailletée » comme l'ont décrite certains critiques avisés. Une conjoncture favorable, des avancées scientifiques et technologiques donnant aux artistes la possibilité de peindre en plein air, l'influence ou, plutôt, la vive concurrence de la photographie comme génératrice d'image que la peinture se devait de distancer dans sa représentation de la vie moderne, encourage cette explosion.

Nicole Allard

LE LIVRE MIS EN « ŒUVRE »

JACQUES FOURNIER
LECTUREGARD. LIVRES D'ARTISTES
DES ÉDITIONS ROSELIN

MATERIA, centre de diffusion en métiers d'art
395, boul. Charest Est, Québec
Du 1^{er} novembre 2001
au 13 janvier 2002

Alliance du littéraire et du visuel, le livre d'artiste apparaît depuis les 30 dernières années comme un mode d'expression exploratoire et multi-forme. Trop peu d'occasions nous sont offertes encore d'apprécier cet univers parallèle à travers l'inventivité sensible d'un créateur par qui un tel phénomène livresque, à la limite du sculptural, prend forme et vie.

Faisant suite à *Intimités poétiques*, organisée il y a un an par le Musée d'art de Joliette, l'exposition *LectureGard*. Livres d'artistes de Jacques Fournier, présentée à la galerie MATERIA de Québec, se compose d'une trentaine de projets dont cinq exposés en primeur; ils s'avèrent pures exaltations poétiques: œuvres d'art à part entière!

Depuis 1993, savoir-faire traditionnel du relieur d'art et acte de création embrassent les productions de Jacques Fournier, artiste-éditeur, fondateur des Éditions Roselin de Montréal et lauréat de plusieurs prix dont le Grand Prix des métiers d'art du Québec en 1996 et en 2000. Dépassant de loin la dimension artisanale, son approche conceptuelle du livre d'artiste transgresse les conventions bibliophiliques établies, incitant à lire mots, images et matières au-delà du simple habillage esthétique.

Ses œuvres, d'insister l'artiste, conjugent des collaborations privilégiées avec des auteurs, poètes, dramaturges, historiens de l'art, artistes en arts visuels, musiciens et même éditeurs, québécois et européens. Dans ce travail collectif de longue haleine, dont il personnalise chaque étape, il endosse le rôle de maître d'œuvre.

Du livre-réceptacle au livre-objet, du livre-sculpture à l'installation livresque, contenu et contenant s'enchaînent dans une parfaite concordance sémantique, entraînant d'accorder niveaux de lecture.

La diversité des matériaux (bois, cartonage, verre, textile, ardoise, métal, etc.), la texture des papiers (surtout japonais), le dialogue des couleurs, la composition des pages de la typographie aux techniques d'impression, participent à des mises en scène étonnamment suggestives.

Les manipulations nombreuses, élaborées par la designer Danielle Lessard, renforcent la portée ludique de certaines œuvres comme *Jaune*

Le 6 avril 1944, 1999
Edward Hillel, texte et photographie
Papiers Kuro, Sumie-Yamabuki et polyester
métal argent



Rouge Bleu (2000) avec sa suite chromatique modifiable à souhait ou *Architectures* (2001), réalisée en coédition québécoise, belge et française, qui évoque le jeu de « triquet » de notre enfance.

Ouverture, fermeture, dépliement, rotation, déroulement, dépliement, déconstruction séquentielle et sérielle marquent aussi le temps d'appropriation et soulignent l'importance du rituel conduisant à la découverte comme dans *Ce fleuve d'eau et de vent* (2001) où la musique du compositeur Helmut Lipsky, accompagnée des textes et dessins de Michel Côté, se « matérialise » en un ondolement graphique sur la bande de papier continu d'un livre-accordéon. La « mise à nu » qu'inspire, plus loin, l'univers intime et érotique contenu dans *Le vif de l'étreinte* (1994), réunissant des aquarelles de Claire Beaulieu et un poème de Denise Desautels, passe par la chaleur du papier, la sensualité de la soie et l'organza de l'emboîtement dont les rabats semblent s'épanouir délicatement comme les pétales d'une fleur.

Ailleurs, la lumière, la transparence et la réflexion jouent un rôle essentiellement révélateur. *De ma nuit naît ton jour* (2001), qui amalgame en deux temps (*Livre de jour* et *Livre de nuit*) dans un même boîtier prenant l'aspect d'une lunette, un poème d'Aline Apostolka et un montage photographique de Bernard Gast conçu à partir d'une bande vidéo, n'apparaissent entièrement qu'à travers une source lumineuse.

Plus qu'un simple livre boîtier dont on s'étonne de la lourdeur en le soulevant, *Le 6 avril 1944* (1999), dissimule le poids d'un passé douloureux, celui où les enfants d'Izieu, en France, furent déportés à Auschwitz. Sous un couvercle jaune, du jaune de l'étoile juive, 44 noms et âges inscrits sur les parois intérieures tapissées de papier-miroir semblent flotter dans la grisaille d'un paysage crépusculaire, une photographie d'Edward Hillel. Livre-mémoire, livre-mémorial ou livre-cénotaphe, *Le 6 avril 1944* déverse sa charge dramatique au-delà des mots.

Les livres d'artistes de Jacques Fournier, ordonnés avec grande rigueur et raffinement, où rien n'est finalement laissé au hasard, ne se dévoilent donc pas entièrement au premier regard. Le lecteur ne prend que peu à peu conscience de tous les stratagèmes mis en œuvre pour atterrir ses sens et atteindre son imagination...

Nicole Allard

ÉRIC SANCHEZ : CET ACCORD FRAGILE DU CORPS ET DU MONDE

YMCA de Québec
Québec

Intitulée *Été*, l'exposition du jeune artiste français Éric Sanchez se tenait à l'automne, en octobre, à la Galerie Alain Couturier de Nice, sur cette Côte d'Azur qui a inspiré les photographies, et dans un lieu où le corps se met autrement en scène, la salle de badminton du YMCA de Québec, lors du congrès de l'Association internationale de sémiotique visuelle.

Ces photographies se présentent en dyptiques et triptyques formant des « phrases » où les corps des baigneurs résonnent avec les menues formes du monde domestique. La rencontre entre le corps et les choses du monde est réalisée par un procédé unique particulier consistant à photographier un film de vacances lors de son défilement sur un écran de télévision, d'où un balancement entre deux univers – l'extérieur et l'intérieur, le film et l'image fixe – confrontés tous deux aux exigences de la photographie numérique.

Un jeu de comparaisons s'établit ainsi, dont les données sont évaluées à l'aune du numérique qui détermine une focale, une temporalité uniforme, et soumet la diversité des matières du monde à sa texture monotone. Les ressemblances vont ainsi s'accroissant tandis que les contrastes s'estompent, si bien que lorsque l'arc d'une jambe évoque l'arrondi d'un fil, la texture strictement unifiée finit de nous confondre. Réductrice et bavarde à la fois, la photographie invente la ressemblance...

L'artiste a saisi le corps alors qu'il s'abandonnait à la vague et l'a sorti de son contexte pour l'emmener chez lui. Il le cadre alors à nouveau et s'efforce d'accorder son geste à la gestuelle tranquille des objets quotidiens. Dans cet accord secret, une part du travail revient pourtant à l'observateur, convié à voir où cesse l'accord fugace, où la différence renvoie les formes à leur monde respectif, convié donc à investir la forme pour inventer la matière telle qu'elle est jouée par la fiction texturale, tantôt en noir et blanc, tantôt en couleurs dénaturées.

Au-delà de la simple rime plastique, le rapprochement des deux mondes se conçoit plutôt comme un jeu de tensions où les formes singulières se font advenir les unes les autres. L'angle brutal d'un carreau



actualise une certaine potentialité du corps donné en vis-à-vis. Il le rend présent pour moi, selon ma maison et le rythme simple des choses domestiques. L'inverse est tout aussi vrai d'ailleurs puisque l'ombre délicate d'une aisselle fait advenir une tache sur le mur qui, sans elle, demeurerait invisible, sans forme et dénuée de sens. Si elles se ressemblent, l'ombre et la tache s'accordent sens l'une à l'autre selon une entente tacite où l'objet devient anthropomorphe tandis que le corps devient géométrie. Elles nous livrent alors l'autre comme elles se donnent elles-mêmes.

Dans son effort pour déceler la poésie gestuelle du monde, Éric Sanchez révèle donc l'assomption du sens, comment, prenant forme et forçant le contact, le monde vient à la signification. Cette patiente quête du sens vaut d'ailleurs – et telle est sans doute sa qualité essentielle – par sa mesure: rien n'est établi, les connivences sont esquissées et toujours promptes à se défaire. La photographie reste allusive et les métaphores légères comme si elles attendaient de l'observateur la permission de se déployer.

Est-ce parce qu'il est également metteur en scène de théâtre? Lorsqu'il fait le portrait de l'autre, Éric Sanchez s'attache tout le moins à dessiner son geste, à évaluer la masse de son épaule, à surprendre la grâce d'un pli du menton ou le point d'appui d'une jambe. Il nous apprend ainsi que c'est le geste qui, mieux que le visage peut-être, restitue l'autre tel qu'en lui-même, le rend présent pour moi, à l'instant où il fait l'exact contrepoids au poids du monde.

Aussi l'épiphanie du portrait réalisée ici trouve-t-elle des conditions très particulières: cet être tel qu'en lui-même doit être dessiné par la vague, par les galets de la plage et selon ma maison, pour prendre sens



Été 5
52 cm x 39 cm

pour moi. Il est pour moi le geste de son corps lorsqu'il m'oublie, lorsque je l'ai pourtant pour moi, tout à moi qui le découpe, qui lui donne forme et lui accorde une grâce pour moi toute seule.

Anne Beyaert

OTTAWA

L'AMPLEUR DE LA VIE

GHITTA CAISERMAN-ROTH
Du 29 novembre
au 31 décembre 2001
Galerie d'art Jean-Claude
Bergeron
150 St-Patrick
Ottawa, Ont. K1N 5J8
Tél.: 613-562-7836
Télééc.: 613-562-1677



Une vaste sélection d'estampes et d'œuvres multimédias exploratoires composent l'exposition que la galerie Jean-Claude Bergeron consacre à Ghitta Caiserman-Roth. La suite des œuvres, présentées dans un ordre chronologique, témoigne certes de la maîtrise acquise au fil des ans par l'artiste dans le domaine de la gravure mais illustre surtout la gamme des thèmes qu'elle a exploités tout au long de sa carrière couronnée en 1998 par le premier prix du Gouverneur général du Canada en arts visuels.

Originnaire de Montréal, elle a commencé à peindre alors qu'elle était encore une enfant, sous les conseils d'Alexandre Bercovitch; elle étudia ensuite la gravure avec Harry Sternberg de la Art Students League, à New York, puis acheva sa formation à la Parsons School of Design de New York. Elle fut également l'élève du peintre Moses Soyer.

Ce fut Sternberg qui lui fit connaître les estampes de Goya, de Daumier et celles des artistes révolutionnaires mexicains tels que Posada, Rivera, Siqueiros et Orozco. Les thèmes socialistes qu'ils privilégiaient et leur conception originale de la réalité stimulaient l'imaginaire de la jeune artiste. L'une de ses premières lithographies *Fledgling, Mother Sending Son Off to War* (1942) reflète cette tendance socio-réaliste par l'intégration d'éléments de la vie industrielle et urbaine: des manufactures, un château d'eau, des rues vides. Même si les formes austères font naître un sentiment d'appréhension, il émane une chaleur humaniste de l'image pathétique de la mère et du fils. Dans une autre lithographie, plus charmante celle-là, *Dance Class* (1943), Caiserman-Roth interprète les corps gracieux, allongés et déployés d'étudiants à l'atelier de Martha Graham à New York par un élégant flot de lignes et de formes. *Park Benches* (1941) un pastel et fusain, rappelle le répertoire socio-réaliste urbain de Philip Surrey par ses groupes et sa coloration si typique des années 40. Les premières œuvres des années 40 et 50 offrent aux spectateurs un rare aperçu de dessins originaux au pastel, au fusain et à l'encre ainsi que d'œuvres à l'huile sur papier de différents formats.

La classe d'Albert Dumouchel à l'École des beaux-arts de Montréal eut une influence inspiratrice et libératrice sur le talent de Caiserman-Roth. *Wedding* (1961), une œuvre à l'huile sur papier datant de cette époque, présente une imagerie à la Chagall, avec la représentation d'un couple de mariés flottant dans les airs avec un bouquet de fleurs à la main. À la fin des années 60 et au début des années 70, la graveuse Jennifer Dickson, alors établie à Ottawa, encouragea Caiserman-Roth à explorer davantage la gravure, à profiter de ses caractéristiques uniques en combinant des plaques et en y intégrant d'autres techniques et d'autres matériaux. « Comme toute autre forme d'art, commente Caiserman-Roth, la gravure n'est jamais uniquement qu'une technique... même si les techniques de gravure sont difficiles et exigeantes. Quel est l'esprit derrière l'œuvre?

Qu'est-ce que l'artiste essaie de dire? Quelle est la qualité particulière de cet artiste? On peut appeler ça le contenu, dans le sens bien entendu de contenu émotif. On peut aussi appeler ça la signification émotive. Ce que l'on cherche, c'est une fusion de la méthode et du message. La tradition de la gravure, si l'on retourne jusqu'à Rembrandt et Hayter, est un riche mélange de passé et de présent. Cependant, les règles sont faites pour être brisées, parce que c'est comme ça que l'on repousse les frontières... grâce à une connaissance de soi toujours plus profonde et à la percée occasionnelle vers de nouvelles formes et de nouvelles façons de faire les choses. »

Le vaste répertoire d'œuvres de Caiserman-Roth exposé à la galerie Jean-Claude Bergeron inclut des réimpressions à partir de plaques plus anciennes, des superpositions d'une image tirée d'une plaque sur une autre dans une même épreuve ou des répétitions, complètes ou partielles, pour former une image sérielle. Une cavalcade d'imageries — des tourmesols, des personnages enlacés, des danseurs, des jongleurs, des acrobates, des espaces intérieurs et extérieurs — se croisent et s'unissent dans les gravures de Ghitta Caiserman-Roth. Les œuvres développent des rythmes internes et de la floraison de formes, de silhouettes et de couleurs surgissent toutes sortes d'associations dans l'esprit du spectateur. Dans la série *Family*, Caiserman-Roth incorpore des images peintes, des symboles et des éléments décoratifs en bordure du cadre pour animer le tout d'éléments gestuels. D'autres œuvres sont littéralement peintes sur des plaques d'aluminium utilisées auparavant pour l'impression. Des images irréelles alliant visages et formes véhiculent leur contenu psychologique par la superposition, comme des souvenirs venus de divers lieux et de diverses époques.

Parmi ses nombreuses réalisations, Ghitta Caiserman-Roth a cosigné, avec Rhoda Cohen, *Insights, Discoveries, Surprises: Drawing from the Model* (McGill-Queens Press, 1993), un livre dont le candide dialogue, les photographies, les dessins, les découvertes et les idées (datant de l'époque où elles partageaient un atelier) en disent long sur le processus artistique, et ce, d'une façon très personnelle, tout comme l'art de Ghitta Caiserman-Roth, en éveillant des émotions et des sensations grâce à un sens de la couleur très développé et une compréhension de l'ampleur de la vie.

John K. Grande
(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

KINGSTON LA TECHNOLOGIE NE TIENT QU'À UN FIL

TED RETTIG: « THE GIFT »

Agnes Etherington Art Centre
Du 29 septembre
au 25 novembre 2001

Ted Rettig est sculpteur. Les œuvres présentées lors de sa dernière exposition s'affichent comme des assemblages hétéroclites qui surprennent au premier abord par la diversité de leurs composantes: calculatrices, pièces de bois sculptées, lampes de poche, spatules en fer blanc, boîtes de conserve, fonds de bouteille en plastique, antennes de télévision, bibelots, statues orientales en bronze, pommes de pin, tasses en métal ou en porcelaine, photographies, troncs d'arbre, branches, briques et coquillages.

Un second regard permet de mesurer toute la finesse et la délicatesse des associations proposées par l'artiste. Par exemple, de fines branches sortant de la surface d'une brique, des assiettes, tasses ou coquillages délicatement fixées à une grosse branche d'arbre et quatre calculatrices suspendues à des pièces de bois, nous portent à croire que ce travail se pose comme une métaphore du passage, aisé, aérien, voire immatériel. Celle-ci est d'ailleurs enrichie par la multiplication et le croisement de niveaux relevant de l'identité des objets impliqués. Il y a d'abord celui des éléments naturels et artificiels: le métal, le bois, la pierre, la nacre, le plastique, la porcelaine et l'air. Ensuite celui des qualités: brillant, mat, rugueux, lisse, poli, texturé, régulier, irrégulier, opaque, transparent, dur, mou, lourd, léger. Également celui des formes géométriques: le cylindre, le rectangle, le carré, le cercle, la ligne. Et enfin, celui des hiérarchies: la technologie, la nature, le haut, le bas, ce qui suspend, ce qui est suspendu.

Ce dernier degré apporte un aspect supplémentaire à l'image du passage car rien, dans l'organisation des œuvres, ne relève d'un ordre convenu, de telle sorte que l'on passe avec aisance du lourd au léger comme l'on va naturellement du bois au métal pour, en fin le compte, circuler librement d'un fragment à l'autre. Une œuvre est, à ce titre, tout à fait révélatrice de la stratégie de Ted Rettig; il s'agit d'un ensemble composé de quatre

calculatrices tenant chacune à un fil qui sort d'un bloc de bois sculpté pour servir de matrice d'impression. Entre le haut et le bas, le travail met en rapport la nature et l'industrie, le passé et le futur, la courbe et la ligne, le mou et le dur, l'art et la logique mathématique. Pris au sens premier, et sans jeu de mot futile, il peut sembler démontrer que « la technologie ne tient qu'à un fil ». Abordée par le biais d'une analyse comparative, l'œuvre se révèle plutôt porteuse de cette même métaphore du passage qui, dans d'autres créations, ne tient qu'à un autre type de fil, un boulon, un clou ou un peu de colle.

En fait, les multiples liens techniques ou métonymiques établis entre les fragments agencés dans chacune des œuvres de l'exposition dégagent un effet, double, de légèreté et de circulation. Comme si la *Matière* pouvait indifféremment croiser, confondre, modifier ou permuter ses innombrables qualités dans un temps qui ne serait défini que par le passage entre les objets et leurs états respectifs. Dès lors, ce texte que l'artiste inclut dans son exposition, extrait d'une réflexion bouddhiste débutant par « A thousand years don't seem so long because nothingness really does exist ».

À ce propos, s'il est une image à retirer du travail de Ted Rettig, c'est celle de l'arborescence et du passage de la sève. L'on retrouve d'ailleurs chez lui plusieurs pièces utilisant les armatures de troncs ou de branches, rappelant ainsi la théorie de Paul Klee qui pose la figure de l'arbre comme canal d'inspiration, d'action et de diffusion de l'acte créateur. En définitive, de ce point de vue, le passage d'un millier d'années ne semble pas si long; tout est dans « l'état de ne pas être » puisque le propre de l'art est de constamment remettre en question la nature des choses par l'instauration de qualités nouvelles. « L'art, disait Klee, est formation donc, passage. »

Bernard Paquet

Ted Rettig
*Nothing doing, nothing known,
gone fishing, gone home, 1996*
Média mixtes
35,5 x 113 x 21,5 cm

