Document généré le 1 juil. 2025 09:45

Vie des Arts

Vie des arts

Critiques

Volume 47, numéro 189, hiver 2002–2003

URI : https://id.erudit.org/iderudit/52831ac

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*, *47*(189), 63–76.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 2003

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MONTRÉAL

LA LIBERTÉ DES ESPACES BLANCS

PROFIL ASSIMILÉ
PEINTURES

ANDREW LUI

Œuvres récentes sur papier

Han Art contemporain
460, rue Sainte-Catherine Ouest
Espace 409

Du 1er au 30 octobre 2002

Andrew Lui
Profile Assimilated VIII, 2002
94 x 61 cm

À voir les dernières productions d'Andrew Lui, force est d'admettre que l'artiste évolue entre la liberté du geste et la retenue de ses débordements. « Tel un chimiste, le bon peintre sait tirer profit des dérapages », déclare-t-il, rejetant l'esthétique du lisse, du fini.

L'impétueuse tradition gestuelle de la peinture tch'an, de filiation bouddhique (illustrée notamment par les peintres chinois Leang K'ai et Mou-k'i, vers 1200) s'impose lorsqu'on aborde l'art du peintre montréalais Andrew Lui. L'esprit d'une calligraphie individualiste, expressionniste, chargée par le souffle vital *chi*, qui électrise l'acte de peindre, arrime aussi le pinceau de l'artiste. L'on peut également se référer à la tradition picturale *wen jen*, ou l'École du Sud (XVIe siècle), qui constitue un pôle déterminant dans l'histoire de la peinture chinoise. En essence, le souffle vital *chi*, est projeté sur le papier : il stimule la calligraphie et débusque l'énergie vitale cachée dans chaque figure. « Je continue à peindre, tant que je ne perçois pas d'opacité. Je crée des zones de vide, des zones négatives et des zones positives », explique l'artiste. C'est à ce point que le peintre prend ses distances par rapport à certains aspects de la tradition artistique européenne, qu'il connaît fort bien. « La peinture européenne a tendance à occuper l'espace. La tradition orientale préfère suggérer le sujet ; l'espace y est simplement emprunté ». Cette très ancienne différence philosophique entre le partage de l'espace et son occupation est déterminante.

Dans *Tracé du printemps* (2001), la ligne et la couleur des lavis rose et violet dialoguent sur le mode non verbal comme le feraient en musique une mélodie et des arpèges. L'espace est structuré en zones claires, qui alternent avec des zones sombres dans des jeux où se concurrencent ombres et lumière, éclat de blancheur et obscurité. On note la liberté de la ligne par rapport à la couleur. Tout en délimitant des tracés vigoureux, foncés – yang, masculins – le peintre exulte dans la délicatesse des nuances intermédiaires, celles des lavis verts, jaunes – yin, féminins. Le rayonnement de la lumière est évoqué par le reflet que forment les couleurs sur les plages blanches.

Mais surtout, chez Andrew Lui, le cheval et le centaure – moitié homme, moitié cheval – constituent des référents fondamentaux. Parfois, à ces images s'ajoute celle d'un joueur de flûte qui évoque l'Antiquité grecque. Parfois, le peintre esquisse le contour d'un artiste démiurge, image empreinte d'une forte connotation érotique. Le cheval, chéri dans la tradition occidentale, apanage de la noblesse, est fortement vénéré dans l'ancienne culture chinoise qui lui prête la valeur de symbole de la nature toute puissante, ainsi que des qualités surnaturelles. Les Chinois s'en sont inspirés dans quelques-unes des plus grandes réalisations de leur art. À l'époque T'ang (618 – 907 après J.C.), les écuries de l'empereur Ming Houan abritaient, dit-on, quelque quarante mille chevaux. Dans la littérature chinoise, la camaraderie que les chevaux accordent aux humains est le sujet de nombreux poèmes. Le plus célèbre peintre de chevaux de l'histoire chinoise est Han Kan, qui a produit des encres sur papier où il capturait l'essence de ces bêtes fougueuses.

Andrew Lui, qui a fait des études en Italie au cours des années soixante-dix, a longtemps été fasciné par *La Bataille de San Romano*, œuvre du peintre florentin du quattrocento Paolo Uccello. Il s'agit de l'une des premières œuvres à utiliser les principes de la perspective. Elle a ceci de singulier que l'on y voit s'entretuer activement à coups de lance des chevaliers en armure pendant que leurs chevaux demeurent curieusement statiques, comme le seraient des statues monumentales.

Le thème du cheval fait partie d'une synthèse formelle et personnelle qu'effectue Andrew Lui, entre la tradition occidentale et celle de l'Orient. Le choc des couleurs (brun, noir, mauve), la liberté des lignes et l'autonomie des taches tiennent d'une gestuelle apparentée à l'abstraction lyrique, que viendrait relever une force romantique, une charge d'émotion toujours vive et farouche. Ainsi se manifeste la personnalité du peintre au fil de ses œuvres. Or, dans sa spontanéité, Andrew Lui crée une peinture de dialogue, proche du spectateur. « La peinture, sur un certain plan, c'est l'expression de soi », admet-il simplement. Il ne déroge pas à la tradition chinoise, qui même à travers la convention du paysage, laisse libre de se déployer le langage personnel de l'artiste.

Dans *Profil assimilé VIII*, le cheval bondissant apparaît à condition de procéder à une déconstruction des formes et des lignes ; il s'agit de décrypter l'image. Andrew Lui affectionne ce jeu pictural. La tête du cheval est noire, le cavalier apparaît comme une tache au lavis dans des nuances de brun, de vert et de rouge. Dans les tensions entre les verticales et les horizontales, l'étrier est suggéré par de vigoureuses formes de croix. L'aspect musical de l'œuvre s'impose graduellement : un crescendo d'instruments de percussions, un grondement de timbales, comme dans une ouverture symphonique.

André Seleanu

LA VALEUR N'ATTEND PAS...

VILLE PEINTURE

Exposition collective

Commissaire : Marc Séguin

Artistes : Stéphane Béliveau, Jérôme Bouchard, Sylvain Bouthillette, Sophie Castonguay, Stéphanie Chabot, Colin, Louis-Philippe Côté, Jean-Sébastien Denis, Éliane Excoffier, Mathieu Laca, David Lafrance, Maclean, Sarah Mckiel, Julie Ouellet, Christophe Ramirez-Lussier, Marc Séguin, Perry Thompson, Adrian Williams, Max Wyse, Paul Zacharias, Étienne Zack.

5420, boul. Saint-Laurent
(2e et 3e étages), Montréal

Un lieu : Montréal. Un espace précis : un loft du centre-ville où une vingtaine de peintres exposent leurs œuvres récentes, conscients, à n'en pas douter, que l'on n'est jamais mieux servi que par soi-même. À prime abord, le phénomène peut sembler anodin. Pourtant, l'exposition *Ville peinture* est une véritable aventure dont les différents aspects soulèvent de façon bien concrète les grands enjeux qui favorisent ou freinent l'évolution de la peinture au Québec, qu'il s'agisse de tendances esthétiques, de conflits de génération ou de problématiques reliées à la diffusion.

Ville peinture
Vue d'ensemble 3e étage
Photo : Éliane Excoffier

Ville peinture s'est réalisée grâce à un généreux mécène qui a demandé au peintre Marc Séguin de lui soumettre un projet. Délaissant provisoirement son atelier, Séguin s'est inspiré des conditions de création (et de survie) que doivent affronter les peintres de sa génération. Des rencontres avec plus de 80 artistes lui ont permis de tirer la conclusion suivante : l'accès aux galeries commerciales semble restreint pour les créateurs de moins de trente ans. Ce qui semble faire obstacle à la diffusion des œuvres d'artistes dont la carrière débute tient essentiellement à l'absence de notoriété, et donc à l'inexistence d'un réseau de connaissances dont disposent déjà les artistes plus établis. Ces derniers dominent du même coup la scène artistique, faisant perdurer des tendances esthétiques qui ne refléteraient plus la réalité actuelle, du moins celle dont se réclame la jeune génération.

La grande majorité des artistes participant à *Ville peinture* ont opté pour une approche figurative, allant ainsi à l'encontre des courants abstraits qui ont dominé la peinture des cinquante dernières années. Mais la figuration n'est pas ici synonyme de tradition ou d'un simple retour de réaction, elle traduit une vague de fond dont l'influence s'étend à l'échelle du continent. Au fil des années, Montréal serait devenue une métropole à l'affût des

nouvelles tendances de la peinture actuelle, si bien que des artistes des États-Unis et de l'Ouest canadien s'y sont récemment installés, attirés par l'effervescence qui y règne.

Une vingtaine d'exposants venus des quatre coins du pays participaient à l'événement, partageant vraisemblablement une vision commune de la peinture actuelle. Parmi les tendances, perce en premier lieu une volonté de remettre en question l'approche picturale des prédécesseurs. Ainsi, aux antipodes d'un lyrisme abstrait dont les débordements stylistiques masqueraient le véritable propos plastique, l'attention des artistes est beaucoup plus portée sur le *vécu* et le *senti* que sur le traitement de la représentation proprement dite.

L'urgence de dire et même de crier, s'exprime dans les collages de Sahra McHiel qui tiennent de la rhétorique publicitaire que l'artiste va enrichir de notations graphiques qui en élargissent la portée symbolique. Ce caractère direct et consistant se retrouve dans de très grands dessins de Marc Séguin : un trait de crayon vif et énergique vient affirmer la présentation simple mais combien efficace du corps. Le recours à de larges formats est mis en évidence par un jeu graphique vigoureux. Les peintres participant à *Ville peinture* semblent particulièrement affectionner les grands formats pour la mise en valeur de l'expression qu'ils permettent.

Pour sa part, Etienne Zack aborde le paysage de façon classique, du moins en apparence. Dans les faits, l'artiste met l'accent sur le traitement volumétrique de certaines formes par rapport à la globalité de la scène. Chez Jean Sébastien Denis, triomphe l'insistance particulière sur des structures qui prennent des accents abstraits aux yeux du spectateur, bien que l'artiste s'en défende. David Lafrance mise sur une expression directe, sans compromis, qui se veut critique : un état de fait de notre peinture actuelle et l'amorce de son devenir bien au-delà de cette *Ville peinture*.

Jules Arbec

Patricia Walton
Les Inconnues en canot
23' x 5', 2002

LUMIÈRES SUR LES INCONNUES

ART en majuscule
950, rue Ottawa
Tél. : (514) 878-4393
ARTenm@aol.com
Du 24 octobre au 10 novembre
Artistes : Kate Busch, Yvonne Callaway Smith, Lorraine Steiner, Sylvie Laurier Van Eyck et Patrycja Walton

Située entre des vieux murs industriels qui abritaient une écurie, sur les ruines historiques de la New City Gas Company, dans le vieux quartier de Griffintown (à l'ouest du Vieux-Montréal et au sud du centre-ville), la galerie ART en majuscule n'est pas facile à trouver. Une cour pavée mène aux portes qui s'ouvrent à ceux qui aiment vraiment l'art et... l'odeur des chevaux. Les dirigeants de cet espace d'exposition, Esther Hageman et Harvey Lev, cherchent à promouvoir et à encourager des créatrices et créateurs d'art contemporain. Ils ont pris le risque de présenter les productions récentes du groupe les *Inconnues*.

Quelques-unes des artistes du groupe comme Patrycja Walton, Kate Busch et Sylvie Laurier Van Eyck ont acquis une certaine maîtrise du pinceau, que ce soit sur toile ou sur porcelaine. Créé en août 2001, le groupe propose une démarche artistique collective, un partage des préoccupations liées à des recherches picturales singulières et vise surtout à briser le phénomène d'isolement qui entoure généralement les artistes aujourd'hui. *Lumières sur les Inconnues* réunit des peintures à caractère narratif, composées dans une gamme chromatique très riche proche du *fauvisme*, et caractérisées par une construction de l'espace pictural très moderniste ; elles sont réalisées sur différents supports (toile, papier et porcelaine) et abordent plusieurs genres : le portrait, le paysage et la scène de genre. La lumière des tableaux qui se dégage dans la salle d'exposition se décompose dans une multitude de tons répétitifs.

À l'aide des couleurs très vives, appliquées en aplat, Kate Busch reprend le paysage à sa manière. Douze huiles sur toile de différents formats, composées de masses explosives de couleurs qui s'agencent parfaitement, surgissent sur la toile en ramenant en surface des souvenirs lointains, des lieux visités dans l'enfance. Ainsi l'artiste *réinvente* un espace pictural paysagiste. La rivière, motif fréquent dans ses tableaux, symbolise la source et le chemin de la vie ; cette rivière est sans doute partie de très loin pour atteindre les yeux qui la contemplent. Le ciel des toiles embrasse passionnément les collines ondoyantes qui bordent l'horizon. En somme, voici des paysages traités à la fois en abstraction et en figuration, des paysages qui s'ouvrent et se ferment en aplat ou en trompe-l'œil pour communiquer un souvenir au-delà de l'espace réel.

Le paysage de Patrycja Walton est beaucoup plus statique que celui de Kate Busch, plus abstrait aussi. Il est fragmenté par des touches de peinture répétitives, appliquées de manière très expressive. *Inconnue en Canoë*, pièce maîtresse de l'exposition, laisse entrevoir une forte dichotomie entre un arrière-plan abstrait qui connote un océan ou une rivière verdâtre, et un avant-plan où flotte un canoë solitaire qui occupe ainsi presque toute la surface de la toile, brisant tout effet illusionniste. Ce grand tableau, déployé à l'horizontale, comporte 5 parties inégales séparées par des coupures verticales ; il fait appel à une palette chromatique très réduite allant du blanc cassé aux nuances du vert pâle et du vert foncé, du bleu marin et de l'indigo jusqu'au noir. Le canoë représente un motif récurrent dans la plupart des toiles de Walton ; symbole du voyage vers des espaces inconnus de la vie.

Quant à Lorraine Steiner, ses paysages avec des maisons reflètent des images de campagne ; ils ressuscitent un monde d'antan. L'espace y est organisé tantôt en perspective, tantôt dans une bidimentionnalité accentuée par l'effet chromatique plus ou moins statique ; le rouge, le vert, le jaune pâle, le bleu sont travaillés en aplat sur la toile. Mais le paysage n'est pas le seul genre auquel ce peintre s'intéresse ; les portraits de femme ou de fille font également partie de son œuvre. Le sujet est présenté de face ou de dos et son visage n'est pas clairement défini ; il est plutôt flou, opaque, à peine visible ou carrément invisible pour connoter le passage du temps.

Si la figure féminine chez Lorraine Steiner suggère une sorte de fragilité ou de sensibilité poussée à l'extrême, les personnages peints par Yvonne Callaway Smith expriment des états affectifs divers à travers un regard très expressif qui accroche ou interroge le regardeur, la position du corps et l'environnement dans lequel ils sont représentés. Faisant appel à une palette chromatique très explosive (rouge, violet, vert pâle, vert foncé, rose, jaune or, turquoise, noir, blanc), les tableaux d'Yvonne Callaway Smith racontent des histoires dont les personnages sont pour la plupart des figures féminines. Des femmes seules (*False*), tristes (*Entr'acte*), mélancoliques (*Reverie*), joyeuses (*Absolutely*), toujours très élégantes, sont représentées soit dans leur intimité, soit dans des endroits publics ; les visages de ces personnages s'efforcent-ils d'amorcer un dialogue avec celui qui les regarde ?

C'est une incursion dans l'univers asiatique que Sylvie Laurier Van Eyck révèle. En effet , sa peinture sur porcelaine décline une suite de types de femmes dont les silhouettes rappellent celles qui figurent dans les nombreuses gravures de l'Europe du XVIIIe siècle. La construction de l'espace pictural narratif traditionnel chez les artistes chinois constitue un repère essentiel pour qui veut apprécier les créations de cette artiste. Il s'agit d'œuvres qui exigent une grande virtuosité technique et artistique. L'artiste tire finement parti de la lumière que confère la porcelaine à ses images peintes ; elle exploite avec subtilité l'effet déformant du ventre de ses vases. À ceux-ci s'ajoutent d'autres objets : des boîtes, des œufs, des presse-papiers, des plateaux, et trois tableaux (petit format) décorés à la main.

En définitive, cette exposition a eu pour mérite de mettre en lumière un échantillon assez représentatif des œuvres des *Inconnues*. Les voici éclairées.

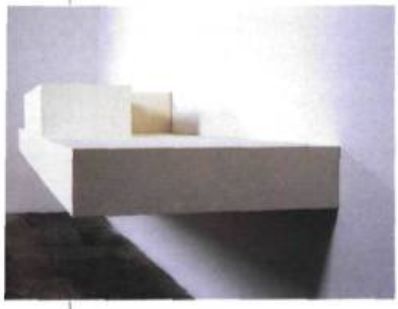
Florentina Lungu

ALEXANDRE DAVID : ESPACES SYNTHÉTIQUES

ALEXANDRE DAVID

Musée d'art contemporain de Montréal

Du 19 septembre au 3 novembre 2002



Alexandre David
Sans titre, 2002
Acrylique sur bois
Photo : Richard-Max Tremblay

L'espace qu'on serait tenté au premier abord de catégoriser comme *minimaliste* accueille les œuvres d'Alexandre David. La lumière éclatante à la fois matérielle et intellectuelle qui se dégage de la salle des sculptures ainsi que le caractère lyrique des photographies de la deuxième salle contribuent à créer une atmosphère assez relaxante. Elle est propice à la contemplation des 5 œuvres photographiques et des 3 sculptures rivées au mur à 1 mètre du sol. Ces formes si épurées et dépourvues de la moindre artificialité ou théâtralité attestent que le dessin est à la base de la pensée de l'artiste et qu'il est par conséquent à l'origine de toute sa production tant sculpturale que photographique.

LA PERCEPTION DU QUOTIDIEN : CARRÉ BLANC SUR FOND BLANC

Dans la première salle, *Sans titre* est composée d'une suite des 3 sculptures monochromes de dimensions approximativement égales. Leurs structures de bois contre-plaqué ont été recouvertes de 10 couches de peinture acrylique blanche. Elles brillent sous l'éclairage. Ces parallépipèdes littéralement collés au mur rappellent les maquettes d'un projet d'architecte, un paysage industriel hivernal à la périphérie d'une agglomération ou encore des pièces de mobilier dépourvues de toute sensualité. Mais voilà, le travail des lignes et de leurs angles droits, ainsi que les surfaces sans aspérité des sculptures découpent autant la matière qui les compose que l'espace dans lequel elles se trouvent. Pour peu qu'il s'éloigne un peu, le regardeur subit une sorte d'illusion optique, déclenchée par la duplicité du blanc des murs de la salle d'exposition et du blanc des sculptures mêmes. Il serait tenté de croire un moment qu'il s'agit plutôt d'un dessin peint en trompe-l'œil. Mais la présence de l'ombre portée des sculptures sur les murs rappelle au regardeur qu'il se trouve bien en présence d'objets dont la blancheur qui inonde la salle repousse toute délimitation spatio-temporelle, ce qui permet à celui qui les regarde de se laisser gagner par le travail tridimensionnel de ces objets.

Progressivement, s'impose l'intérêt particulier de l'artiste pour le jeu des formes sans pour autant que sa production se limite à cette préoccupation. À la fois abstraites et reconnaissables, ces formes ne font que témoigner chez Alexandre David non pas d'un travail sur la représentation, car selon lui « *l'œuvre n'est pas une chose à la place d'une autre* », mais d'un travail sur la perception des objets les plus quotidiens et avec lesquels il est possible d'accumuler une certaine expérience de perception : reconnaissance, métamorphose, etc. Il cherche à *susciter le moment où l'expérience de l'œuvre bascule dans sa propre représentation*.

Or, cet aspect qui caractérise les sculptures d'Alexandre David rappelle les recherches sur la *Phénoménologie de la perception*[1] de Maurice Merleau-Ponty concernant le processus par lequel les humains prennent conscience de l'espace et des objets qui les entourent : « *L'espace n'est pas le milieu dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible* ». Si certains aspects formels des sculptures d'Alexandre David font écho aux œuvres de l'art minimal américain (ex. Donald Judd, Robert Morris), il existe pourtant un point important qui les distingue : la présence d'un contenu. Les artistes de l'art minimal rejetaient l'idée selon laquelle l'art doit avoir un contenu pour exister[2], car de leur point de vue la sculpture était un objet *gestalt*[3]. Si Alexandre David souhaite que le spectateur voit ses œuvres dans leur totalité, il espère également qu'il les appréhendera comme un tout, comme un objet *gestalt*. Par conséquent, chez Alexandre David, l'œuvre totale repose sur des expériences possibles indéterminées, effectuées par celui qui est en train de les regarder. Le concept d'indétermination qui est propre à ses sculptures répond à l'idée « *d'une chose qui correspond à ce qui est arrêté dans un degré de généralité* »[4]. Mais comment se manifeste-t-elle dans ses œuvres photographiques ? Y-a-t il un lien entre sculptures et photographies qui soit évident?

SUSPENSION DU TEMPS : LUMIÈRE RELAXANTE

Les 5 œuvres photographiques qui sont exposées dans la deuxième salle renvoient à une lumière chaude, celle du jaune *all-over* de leurs surfaces. Leur procédé de réalisation est assez complexe. Il consiste d'abord à surligner en jaune un dessin. Puis à exposer la feuille à une lumière artificielle et à en tirer une photographie. Mais c'est le négatif qui est numérisé et dont on imprime l'image sur une feuille dont la granulation est assez prononcée. Soumis à ce procédé technique, le dessin se perd et se mêle à sa propre déformation et aboutit à des images dont l'ambiguïté entre peinture et photographie, abstraction et figuration est considérable.

Ces dessins renvoient-ils à de simples images formelles ou bien à des représentations ? Au risque de paraître contradictoire, ils renvoient aux deux à la fois. La démarche de l'artiste joue sur la tension dialectique qui relie et oppose un travail artistique concentré sur l'agencement de certaines formes et un autre qui met en évidence des objets reconnaissables comme des immeubles et des meubles. L'artiste a utilisé tous ces éléments afin de fixer le temps, l'espace et le mouvement sur une surface bidimensionnelle à l'aide de l'appareil photographique. Ces images renvoient aussi bien à divers lieux de la ville (la périphérie, le centre, des zones industrialisées) qu'à des croquis de paysage, des illustrations promotionnelles, ou encore des dessins d'architecture. Ce processus rappelle celui mis en œuvre pour les sculptures de la première salle. Cela admis, rien n'empêche plus de situer les photographies dans un processus de prolongation ou d'étirement du regard du spectateur vers les sculptures.

Ces œuvres répondent ainsi à une esthétique de caractère synthétique où convergent plusieurs techniques artistiques à la fois : une palette chromatique réduite à une seule couleur (le blanc pour les sculptures et le jaune pour les photos) et un sujet dissimulé tantôt dans l'abstrait, tantôt dans le figuratif symbolique d'objets et d'événements qui surgissent dans un perpétuel présent. Au spectateur d'y trouver une place aussi équivoque soit-elle.

Dans cette perspective, l'exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal a le mérite d'avoir (sans doute pour la première fois) mis en évidence la pluralité des sens qui se dégage de la démarche d'Alexandre David d'une manière aussi cohérente et subtile.

Florentina Lungu

[1] M. Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Paris, Éd. Gallimard, 1976.

[2] Il suffit de se référer aux écrits de Donald Judd intitulés : Specific objects (1965) ; et de Robert Morris et sa notion de unitary object dans Notes on sculpture (1966) ;

[3] Gestalt : une forme simple (forte) perçue dans sa totalité par celui qui la regarde ;

[4] Ibid., Alexandre David, p. 8 ;

DÉPAYSANT

LANDSCAPES AND LEISURESCAPES

DOUG HALL

Répertoire d'horizons
Yvan Binet

L'Espace VOX

Du 13 juin au 18 août 2002

Les panoramas vertigineux de Doug Hall embrassent des paysages construits d'obédience « disneyenne » ou mythique, aussi bien Rome que Las Vegas ou Yokohama...

Chez Hall, la saisie du spectacle du monde s'apparente à la façon dont les photographes paysagistes du XIXe siècle s'y prenaient pour « objectiver » ce monde.

Avec ses clichés de hauts lieux touristiques implacablement froids, fonctionnels, sans rebut, Hall dresse l'inventaire de microcosmes où l'imprévu, le hasard voire la création n'ont plus droit de cité.

Ses « cartes postales » nous boutent hors du paradis. Exemple : *Wild Blue Yokohama* (2000). Imaginez, une plage-mer japonaise « intérieure » avec ses baigneurs, ses parasols Coca-Cola, ses chaises longues blanches numérotées en rang d'oignons, ses rampes d'accès... Scénographie de carton-pâte propre à noyer les « poissons » qui s'y aventurent. Car l'aventure n'est pas au rendez-vous en ce pays où tout se monnaye très cher et où les masses n'ont pas leur place.

Hall tire néanmoins des « vues » édéniques où les personnages peuvent aussi bien barboter dans une piscine baroque en plein désert du

Doug Hall
Wild Blue Yokohama (2000)

Nevada que rouler à tombeau ouvert sur l'autoroute de la Vallée de la Mort.

Dans *Highway 190 Death Valley # 1* (1998), la route serpente jusqu'au pied d'un aride massif montagneux sous un soleil implacable. Curieusement, cette photographie rappelle l'image de Bernard Plossu intitulée *Mexique* (1981), où la route sillonne un paysage à la brunante. L'ambiance diffère, soit, mais en émane cependant une même angoisse sourde.

Les sites homologués des œuvres plus récentes de Hall s'ouvrent sur des foules monstres : *Dolphine Show, Marine World* (1999), *Mandalay Bay, Las Vegas* (2000), *Piazza di Spagna, Rome* (1999). L'artiste croque des personnages, tels des pions humains sur l'échiquier de la mondialisation hédoniste, et stigmatise leurs tendances grégaires, leur conformisme, leurs vêtements arborant les mêmes logos.

Ses impressionnants dioramas aux couleurs toniques dans leurs cadres noirs harponnent littéralement ceux qui les regardent. Or, paradoxalement, l'on se sent exclu de cet album d'images, à l'instar de l'entomogiste qui, bien que chérissant ses insectes, reconnaît qu'il ne sera jamais des leurs.

Ainsi, à force d'être encadrée dans des activités « dirigées », l'humanité se fossilisera. Si ce n'est déjà fait!

CIVILISATION BIDON

Ivan Binet, pour sa part, furète dans nos paysages désolés. Mais pas si désolants. Car une poésie vraie, de celle qui chante sous nos yeux, lance des trilles. Ce petit miracle tient sans doute à l'œil baroudeur de Binet qui n'est jamais plus tendre qu'à proximité du fleuve ou dans l'arrière-pays avec son lot de maisons préfabriquées, de roulottes, de tentes ou de « grosses cylindrées » de l'année.

L'artiste s'emploie à suturer ces lieux tranquilles par le biais de vastes panoramas en noir et blanc fondus les uns dans les autres.

On les regarde d'abord de loin, ces photographies. Mais il faut s'en rapprocher. On y distingue alors deux chiens sur un rocher ou un homme poussant un landau sur une plage à marée basse. Rien donc pour évoquer des vues exotiques. Au contraire, quelque chose de familier se dégage du travail de Binet. Au point que les dunes de Tadoussac se confondent avec les rives de l'Isle-aux-Coudres : pays des songes brumeux!

Le diptyque *Repos* (2002) montre des rangées de fauteuils de jardin ou de pierres tombales en demi-cercle face au fleuve. Vanitas, vanitatem…

Si la mort rôde dans ces vues stylisées, décadence et décrépitude ambiantes confinent au divin.

Les vastes étendues de terre et d'eau, paysages à la fois domestiqués et sauvages, animent un conflit larvé que ne résout pas Binet. Dilemme.

Arrêts sur image, tremblements du temps ou étalement dans l'espace oscillent entre cinéma et photographie. Dilemme toujours!

Enfin, le lecteur du *Répertoire d'horizons* de Binet sera un peu archéologue, un peu géographe, toujours badaud et un peu voyeur aussi, heureux de recevoir comme une récompense sa largeur de vue, magnifiquement hallucinatoire!

Lyne Crevier

ANIMÉ D'ABSENCE

MORCEAUX DE MÉMOIRE, REPLI DES CHOSES,

PAUL-ÉMILE SAULNIER

Centre des Arts Contemporains du Québec à Montréal (CACQM)

Du 7 septembre au 18 octobre 2002.

Invité par Manon Régimbald, commissaire de l'exposition *Morceaux de mémoire, repli des choses*, Paul-Émile Saulnier a déplié ses bagages à Montréal. Tel un cabinet de curiosités, ses installations racontent le dernier siècle tout en se racontant elles-mêmes. La visite commence par deux salles qui accueillent des travaux effectués par Saulnier entre 1998 et 2001.

L'auto-référentialité de l'œuvre de Saulnier s'y matérialise notamment par les centaines de petits paquets de journaux, soigneusement assemblés et ficelés, jonchant le sol. Il s'agit désormais d'une véritable signature que l'artiste incorpore à toutes ses installations depuis son séjour à Nice en 1987. Mais il y a aussi une récurrence des autres *ready-made*, sculptures et dessins qui composent les installations : de grands frontons noirs, des cubes et des presses dessinés, des micros, des scies à ruban, des bidons, des caisses, des jeux d'échecs, des bobines de fil, des trains électriques. Autant d'objets, autant de signes qui animent un réseau de symboles, voire de citations. Le décodage sera à géométrie variable, dépendant dans une large mesure de l'érudition historique du visiteur et de sa perspicacité à imaginer une forme à l'ensemble. Le contexte référentiel de la Deuxième guerre mondiale ne se confirme jamais à titre exclusif, et c'est véritablement au cœur d'une noirceur spécifique à l'homme que le spectateur est convié. La réflexion historique fait ainsi apparaître, dans le repli des choses, non pas la mémoire elle-même mais son sens pour un *maintenant*. Bien vite, c'est alors le regard de l'œuvre qui se retourne sur le promeneur arpentant l'espace.

Ceci devient nettement plus sensible lorsqu'on passe au sous-sol de la salle, où se trouve la deuxième partie de l'exposition. Entièrement réalisée lors de l'été 2002, celle-ci propose un aménagement du lieu qui surprend par sa sobriété et son minimalisme : il y a ici un revirement par rapport à la densité du cadre référentiel auquel les œuvres antérieures empruntent leur impact esthétique. L'installation se fait beaucoup plus poétique, car moins chargée et moins déterminée sémantiquement, et l'expérience esthétique gagne en plaisir comme en profondeur. En descendant les vieilles marches de fer forgé, l'écho assourdi de chaque pas parvient du sous-sol. Une obscurité, une humidité, une odeur de moisissure enveloppent progressivement le visiteur. Puis, rendu au bas des marches, l'atmosphère est imprégnée d'un silence étrange. Ce silence contraste avec les références à la musique qui, par le biais de volutes et de cordes, ponctuaient les installations de Saulnier depuis quinze ans. Est-ce un silence de mort? Ou est-ce simplement le silence qui pèse aux tréfonds de la mémoire? La matérialité même du lieu en est saturée. Une absence reluit ici, dans l'éclat de la rouille et là, dans ces traces de pas sur le sable. Un deuil nous colle à la peau, nous suit et procède de nous à la fois. Seuls nos pas et notre respiration rythment le lieu. Par là, celui-ci devient lui-même un signe, et au premier chef le signe d'une absence d'être humain. On est accueilli dans cette intimité. Mais où est-on? Des indices nous sont donnés. Des éviers sobres aux champlures anciennes que nous longeons dans leur disposition alignée, répétitrice. Ils sont tous assortis de serviettes immaculées pour s'essuyer les mains. On trouve aussi une vieille paire de ciseaux, de celles qui ont servi à couper les cheveux des prisonniers de camps de concentration pour produire du savon. Sur le mur courent de gros tuyaux, boursouflés comme une blessure. Un graffiti, que Saulnier a conservé pour l'exposition, montre la trace d'un décompte qui s'arrête

Paul-Émile Saulnier
Morceaux de Mémoire, repli des choses
Détail

à huit. On passe sur un carré de sable qui enregistre les striures de nos semelles. Lorsqu'on se retourne pour revenir sur nos pas, derrière les escaliers, on longe d'autres éviers, d'autres serviettes immaculées, puis on tombe face-à-face avec une machine à écrire d'époque. Elle est présentée sur une petite table et baignée d'une lumière blanche. Derrière, l'obscurité se creuse jusqu'au mur de mortier, dont on ne distingue pas bien la distance. Cette machine à écrire, seule sous la lumière devant un gouffre d'obscurité, dans ce lieu à la fois renfermé et paisible, invite à la réflexion. On cherche l'humain qui manque : un correspondant de guerre ? Un condamné à mort ? Un bourreau ? Une secrétaire médicale ? Et ce sous-sol ? Le bureau d'un écrivain planqué à Prague ? Un centre d'euthanasie à Munich ? Une chambre de torture à Guantánamo ? Le bunker d'un tortionnaire à Abidjan ? Où est-on ?

Alors que nos pas ont cessé, il y a arythmie du lieu. Ça ne respire plus, il n'y a que la mort – et un désir de vie. C'est donc par le promeneur que le lieu vit et ce sont ses pas qui font soudain défaut et accusent une absence ; mais alors chez quel mort a-t-il pénétré ? Les images que le lieu suggère au visiteur viennent au curieux depuis l'étranger qu'il est ici. Nous ne sommes donc ni en 1938, ni en 1945, mais devant une matrice qui « télescope notre maintenant dans l'autrefois », pour reprendre les mots de Manon Regimbald. Paul-Émile Saulnier raconte que l'idée de l'exposition lui est d'abord venue en visitant le mémorial de Plötzensee en Allemagne. On peut y voir une guillotine à main à proximité d'un lavabo où le bourreau, après avoir tranché les têtes, s'en lave les mains. Comme les tortionnaires d'aujourd'hui, m'explique l'artiste, qui commandent les pires gestes et qui, le lendemain, s'en justifient dans des discours aussi acrobatiques que creux. Il appelle ça « l'attitude Ponce Pilate ». Sa réflexion sur la mémoire et l'absence prononce finalement un appel à la responsabilité. On l'entend en s'imprégnant de la « mémoire des lieux » et du « repli des choses » dans l'état d'esprit actif de celui qui arpente un espace poétique qui ne narre pas, mais, mieux, s'anime d'une absence. La théâtralité et la musicalité de l'art de Saulnier acquièrent ici une nouvelle corde. Un travail qui s'apprécie à l'aune de toutes ces guerres se profilant joyeusement à l'horizon d'un vingt-et-unième siècle qui s'annonce déjà, et c'est le moins qu'on puisse dire, meurtrier.

Philippe Langlois

UNE LANTERNE ÉCLAIRE SON AIRE

JABER LUTFI

Édifice Belgo, local 418

Du 4 au 21 septembre 2002

Jaber Lutfi
Transfiguration, 2002
Granite sur papier
48 x 61 cm

Cinquante œuvres sur papier, conçues et placées sous l'égide de références à Henri Michaux et à Cézanne : telle est la proposition de Jaber Lutfi dans cette exposition qui prend pour médium unique le dessin de petit format. Le contexte global est extrêmement intéressant. En effet, il semble qu'une réflexion sur les possibilités expressives et imaginatives intrinsèques à ce médium si ancien qu'est le dessin puisse se faire en toute contemporanéité puisqu'on constate que la troisième édition de la biennale du Centre International d'art contemporain a pour thème central le dessin sous divers formats et divers aspects (notamment le rapport que le dessin entretient avec l'intime). Au cours des siècles, on a dit du dessin qu'il était l'« essence » de l'art, parce qu'il était au plus près du *concept* et donc le plus apte à supporter et servir l'*inventio*, c'est-à-dire à fournir un support, un mode d'expression à l'idée née dans l'imagination. Il constitue le noyau le plus intime de l'acte créateur, coordonnant le rapport de l'artiste à son geste, unissant l'esprit au faire, l'« idée » à l'acte de graphie. Mais ainsi conçu, le dessin est tout aussi puissance que contrainte – contrainte de l'esprit, de l'imagination et de l'expansion figurative. C'est pourquoi la modernité des Impressionnistes viendra ébranler un tel primat accordé au dessin, en dialectisant autrement son rapport à la tache et à la couleur. Et tout le travail de dessin qui a suivi assume l'histoire vivante, toujours mobile, de ce médium à la fois primat et primat contesté.

Les œuvres récentes de Lutfi rappellent cela. En fonction de leur facture, la référence que fait l'artiste au travail d'Henri Michaux est particulièrement convaincante ; celle faite à Cézanne semble plutôt renvoyer à une capacité de dépasser une tradition en assumant totalement celle-ci, et signifier qu'une semblable nécessité s'impose dès lors que l'on aborde le dessin. Lutfi élabore chacune de ses créations par une interaction directe entre la tache et le dessin, sous l'égide forte de l'imaginaire. L'œuvre est tout d'abord construite par un frottis de craie noire sur le papier, produisant des aires de densité et d'intensité variables de noir. Par cette sorte de tachisme automatique (procédé semblable à l'« écriture automatique » des Surréalistes), la liberté de geste – laissée au hasard – conduit seule la main (la référence à Michaux est tout à fait appropriée ici), et la surface se couvre d'un ensemble de taches et de liens potentiels. Puis, sur cette surface construite dans un premier temps par le hasard et la liberté du geste, l'imagination intervient – sous forme de gommage : Lutfi efface en partie certaines zones d'ombres et de taches en se laissant guider par son intuition, dégageant quelque axe de force singulier ou quelque forme plus insistante que toutes les autres. Ensuite, avec une mine de crayon et par traits minuscules, il intervient sur ces formes gestatives, tirées de leur gangue par un *effaçage* mesuré, il les reconfigure par une sorte de pulvérisation de la touche. Ces fines et précises interventions de la mine de crayon, démultipliées à l'infini, créent des accents, soulignent petit à petit des accidents, et finalement font émerger une forme plutôt évocatrice que proprement figurative : amorce de visage, de bestiaire fantastique, relevant presque toujours d'une iconographie que l'on pourrait qualifier de médiévale. Il en résulte une impression de mystère et de fascination devant cet entre-aperçu, ce visage de manant ou cette tête de chien mâtiné de lion, interprété à partir de l'informe et né d'actes minuscules et innombrables de dessins qui en rendent tous les détails mais qui le maintiennent en même temps dans l'incomplétude. Deux œuvres de plus grand format, *Eden et Transfiguration*, jouent d'une plus grande complexité entre forme, figuration et narration. Ces « tableaux » créés à partir du même procédé de frottis, de gommage et d'interventions à la mine de crayon, révèlent l'imagination dans le travail de Lutfi plus explicitement que ne le faisaient les petits formats, en rapport avec l'imaginaire, bien sûr (ce qui concerne l'iconographie notamment), mais surtout dans son lien au processus même de composition et d'organisation de la surface.

Devant l'ensemble des œuvres de Jaber Lutfi, le spectateur se prend à redécouvrir la magie du dessin. Certes, elles sont dignes d'intérêt parce qu'elles savent convoquer ce médium « difficile » qu'est le dessin – difficile parce que lourd d'histoire, de technique et d'attentes –, mais aussi parce qu'elles savent perpétuer la fascination qu'il engendre par sa puissance : plus que tout autre médium artistique, le dessin s'est offert de tout temps à la prouesse et à l'évocation du génie, le don inné et mystérieux.

Christine Dubois

TOURNER DE L'ŒIL

SOUS LES PAUPIÈRES (LA VUE)

LOUISE VIGER

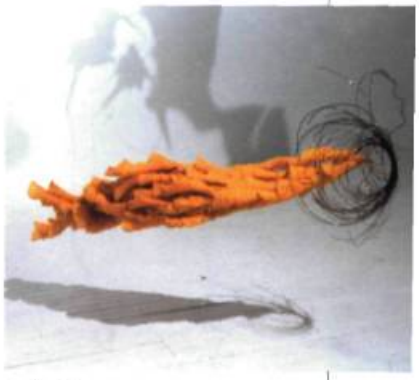
Mes modèles-leurs portraits
André Martin

Galerie Circa
Montréal

Du 19 octobre au 16 novembre 2002

Voir, toucher, humer, goûter, entendre, les cinq sens inspirent Louise Viger. Déjà dans son exposition *L'Ogre et le Connaisseur* (présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 2000), il était question de la notion de goût. Une colossale langue de sucre d'orge rouge invitait à la gourmandise.

Dans le solo *Scotchés*, 2002, à la galerie Christiane Chassay, là, sur des murs à demi peints vert d'eau, courent des livres-objets, amples mollusques en papier sur lesquels on peut lire des extraits de l'ouvrage



Louise Viger
Sous les paupières (la vue)
Détail, 2002

de Jean-Pierre Otte, aux mots brûlants et au titre explicite, *La sexualité d'un plateau de fruits de mer*. Disposés sur une tablette de verre, les crustacés opalescents à coquille feuilletée projettent leurs silhouettes ondoyantes.

Or, ceux-ci ne se livrent pas d'emblée. Ils ont de la carapace, du mordant, du chien. Il faut des pinces pour les ouvrir, de la persévérance pour les soumettre. Pour en apprécier le plaisir, il faut y mettre le temps.

L'installation allégorique de Viger *Sous les paupières* (la vue) allie esthétisme et ésotérisme avec la nouvelle littéraire et les rites anciens. Arc-boutés aux murs d'angle d'une petite salle, des masques-vigiles sont éclairés à la bougie. À quelle cérémonie nous convie l'artiste? Des œuvres de toutes sortes en acier, cire, plume ou carton sont suspendues au plafond tandis qu'au sol des « brindilles » éparses amplifient le mystère.

Qui sont ces dix silhouettes humaines? Des amis ont-ils servi de modèles à l'artiste? S'agit-il de victimes comme dans les *Dix Petits Nègres* d'Agatha Christie?

L'artiste semble avoir plutôt puisé son inspiration dans une nouvelle du XIXe siècle, *L'œil sans paupière* de Philarète Chasles.

Gothique à souhait, cette histoire se déroule en Écosse où des *skelpies* (démons des eaux) et des *fairies* (fées), voire des *bogillies* (esprits des bois) et des *brownillies* (esprits des bruyères) sont les témoins de la vie d'un canton où il s'en passe de belles: jalousie d'un vieux mari, meurtre de sa jeune épouse, vengeance d'une autre « aux yeux flamboyants [...] et dont nulle paupière ne voilait l'insupportable clarté ».

Viger crée à son tour une fable biscornue agrémentée de personnages aux noms décalés: Adamantin, Argentine Démuselé...

L'on doit ouvrir suffisamment l'œil pour saisir les subtilités de la fête où des lutins restent bouche cousue et nous laissent bouche bée sur le sens de l'histoire...

SIGNES DISTINCTIFS

D'emblée les six tondi d'André Martin – des modèles nus vus de dos – sont très connotés.

Dans *Mes modèles-leurs portraits*, Martin découvre au fil des rencontres aves ses modèles, et de l'intimité qui forcément s'établit entre l'artiste et son sujet, qu'il y a une telle vulnérabilité des êtres, par le biais notamment de marques sur leur épiderme (automutilation, scarification, tatouage, *piercing*...) qui les singularisent malgré la pose qui est la même pour tous.

Des légendes accompagnent les photographies « en faux noir et blanc, puisque les tirages ont été effectués sur papier couleur ». En les lisant, on apprend des choses tantôt bouleversantes, tantôt anecdotiques.

Bien que le modèle n'ait pas à tenir la pose aussi longtemps devant l'objectif du photographe que durant les séances de jadis dans l'atelier du peintre et que les positions tétanisantes, avec poignets liés ou corps suspendu en l'air, soient révolues, le modèle d'aujourd'hui se plie encore à la volonté de l'artiste qui lui fait prendre l'attitude souhaitée.

Difficile de ne pas faire de rapprochement entre le rapport du modèle passif, instrument d'une quête qui lui est étrangère, avec l'artiste autoritaire, voire tortionnaire, qui n'évoque le rapport victime et bourreau.

L'artiste choisit ses « sujets d'expérimentation ». Cette « sérialisation » des êtres qui consentiront à se montrer nus conduit au dévoilement de la peau flétrie, fendue, irrémédiablement marquée. Il s'agit là de confiance mutuelle.

Puis sur chacune des images de Martin, on retrouve des mèches de cheveux, des pages du philosophe Ludwig Wittgenstein, des viscères de porc imitant des feuilles d'or ou des éclaboussures de sang, des trous de projectiles, des cordes de piano. Ces éléments visuels corroborent l'histoire souvent éprouvante que le modèle livre, *pieds et poings liés*, par besoin irrépressible de s'épancher.

Trois doubles cônes, suspendus côte à côte, dans la pénombre, livrent en pâture des sujets, vus de dos, où l'on peut lire notamment les mots *arte, amore, morte*. Or, l'art existe sans doute par suite d'un « malentendu de la logique de notre langue » et, poursuit Wittgenstein dans son *Tractatus* logico-philosophicus, si « tout ce qui peut être dit peut être dit clairement [...], il y a aussi de l'inexprimable ». Et c'est bien de cela qu'il s'agit dans l'œuvre photographique d'André Martin. Alors qu'elle se révèle souvent impuissante à expliquer l'étendue de la détresse humaine, fût-elle à hauteur de l'ensemble des clichés du monde mis bout à bout, ce ne serait pas encore suffisant!

Lyne Crevier

Ed Pien
Earthly Delight, 2002 (Vue partielle)
Encre sur papier Glassine, avec son
Dimensions variables
Photo: Guy L'Heureux
Courtoisie: CIAC / La Biennale de Montréal

À LA LIMITE

BIENNALE DE MONTRÉAL 2002

Du 26 septembre au 3 novembre

À la troisième Biennale de Montréal, on sautille d'un monde à l'autre, du dessin mythomane à l'architecture sans toit ni loi. Ils sont supposés célébrer la vie! Gros contrat!

Le titre de la récente édition de la Biennale de Montréal, *La vie, c'est la vie!* se prolonge du triple thème *Plaisirs, passions, émotions*. Et le dessin l'emporte, en se ramifiant toutefois en œuvres « installatives », photographiques, électroniques...

L'événement, a réuni une cinquantaine d'artistes tant du Québec et du Canada que de l'étranger. Il s'est essentiellement déroulé dans le Vieux-Montréal, plus précisément à la Cité Multimédia et à la Fonderie Darling dans l'axe de la rue Prince. Ces espaces vastes et lumineux n'ont toutefois rien de comparable aux infrastructures colossales des biennales européennes, ni à leur nombre faramineux d'artistes.

Cela dit, l'aspect convivial de la Biennale de Montréal prédispose le visiteur à tout voir le même jour, quitte à revenir à l'occasion des performances, des colloques, des films ou des promenades architecturales inscrits au programme. Même si la manifestation a pris de l'ampleur, elle demeure relativement modeste et, cette année, « plus proche de la peinture et du dessin », comme l'a souhaité le commissaire Claude Gosselin.

Néanmoins, ce genre d'exposition thématique, où quantité de pratiques sont rassemblées, recèle ses écueils. Comment, en effet, établir des liens « passionnels » entre des œuvres disparates au propos tantôt grave, tantôt grivois, sans se sentir quelque peu déboussolé? Ni sans se méprendre sur leur interprétation, quand l'hédonisme nous est proposé comme fil conducteur?

L'hommage rendu à Betty Goodwin comprenait une douzaine d'œuvres accrochées dans la petite salle du Quartier Éphémère. Il s'agit de pièces produites entre 1984 et 2000. Elles offrent un bel aperçu – malgré la dureté de l'éclairage au néon – des notions de passage et d'effacement du corps, rendu fantomatique pour le soustraire au poids des choses dont Goodwin traite depuis longtemps.

Dans *Rooted Like a Wedge* (1984) ou *The colour of White* (2000), le corps crucifié ou accroupi traduit la souffrance humaine. Puis surgit une vision encore plus troublante: une bâche goudronnée enroulée sur elle-même, reposant sur une plaque d'acier, laisse apparaître dessous un gisant... *Voyage* (2000), sorte de catafalque, sonne le glas de la vie terrestre. Par conséquent, l'esprit a du mal à inscrire semblable sélection, d'une grande force souterraine et tragique, à même la thématique de la Biennale!

Alain Paiement, lui, y parvient grâce à son immense tirage numérique, *Local Rock* (2002), où une formation musicale de quatre loustics est cadrée en plongée. Tout autour, accessoires et pans de décors sont mis à mal dans des jeux de bascule. C'est coloré, vivant, bien que l'ensemble se présente ici sous la forme (endiablée) d'un chemin de croix.

CHAUDS LES MARRONS!

À l'extérieur, à l'angle des rues Wellington et Prince, le duo d'architectes finlandais Sami Rintala et Marco Casagrande a érigé son bivouac, *Chain Reactor*, un cube de poutres d'acier au pourtour duquel pendouillent des chaînes rouillées. On y trouve, au centre, une vasque de calcaire, qui s'est malheureusement fissurée au moment d'y allumer un feu (mais que l'on a, dit-on, réparée en cours de biennale), question de créer un lieu rassembleur afin de réchauffer les abords passablement froids de la Cité Multimédia.

Ces jeunes artistes – qui se sont déjà distingués à la Triennale de Yokohama et à la Biennale de Venise, et puis aussi de Florence et de La Havane – s'interrogent sur le corps social en relation avec l'habitat par le biais de créations « techno/écolo » flirtant délibérément avec l'*arte povera*.

Dans un autre esprit, *Le Bureau* de Jean-François Prost invite à parcourir des terrains vagues, des parcs de stationnement par le truchement d'une camionnette blanche reconvertie en cellule d'ermite. Le voyage s'effectue néanmoins sur place à travers une soixantaine de « stations » qu'il a photographiées.

Sous l'objectif de Prost, vues banlieusardes bleutées, dorées ou rosées deviennent miraculeusement séduisantes en concordance avec la vision douillette de l'intérieur de l'habitacle tapissé de mousse isolante. Dans une autre série de Prost: six photographies montrant des feux de Bengale sur fond noir, où on peut lire cet extrait de la *Lettre au Greco* de Nikos Kazantzaki: « Je me rappelle qu'en ces années de jeunesse l'indignation s'était emparée de moi, je ne pouvais pas supporter le feu d'artifice de la vie, qui s'allume un instant, éclate en milliers de couleurs et de reflets, et brusquement disparaît. Qui donc l'allume? Qui lui donne tant de charme et de beauté et soudain, sans pitié, l'éteint? »

Cai Guo-Qiang, artiste d'origine chinoise, installé à New York, livre une œuvre double à la fois sur toile et sur support vidéo, (commande du MOMA) qui atteint l'apothéose dans une orgie colorée et sonore d'éblouissants feux d'artifice.

FIEL MIELLEUX

L'impressionnant labyrinthe de papier froissé aux couleurs acidulées (*Earthly Delight*, 2000), signé Ed Pien (Toronto), tient de la féerie. La fresque frémit au passage du visiteur. Scénographie d'une telle fragilité que pour l'explorer à cœur, il faut y aller le pied léger, les yeux écarquillés. Et là s'offre une pléiade de mutants (jumeaux, tronqués, contorsionnés) finement dessinés à l'encre sur des rames de papier qui serpentent joyeusement. Pourtant, en filigrane, le talent de pamphlétaire de Pien éclabousse la pensée unique en chargeant sa plume d'un fiel... d'apparence mielleuse.

Marcel Dzama (artiste de Winnipeg) ne fait pas de quartier. Il a peint la salle qu'on lui a réservée de la couleur kaki. Kaki pour camouflage militaire, camouflage de chasse. Car dans sa série sans titre de 198 dessins, il est question de chasse aux sorcières, hémoglobine à la clé. Chaque œuvre pourrait se lire comme une nouvelle d'Edgar Allan Poe, avec un supplément d'horreur que même l'auteur des *Histoires extraordinaires* aurait été à cent lieues d'imaginer.

L'art de Dzama arrive à se détacher suffisamment de ses modèles (bande dessinée, caricature, polar, histoire, politique) pour s'engager sur un terrain miné par ses bons soins. Sa galerie d'infirmières, d'animaux, de dandys, d'hommes du commun ne serait rien sans son homme-tronc chevauchant un vélo, son homme décapité, le fume-cigarette toujours à la main, son homme du monde au faciès mongolien, ses figures sanguinaires du Ku Klux Klan ou encore son Napoléon unijambiste. Effet assuré, d'autant plus que ses dessins à l'encre, au fusain ou à la mine de plomb, rehaussés d'aquarelle et de bière d'épinette, relèvent d'un tracé élégant.

Cette imagerie dantesque irrésistiblement ambiguë tient du film noir, du surréalisme, de l'expressionnisme de Beatrix Potter et de MTV, un brouet que n'aurait sans doute pas repoussé Mishima avant son hara-kiri.

MAGIE NOIRE BLANCHIE

Un travail aussi débridé n'est pas le propos de l'Anglais Mathew Hale. Bien qu'il tente aussi de détourner une certaine imagerie populaire, il n'y parvient qu'à moitié.

Sur des pages tirées soit du Tarot des Bohémiens, soit de quelque traité élémentaire de sciences occultes, ses dessins et collages traquent benoîtement les tabous sexuels. Au vrai, s'il arrive parfois à capter l'attention avec des formules chocs par le biais de bulles de bande dessinée du genre: *You draw like you fuck, Kill Mummy ou And Now Baby: Never! becomes Baby before the day is out!*, le reste se déroule sans magie noire.

Quant au Français Jean-Luc Verna, avec son corps largement tatoué et modelé juste où il faut, dont les autoportraits s'intercalent entre dessins, petits ou grands, qui inventorient monstres, démons, fées, centaures, abeilles... il incarne un narcissisme porté à son paroxysme. Autant les signes cabalistiques que les symboles plus naïfs de sa mythologie de pacotille, peuplée de figures « gothiques » faussement punks, lassent.

Bien que Verna soit un formidable dessinateur, lorsque le mur sert de support à ses élucubrations plus « classiques », il parvient difficilement à se dégager de ses sources d'inspiration qui le perdent... et nous ennuient.

Le corps, selon Kiki Smith, est « notre dénominateur commun et la scène de notre désir et de notre souffrance. Je veux exprimer par lui qui nous sommes, comment nous vivons et mourons ». Alors, quels sont les leitmotivs de son œuvre caustique? Résurrection, réanimation et régénération où sculpture et dessin s'emboîtent. Ses quatre dessins sur papier montrent la chair à nu d'une femme au loup, ou celle d'une autre femme au cerf, celle-là. Ils annoncent une bestialité latente qui s'immisce en nous comme dans une vie rêvée...

On le constate, les choix de la Biennale auraient gagné à être plus restrictifs. Si l'éclectisme a ses faiblesses, la sévérité a du bon!

Lyne Crevier

QUAND L'ART RENCONTRE LE CINÉMA

Hommage à Alain Resnais par les artistes de la galerie

Galerie Yergeau du Quartier Latin

Du 20 juin au 7 septembre 2002

Éric Daudelin
Marienbad, 1961

Il n'est pas rare de voir à la Galerie Yergeau du Quartier latin des expositions où les arts visuels dialoguent avec d'autres champs artistiques. Normand Yergeau, son directeur, encourage de tels métissages qui révèlent des créations originales jouant aux frontières de l'art et de disciplines telles que le design, l'ébénisterie, la mode ou l'architecture. La galerie suscite ces rencontres grâce à ce type d'expositions, parfois avec succès, et se démarque ainsi, de la plupart des galeries.

L'exposition *Hommage à Alain Resnais par les artistes de la galerie* s'inscrit en marge de la rétrospective Alain Resnais présentée au cours de l'été à la Cinémathèque québécoise et témoigne de la volonté de la galerie de tisser des liens avec les acteurs culturels de son quartier. Ainsi, à la demande de Normand Yergeau, sept artistes – Pierryves Angers, Manuel Bujold, Ève Cadieux, Éric Daudelin, Normand Forget, Jean-Philippe Montpetit et Gérald Zahnd – ont porté leur regard sur l'œuvre cinématographique d'Alain Resnais y cherchant des sources et des images afin d'alimenter des créations nouvelles. « Une sorte de provocation », déclare Éric Daudelin à propos de cette commande.

Assurément, le cinéma d'Alain Resnais étonne par ses innovations tant en ce qui concerne la structure narrative que la technique cinématographique. Plus encore, à chaque film, le spectateur se voit confronté à une réflexion sur le fonctionnement de la mémoire ou encore sur des événements sociopolitiques qui ont marqué l'histoire de l'humanité. Les œuvres de cette exposition reprennent donc à juste titre les thèmes centraux de films où le jeu, la mémoire et le pouvoir prédominent.

L'œuvre d'Éric Daudelin, *Était-ce bien l'année dernière ?* (2002), est sans contredit la plus réussie de l'exposition en raison de sa correspondance étroite et subtile avec une mise en scène cinématographique. L'artiste a récupéré du film *L'année dernière à Marienbad* (1961) l'idée du jeu et fait un clin d'œil au peignoir de plumes blanches que portait le personnage principal. L'installation, en deux parties, se compose d'un assemblage où les plumes attachées à de minuscules pinces sont disposées selon les règles du jeu de *Marienbad* et d'une table où des boîtes d'allumettes reprennent cette même disposition. L'installation, qui s'inscrit parfaitement dans la production actuelle de l'artiste, répond également à la symétrie, au surréalisme et au ludisme qui habitent le film de Resnais.

Les œuvres d'Ève Cadieux et de Normand Forget méritent également d'être mentionnées. Sous le triptyque photographique d'Ève Cadieux se cache un hommage au film *Les statues meurent aussi* (1950-1953) documentaire sur « l'art nègre » où Resnais critique le colonialisme. *Les statues que meurent, la petite histoire des grands aussi* (2002) se compose de trois grandes solarisations d'objets: une robe de poupée, un fragment d'une œuvre contemporaine et la silhouette d'une statuette africaine tirée de la collection personnelle de l'artiste. Cadieux, qui explore les champs de la mémoire, réussit à l'aide de la solarisation, à donner l'impression qu'elle a capturé le moment qui précède la disparition, l'oubli ou l'effacement de l'objet photographié.

L'œuvre de Normand Forget, *Veste de sauvetage pte 5058* (1995-2002), est assimilable à une relique

et fait sans aucun doute office d'ex-voto. Bien qu'elle se rapporte au film *Nuit et Brouillard* (1955), qui traite des camps de concentration, cette œuvre raconte l'histoire d'un soldat canadien blessé au front pendant la Seconde Guerre mondiale qui garda le lit pendant des mois en raison de ses blessures. L'artiste a moulé dans le latex le manteau du soldat, ainsi que des objets (chapelet et dentier) qu'il a déposés sur une armature de pyjama rappelant les tuniques des prisonniers des camps. La petite croix placée tout en haut confère un caractère presque sacré à l'œuvre. On note une certaine similitude avec les estampes de Betty Goodwin des séries *Chemises* et *Gilets* des années 70.

Cette lecture du cinéma par les arts visuels est des plus heureuses puisque l'on a pu saisir à travers cette exposition quelques moments essentiels du cinéma d'Alain Resnais. Bien que les œuvres présentées lors de cet hommage s'inscrivent en continuité avec les productions actuelles des artistes, elles n'en demeurent pas moins autonomes.

Valérie Lachance

DE L'ORIENT À L'OCCIDENT

MÉDITATION – ART SACRÉ 2002

Centre de créativité du Gesù
1200, rue de Bleury
Montréal

Du 23 octobre 2002
au 18 décembre 2002

Au VIIIe siècle, au Japon, Maître Sekito, un vénérable maître zen écrivait :

« Le véritable sage, le grand homme

Rassemble, réunit, mélange toute et chaque existence

Il réalise la fusion du tout, puis il crée le Soi. »

C'est ce syncrétisme que l'on voit à l'œuvre dans l'exposition d'art sacré intitulée *Méditation* que nous propose le centre de créativité du Gésu. Dans un monde où sévit toujours l'intolérance religieuse, il est bon de contempler des tableaux, des sculptures, des installations qui rassemblent les diversités spirituelles dans une belle harmonie.

C'est chez Hélène Vanier que le propos apparaît d'abord avec le plus de clarté. En effet, sa série intitulée *Petits Bouddhas* est composée d'une suite d'œuvres de format identique qui évoquent chacune un temple sous le fronton duquel se trouve une minuscule image du Bouddha. Mais l'Éveillé est en paix avec toutes les religions. Il côtoie le christianisme dans Bambou où un collage du manuscrit des *Très riches heures du Duc de Berry* orne un assemblage vert de Véronèse. Dans *Ciel d'été*, il surmonte une calligraphie arabe et dans *Lune*, il est surmonté à la fois par la pleine lune et par le symbolique croissant doré. Toutes ces œuvres reflètent un sentiment de la nature très zen – comme en témoigne le choix des titres – mais aussi une intéressante réflexion sur le monochrome. Chaque tableau, en effet, joue sur une couleur dominante que la texture du support fait varier. Ainsi *Feu* décline en une variation de brun rouge qui culmine avec l'éclat assourdi d'une plaque de cuivre martelé. S'interrogeant sur la faculté de l'art à rétablir la relation spirituelle de l'homme avec l'univers, l'artiste s'est tournée vers l'Orient et en particulier vers la peinture sacrée bouddhiste dont elle a appris les règles. Mais à titre d'Occidentale, qu'elle interprète les mandalas tibétains.

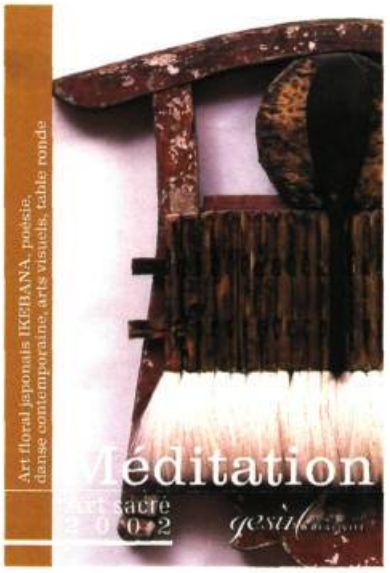
Les formes circulaires qu'affectionne Hélène Gagnon dans ses dessins peuvent également faire penser à des mandalas. Mais, dans son cas, c'est un cheminement intérieur – et non un intérêt avoué pour la spiritualité orientale – qui l'a amenée à utiliser cette figure géométrique. Elle utilise d'ailleurs des effets de perspective afin de suggérer le tridimensionnel. *Espace rond*, un fusain sur papier Arches réalisé avec une telle minutie qu'on pourrait parler d'un travail de bénédictin, donne l'impression qu'une planète surgie de l'espace infini, s'élance en direction du spectateur. Son travail manifeste un va-et-vient constant entre macrocosme et microcosme. Ainsi, *Soleil noir* ressemble à une pupille encerclée de son iris. Même si ses fusains ont la précision d'eaux-fortes, l'artiste ne néglige pas la couleur dont elle sait la résonnance sur la psyché. Turquoises, violets ou jaunes, ses pastels sont avant tout des vibrations lumineuses. Toutefois les cercles qui nous ont fait voyager dans l'infiniment grand peuvent aussi nous amener vers l'infiniment petit. De fait, sa série des nombres de 0 à 9 rappelle la configuration des atomes. Cette œuvre se veut une méditation sur l'unité de l'univers.

Tout autant que l'espace, c'est le temps qui interpelle Maria Chronopoulos. En effet, la première œuvre qui accueille le visiteur s'intitule *Eternitas*. Cette gravure digitale sous forme de triptyque évoque la vie, la mort et ce qui suit la mort, donnant ainsi le ton à la série. L'artiste a juxtaposé une photographie de pilastres et d'arbustes qui semblent constituer la clôture d'un cimetière, des pentagones qui peuvent symboliser des clochers ou des mausolées et une sorte de marécage fait d'un enchevêtrement de lignes. L'imagination est interpellée. S'agit-il d'un purgatoire, du lieu de détresse des âmes errantes? En regardant *Ethereal spaces*, où des traits s'enchevêtrent dans ces mêmes formes géométriques, force est de constater que, dans ces espaces, les catégories de temps et de lieu n'ont plus cours. *Farheavens* est une suite de petites gravures en forme de portail roman qui représentent d'étranges ponts suspendus au-dessus d'abîmes sépia pâle, angoissants passages de la vie à la mort. Les lignes, les formes géométriques et les éléments architecturaux sont employés comme les signes d'un alphabet mystérieux avec lesquels l'artiste décrit le voyage de l'âme de l'ici-bas à l'au-delà. Bien que la facture des œuvres de Maria Chronopoulos, qui allient abstraction, symbolisme et photographie soit très actuelle, l'artiste réussit parfaitement à exprimer un contenu supra temporel qu'elle dit atteindre au moyen de la méditation.

Les œuvres de la série *Signs and tokens* de Lorraine Pritchard traduisent une recherche de l'unité dans la diversité tel qu'elle est enseignée par le sage indien Baha'u'llah, dont l'artiste est une disciple. Les objets usuels perdent leur sens utilitaire pour acquérir une indéniable valeur esthétique. Ainsi, une louche se prolonge d'un balai de graminées, une cuiller de bois s'associe avec des ciseaux rouillés, une petite écumoire s'acoquine avec un pinceau. Les *outils*, parfaitement inutilisables, sont bien ordonnés, accrochés à une grille comme dans un garage. Mais que peut-on faire de cette fausse hache? Comment utiliser cet invraisemblable tire-bouchon et ce compas aux pointes recourbées? Le mieux est encore de simplement les contempler, fasciné par l'humour créatif de l'artiste. Les *bâtons* appuyés contre le mur sont des sculptures composites. L'un évoque un instrument de musique primitif à une corde, tandis qu'un autre rappelle l'arc dont les pratiquants du zen aiment faire usage. Au sol, des planches recouvertes de *washi* (un papier japonais fait main) sont marquetées de points et de traits, étrange code dont seule Lorraine Pritchard détient le secret. Enfin, *Temple* démontre que les choses les plus triviales peuvent se transformer en œuvre spirituelle par l'entremise de l'art.

Daniel Leblond, le directeur artistique du Gesù, souhaitait démontrer avec *Méditation – Art sacré* 2002 que les pratiques méditatives de l'Orient aident l'Occident à retrouver les siennes. Ce but a été atteint dans la mesure où, lorsqu'un artiste œuvre dans la spiritualité, orientale ou occidentale, il réalise ce que Maître Sekito appelait *San do kai* : la synthèse de l'essence et des phénomènes.

Françoise Bélu



Affiche *Méditation art sacré 2002*

NEW YORK, NEW YORK !

EAST VILLAGE – NEW YORK

PAT FLEISHER

Photos récentes giclées

Restaurant Baron de Faillon,
408 rue Faillon Est
Montréal

Du 4 au 30 juin 2002

Dans les vieilles villes fatiguées de la modernité comme New York, d'aucuns voient des signes de décrépitude de la vie urbaine. Craquelures des façades, brisures de l'asphalte, lassitude et tension des passants... Depuis Baudelaire, nous savons que les voies du vice ont aussi leur charme. La ville avec ses humeurs, soient-elles noires ou opaques, devient pour d'autres l'objet d'une fascination toujours renouvelée.

Pat Fleisher, artiste torontoise, compte parmi les inconditionnels des métropoles et, plus particulièrement de New York, ville monstre, ville fétiche. En bonne Nord-Américaine, elle sait décliner la poésie de l'asphalte et du béton, l'enchantement des endroits dépouillés de toute végétation (ou

Pat Fleischer
Red Stockings, East Village
New York, 1996
Giclée sur canevas

presque) tel le East Village, qu'elle affuble de couleurs explosives. Pat Fleisher, femme orchestre toujours à l'affût de la nouveauté, est à la fois éditrice de la revue *Artfocus* de Toronto, photographe mordue d'informatique et de toutes ses possibilités. Munie d'une série d'imprimantes, elle œuvre dans sa « chambre noire » numérique pour créer une série de photos traitées par micro-ordinateur, qui seront ensuite transposées sur le papier ou sur la toile.

Une certaine sensualité s'épanouit dans la couleur. À l'aide de tonalités de violet, de rouge, de marine et de jaune, elle sait révéler la chaleureuse énergie new-yorkaise qui attire les ambitieux. On détecte des échos de ces grandes aspirations dans les références aux années consignées par le pop'art et ses papes (Warhol, Lichtenstein, etc.) Dans la pièce *Red Stockings, East Village* elle extrait tout l'érotisme possible de l'image d'un mannequin jaune aux interminables jambes garnies de jarretières rouges superposée à la réflexion d'un monstrueux bâtiment. Parfois la couleur fait la transition entre l'image tridimensionnelle et l'abstraction à deux dimensions.

Pat Fleisher a son mythe urbain à elle. Elle voit mystères et merveilles où d'autres ne perçoivent peut-être que de ternes habitudes. Ses images de la métropole traitées par ordinateur s'inscrivent dans des mirages colorés.

André Seleanu

MONT-SAINT-HILAIRE

PASSAGES DU TEMPS

LE CORPS ET LA PEINTURE

JEAN-PIERRE LAFRANCE

Musée d'art de Mont-Saint-Hilaire
150 rue du Centre-civique
Mont-Saint-Hilaire QC J3H 5Z5

Tél. (450) 536-3033

Site web : www.mamsh.qc.ca

Du 12 janvier au 23 février 2003

Vernissage : dimanche 12 janvier 2003 de 14 h à 17 h

ÉROTISME

Centre d'art Ozias Leduc
1090 chemin de la montagne
Mont-Saint-Hilaire QC J3G 4S6

Tél. (450) 446-1137

Du 19 janvier au 16 février 2003

Vernissage : dimanche 19 janvier 2003 de 14 h à 17 h

Les œuvres de Jean-Pierre Lafrance témoignent de traces laissées par les forces qui produisent leurs effets à travers les éléments : l'air, l'eau, la terre et le feu. Elles ne constituent pas un simple témoignage, mais un questionnement sur les puissances cachées derrière la perception et l'organisation des formes. Ses peintures indiquent, jalonnent, détruisent et reconstruisent une palette de sensibilité en faisant appel à un jeu de sensations.

En d'autres mots, elles invitent au mystère. Difficile, en effet, de peindre le passage du temps. Difficile aussi de *voir* de tels passages. L'exercice oblige un oubli de soi, une dépossession. Les grandes dimensions des tableaux de Jean-Pierre Lafrance facilitent la plongée dans les fictions de l'artiste. Quel bonheur alors de se sentir submergé par un souvenir, puis ému par… le temps qui passe.

Jean-Pierre Lafrance
Sans titre, 2002
Acrylique sur papier
52 x 52 cm

D'une exposition à l'autre (toutes deux à Mont-Saint-Hilaire), Jean-Pierre Lafrance suscite une tension qu'il revient au visiteur de mesurer s'il veut combler la distance qui sépare les deux événements, physiquement et mentalement, grâce à la mémoire et à l'imagination. Le peintre et sculpteur propose deux réalités qui conduisent à la fois vers le corps et la peinture.

Opposition conceptuelle ? Non. Entre les passages du temps et le jugement du regard quand il se pose pour réfléchir, la distance est infinie. C'est de cette distance que traite l'artiste et, par elle, sa vie, ses mouvements, ses désirs, son œuvre. Les forces en jeu, que matérialise la facture des tableaux, ne sont pas ordonnées pour l'intelligence et le savoir dans leur acception commune.

De la même manière, les dispositifs de l'exposition *Érotisme* ne sont pas des représentations, comiques ou tragiques, mais bien un milieu où le désir devient vivant. Il n'est pas étonnant que l'ancien élève de Jordi Bonet présente son travail dans un musée qui s'est donné pour mission de faire connaître et de promouvoir les œuvres et la portée artistique du célèbre sculpteur, ainsi que celle de Paul-Émile Borduas et d'Ozias Leduc. La gestuelle automatiste persiste et continue de vivre à travers les toiles de Jean-Pierre Lafrance. Sa fonction apparaît inchangée ou indomptable ; elle questionne la réalité humaine, elle encourage à ne pas craindre l'exploration de l'inconscient et les frayeurs qui l'accompagnent. Cette gestuelle propose des formes abstraites dont la puissance d'expression passe du dehors vers l'intérieur, sous la coupe du jugement esthétique. L'intensité du geste finira bien par influencer les passions.

Les œuvres fascinent parce qu'elles immobilisent les sensations, elles les capturent, elles leur donnent ce pouvoir étrange d'être répétées aussi longtemps que dureront les matériaux qui les soutiennent. Jean-Pierre Lafrance cherche à saisir ce passage par où s'échappent les libertés éphémères du temps.

Rémi Laroche

Emili Roby
Peep-Show abstrait pour personnes intellectuelles

LAVAL

TRAITEMENT DU CORPS

MORPHOLOGIES ÉQUIVOQUES

Galerie Verticale

2084, boulevard des Laurentides, espace 200
Laval

Commissaires : Nathalie Dussault, Nite Carvalho

Artistes : Tania Girard-Savoie, Émili Roby, Martin Lord.

Le corps, siège de l'amour et du rejet, de la vie et de la mort, cet « entre-deux » qui traduit la situation cornélienne de l'existence et les interrogations sur la condition humaine, est au cœur de l'exposition *Morphologies équivoques*. Dissiper l'équivoque ou accentuer l'interrogation, voilà le dilemme que doivent trancher ses créateurs.

Comment parler encore de corporalité ? De l'anatomie étudiée sur les tables de dissection à l'œuvre d'art, il y a un pas à franchir. Le corps est observé dans sa globalité : de la plus petite cellule malade à l'aspect sculptural disloqué sans oublier l'ombre projetée.

Tania Girard-Savoie, dont les estampes de grand format de la suite *Grandeur nature* ont été maintes fois primées propose, cette fois, des estampes numériques de format réduit. La série *Délivrance* évoque une succession de paysages aux couleurs vives imprimés sur papier

glacé collé à un support de bois. L'image, composée d'une multitude de fragmentations, se présente certes comme un tout harmonieux. Le détail cependant est inquiétant. Les formes organiques et leur trame échappent à notre discernement: s'agirait-il d'un rein, ou d'un côlon? L'artiste explique que ces images sont des radiographies d'une tumeur cancéreuse, « celle qui a causé la mort d'un être cher, mon père. » Paysages intérieurs, à la limite de l'abstraction, ils sont à la fois saisissants de beauté et répugnants lorsqu'on apprend la souffrance dont ils sont la cause.

Martin Lord, artiste pluridisciplinaire, présente un corps dans ses plus simples *Attributs*: un pantin disloqué suspendu à un fil. Il s'agit d'un autoportrait simple et efficace. Il est constitué de toile de coton brute que l'artiste a préalablement passée sur son corps afin d'y laisser une empreinte symbolique qui reproduit sa silhouette comme l'image d'un miroir. L'enveloppe charnelle est grossièrement reconstituée à l'aide de tissu, de fil et d'une aiguille. Les contours approximatifs et les membres manquants confèrent au double de l'artiste l'apparence d'un être mutilé, peut-être même mort, puisqu'une étiquette faisant office de fiche signalétique est apposée à la manche de « ce personnage énigmatique » un peu comme celle que l'on fixe au gros orteil des cadavres.

Aux murs de la galerie, une série de dessins et de collages naïfs s'apparentent aux créations d'un enfant: les feuilles sont tachées et griffonnées, l'image du corps schématique, voire grossière, se détache. Le résultat revêt quelque chose d'oppressant, suggérant que la chair qui nous enveloppe et nous sculpte est un costume étriqué, étouffant.

L'installation vidéo-performance *Peep-Show abstrait pour personnes intellectuelles* d'Emili Roby clôt l'exposition. Le titre de l'œuvre peut surprendre le spectateur par son antinomie, mais lorsqu'il pénètre dans le cubicule réservé à cette création, la noirceur le plonge dans une intimité évidente. L'image floue d'un corps féminin, en l'occurrence celui de l'artiste, apparaît sporadiquement accompagné du bruit strident que produit un moteur de réfrigérateur. À mesure que les yeux s'habituent à la pénombre, l'atmosphère domestique et sensuelle des lieux s'imposent: couleurs chaudes, tentures rouges, triangle d'or suggestif. Le *peep-show* d'Émili Roby soutient la prise de position de l'artiste contre la commercialisation de la féminité par la publicité fondée sur des stéréotypes, ceux de la femme-objet et de la femme-article.

En abordant la corporalité sous divers aspects, ces trois artistes questionnent à leur manière leur identité et, par là, invitent tout visiteur à les suivre au-delà des apparences.

Joséphine Sans

Patrick Coutu
La moderne

QUÉBEC

LA PHYSIQUE DU DOUTE

ŒUVRES SPATIALES

PATRICK COUTU

Musée du Québec

Du 6 juin au 13 octobre 2002

Patrick Coutu expose dans la *salle projet* du Musée du Québec une série de trois œuvres qui, ensemble, m'apparaissent signifier l'intention de l'artiste de présenter là un autoportrait. Patrick Coutu a une très jeune carrière. Aurait-il saisi, dans l'invitation du Musée, l'occasion de transmettre ce qu'il a découvert jusqu'à maintenant de l'expérience de création?

Il est implicitement suggéré de faire la visite de l'exposition en portant un casque d'écoute sans fil. Si le visiteur joue le jeu, il se coupe ainsi de l'environnement ambiant, et le regard qu'il porte sur les œuvres se met à changer, parce que son esprit aura changé à partir du moment où ce qu'il entend est conditionné par une voix qui prend la place de sa petite voix intérieure. Coupé de l'environnement sonore ambiant, l'esprit du visiteur change, parce qu'il arrive imprégné de la définition que le discours savant donne de l'installation (la logique de la conception d'une œuvre dépend de la structure de son espace d'accueil, une installation est, autrement dit, une œuvre dont l'artiste a conçu le sens, le contenu, en fonction de l'espace où elle allait être exposée). Coupées de leur environnement sonore, les « œuvres spatiales » (titre de l'exposition) ne semblent plus soumises à ce que le visiteur croit savoir de la pratique artistique actuelle.

Pour peu qu'il soit passé par les bancs des départements d'histoire de l'art des universités québécoises, il se référera in extremis à *Projet*, une photographie de l'artiste le représentant en pied dans les plus pures règles du portrait dans la tradition de la peinture d'hagiographie. L'esprit peut encore se référer à de tels enjeux, et peut-être même se rappellera-t-il l'analyse des autoportraits de Poussin par Louis Marin, une référence en la matière. Son esprit n'en continuera pas moins de chavirer, parce que cette référence historienne ne saurait combler l'absence que le défaut du signifiant *installation* produit. Il s'agit bien là d'espace, il est en effet difficile de faire abstraction du titre de l'exposition, comme il serait aussi très difficile de ne pas reconnaître la référence faite à la conquête de l'espace par les États-Unis dans *La Moderne*, l'imposante sculpture autour de laquelle le visiteur ne peut pas faire autrement que de graviter autour.

La Moderne est un contenant, bien que ses parois soient d'une séduisante richesse picturale (mais on n'attrape pas les mouches avec du vinaigre). Ce qui est à voir de *La Moderne* se trouve dedans. Seules deux petites ouvertures permettent d'y jeter un coup d'œil. Peu importe le détail, l'artiste semble bien vouloir retourner les intentions du visiteur comme un gant. Lui qui est venu pour apprécier des œuvres exposées dans l'espace d'un musée, le voilà privé du bruit du musée, privé aussi de l'espace du musée, privé de la logique avec laquelle il avait l'habitude de juger les œuvres... Et ne voilà-t-il pas que, comble de privation, dans le casque d'écoute, un crépitement inaudible se substitue à la voix; il est de l'autre côté de l'émetteur, l'immense masse de *La Moderne* fait écran à la réception, de penché qu'il était, en train de regarder à l'intérieur de la sculpture, il se dresse, un peu excédé, se retourne pour faire face à une série de photos au mur; elle est accrochée bien trop haut, se dit-il, mais saisit au même moment qu'il est là, seul, sans plus aucune assise, devant cette série d'images. Mais il se surprend à déjà trouver des liens entre ces fragments de réalités. Il se tourne vers le titre, l'œuvre s'appelle *La physique du doute*...

Jean-Émile Verdier

VALCOURT

SILENCES SYMPHONIQUES

DÉDALES : PARCOURS DE L'ŒUVRE DE ROLAND POULIN

Centre culturel Yvonne L. Bombardier
Valcourt

Du 24 septembre 2002 au 9 février 2003

Commissaire : Olivier Asselin.

Beaucoup d'œuvres parmi les plus expressives qui soient commencent par le silence. Le spectateur ne voit ni n'entend pour ainsi dire rien. Il a le choix entre passer tout droit, ce que l'artiste semble l'inviter à faire, et s'attarder, ce qui est presque un exploit en cette époque de vitesse érigée en valeur absolue. S'il choisit la deuxième option et qu'il s'acharne un tant soit peu, il sentira peut-être quelque chose frémir, comme un tressaillement. Puis plus rien. À cette étape, ce sera dans bien des cas le seul signe d'une vie au-delà du silence. Le spectateur s'éloignera alors, déçu, d'autant plus qu'il ou elle avait cru sentir, voire pressentir, qu'il allait se passer « quelque chose ». Avec un peu de chance et beaucoup de suite dans les idées, il ou elle repassera peut-être par là dans deux jours, un an ou dix ans, avec, quelque part entre la tête et le cœur, un faible écho de ce petit « quelque chose », qui, pareil à une énigme attirante, lourde de promesses mais à peine entrevue, résonne avec obstination. Tendra une oreille aiguisée par l'attente et le désir. Et s'attardera, s'acharnera, de nouveau, avec la vigilance de ceux qui restent de longues heures à observer une branche haut placée pour y apercevoir un oiseau rare, perché là comme par miracle. Et peut-être percevra, à nouveau, sourdre un chant faible, à peine audible, mais qui cette fois ne s'efface ni ne s'éloigne: c'est la « petite musique » de l'œuvre, celle qu'elle est seule à pouvoir émettre, ce pour quoi

Roland Poulin
Déjà, la nuit s'avance n°2, 1992
Bois Polychrome
151 x 493 x 234,5 cm
Collection de la Galerie d'art de North York
Photo : Jarek Rodycz

BAROQUES DEMEURES VIRTUELLES

« On l'a dit, les œuvres de Roland Poulin (même les plus minimalistes) sont baroques à plus d'un égard. Elles aussi ont des formes, des structures, des dispositions diagonales, circulaires, torses, spiralées, elles sont asymétriques, bancales, irrégulières, complexes, contradictoires, elles multiplient les trompe-l'œil et les trompe-l'esprit, et l'expérience que nous en faisons est ainsi instable et discontinue, elle est imprévisible et toujours surprenante. » [1]

« Malgré leur apparente simplicité, toute géométrique, ces reliefs sont d'une grande complexité : les lignes ne sont jamais parfaitement droites, les coupes sont apparentes, les ajustements imparfaits, la colle dégouline, le grain du bois est irrégulier, le pigment n'est pas tout à fait monochrome, etc. Et puis ces reliefs sont aussi figuratifs et même narratifs. » (...) « ...en 2001-3002, Roland Poulin réalise une autre série de reliefs – les *Demeures* – qui reprennent le travail précédent pour le déployer autrement. (...) Dans les anfractuosités de ces maisons, le regard s'immisce comme un corps, passant par ces ouvertures, descendant ces escaliers, marchant dans ces couloirs. Mais l'intérieur de ces demeures est sombre, barré par endroits, interdit même finalement, et, bien vite, le regard seul ne peut aller plus loin. L'imagination prend alors le relais pour tâcher, un temps au moins, de se figurer la suite, d'imaginer la suite, au-delà du visible. Mais elle reste impuissante à imaginer tout ce qui se cache au détour, au fond du couloir, derrière une paroi, au cœur de l'antre. Et au plaisir se mêle alors une vague inquiétude. À cet infigurable qui s'annonce sans cesse ici sans jamais se montrer, le langage peut toujours tenter de suppléer par quelques mots abstraits, qui n'engendrent nulle image mais sont tout chargés de sens. Qu'est-ce qui se cache dans les profondeurs de ces dédales, au fin fond de l'abîme ? « La mort » ? La fin des temps ? *L'origine du monde ? Cet obscur objet du désir*, probablement. » [2]

(1) et (2) extraits du texte d'Olivier Asselin, respectivement pp. 54 et 102, dans le catalogue d'exposition *Dédales : parcours de l'œuvre de Roland Poulin*, dont je tiens à signaler l'excellente conception graphique, signée Andrée Lauzon.

elle a été créée. Et petit à petit, si les conditions sont favorables et la mise en scène, réussie, l'entendra progressivement prendre de l'ampleur et de la largeur, jusqu'à emplir la pièce, en une symphonie qui accompagnera longtemps, longtemps – toujours peut-être – ce spectateur si constant, si généreux de son temps et de ses élans amoureux.

Ainsi en va-t-il du travail de Roland Poulin. Loin de nous sauter aux yeux, ses œuvres attendent, patiemment, que l'on veuille bien les découvrir. Car elles sont d'une certaine façon camouflées, occultées, pas tant par la volonté de l'artiste que par notre propre cécité, notre rythme de vie infernal où tout doit se livrer au plus vite, se laisser déchiffrer sans peine. Concurrencer 2000 sollicitations par jour (la moyenne des bombardements visuels en terrain urbain), ce n'est pas rien !

Une fois ainsi « découvert », dévoilé, le travail de Poulin fascine, inlassablement. D'une sobriété de prime abord déconcertante, il exige une approche attentive. Petit à petit, un monde se révèle, que l'on ne peut que deviner, aveuglément, presque à tâtons, à partir de la mise au jour de quelques principes d'une simplicité trompeuse. Rigueur : des arêtes se conjuguent et se repoussent, se divisent et se multiplient avec équivoque. La ligne et la masse, en équilibre instable, dans un jeu perpétuel, l'une tirant avec gravité, l'autre s'élançant dans un jeu complexe de figures aussitôt esquissées, aussitôt évanouies. Danse : lorsqu'une forme se présente, c'est pour toujours se fondre, à la faveur d'une ligne de fuite, dans une figure différente. Illusions et allusions. Un autre monde est ici évoqué, dont les règles entretiennent avec celles qui régissent le nôtre, de monde, les mêmes liens que la poésie avec le rapport de police : à partir des mêmes mots, des mêmes matériaux, l'un ferme, l'autre ouvre. Autant dire un univers de différence. Entre ce que nous comprenons et ce qui est. Entre le marcheur et le danseur. Entre le « réel » et le « représenté ». Entre ce que nous voyons, dans notre état « normal », et ce que l'artiste tient à nous dire.

Saluons l'initiative du Centre culturel Yvonne L. Bombardier, qui a pris la décision d'intégrer à sa programmation le Prix Borduas, posant ainsi chaque année un jalon important de l'actualité des arts visuels au Québec avec un souci de qualité qui l'honore. Un bel exemple du privé prenant le relais du public !

Jean-Pierre Le Grand

CARAQUET, NOUVEAU-BRUNSWICK

ACADIE VISUELLE

Festival des arts visuels en Atlantique

Du 4 au 7 juillet 2002

Plus d'un siècle avant que l'écrivain américain Henry Wadsworth Longfellow n'écrive le poème épique *Evangéline* (1847), s'établissaient les premières familles acadiennes le long du littoral du Nouveau-Brunswick. Au moment où avait lieu la déportation des Acadiens (ou Grand dérangement, 1755) les premiers colons s'implantaient dans le Sud américain, notamment en Louisiane. L'essence même de la quête identitaire émane du poème de Longfellow, tragédie fictive d'Évangéline Bellefontaine qui raconte l'histoire d'une jeune Acadienne séparée de son amant le jour de leur mariage. La culture acadienne, riche de l'expérience et de la tragédie que fut la déportation, se présente comme une tradition qui persiste autant en Louisiane – comme en témoigne la musique de Zachary Richard – qu'au Nouveau-Brunswick, telle que la décrit Antonine Maillet dans *La Sagouine*.

L'Acadie conserve son unicité dans les moindres détails de la vie quotidienne. Le Festival des arts visuels en Atlantique, créé en 1997 sous le nom de *Caraquet en couleurs*, a lieu chaque année et implique toute la communauté locale. Cette manifestation de la culture acadienne comprend de nombreuses activités dont des ateliers, des expositions importantes, un concours d'arts visuels, le lancement d'un livre, une vente aux enchères et même un restaurant où l'on peut goûter à des mets locaux.

Le défi de création en direct a rassemblé 19 artistes de France, du Québec et du Nouveau-Brunswick.

Lise Robichaud
Ecrire l'avenir, 2002
Installation
Photo: G. Robichaud

Michel Robichaud, natif de Caraquet, a conçu une sculpture en empilant des pierres. Frédérick Avy, de France, a exposé des caricatures à l'encre et à la plume, dont l'une donne à voir des codes barres dont les lignes dévient pour se transformer en croix évoquant celles d'un cimetière et dont une autre, *Le vertige de l'homme cubiste*, composée d'un gratte-ciel, d'argent et d'une pomme mangée jusqu'au cœur, s'accompagne des mots: « Huit décennies plus tard, l'art se généralise en classes. Les extrêmes comme le plaisir ne sont pas une force, mais une dégénération. »

Jacques Lanteigne a créé un énorme personnage de polystyrène et de plâtre blanc s'apparentant à une momie d'où s'échappaient des fils de cuivre. *Métamocéan* (2002) de Roger Vautour représente: « Un voyage à travers un tunnel formel vers un destin inconnu. » L'œuvre consiste en une installation en forme de boîte surpilotis. En regardant par les trous en forme d'animaux percés à travers les parois de la boîte, on discerne des peintures mettant en scène des bateaux, des oiseaux ou des animaux. Les minuscules assemblages de pierres et de bâtons de l'artiste français Bernard Rosso ont l'aspect de totems s'inspirant de la nature, allégories de l'échange interculturel. À l'occasion de l'événement Coup de pinceaux français, quatre artistes français (Jacqueline Berton, Annie Kiener, Élise Jacqueton et Anne-Marie Desmazeaux) ont créé leur propre interprétation en grand format de l'œuvre Guernica de Picasso.

Dévoilée durant l'événement, *Brise collective* (2001), œuvre en fibre de verre d'un sculpteur de Caraquet, Norbert Gionet, incarne les origines maritimes de la culture acadienne par le biais d'un bateau, d'un personnage et d'une bouée de bronze flottant sur une mer verte. La sculpture stylisée sera installée en permanence sur le terrain de la Fédération des Caisses populaires acadiennes de Caraquet.

L'événement libre a permis à des artistes d'exposer leurs créations en parallèle avec d'autres activités du festival. Mario Cyr a présenté ses collages figuratifs très particuliers composés de fragments de bois et de tissu ainsi que d'étiquettes de bouteilles de bière et dotés de titres tels que *Roméo, je te paie une bière*. Béatrice Savoie, jeune artiste à l'imagination débordante, a créé des œuvres qui, bien que techniquement imparfaites, se révèlent de fraîches critiques du monde actuel. *Étrangénique* représentait une énorme tomate placée dans une brouette et un personnage hybride à la fois jeune fille et grand-mère flottant dans les airs, à côté d'immenses plants de maïs et de blé! *Partons la mer est belle*, une pièce plus petite, représentait des homards sur une plage.

Lise Robichaud, artiste originaire de Caraquet résidant actuellement à Moncton, a créé l'installation *Écrire l'avenir*. Cette œuvre, dévoilée lors de la cérémonie d'ouverture, fait allusion au temps passé et futur, au lieu et à la mémoire. Sur un écran, le visiteur devinait une main traçant des mots sur une feuille de papier tandis qu'en dessous, une multitude d'enveloppes engloutissait littéralement le plancher. Un long miroir horizontal appuyé contre le mur permettait aux spectateurs de voir leur réflexion incorporée à l'installation. Se reconnaître ainsi dans cette imagerie ajoutait un aspect social au message de Robichaud: les cultures menacées doivent maintenir un fort lien social afin d'assurer leur survie. Michel Bona, qui enseigne à l'Académie royale des beaux-arts de Budapest, a présenté des créations démontrant une grande maîtrise du pastel et du crayon, telle *Solitude* (2002), petite image finement travaillée d'un homme revêtu d'un manteau et portant un béret.

Cette année, Lise Rocher a gagné le premier prix de la compétition ouverte avec *Hommage à Jean-Paul Riopelle et Huguette*, sculpture de céramique et d'acier. Marie-Hélène Nardini obtenait le deuxième prix avec *Bagage vital*, assemblage de trois valises ouvertes contenant une photo représentant une plage, un champ ou une étendue d'eau. Des mentions honorables furent attribuées à Nathalie Daigle et à Monique Coté, ainsi qu'à Georges Goguen dont *La lutte*, collage multimédia, rappelait un totem hiérarchique conçu à partir d'éléments recyclés.

L'installation du Montréalais Jocelyn Philibert était constituée d'éléments interactifs ressemblant à des branches et à des brindilles qui semblaient tourner selon une volonté propre, la machinerie à l'origine de leur mouvement étant dissimulée. Comme l'écrit Philibert: « La terre est encore surtout matérielle, primitive, un *emblème* de la nature, mais avec le clonage et la manipulation génétique, la notion même de nature est remise en question... Selon moi, c'est la réalité elle-même qui est en crise, face au virtuel. » Les brindilles de Philibert, qui tournaient et bougeaient presque avec hésitation, dans un paysage reconstitué, transmettaient un effet à la fois magique et comique. Une nuit, alors que le Festival tirait à sa fin, le *Présage* d'Antoine Thomas fut brûlé près du port. L'immolation de l'immense femme-sirène de bois sculpté, semblable aux figures de proue ornant autrefois les navires, évoquait une cérémonie sacrificielle ou rituelle.

Comme l'a remarqué l'anthropologue canadien Wade Davis, le nombre de dialectes et de langues existant dans le monde diminue à un rythme alarmant, de plus en plus menacé par la globalisation. Avec chaque dialecte ou langage qui disparaît, affirme Davis, une vision du monde se perd. L'expérience du Festival des arts visuels en Atlantique promet chaque année un échange vivant, toujours en évolution, qui donne l'envie de protéger la culture acadienne afin de la garder bien vivante.

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

LA ROTONDE, le restaurant du **Musée d'art contemporain de Montréal**

Réservez votre table pour vos dîners d'affaires ou vos soupers d'avant-spectacle avec vue panoramique sur l'esplanade de la Place des Arts.

La Rotonde vous propose un menu aux parfums de Provence.

LA ROTONDE
Cuisine méditerranéenne, Service de traiteur
185, rue Sainte-Catherine Ouest, Mtl (coin Jeanne-Mance)
Métro Place-des-Arts
Réservations (514) 847-6900

GRENOBLE

TABLEAUX HISTORIQUES DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

La Révolution par la gravure. Les tableaux historiques de la Révolution française (1791-1817). Une entreprise éditoriale et sa diffusion en Europe

Du 21 juin au 4 novembre 2002

Musée de la Révolution française, Château de Vizille (à 15 kilomètres au sud de Grenoble)

Le Musée de la Révolution française présente, au Château de Vizille, une exposition consacrée à un ouvrage monumental produit en France en pleine Révolution, les *Tableaux historiques* de la Révolution française, et à ses contrefaçons publiées en Hollande, en Allemagne et en Belgique.

Révisant les savants travaux de Maurice Tourneux à la fin du XIXe siècle, nous avons porté une attention particulière à l'histoire éditoriale de la suite française, une vaste publication étalée sur vingt-cinq ans : deux cent vingt-quatre gravures – les gravures événementielles, appelées *Tableaux* dès l'origine, étaient accompagnées de *Discours* – offrant aux contemporains, dans l'ensemble de l'Europe aussi bien qu'en France, et à la postérité, une histoire imagée de la Révolution française exceptionnellement précise et vivante – changeante aussi – demeurée à peu près inconnue des historiens depuis la fin du XIXe.

Lancé au début de juillet 1791, l'ouvrage projeté de quarante-huit gravures accompagnées de textes et vendues par deux en livraisons mensuelles, allait connaître, après des remaniements successifs, cinq éditions entre 1791 et 1817 et totaliser dans l'édition complète en trois volumes trois frontispices, cent quarante-quatre *Tableaux gravés* avec leurs discours explicatifs et soixante-six portraits.

Initiée par des artistes dessinateurs et graveurs, l'entreprise souffrit les agitations de la politique et connut plusieurs remaniements dans la structure éditoriale, dans la propriété de l'édition, dans le choix des collaborateurs – artistes et rédacteurs – et surtout dans les textes d'accompagnement qui ont varié à chaque édition reflétant, de la Constituante à la Restauration, les mouvements d'opinion selon les modes de gouvernement.

Les quarante-huit premiers *Tableaux* et leur texte d'accompagnement annoncés par le prospectus de 1791 étaient publiés au début de 1794. Le cours des événements révolutionnaires et le succès de l'entreprise encouragea les responsables à la poursuivre et, en 1798, quatre-vingt gravures – dorénavant désignées comme *Tableaux historiques* – furent réunies dans un volume dont les textes par Chamfort et Ginguené avaient été remaniés par Pagès pour les « dégager de toute rouille révolutionnaire. » ; on ajouta neuf gravures d'une entreprise concurrente relatives à des événements préliminaires à la révolution. En 1802, la publication, portée à cent quarante-quatre gravures auxquelles on ajouta soixante portraits parut en trois tomes, les textes ayant subi de nouvelles modifications. En 1804, une nouvelle page de titre permet à l'éditeur d'écouler les gravures en adjoignant les défets des textes des précédentes éditions et en ajoutant six nouveaux portraits. Enfin, après le retour des Bourbons, parut en 1817 une édition simplifiée dont les textes des gravures étaient réduits à une notice descriptive et ceux des portraits modifiés dans un sens nettement bourbonien. Un travail de longue haleine a permis d'avancer des nouvelles hypothèses sur cette histoire éditoriale et sur les acteurs de cette entreprise unique, complexe et mouvementée.

Rapidement, les gravures des *Tableaux historiques* connurent une diffusion européenne telle que des éditeurs étrangers les jugèrent assez représentatives et fidèles aux événements pour les contrefaire et les publier dans leur langue.

Exemples probants de transfert culturel en Europe, ces gravures de facture savante et leurs contrefaçons, outre qu'elles offrent des représentations fidèles de Paris et de sa population à la fin du XVIIIe siècle, construisent, image après image, la mémoire des événements politiques et militaires survenus dans la France révolutionnaire jusqu'au 18 Brumaire. Les discours et les textes afférents traduisent les fluctuations des interprétations politiques par les contemporains.

Tout en accordant une place significative à la comparaison des images contrefaites avec leurs modèles empruntés aux *Tableaux* mais aussi à d'autres gravures, l'exposition de Vizille offre au visiteur une réflexion sur les qualités techniques et esthétiques de ces gravures savantes, modernes par leur représentation minutieuse de l'actualité et par leur caractère inédit de reportage, et sur les motivations diverses des créateurs de cette immense production. Outre une série de thématiques relevées dans les *Tableaux* (événements symboliques de la Révolution – le Dix août – la famille royale, la fête, la violence), une importante section consacrée à la représentation de l'architecture parisienne, subsistante ou disparue, permet de mesurer la précision topographique des dessins de Prieur, l'auteur « engagé » de soixante-sept *Tableaux*, si passionnément attaché à témoigner de la participation du peuple aux journées révolutionnaires. La suite des *Tableaux* français est complétée par une présentation de quelques portraits. Enfin, une section consacrée à la fortune des *Tableaux* historiques démontrera aux visiteurs une familiarité, parfois inconsciente, avec ces images abondamment utilisées dans les manuels jusqu'à nos jours. Quiconque fréquente les ouvrages anciens ou contemporains sur la Révolution française rencontre souvent des illustrations tirées de cette suite, rarement identifiées, jamais datées ni replacées dans leur propre histoire éditoriale (une Histoire de la Révolution publiée chez Hachette à la veille du Bicentenaire est entièrement illustrée de gravures des *Tableaux* historiques sans qu'on puisse trouver une seule mention de leur source). Cette habitude de recourir aux *Tableaux* historiques pour illustrer des livres d'histoire a commencé dès le début du XIXe siècle. Elles nous sont bien familières les petites gravures – trente-sept en tout – réparties dans les cinq volumes de Jacques-Antoine Dulaure, *Esquisses Historiques des principaux événements de la Révolution française* publiées à Paris en 1823. Signées sous le trait carré *Dessiné et gravé par Couché fils* (aucune mention de Prieur ni des autres dessinateurs des *Tableaux*) ; *Terminé par Bovinet*, ou par *Lejeune* ou *Gossard*, ces copies seront reprises jusqu'à la 3e édition en 1835.

Au même moment, commence en 1824 la publication de François-Auguste Mignet de son *Histoire de la Révolution française, depuis 1789* jusqu'en 1814. Ce n'est qu'à la 6e édition, en 1836, que cette Histoire reçoit des illustrations, copiées cette fois d'après les vignettes de Duplessi-Bertaux (décédé en 1818) pour les portraits du 3e volume des *Tableaux historiques*. Groupées par deux sur une page en regard d'une page de texte, dans le sens de la largeur, elles ne comportent sur l'épreuve aucune identification d'auteur ni de sujet. Au XXe siècle on ne compte plus les utilisations des *Tableaux*, de la simple illustration d'événement ou de personnage à la reproduction plus ou moins complète de l'ouvrage.

Les premiers travaux sur ces éditions des *Tableaux historiques* par une équipe de recherche internationale ont été publiés en Allemand à la suite du colloque organisé par Rolf Reichardt en 1998 à la Justus-Liebig Universität de Gießen[1] Des articles approfondis destinés à la monographie publiée à l'occasion de l'exposition de Vizille sont enrichis par l'iconographie complète des ouvrages français, hollandais, allemands et belge (sous la forme d'un tableau comparatif) ainsi que par la transcription intégrale de tous les avis et prospectus répertoriés. Réunis pour la première fois, ces analyses et l'iconographie livrent la matière pour évaluer précisément la nature et l'impact de ce spectaculaire transfert culturel en Europe. Outre cet ouvrage de référence sur les *Tableaux* historiques, le Musée de Vizille présente le parcours de l'exposition dans un Journal d'accompagnement offert gratuitement.

Claudette Hould

Université du Québec à Montréal

[1] Danelzik-Brüggemann, Christoph et Rolf Reichardt (sous la dir. De), *Bildgeddchtnis eines welthistorischen Ereignisses. Die* Tableaux historiques de la Révolution française, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, 334 pages.

Affiche de l'exposition La Révolution par la gravure.