

## Critiques

---

Volume 48, numéro 190, printemps 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52808ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

(2003). Critiques. *Vie des arts*, 48(190), 65–81.

## MONTREAL

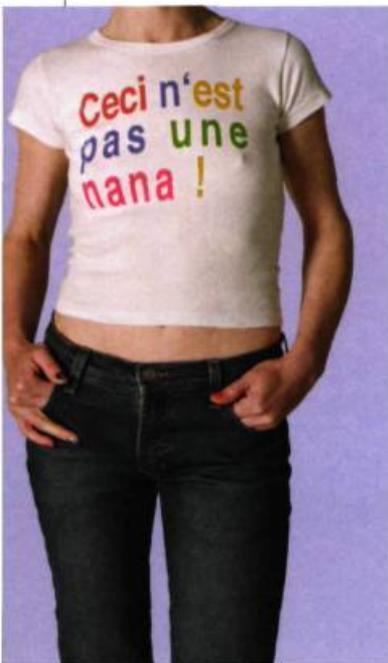
### S'OFFRIR AUX REGARDS

JE SUIS DISPONIBLE. ET VOUS ?

NADINE NORMAN

Musée d'art contemporain  
de Montréal

Du 21 novembre 2002  
au 26 janvier 2003



Nadine Norman  
Détail de *Je suis disponible. Et vous?*, 2003

Nadine Norman aime provoquer – par la bande, toutefois. Déjà en 1997, son projet *Darlings* traite de prostitution; en 1999, *DIY Woman* donne l'occasion au public de concevoir l'image de la femme idéale; *Pierre, lèche ma vitre* (2001) traite de soumission et de domination.

Norman a créé tout un émoi avec son audacieux projet *Call Girl* (1999): l'événement a eu lieu au Centre culturel canadien à Paris et il lui a permis de se faire connaître sur la scène internationale. Pourquoi a-t-il suscité tant de remous? Imaginez un tête-à-tête avec une «cocotte» – oserait-on dire une prostituée? – (en réalité une comédienne), pour bavarder... uniquement. La parole devient plus subversive que le sexe.

Ces frontières poreuses entre les comportements licites et illicites sont encore au cœur du tout premier solo de Norman *Je suis disponible. Et vous?* au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM). L'artiste a cette fois

recours à des stratégies publicitaires (des affiches aux slogans aguicheurs tapissent une salle du musée), un site Internet [www.jesuisdisponibleetvous.com](http://www.jesuisdisponibleetvous.com), des vidéoclips, jusqu'aux «aventures vivantes» lors desquelles l'artiste discute avec les visiteurs du musée qui en ont au préalable exprimé la demande.

C'est la vie en rose, façon Norman. En revanche, *Je suis disponible* a ses limites, ses redondances, tant pour ce qui est de la manière que du contenu... Malgré la panoplie de moyens multimédias dont elle use et l'installation au mobilier de couleurs pimpantes, c'est du déjà vu. En effet, dans le sillage de l'art dit «relationnel», auquel s'adonnent également (et de manière infiniment plus complexe) notamment Massimo Guerrera, Devora Neumark et Rachel Echenberg, Nadine Norman s'en tient à la représentation un peu «facile» des rôles dévolus au sexe féminin.

À ce sujet, une affiche la représente démultipliée, suçant son pouce, adoptant des poses plus suggestives les unes que les autres. L'image s'accompagne d'une mise en garde écrite, sorte d'appropriation du procédé sémantique popularisé par Magritte *ceci n'est pas une...* «grue, salope, tigresse, muse, lolita, nana, putain, chienne»...

L'«esthétique relationnelle» de Norman puise dans un nouveau courant artistique, plus répandu en Europe qu'au Québec, sur lequel s'est penché le théoricien de l'art Nicolas Bourriaud. Pour les adeptes de ce courant, il s'agit moins de livrer de nouveaux objets de création que de tisser entre «performeur» et spectateur un lien social plus ou moins durable... Ces gestes consacrent en quelque sorte la sphère intime, domestique, comme lieu de «véritables» échanges entre sujets consentants. Paradoxalement, ces rapports de proximité entre l'artiste et son public naissent-ils des manques (de nature affective, émotive, sexuelle...) découlant de la course au rendement?

Toutefois, dans le lieu institutionnel qu'est le musée, le lien entre l'artiste et le visiteur est désamorçé dès le départ. Nadine Norman en est consciente: sur l'un de ses t-shirts, le mot «fiction» n'apparaît-il pas au détour de la phrase accrocheuse: «Je suis disponible, dynamique, fiable, généreuse, sensuelle, cherche une fusion entre la fiction et la réalité avec quelqu'un qui partage les mêmes désirs»?

L'artiste et le public se lancent ici dans une expérience aléatoire, à condition que les deux parties

veillent bien jouer le jeu. Ainsi, le spectateur devient en quelque sorte le coproducteur de l'œuvre à venir...

En plus du salon de l'«allumeuse», les visiteurs sont invités à pénétrer dans une salle de cinéma où sont projetés 19 vidéos, mis en boucle. Les titres tels, *Ce n'est pas ce que vous pensez* et *Je peux le faire!*, formules garantes d'invites au féminin, réservent la surprise de montrer l'artiste au jardin, au marché, faisant la lessive.

Née à Toronto, Nadine Norman, 39 ans, vit tantôt à Montréal, tantôt à Paris. Depuis une dizaine d'années, elle accumule quantité de projets (performance, installation, Internet, photographie, vidéo, etc.) qui abordent – non sans quelque auto-dérision –, les rêves et les fonctions traditionnellement attribués aux femmes. Sous ses mises en scène «au courant», le véritable propos de Norman se perd dans le style et les fioritures. Le néophyte n'y «goûtera» que du bonbon, alors qu'un gourmet d'art actuel pourrait rester sur sa faim.

Autrement, le projet trouve une certaine cohérence dans l'idée même de disponibilité, notion quasiment dépassée aujourd'hui, l'époque des relations jetables... en toutes circonstances. Bref, l'installation de Nadine Norman met le doigt sur une lapalissade: lorsqu'on est disponible, peu le sont et vice versa. Et vous, qu'en pensez-vous?

Lyne Crevier

### SANS CILLER

SPIN + DAYLIGHT

PASCAL GRANDMAISON

L'Espace Vox

Du 15 novembre 2002  
au 19 janvier 2003



Pascal Grandmaison  
*Daylight*, 2002

Le travail de Pascal Grandmaison repose surtout sur ses œuvres vidéo qui circulent notamment dans quantité de festivals (multimédias et autres) de par le monde. Il le reconnaît d'emblée: «La vidéo est trop souple, elle voyage tellement rapidement que, depuis cinq ans, les festivals se sont multipliés de manière exponentielle. Il y a là un piège.»

Un piège qu'il contourne en partie avec son exposition *Spin + Daylight* pour laquelle il livre non seulement une bande vidéo mais aussi une œuvre photographique, afin d'y ajouter un soupçon d'art conceptuel... de poids.

*Daylight* (2002), une photographie couleur de grand format, repose au sol de l'une des salles dévolues à l'exposition solo de Grandmaison. Seul un filet de lumière naturelle parvenant d'une fenêtre en grande partie masquée et deux tubes fluorescents qui ne sont pas branchés s'ajoutent à la composition.

Toutefois, les deux lignes blanches verticales des tubes, appuyés sur le mur, se découpent à merveille sur le camaïeu vert sombre de la pièce. L'image rappelle entre autres l'art conceptuel de Joseph Kosuth, théoricien du mouvement, dont l'article *Art After Philosophy* (1969) suggère que l'objet le plus matériel est aussi affaire de langage. Ainsi, l'apparence formelle de l'œuvre est beaucoup moins importante que ce qu'elle signifie ou que la façon dont elle s'intègre à l'espace.

Dans la dernière salle, *Spin* (2002), la bande vidéo d'une quinzaine de minutes, propose une tout autre trajectoire. À l'instar de Warhol, cette fois, Grandmaison s'attache à une structure répétitive à travers une «série» de portraits de jeunes gens évoquant les fameux *Screen Tests* (1965) du maître du pop' art.

Ici cependant, les gros plans successifs tranchent sur l'imagerie warholienne, davantage statique. Par des plans panoramiques verticaux, le spectateur découvre peu à peu les portraits des acteurs dans un tremblement de l'image d'où émane un étrange désarroi. Même si les sujets demeurent impassibles, leur regard trahit tantôt l'inquiétude, tantôt l'indifférence. De plus, ces plans, mis bout à bout, composent un ensemble aux limites de la viduité, de l'abandon.

Or, l'image vidéo, parce qu'elle est formée d'un défilement de photographies, est toujours parcourue d'un « frémissement constant » (Roger Odin). Grandmaison accentue le phénomène, jouant sur cette propriété du cinéma et de la vidéo, s'éloignant en cela de la « nature morte ». Et puis l'œuvre ne s'intitule-t-elle pas *Spin*? En français, le verbe se traduit par filer, débiter une histoire, tourner. Le lent mouvement de la caméra dévoile donc chaque visage pour s'arrêter tout au plus à l'encolure d'un chandail, ou à celle d'une chemise... pour passer au plan suivant, dans une ronde ensercelante.

Ce travail possède des affinités avec la peinture de Georges de La Tour (1593-1652) ou de Francisco de Zurbaran (1598-1664) et le *Spin* tire sa force de la composition qui s'étoffe de menus détails, à l'exemple de certaines œuvres de ces grands maîtres. Le modelé serré de la tête, l'habileté à rendre les qualités de la matière (leurs plis nets), le grain de la peau, sa blancheur, l'absence d'accessoires, enfin la noble simplicité de l'ensemble se fait l'écho de l'art du portrait à l'ancienne.

Par ailleurs, Grandmaison affectionne les sujets énigmatiques dans des décors dépouillés. Ainsi dans l'œuvre *Sessions Video* (2001), qu'il a réalisée en collaboration avec Patrick Pellerin, le spectateur suit des personnages qui font mine de choisir des produits d'usage courant tels des jus de fruits, des vêtements, des disques compacts...

À la manière de vidéoclips, aussi ineples que fortement axés sur l'*bomo consumans* a priori libre de ses choix, les scènes présentent des « zombies » peu empressés d'arrêter leur choix sur des produits censés leur garantir réussite et bonheur. Les séductions marchandes, visiblement, les tétanisent. Ici, pas question de se réjouir bêtement de son pouvoir d'achat, l'heure est à la gravité car face à la multiplicité des choix, on s'embourbe parfois.

Lyne Grevier

# L'architecture de Herzog & de Meuron :

HERZOG & DE MEURON :  
ARCHÉOLOGIE DE L'IMAGINAIRE

Centre Canadien d'architecture  
Montréal

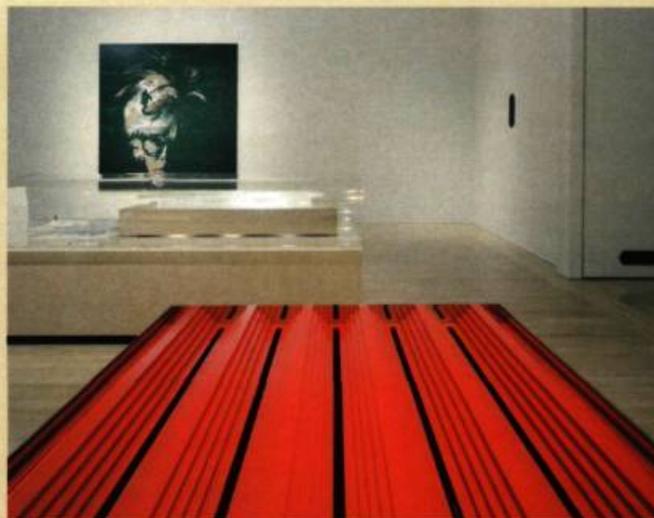
Du 23 octobre 2002  
au 6 avril 2003

Dialogue visuel avec le musée, la structure narrative de l'exposition *Archéologie de l'imaginaire* met à profit un impressionnant parcours dans le monde de Herzog et de Meuron qui s'exprime par l'entremise d'une grammaire architecturale pluridisciplinaire et se nourrit de divers éléments qui ont enrichi au fil du temps leurs nombreux projets.

Parmi les éléments qui composent la grammaire des architectes Herzog et de Meuron se trouvent de nombreuses installations, maquettes d'étude, dessins tirés des archives, livres, photographies, peintures, sculptures, daguerréotypes, porcelaines, catalogues commerciaux de collections privées, objets ethnographiques, jouets, fossiles, insectes, pierres de lettrés chinois et quelques œuvres d'artistes contemporains. Bref, une panoplie d'objets disparates numérotés, étiquetés et disposés dans des vitrines, sur les murs ou dans les salles, sont exposés pour témoigner d'une éblouissante exploration du processus créatif intellectuel et collectif de l'architecture de Herzog et de Meuron.

Puisant dans les archives du CCA, ainsi que dans différentes collections privées et publiques, l'exposition relève de l'ethnographie, de la paléontologie, des beaux-arts, de la bibliothéconomie et des arts appliqués pour constituer une impressionnante incursion dans l'élaboration de divers projets architecturaux passés et futurs. La présentation de cette exposition emprunte à la structure narrative d'un musée d'histoire naturelle ou des cabinets de curiosités du XIX<sup>e</sup> siècle afin de créer une sorte de musée imaginaire proposant un discours dominé par une dialectique des éléments hétérogènes qui se joue entre fantaisie et rigueur scientifique, jeu et déférence, métaphysique et matérialité, surface et profondeur, subtilité et sublimité, métaphore et réalité, fluctuation et permanence...

Mais au-delà de ces *vieux rebuts*<sup>1</sup> qui, dans les créations architecturales de Herzog et de Meuron, se trouvent investis autant



sur le plan conceptuel que matériel, il est difficile de saisir où s'arrête l'art et où commence l'architecture. C'est d'ailleurs cette indétermination qui constitue la problématique centrale de l'exposition. Elle a été abordée en adoptant l'approche d'une *histoire évolutive* du travail de ces deux architectes autour de cinq grands axes thématiques qui invitent le spectateur à créer des liens entre certaines œuvres de Alberto Giacometti, Joseph Beuys, Yves Klein, Andy Warhol, Dan Graham, Donald Judd et les différents objets, maquettes et photographies qui illustrent le processus créateur du tandem d'architectes.

## DÈS LE DÉBUT, LE SUCCÈS

Nés tous les deux en 1950 et formés par Aldo Rossi et Dolf Schnebli à l'École polytechnique fédérale de Zurich en Suisse de 1970 à 1975, les architectes Jacques Herzog et Pierre de Meuron ont fondé leur propre agence en 1978. Depuis, ils n'ont pas cessé de mettre en œuvre et d'exécuter de remarquables projets architecturaux dont l'originalité a été saluée dans le monde entier.

Or, dès leurs premières créations, par exemple, la maison bleue à Oberwil (1980) en Suisse, la maison de pierre à Tavole en Italie (1988) et l'immeuble de logement le long d'un mur mitoyen à Bâle (1988), le talent de Herzog et de Meuron a été reconnu internationalement. En fait, leur succès a débuté avec la fameuse construction de l'entrepôt Ricola à Laufen, en

Vue de l'installation galerie 3

Avec les œuvres de :

- Andy Warhol *Autoportrait (Camouflage)* The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, collection constitutive, contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. © Andy Warhol Foundation/ARS (New York)/SODRAC (Montréal) 2002
  - Richard Artschwager *Blips*. Collection de l'artiste. © Richard Artschwager/ARS (New York)/SODRAC (Montréal) 2002
  - Donald Judd *Sans titre*. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. © Donald Judd Foundation/VAGA (New York)/SODART (Montréal) 2002
- 21/10/02-03-M.L. Cadre 16  
© Centre Canadien d'Architecture/photo Michel Legendre

Suisse (1987). Depuis, certaines de leurs constructions ont suscité autant d'intérêt dans le monde de l'art que dans celui de l'architecture, comme c'est le cas pour le poste d'aiguillage d'Auf à Laufen, en Suisse (1994) et du centre sportif Pfaffenholz à Saint-Louis, en France (1993). Cette ambiguïté des genres qui relèvent tantôt de l'art, tantôt de l'architecture, est beaucoup plus évidente dans les constructions plus récentes comme certains musées, certaines galeries à Munich, à Duisbourg, à Londres et aux États Unis. De nombreux artistes ont collaboré ou ont influencé la réalisation de leurs projets, notamment le photographe Thomas Ruff, des artistes comme Dan Graham et J. Beuys. Parmi les projets en cours d'exécution figurent : le musée de Young à San Francisco (2002-2004), l'agrandissement du Walker Art Center à Minneapolis (2002-2005), le nouveau stade de soccer à Munich (2002-2005). Herzog et de Meuron ont réalisé jusqu'à aujourd'hui à peu près 182 projets ; l'exposition *Archéologie de l'imaginaire* pourrait constituer le 183<sup>e</sup>.

# réalité ou fantaisie ?

Le projet est inhabituel pour un musée qui se consacre à l'architecture en général. Son commissaire, Philip Ursprung, a agi à titre d'archéologue qui, dans un futur fictif, découvrirait les archives de Herzog et de Meuron remplies d'objets et de maquettes, autant de traces de l'existence passée de leurs projets.

L'exposition s'ouvre sur une installation qui se trouve en haut de l'escalier de l'entrée principale du Centre Canadien d'architecture. Les chants enregistrés de différents oiseaux qui émanent des parois grisâtres de l'installation incitent le visiteur à se laisser transporter dans un jardin imaginaire. Des petits écrans enchassés dans ses parois donnent à voir différents moments du travail des architectes. Disposée tout au long du couloir dans une pénombre réconfortante, cette installation qui a été réalisée pour l'établissement vinicole Dominus à Yountville (Californie 1999), conduit à l'entrée de la première salle de l'exposition où se trouvent deux nouveaux projets. Il s'agit de deux lampes suspendues au plafond au-dessus de deux objets rectangulaires multifonctionnels (tables, bancs, etc.).

## CINQ ACTES

La première salle de l'exposition sert d'introduction à l'univers fascinant dans lequel puisent ces deux architectes. Le regard du spectateur se dirige inévitablement vers une image en noir et blanc qui rappelle une photographie par sténopé du XIX<sup>e</sup> siècle. L'image de grand format réalisée par Jeff Wall contribue à introduire l'architecture de Herzog et de Meuron dans l'espace fermé du musée. L'œuvre illustre bien le potentiel de la photographie lorsqu'il s'agit de représenter la perception de l'espace extérieur qui caractérise l'architecture. Elle donne à voir un vignoble aux abords duquel se trouve un bâtiment réalisé par Herzog et de Meuron. Mais, l'œuvre de Jeff Wall n'est pas seule dans la salle. Installée dans le coin gauche, à côté de l'entrée, une sculpture d'Alberto Giacometti datant des années 60, dont les formes allongées offrent un parfait contrepoint aux personnages féminins peints par Rubens, témoigne aussi de l'influence qu'avaient eu sur ces architectes les formes simples et anthropomorphiques, les matériaux et les textures privilégiés par certains artistes contemporains.

Vue de l'installation galerie 4  
Avec l'œuvre de Gerhard Richter 612-1  
Sans titre. Carnegie Museum of Art,  
Pittsburgh. AW Mellon Acquisition  
Endowment Fund. © Gerhard Richter  
© Centre Canadien d'Architecture/photo  
Michel Legendre

Les objets rassemblés dans la deuxième salle sous le thème *Beauté et atmosphère* soulignent un aspect très ludique de leur architecture. Les matériaux utilisés dans la réalisation de certains projets, comme celui du siège de Prada à Tokyo, se présentent sous la forme de maquettes qui évoquent des sacs à main, connotent des qualités immatérielles et éphémères comme la lumière, la transparence, la chaleur, la texture. Le portrait d'Andy Warhol accroché au mur de cette salle témoigne du rapport qu'entretenait l'art à l'objet banal, caractéristique qui traversait l'esthétique du mouvement Pop Art et qui traverse aussi l'esthétique architecturale de Herzog et de Meuron. Quant à la sculpture de Donald Judd, présentée dans un coin de la salle, elle fait référence aux surfaces lisses que comportent certains bâtiments de ces architectes.

*Espaces emboîtés* est le thème de la troisième salle. L'imbrication de la matière par la technologie et la synthèse artificielle des matières premières, processus industriels liés à la ville de Bâle, demeurent à la base de certains projets. Les maquettes exposées représentent des villas réalisées par Herzog et de Meuron mettant en lumière une réflexion sur l'organisation des différents espaces autonomes de la maison où la circulation est peu pratique. Les photos disposées sur les murs, prises par Richard Ross en 1999, jouent sur la représentation des espaces imbriqués des musées des sciences naturelles. Deux peintures, l'une de Gerhard Richter (huile sur toile, 1987) et l'autre de Helmut Federle (*Sans titre*, 1982) se succèdent selon la même logique. Ces œuvres proposent deux interprétations distinctes de l'agencement de l'espace, de la matière et des textures colorées.

Dans la quatrième salle, le thème *Stockage et compression* réunit les projets architecturaux concernant des lieux d'entreposage : maquettes de gares de triages avec leurs tours de signalisations, usines, entrepôts des magasins, bref



des constructions industrielles qui laissent parfois filtrer la lumière à travers leurs murs perforés d'éléments sculpturaux. À ceci s'ajoute la photo prise par Thomas Ruff d'un bâtiment mettant en évidence une architecture qui parle du stockage.

*Transformation et aliénation* est le thème abordé dans la cinquième salle; il fait référence à la rencontre du tandem d'architectes avec l'artiste allemand Joseph Beuys dans les années 1970. Ce dernier a beaucoup marqué leur perception de l'espace et de la transformation – une quasi alchimie – des matériaux simples en quelque chose d'étonnant. Par ailleurs, le langage multiforme, ambigu, mystérieux et impénétrable des lettrés chinois et des différents objets étalés dans la vitrine au milieu de la salle servent de modèles conceptuels pour leurs projets actuels comme le Port de Tenerife ou le siège de Prada à Tokyo. À travers la présence de ces lettrés chinois, on voit un fort intérêt de Herzog et de Meuron pour l'imbrication des formes naturelles qui épousent les formes artificielles créées par l'homme.

Le dernier thème de l'exposition, *Empreintes et moulages*, aborde une vision allégorique de l'éphémère exprimée par les images photographiques qui capturent un moment spécifique de la vie et qui seront intégrées à l'architecture. En vue de souligner le sentiment de perte ou l'idée de fragilité transmises par la technique de la photographie, ces architectes ont fait appel aux réalisations de Thomas Ruff, ainsi qu'à la répétition d'un motif inspiré d'une photographie de Karl Blossfeldt qui a été reproduite par sérigraphie sur les plaques de béton de certains de leurs bâtiments (l'usine-entrepôt Ricola, 1992-1993, la Bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde, 1994-1999). Herzog et de Meuron remettent ainsi en question la réalité mise à l'épreuve du temps.

## CONTRE L'ARCHITECTURE MODERNISTE

En faisant rarement appel au principe de la *tabula rasa*, l'appropriation des thèmes, styles, comportements et fonctions qui ont été rejetés par le modernisme (par exemple, l'ornement) est investie dans leur projets architecturaux par le procédé de conversion plutôt que par celui d'interprétation. Ainsi, leurs réalisations se trouvent en opposition avec l'architecture moderniste qui rejette l'ornement, l'imbrication de l'ancien au nouveau. Puisque la plupart des influences qu'ils s'approprient sont issues de l'art, certains critiques sont portés à croire que l'œuvre de Herzog et de Meuron est davantage tributaire de l'art que de l'architecture. Or, le discours architectural de Herzog et de Meuron se caractérise plutôt par une vision pluridisciplinaire, une perception de l'espace qui a pour but l'incessante métamorphose des structures architecturales passées, présentes et futures, plaçant sur un pied d'égalité diverses formes d'art et d'architecture. À travers l'exposition *Architecture de l'imaginaire*, Herzog et de Meuron inscrivent l'architecture au nombre des nombreuses formes d'art comme la sculpture, la peinture, la musique, le théâtre, la littérature, le cinéma. L'art de l'espace perceptuel qui se construit et se déconstruit à travers une relecture d'images disparates et de bâtiments provenant de différentes époques pour redéfinir une nouvelle architecture à l'aube du 3<sup>e</sup> millénaire.

Florentina Lungu

1 Terme utilisé par ces deux architectes pour désigner les différents objets qui font partie de l'exposition et qui participent à nourrir leur inspiration pour les projets d'architecture.

## CE QUI SE DÉVOILE DERRIÈRE LA FORME...

REGARD SUR LES PRIX  
PIERRE-AYOT ET LOUIS-COMTOIS

18 janvier au 23 février 2003

Maison de la culture  
Côte-des-Neiges

Avant de commenter cet événement, un petit rappel historique s'impose. En 1991, l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC) créait le *Prix Louis-Comtois* et le décernait au peintre Marcel Saint-Pierre pour souligner le travail d'un artiste en mi-carrière. En 1996, la Ville de Montréal en collaboration avec l'AGAC affirme sa volonté de soutenir les artistes de la relève en créant le *Prix Pierre-Ayot* et en participant également à la gestion du *Prix Louis-Comtois*.

La réunion des lauréats des deux prix a constitué un fait marquant dans l'actualité des arts visuels à Montréal lors de l'hiver 2001-2002. Pourquoi? Tout simplement parce que cette rétrospective permettait, d'une part, de poser un regard sur l'évolution de l'art québécois des dernières années et, d'autre part, de mesurer la pertinence des choix des jurys successifs dans l'illustration de cette même évolution. Force est de constater le succès de l'entreprise. Quiconque a parcouru cette exposition en est sorti convaincu. Les œuvres rassemblées présentaient des qualités incontestables sur le plan de la recherche et de l'exploration formelle, tout comme sur le plan du contenu. Bien qu'il soit périlleux dans ce type d'exercice de commenter toutes les œuvres et d'établir un dénominateur commun à celles-ci, un constat demeure : aux propositions formelles se greffent une préoccupation humaniste qui s'exprime par une prise de position par l'ensemble des artistes qui expriment des opinions sur l'être et cela à travers une variété de médiums permettant l'investigation d'un langage formel propre. D'ailleurs cette investigation constitue une force indéniable de la production qui n'a plus rien à voir avec une dimension purement locale.

Cette manière de lier une recherche sur la forme à une interrogation sur l'être est déterminante dans le regard posé par les artistes sélectionnés et constitue une tendance de l'art au Québec qui est illustrée notamment par l'œuvre de Roberto Pellegrinuzzi intitulée *Empreinte I à III*. Que donne-t-elle à voir? Une partie agrandie d'une forme anatomique, un pouce qui devient le sujet d'une macro-



photographie et dont l'image est parcimonieusement découpée dans des sillons étroits et rythmés, puis épinglée. La fragilité des entailles se heurte aux épingles proéminentes servant à fixer la photographie découpée. L'effet est saisissant. Non pas uniquement à cause du procédé utilisé, mais également au niveau de l'évocation. Le pouce renvoie à l'homme, à son identité, à sa marque, à sa signature, à sa propre existence. Même chose pour l'œuvre *Pane Mundial* de Alain Paiement qui n'est pas uniquement un pur exercice de montage de photographies numériques, mais bien un balayage d'images qui défie les lois de la perspective jusqu' alors connues et expérimentées dans l'histoire de l'art. Ce qu'ausculte Alain Paiement, c'est une vision du quotidien des hommes. L'intérieur d'un commerce (une pâtisserie) devient le lieu d'une expérience visuelle à partager. Tout comme les artistes de la Renaissance qui peignaient des scènes religieuses ou civiques afin d'expérimenter avec la perspective, le photographe a recours à cette même idée que l'exploration formelle peut être mieux saisie lorsqu'elle s'applique à des environnements sociaux reconnaissables. En ce sens, le spectateur décrypte et intègre davantage le processus de construction formelle car le lieu et l'univers investi (même falsifié) lui est familier.

Ce rapport au réel est aussi la marque de deux autres photographes, Nicolas Baier et Michel de Broin. Le premier reconfigure et réinterprète l'environnement à partir d'une fragmentation d'objets

du quotidien, le deuxième attribue aux représentations un commentaire social. Ainsi, *Galaxie 500* met en scène un véhicule démodé, une voiture américaine des années soixante légèrement trafiquée. L'œuvre est composée de quatre images impeccablement encadrées du même véhicule savamment photographié. La voiture se présente dans différentes positions, frontales et latérales, comme s'il s'agissait d'un individu posant pour un portrait. Face à ce type de composition très formalisée et personnalisée, il demeure néanmoins impossible pour le regardeur de se défaire d'un commentaire social ayant trait aux valeurs consuméristes nord-américaines.

Dans d'autres œuvres, la relation à l'humanisme s'inscrit par un traitement associé au corporel. Chez Marie-France Brière, l'évocation du corps dans sa sculpture nommée *Eclipse* se traduit par des restes calcinés issus d'un lieu incendié. La mémoire en est le propos tout comme pour son œuvre *Cataracte*, plus formaliste dont la matière, marbre et plâtre, s'érige en des stèles funéraires symboliques. Une analogie similaire caractérise le montage photographique de Denis Lessard titré *Les Roses (d'après Rainer Maria Rilke)*. Chez cet artiste, la répétition du motif végétal nous renvoie à une représentation de nature intemporelle tandis que dans l'œuvre de Nathalie Grimaud, l'évanescence de l'être se conjugue à l'idée d'un sommeil latent.

De ces évocations à consonance spirituelle, nous voyageons dans d'autres travaux à l'intérieur d'un

**Michel De Broin**  
*Galaxie 500*, 1999  
Photographie  
Prix Pierre-Ayot 2002  
Collection d'œuvres d'art  
Ville de Montréal  
L'acquisition sera installée  
à l'hôtel de ville de Montréal.

univers relié ou apparenté au corps social. Ce constat est manifeste chez Sylvie Laliberté pour qui le mot et les situations s'inscrivent à l'intérieur d'une réalité vécue, personnalisée mais révélée de façon impertinente et ludique et cela à travers la vidéographie et la photographie. Chez Emmanuel Galland, l'idée de fixer l'univers de son quotidien par des pages photographiées de son agenda téléphonique marque une volonté de lier l'intime et le civil, le privé et le collectif, l'individu en rapport à son engagement. Quant à Nadine Norman, elle procède à un détournement d'un certain code social où le corps joue et déjoue de manière floue des mécanismes publicitaires associés, principalement, aux sollicitations de nature sexuelle.

Au chapitre de la peinture, l'œuvre de Stéphanie Béliveau titrée *Motif no.6* est une belle illustration métaphorique de la déshumanisation. Elle représente des fleurs stylisées se transformant en un bouquet calciné grâce au jeu du collage et à l'application de textures. En ce qui a trait à Rober Racine, ses *Vautours* mettent en lumière une autre facette de son activité de création. De facture traditionnelle, cette série se détache d'une application purement conceptuelle caractérisant ses travaux antérieurs par un recours à des techniques mixtes où un même

sujet iconique, l'oiseau rapace suggère des attitudes et des connotations presque humaines. Subjectivement, ces vautours agissent comme des personnages qui dévoilent des composantes relevant de leur propre nature, que ce soit la vanité ou l'orgueil, l'hypocrisie ou la domination, mais aussi la vulnérabilité et la fragilité. Chez Marc Séguin, l'effet esthétisant d'un canard en médaillon se trouve renversé par son titre *Étude pour braconnage*, conférant à l'œuvre une charge politique manifeste. En ce qui a trait aux peintres Pierre Dorion et Guy Pellerin, leurs recherches appliquées à l'histoire de l'art et à l'histoire des formes trouvent, malgré leurs différences, une même résonance par leur quête particulière à matérialiser et à représenter l'espace abstrait du visible.

En conclusion, cet événement a permis d'apprécier la qualité de la production des artistes du Québec et d'inscrire leurs propositions esthétiques comme un apport inestimable à la société. Les *Prix Pierre-Ayot et Louis-Comtois* constituent une contribution indéniable à la dynamisation et à la reconnaissance du milieu des arts visuels au Québec ainsi qu'à la valorisation de l'implication municipale dans le développement d'une collection publique d'œuvres d'art actuel.

Jean De Julio-Paquin

## LA MEILLEURE ŒUVRE ?

FRANCINE SIMONIN

Maison de la culture Frontenac  
2550, rue Ontario Est, Montréal  
Du 16 janvier au 23 février 2003



*Écritures 3*, 2002  
Acrylique  
225 x 180 cm  
Galerie Madeleine Lacerte

Une trentaine de créations sur toile ou sur papier et des collages, réalisés entre 1999 et décembre 2002 forment l'impressionnante exposition des œuvres récentes de Francine Simonin présentée à la Maison de la culture Frontenac du 16 janvier au 23 février 2003. Toujours son geste est fulgurant, le signe clair et véhément, mais, dans les travaux les plus récents – automne 2002 – ses *Écritures* moins touffues, sont essentiellement plus structurales. Les œuvres de 1999 ont les caractéristiques spatiales d'un art gestuel et d'un « all over » assumées depuis longtemps, tandis que les travaux les plus récents tendent à circonscrire dans un espace défini de la toile ou du papier, le centre en général, des signes gestuels fluides, organisés, mis en scène. Simonin semble prendre du recul et plutôt que le cri, jeté auparavant sur le support pouvant prendre la dimension du mur, elle travaille maintenant, comme si la confiance était le véhicule dorénavant privilégié. L'œuvre actuelle n'est plus le pan spontané d'une plus vaste réalité conceptuelle, d'une représentation plus globale d'une situation plus générale. Elle procède, me semble-t-il, d'une intention et d'un choix. N'allons surtout pas croire que l'artiste se soit assagie. Les couleurs vibrantes, rouge, jaune, vert, grincantes dans leurs juxtapositions disent assez que l'instant est grave, que le propos est toujours subversif. Pourtant, au lieu de prendre le monde à témoin, comme elle le faisait par des panneaux de violence à peine contenue – impétuosité allant bien au-delà des dimensions factuelles des œuvres – Simonin convoque maintenant ses interlocuteurs devant une surface à la dimension du portrait pour leurs faire voir dans une proximité nécessaire, une écriture, un ensemble de gestes posés, ordonnés mais non contrôlé dans un espace déterminé. « L'écriture, a écrit Roland Barthes dans *L'Empire des signes*, est un vide de parole. » C'est l'expérience humaine à laquelle nous convie Francine Simonin. L'artiste, et non plus l'univers, est convoquée, dénuée totalement de tout éclat, pour nous faire voir – se faire voir, au-delà des mots? – dans le silence.

Les suites récentes de Francine Simonin revêtent une évidence esthétique jamais atteinte jusque-là. Mais il en va toujours ainsi avec cette artiste qui œuvre dans la même trajectoire depuis le début des années soixante. À chaque nouvelle exposition, les *écritures* nous laissent à penser qu'elles ne peuvent être plus justes, plus authentiques et qu'elles sont un aboutissement.

Elles emportent spontanément l'adhésion comme si rien, par ailleurs, ne pouvait les parfaire. Dès la suivante cependant, les propositions, renouvelées, nous procurent les mêmes sentiments et jamais au cours des ans nous n'avons eu l'impression de redite.

Autant que les œuvres, l'opiniâtreté de Francine Simonin m'attache à sa carrière depuis son arrivée à Montréal en 1968. Je la vois creuser obstinément depuis ce temps un même sillon expressif sans jamais ignorer les caractéristiques propres aux matériaux qu'elle laboure sans toutefois les dénaturer. Le respect de la matière est à la base de sa démarche qui se nourrit d'elle. Si le terme artisan avait encore le sens qu'on lui donnait à la Renaissance, je l'utiliserais. Ainsi, l'œuvre est autant assujettie à la matière, qu'elle découle d'une volonté d'expression surgie de la nécessité que l'artiste éprouve à participer à l'élaboration de notre monde, d'un monde meilleur.

Simonin, toutefois, me semble prendre un autre parti, plus engagé personnellement tout en privilégiant une mise à distance du monde et de ses tapages. Plus exigeant, car la nature la plus profonde de l'artiste est ici interpellée sans céder pourtant au narcissisme ou au préchi-prêcha si coutumiers de nos jours. On serait tenté d'expliquer cette démarche nouvelle par la maturité, le parcours de l'artiste s'étendant sur près de cinquante ans. État de perfection certes, mais volonté aussi sans doute de se délester de l'esprit de conquête, comme l'a écrit André Masson à propos des artistes occidentaux, pour la possession passive du monde, pour en être humblement l'écho, le reflet, à la manière des maîtres asiatiques. Francine Simonin, par son acharnement à faire, par son entêtement à explorer, prouve s'il était nécessaire que l'artiste engagée dans son art recherche, comme elle le dit elle-même, à réaliser « la meilleure œuvre ». L'œuvre parfaite qui de ce fait ne serait plus humaine? Or, je l'ai dit, à chaque étape, Francine a accompli sa meilleure œuvre. L'œuvre. Mais parce que la vie est avant tout résistance à la mort, avec enthousiasme elle s'est toujours remise au travail pour lui trouver de nouveaux alibis.

Réservant maintenant ses énergies et ses ressources, nous pouvons nous attendre à d'autres écritures, d'autres confessions, d'autres protestations. Ses œuvres ultimes sont déjà nombreuses, or, celle qui sera pour elle la meilleure est loin d'être faite.

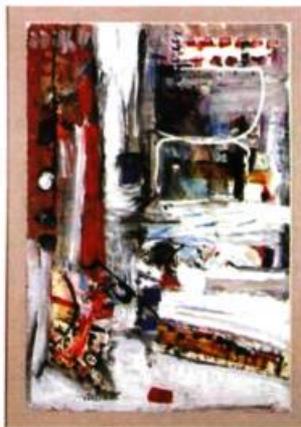
Henri Barras

## CONTRE LA GRAVITÉ ET SA LOI

LOUISE VANDIÈRE

Maison de la Culture Ahuntsic-Cartierville, Montréal

Du 26 janvier au 28 février 2003



« De » l'alternance, 2000  
Acrylique sur papier japon  
25 x 40 cm

Peindre constitue souvent une rencontre avec le visible, un moyen de le réinventer sans cesse d'après la perception première qu'en garde l'artiste. Au fil des années, Louise Vandière a tracé ce lien secret avec une réalité qui se modifie constamment à ses yeux. Sa trajectoire artistique s'inscrit dans la continuité d'une densité expressive qui prend racine dans l'aventure automatiste qu'elle cherche à pousser plus loin.

Dans cette perspective, il s'agit donc pour elle d'accorder une prédominance au senti, à l'émotion. Son langage, apparemment abstrait, n'en conserve pas moins une part de réel dans la mesure où l'artiste met l'emphase sur les propriétés et l'organisation physique très sensible des divers matériaux qui deviennent à peu de chose près le véritable sujet de ses œuvres. Louise Vandière consacre ainsi la majeure partie de sa récente production au domaine pictural, mais elle débordera de ce cadre en complétant sa production par la création de petits objets très évocateurs associés à la sculpture.

La peinture n'en demeure pas moins pour elle un médium privilégié dont elle explore les moindres possibilités. La toile devient alors le lieu de tous les possibles, une étendue de silence qu'elle investit de réalités palpables de matières qu'elle dynamise et anime dans le dialogue constant qu'elle entretient avec le support. Chacune de ses toiles se veut alors un lieu de transition entre le dehors et le dedans, entre l'univers qui l'inspire et son intériorité.



« De la parole », 2001  
Acrylique sur toile  
183 x 46 cm

Dans cet échange, Vandière réserve une grande part au hasard qui modèle ou module les formes au rythme de son impulsion, à la fréquence de ses interventions successives. Un schéma de départ lui tient lieu de réflexion et lui permet ensuite d'élaborer des structures souples faisant place à l'abandon. L'artiste laisse monter du plus profond de son corps l'énergie vitale qui guide sa gestuelle lente ou rapide selon le type d'émotion qu'elle veut dégager.

Plusieurs de ses toiles présentent un développement vertical qui donne l'impression de défier la loi de la gravité. Les masses semblent alors suspendues dans un espace autre, se balançant entre pesanteur et légèreté. L'artiste fait alors ressentir cet espace au spectateur beaucoup plus qu'elle ne le lui décrit.

Les œuvres n'en dénotent pas moins une certaine profondeur de champ que l'artiste fait varier grâce à un découpage des différents plans chromatiques qui se répondent. Ce procédé marque le temps même de l'œuvre de Louise Vandière, qui vogue entre les rives du réel et de l'imaginaire sur les eaux parfois calmes, parfois tumultueuses d'une conscience de l'être dont la profondeur et la densité gagnent à être découvertes.

Jules Arbec

## ESTHÉTIQUE CÉRAMIQUE

### CARAC'TERRE

Centre de céramique  
Bonsecours

Pavillon de l'Entrepôt  
2901, boulevard Saint-Joseph  
Lachine, QC

Du 17 janvier  
au 30 mars 2003

Galerie d'art Stewart Hall  
Centre culturel  
de Pointe-Claire  
176, chemin Bord de Lac  
Pointe-Claire, QC

Du 3 mai au 13 juin 2003

Centre culturel Dorval  
1401, chemin Bord du Lac  
Dorval, QC

Du 9 juillet au 8 août 2003

Maison de la culture  
Marie-Uguay  
6052, boulevard Monk  
Montréal, QC

Du 9 septembre  
au 12 octobre 2003

Maison de la culture  
Ahuntsic-Cartierville  
10300, rue Lajeunesse  
Montréal, QC

Du 6 novembre  
au 13 décembre 2003

Maison de la culture  
Notre-Dame de Grâce  
3755, rue Botrel  
Montréal, QC

Du 17 janvier  
au 22 février 2004

La céramique a longtemps été réduite à une simple pratique artisanale, sans doute à cause de son aspect fonctionnel. Au Québec, le pendant utilitaire de cet art du feu n'empêche pas l'émergence de productions originales issues de recherches esthétiques de pointe.

Malheureusement, la diffusion de ces innovations s'adresse trop souvent à des cercles restreints d'initiés ou passe inaperçue, littéralement noyée dans les productions plus traditionnelles.

Désireux de mieux faire connaître le céramique contemporaine, le Centre de céramique Bonsecours a profité du programme *Exposer dans l'île*, initiative du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal, pour organiser une exposition itinérante. En l'intitulant *Carac'terre*, les organisateurs ont voulu mettre en lumière les différentes tangentes qu'adopte la céramique contemporaine montréalaise en tant qu'écritures plastiques particulières. À côté des pièces dont la facture est plus ou moins conventionnelle, se distinguent des œuvres dont les audaces conceptuelles et formelles rivalisent avec celles des grandes capitales telles Paris, New York ou Tokyo. Dans certains cas, le rendu formel est dissocié de l'aspect proprement utilitaire. En témoignent les grandes urnes de Guy Simoneau dont la dimension exclut toute utilisation.

Quelques pièces de raku de Monique Ferron retiennent d'abord l'attention par la sobriété et l'audace de leurs lignes et de leurs surfaces. De son côté, Maurice Savoie signe quelques œuvres dont le fini céramique qui forme une dentelle évoque à la fois une légèreté et une fragilité qui contraste avec la nature même de la matière utilisée.

Denise Goyer et Alain Bonneau misent sur une pureté de la ligne qui s'accorde au rythme d'un design épuré qui conjuguent l'essentiel du propos avec le rendu des formes. Pour sa part, Alain Marie Tremblay dissocie esthétique et usage avec des contenants qui évoquent une forme utilitaire sans pourtant en remplir la fonction.

La fantaisie est au rendez-vous avec la pièce luminescente de Francine Prévost qui évoque étrangement le feu. Finalement, le visiteur ne peut rester indifférent face aux petites bêtes humoristiques de Mitsuru Cope qui séduisent par leur ingénuité. L'imagination et le caractère formel et technique de ces œuvres donne le ton à une exposition qui se veut à la fois constat de la production contemporaine en céramique au Québec et la promesse de réalisations de qualité à venir.

Jules Arbec

## L'URGENCE DE VIVRE

### DIALOGUE ENTRE FORMES ET MATIÈRES

#### EXPOSITION COLLECTIVE

Galerie des métiers d'art  
du Québec  
Marché Bonsecours

350, rue St-Paul, Vieux-Montréal

Du 21 novembre 2002  
au 26 janvier 2003

Exposition montée pour les éditions 2002 des salons de galeries d'art américains SOFA (*Sculpture, Objects and Functional Art*) New York et Chicago.

Considérée parmi les grands créateurs de coutellerie d'art à l'échelle internationale, Chantal Gilbert a pris part à l'exposition *Dialogue entre formes et matières* avec une collection de couteaux aux formes d'insectes et d'oiseaux (voir *Vie des arts* N° 131, p.49). Avec des matériaux précieux, des lignes amples et fluides à la fois lisibles et abstraites, les productions de Chantal Gilbert, dont l'inventivité est empruntée à la joaillerie d'art prennent de plus en plus la tangente sculpture avec toute la charge philosophique qui l'accompagne. Ainsi le couteau, objet de survie, d'évolution, de sacrifice, de rite ou encore simple outil d'un quotidien sacré, interroge l'humanité sur son histoire factuelle et rituelle, concrète et symbolique.

Dans un tout autre registre, l'œuvre de Mitsuru Cope, souvent qualifiée de ludique par l'artiste elle-même, suggère plusieurs degrés de lecture. Habillés de motifs invraisemblables, amusants comme des personnages de dessins animés, les animaux de Mitsuru Cope ont une parure légère et rigolote qu'une attitude aux tons un peu plus graves fait dévier vers de songeuses réflexions. Qu'il s'agisse des deux écureuils annulant leurs efforts à pousser l'un vers l'autre sur un même bloc, du couple de renards amoureux qui tournent autour d'une certaine pomme ou encore du renard aux prises avec un escargot facétieux, tous ces personnages naïfs et présumés inoffensifs séduisent et font sourire les spectateurs pour mieux bousculer leur conscience.

Avec de simples perles de verre transparentes et du fil coloré, Natasha St-Michael tisse de surprenantes structures où s'enroulent et se déploient des formes géométriques complexes, répétées avec une rigueur systématique. Tissus labyrinthes, reflets des tissus humains — tissu social et tissu



Vue d'ensemble de l'exposition Carac'terre.

organique – leur architecture est lisible de loin mais déroutante de l'intérieur. Brillantes comme des parures princières, ses œuvres portent des titres qui inspirent le dégoût tels que *Infested* ou encore *Ferment* et proposent une réflexion montée en boucle: regarder le monde au-delà de son aspect premier, percevoir la vie au-delà de son lustre et, a fortiori regarder une œuvre au-delà de son fascinant scintillement... Un travail courageux par sa complexité, par les heures de travail vouées à gruger une dangereuse naïveté perle par perle – les princes de ce monde sont-ils vraiment des princes? Réflexion au-delà de l'éclat...

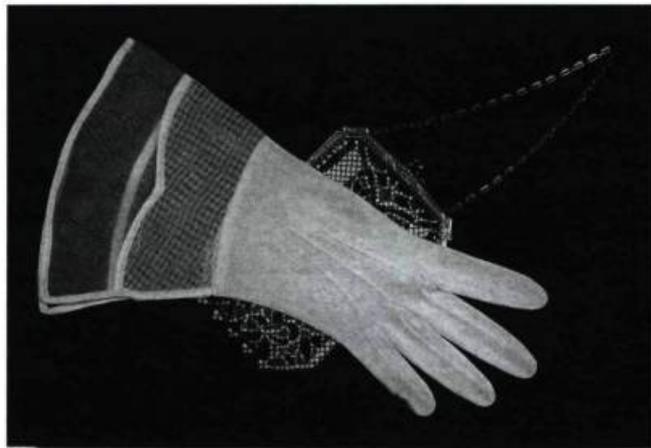


Natasha St. Michael  
*Ferment* (detail)  
Photo: Jocelyn Blais

Souffleur de verre, John Paul Robinson inscrit dans chacune de ses œuvres sa perception des mystères et des prodiges de la nature. Pour *Dialogue entre forme et matières* en particulier, il a conçu de longs tubes dorés en verre soufflé taillés en biseau à la base et façonnés de branches au sommet. Carillon céleste, racine de vent, flûtes du Dieu Pan... On aurait volontiers demandé la permission de les faire tinter...

Force est de constater que les métiers d'arts empiètent de plus en plus sur le territoire de l'art contemporain. Charge émotive, charge philosophique, charge critique, l'art fonctionnel est aujourd'hui le lieu d'une authentique pensée sur le monde actuel. Tous les artistes réunis au sein de l'exposition *Dialogue entre forme et matière* participent à ce mouvement de transition. Monique Giard avec ses vases « intimement féminins », Maude Bussièrès et son sens de l'ordre infiniment complexe de la vie, Bruno Gérard avec son ascenseur royal qui retourne à l'expéditeur les déchets de la société de consommation, etc. Ces artistes ouvrent la voie à un dialogue entre formes et matières d'où jaillissent des réflexions franches fondées sur un sentiment d'urgence, l'urgence de vivre.

Florence Michel



Johanne Pilon-Vallée  
*Gant*, 2002

### BOUTONS ET GANTS SUR UN AIR D'AUTREFOIS

Jusqu'à une époque relativement récente où les conditions économiques leur imposaient d'être séduisantes, les femmes étaient toute féminité. Point de rivalité avec l'homme, mais plutôt des rivalités entre elles pour attirer l'attention de la gent masculine, avec des moyens subtils mais non moins efficaces. Johanne Pilon-Vallée met en relief par le biais de montages à la fois nostalgiques et révélateurs les us et coutumes d'un passé dont l'influence est encore palpable.

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, il entrait encore dans la mode féminine beaucoup de travail artisanal de qualité jusque dans les moindres détails. Par exemple, des boutons en cuir, nacre, os, écaïlle de tortue ou nylon et bakélite – pour le *New Look* lancé par Dior – empruntaient au fil du temps formes et couleurs aux courants esthétiques en vogue.

Tirés de la « fameuse petite boîte de caramels de grand-mère Mary », les boutons ont été une des premières passions de Johanne Pilon-Vallée. Collectionneuse dans l'âme, elle en a tiré *Par le trou d'un bouton*, l'exposition constituée d'une trentaine de pièces montées à partir de ces petits objets rassemblés autour de gravures de mode anciennes, dont certaines des années cinquante.

Le second volet, *Mains endimanchées*, rappelle qu'il fut longtemps inconcevable pour une femme élégante de sortir les mains nues. Voilà qui, à l'époque, consacra le succès du « tire-boutons » permettant d'épouser au plus près la délicatesse d'une main ou d'un poignet, tout comme la popularité des fins gants de chevreau Perrin importés de France.

Le troisième volet de l'exposition, *Portraits retrouvés*, rassemble vêtements et photographies

d'enfants datant de l'époque victorienne, soit d'environ 1860 à 1910. L'influence s'en était manifestée au Québec notamment dans les trousseaux de baptême qui permettaient aux grands-mères de témoigner d'un mélange d'ingéniosité et de raffinement.

Les gracieuses œuvres-boîtiers appartenant au Musée de Poche de Johanne Pilon-Vallée, ont fait un passage remarqué à la Maison de la Culture Marie-Uguay en décembre 2002. L'exposition pleine de nostalgie permettait de redécouvrir certains aspects de la vie d'autrefois où la créativité compensait souvent l'absence de moyens. Le filon de cette créativité ne s'est pas perdu comme en témoigne la vigueur de la création de mode aujourd'hui si dynamique au Québec.

Paquerette Villeneuve

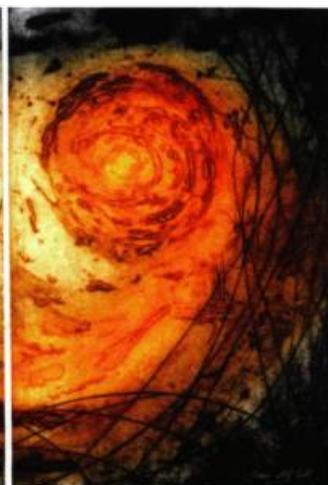
### CHANTER LE NORD, CHANTER LE FEU

ANN MCCALL \*

LE VENT QUI TOURNE  
GRAVURES COLLAGRAPHIQUES  
Victoria Hall à Westmount

Du 14 novembre  
au 11 décembre 2002

Le vent qui tourne, 2001  
Collagraphie  
56 x 75 cm



Dans la plupart des œuvres, une lumière centrale, dans les tons de jaune, embrase le centre du champ visuel - la couleur chaude équilibre les tons froids du paysage nordique. Voilà un âtre, un message du soleil, une évocation des réactions explosives du centre de la Terre.

La prouesse est évidente dans le travail des grisailles et des tons intermédiaires; la force de l'œuvre tient aussi à la douceur du passage des tons froids (métalliques) aux tons chauds (ocre, orange, des modulations dorées). Choc et transition, juxtaposition et association des tons: l'illumination des paysages vient à la fois de l'intérieur et de l'extérieur.

L'embrassement des lumières qui irradie l'œuvre, qui éclaire la présence nordique, suggère un espace spirituel et physique décrit par la terre, l'air, le soleil. Voilà la vision synthétique qu'Ann McCall cherche à transmettre: la simultanéité des phénomènes climatiques et même géologiques. L'artiste a une conscience aiguë de la coexistence des contraires: en dessous de la glace et de la froideur hivernale se trouve, quelque part, le centre embrasé de la Terre. Le soleil est immanent, même par temps froid: dès le lever du jour, sa lumière blanche et brillante éclaire la terre nordique.

L'ampleur et l'aspect spectaculaire du ciel, le traitement du paysage en tant que source de travail et d'aventure, situent Ann McCall comme héritière d'une tradition romantique britannique du paysage qui culmine au 19<sup>e</sup> siècle avec les peintures et aquarelles de Turner. L'artiste offre ainsi une vision nordique, titanique de la nature, qui ne laisse guère de place à l'humain.

Les collagraphies d'Ann McCall intègrent également dans le paysage le répertoire des signes spécifiques aux cartes des vents. Les flèches omniprésentes, qui semblent aimantées en faisceaux directionnels, apparaissent aussi comme des symboles de pluie. Grâce à de subtiles grisailles, les gravures évoquent également le charme des vieilles cartes navales et la nostalgie onirique de l'époque des explorations des océans et continents. Le romantisme de la couleur et une conception intuitive, voire organique du monde sont équilibrés dans ces gravures par un découpage rigoureux, souvent géométrique, du champ visuel.

\* Depuis 1981, l'artiste est membre de l'Académie royale du Canada dans la section des arts.

André Seleau

## L'ŒUVRE AU NOIR

A SPACE FOR MEDITATION

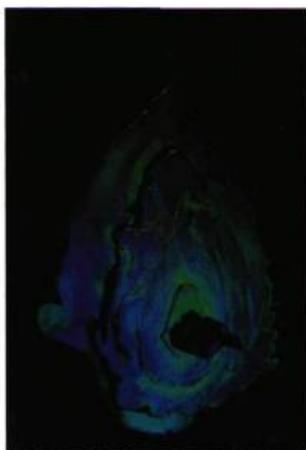
JARMILA KAVENA

Le centre des arts contemporains du Québec à Montréal

Du 11 janvier au 14 février 2003

Dans *La psychanalyse du feu*, Bachelard insiste sur l'ambiguïté de cet élément: « Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer... C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. » Or, c'est justement sur le feu et sur la dichotomie qu'il représente que médite Jarmila Kavena. En effet, le feu fait partie de sa vie. Après l'avoir regardé brûler, lorsqu'elle était enfant, dans le four qu'alimentait son père boulanger, dans sa Tchécoslovaquie natale, elle a continué à le côtoyer dans la fonderie où son mari, ingénieur, travaille. C'est dans cet espace immense qu'elle a le loisir de méditer après le départ des ouvriers, quand le grondement assourdissant fait place à un doux, mais incessant, ronronnement et que le feu devient lumière. Assimilant la fournaise à l'athanor des alchimistes, elle livre dans cette exposition ce qu'elle appelle son œuvre au noir.

S'inspirant du mythe de l'hermaphrodite, tel que Platon l'évoque dans *Le banquet*, elle représente avec différents médiums l'entité qui unit les sexes opposés. Un coffre en fer en recèle une. Mais le spectateur doit se faire voyeur pour apercevoir cette sculpture, car il ne peut la regarder que par une petite ouverture juste suffisante pour y appliquer l'œil. Au-dessus, se trouve le portrait intérieur de cet être hybride. Il faut entendre par cette expression l'union de l'*animus* et de l'*anima* qu'il s'agit de réaliser en chacun de nous, la coexistence harmonieuse de ce que Pascal appelait l'esprit de géométrie et



Vert lumière, 2002  
Technique mixte  
209 x 114 cm



Polip rose, 2002  
Technique mixte  
137 x 168 cm

l'esprit de finesse. Ainsi, un personnage au tracé classique flotte parmi des diagrammes empruntés aux ouvrages de Gurdjieff dont Jarmila Kavena est une fervente lectrice. Un ensemble de panneaux travaillés à l'encaustique dans une tonalité rose indien évoque un portulan dans lequel le géographe aurait voulu cerner les *terra incognita* du cerveau. Le choix de cette couleur orientale semble inspiré à la fois par l'éclat assourdi du feu et par les peintures bouddhistes que Jarmila Kavena a pu contempler au Tibet. Mais il est souhaitable que l'union du yin et du yang se réalise aussi dans la vie. C'est d'ailleurs le premier sens du mythe de l'âme sœur. Aussi l'artiste met-elle le moule du genou de son mari à côté du sien et compose-t-elle un bas-relief avec les empreintes alternées de leurs mains.

Le parcours à travers l'espace de la galerie est conçu à l'image d'un cheminement spirituel. Le visiteur est donc invité à descendre dans la cave où un jeu de lumière projette l'ombre de l'escalier sur le sol, rappel du mythe de la caverne de Platon. Utilisant les moyens qui servent à détecter les failles dans les pièces métalliques, — lumière noire et mousse — l'artiste en fait la métaphore des imperfections qui ne peuvent être masquées à l'inspection des profondeurs de l'être. Mais l'hermaphrodite est présent, telle une promesse de réussite, dominant les flots de mousse qui rappellent les expansions de César, dans une luminosité verdâtre, inquiétante comme celle qui règne dans les cryptes des films d'horreur. D'ailleurs, dans la salle la plus reculée, celle qu'on imaginerait volontiers interdite aux profanes, se trouve, posée sur un coffre parsemé des petits mots avec lesquels les ouvriers humanisent leur travail, une étrange tête blanche protégée par un globe. Le verre déforme son reflet si bien que ce fantôme monte

et descend avec une expression tantôt riieuse, tantôt terrifiante. On peut voir dans cette installation aussi bien l'ambiguïté de notre rapport à l'autre que les inévitables hauts et bas de la condition humaine.

Or les dépressions représentent la souffrance, semblable pour les alchimistes au feu purificateur indispensable pour atteindre l'illumination. Les larmes de cire fondue que l'on peut voir sur les plaques travaillées à l'encaustique témoignent de ces douleurs. Mais, disposées à la façon de fenêtres qui seraient ouvertes sur un autre monde, ces œuvres révèlent sous leur surface grisâtre un magma d'images semblables aux souvenirs qu'il faut faire remonter du fond de l'inconscient. L'individu pourra alors surmonter les dichotomies et comprendre, comme le dit Bachelard, que le feu est un dieu bon et mauvais. La fonderie produit aussi bien des socs de charrue que des armes. Elle fait vivre les ouvriers et les fait souvent mourir prématurément, comme ce fut le cas du beau-père de l'artiste. Une petite vitrine dans laquelle sont juxtaposés des moules en sable de turbines et une turbine en métal démontre qu'il est nécessaire de passer par le négatif pour parvenir au positif. Dans des bas-reliefs qui semblent des instantanés du métal en fusion, les bulles sont devenues d'esthétiques excroissances et les déchirures s'exhibent fièrement. L'art est, comme l'affirmait Nietzsche, « Par delà le bien et le mal ». Il dépasse les notions communes de beau et de laid.

Dans la lignée de Kandinsky, Jarmila Kavena croit à l'importance « Du spirituel dans l'art ». Pour aider les regardants à s'éveiller, au sens bouddhique de ce terme, elle joue simultanément sur plusieurs niveaux de réalité. Elle juxtapose

signifiant et signifié : à côté de « cubic » écrit à l'envers est gravé un cube. La louche qui sert à recueillir le métal en fusion est accrochée au mur et dessinée sur une œuvre. Ainsi l'installation donne à voir le dessin et son modèle, invitant à méditer sur le rapport entre la chose et sa représentation, autrement dit entre l'art et le réel.

Françoise Belu

## ÉCRITURE EXISTENTIELLE

CONTE ALLUSIF  
DESSINS, POINTES SÈCHES,  
ACRYLIQUES

DENIS ST-PIERRE

Galerie Clair Obscur  
2374, rue Beauvillain

Du 12 au 30 mars 2003

Elles sont bleues, les femmes de Denis St-Pierre. Elles sont rouges et ocre aussi. Mais elles sont bleues surtout. Assises, debout, couchées : elles se contorsionnent, elles se cambrent, elles se dressent. Elles dansent. Étrange et douloureux ballet. Solitaires et voluptueuses chorégraphies. Danser est une souffrance. Questionnez à ce sujet n'importe quelle ballerine. Elle vous dira à quelles épreuves elle soumet ses muscles, ses jointures, ses tendons ; elle vous dira à quelles entorses, à quelles fractures elle expose toutes ses articulations.

Le corps, s'il se livre volontiers aux mouvements (marche, course) ou encore s'il adopte si spontanément le rythme d'une musique, ne se plie pas facilement aux pas d'une danse et moins encore à ses figures. Il faut l'y soumettre, le contraindre comme pour tout apprentissage. Alors le plaisir s'estompe pour que triomphe la volonté : *Si tu veux, tu dois*. C'est la règle. Obligatoire.



Souplesse, ligne matrice, 2001  
120 x 80 cm

Vivre aussi suppose un apprentissage. Voilà ce que diraient, si elles pouvaient parler, les femmes qu'elles soient bleues, ocre ou rouges de Denis St-Pierre. Or, ses femmes ne sont pas des femmes mais des gravures, des dessins, des sanguines, des pastels, des gouaches, des acryliques sur papier Arches ou papier japon. D'ailleurs, l'artiste ne travaille guère d'après modèle. Inutile de chercher quelle personne de chair et de sang à l'origine des œuvres de Denis St-Pierre. Le titre de son exposition à la galerie Clair Obscur donne un indice sur les sources d'inspiration sinon sur les intentions de l'artiste : *conte allusif*. Raconte-t-il une histoire ? Certes en observant la suite des portraits de femmes l'un après l'autre, de gauche à droite ou dans un ordre différent, il serait possible de dégager une trame narrative comme devant une bande dessinée ou une séquence cinématographique muette. Toutefois, là n'est pas l'essentiel. L'essentiel provient du geste de l'artiste. Il donne naissance à un personnage. Mieux : il campe un personnage. Comédie ? Tragédie ? Théâtre. Soit. Théâtre du type vériste où sont exaltés les sentiments dans leur excès voire dans leur pathétisme.

Sous son crayon, sous son pinceau dans une suite de gestes spontanés qui se réclameraient de l'automatisme, l'artiste laisse surgir des figures de femmes – toujours des femmes, toujours nues, presque toujours bleues. Elles apparaissent sur des fonds unis – ceux de la couleur de la feuille de papier – donc en l'absence de décor : théâtre idéal du dénuement. Sont-elles étonnées d'être ainsi saisies en plein élan ou croquées en plein drame comme le serait une actrice ou un mannequin ? Non. Car elles posent. Voilà la surprise.

Ces figures, qui n'ont rien de très léchées ne sont pas finies. Au contraire, il s'agit d'esquisses. L'artiste a volontairement gauchi les contours des silhouettes au pastel, il a volontairement laissé les traces de la peinture, il n'a pas terminé le dessin d'un bras ou d'une jambe, il a chiffonné les visages... Il a donc moins choisi d'exalter des états d'âme (douleurs profondes, joies hystériques) que des états existentiels (désirs, pulsions, frustrations, contrariétés, assouvissements). Ces états existentiels sont les siens. Mais forcément un peu les vôtres. En fait, ces corps de femmes (esquisses bleues ou taches d'encre bleue) coïncident avec une écriture dont les virevoltes et les contorsions évoquent, plus qu'elles ne la constituent, une suite d'appels

discrets voire allusifs vers l'expression d'une liberté que retient... quoi ? La réponse dépend de votre imagination.

B.L.

## DEUX VISIONS RATIONNELLES

MICHAEL MERRILL –  
ŒUVRES RÉCENTES

MARTIN PICHETTE –  
DIPTYQUES

Sylviane Poirier  
Art contemporain  
372, rue Sainte-Catherine  
Ouest, local 234

Du 8 janvier au 8 février 2003



Michael Merrill  
Painting (Alfred Dadaire), 2002  
4" x 4" (approx.)

Tempérament analytique, peintres des gestes contrôlés : Michael Merrill et Martin Pichette manient le pinceau avec décision, comme un acte de résistance. Pour eux deux, le geste du peintre se pose en rempart devant la succession des modes éphémères. Pour ces artistes, tracer une ligne revient à tracer une piste de réflexion sur leur expérience passée devant le chevalet. À l'étape actuelle de leur cheminement, ils se définiraient comme des rationalistes du paysage ou de la description de l'espace dont ils partagent l'obsession du détail, en émules des orfèvres. Leur « réalité » prend des formes objectives qui dominent l'expression d'un psychisme qui demeure sous-jacent.

Pichette propose une série de variations sur le thème du paysage dans des toiles de grand format ; à l'opposé, Merrill propose des miniatures qui exigent évidemment qu'on les regarde de près. Elles s'expriment avec une éloquence en *sotto voce*, calmement, un peu comme le ferait le peintre en personne. Ainsi, les œuvres exposées

s'inscrivent-elles sans rupture dans la ligne thématique du reste de ses créations. Et si le trait du dessin prédomine, il est tempéré par la précision de la couleur.

Il est clair que pour Pichette la ligne et la couleur ont une égale importance, quoique la couleur soit pondérée par une touche de douceur. L'ensemble des tons dégage une légère impression violacée qui cadre bien avec la lumière éparse d'un jour de janvier. Le peintre travaille à l'huile et applique divers degrés de glacis sur ses toiles. Le mot-clé pour saisir ses images pourrait être *passage* : d'un diptyque à l'autre, les paysages « convergent » avec les intérieurs

des maisons. « J'offre un passage d'une vision extérieure vers une vision plus intérieure », explique le peintre.

Il précise : « Je fais des passages dans le cadre d'une exploration cubiste, analytique des intérieurs et des paysages. J'ai l'âme du sculpteur qui s'intéresse au dessin. » Il n'en demeure pas moins peintre. Son cubisme analytique – tactile, dit-il – correspond à une perception fine des volumes dont témoignent le jeu de la lumière et ses modulations selon l'heure du jour sur les

angles arrondis des objets. Quant aux variations chromatiques, l'artiste reconnaît s'inspirer des recherches d'un membre du Bauhaus, Johannes Itten, sur les trois couleurs secondaires – le vert, le mauve, l'orange. « Je veux explorer comment elles peuvent s'harmoniser », déclare-t-il.

L'analyse de la vie quotidienne s'impose dans les œuvres récentes de Michael Merrill. Le monde qu'il présente paraît « objectif ». Il est certes décrit par un artiste doté d'une rare maîtrise du dessin et de ses détours. Il résulte d'une forme d'ascèse, d'une exaltation de la perception du « réel ». Dans les peintures de format carte postale plane le silence de l'ego. Ce travail recèle un type d'existentialisme. Sous un angle philosophique, Merrill témoigne de l'immanence des objets : une table ou une chaise deviennent des phénomènes, mais leur mélodie reste discrète.

Les vingt œuvres présentées font partie d'un ensemble (mosaïque ou installation), qui comprendra cent cinquante peintures de petit format. Nulle présence humaine en ces lieux : l'univers après la fermeture des bureaux du théâtre de l'art. En

d'autres termes, Merrill en agaçant ces images, produit une sorte « d'essai sur la culture ». Miniature des lieux de la Biennale de Montréal, de tableaux, d'installations techno remarquées par l'artiste. On note aussi une jouissance à peindre l'objet : traces électroniques illuminées d'un ensemble techno, lumière qui glisse sur une lampe en aluminium ; sous un plafond gris, une ligne d'extincteurs automatiques. Il ne s'agit ici que d'une petite partie de l'œuvre de Merrill. Pour mieux l'appréhender, il faut avoir vu ses jeux de perspective, d'une mathématique picturale qui n'appartient qu'à lui. Ce type de travail est redevable aux images du Hollandais Escher et, de façon plus lointaine, à l'image du crâne étrangement flottant et allongé des *Ambassadeurs français* de Holbein. Merrill a déjà peint la projection en perspective d'une vue de Paris sur la représentation d'une tête d'homme – image-fusion qu'il appelle « panmorphique ». Dans l'exposition dont il est question ici, Merrill se limite au réalisme. Chez lui, autant que dans la peinture de Pichette, l'œil analytique décèle une fantastique complexité camouflée par les objets familiers. À leur manière, dans des grands formats, autant que dans des miniatures, chaque artiste réussit à sillonner des territoires inédits.

André Seleanu

## L'ÂME CACHÉE DES FLEURS

ANNETTE WOLFSTEIN-  
JOSEPH

IMPRESSIONS DE L'ÉDEN  
GRAVURE AVEC AQUATINTE  
ET COLLOGRAPHIES

Espace Trois

Centre des Arts Saidye  
Bronfman

Du 7 au 29 novembre, 2002

Sous des apparences séduisantes se dissimule une qualité essentielle dans l'œuvre d'Annette Wolfstein-Joseph : sa forte propension philosophique. Après tout, il est rare que la beauté scintillante des fleurs épanouies renvoie à des questionnements existentiels. Par le biais d'une technique discrète, l'artiste suggère de subtiles réflexions dans chacune de ses gravures. Les plantes auraient-elles une personnalité ? Que connaissons-nous de leur vie intérieure ? Savons-nous décoder les signaux émis par l'univers botanique ? Les gravures ne semblent pas proposer de réponses, laissant planer le mystère. Annette Wolfstein-Joseph a le



*Tropicanna*  
Gravure avec aquatinte  
76 x 56 cm

don de savoir comment partager sa quête avec son public.

Ses œuvres présentent des atmosphères qui baignent dans le secret des crépuscules. Les plantes font figure d'allégories de la vie. Elles procèdent d'un travail minutieux. Techniquement, la gravure à l'aquatinte et la gravure collographique permettent de dominer la viscosité et l'intensité des couleurs.

L'aquatinte, une résine appliquée sur la matrice métallique, sert à produire des effets d'ombre et de lumière sur le papier. Dans une autre phase, les couleurs appliquées sur la matrice offrent un éventail d'éclats distincts. Au moment de l'impression, les viscosités des différentes couleurs se repoussent réciproquement. Il en résulte des effets impressionnistes : granulations, fines hachures ou striations.

La collagraphie est une gravure à deux étapes. Dans un premier temps, l'artiste applique les encrages et les tracés sur le papier. Ensuite, une deuxième matrice enrichie par une variété de matières ajoute des textures et du relief. La technique collagraphique peut intégrer à la matrice des poussières de marbre, du plâtre, du sable et très souvent de la poudre de silice de carbone, nommée carborundum.

Entre les mains d'Annette Wolfstein-Joseph, des représentations de

fleurs presque identiques rendues d'abord à l'aquatinte, puis au procédé collagraphique, produisent chaque fois des résultats distincts et troublants. Selon le cas, les fleurs semblent littéralement changer d'humeur. Annette Wolfstein-Joseph explique sa démarche en ces termes : « Dans la méthode des viscosités, chaque couleur réussit à transmettre son éclat particulier à partir de la surface du papier d'impression. Or, lorsque j'aborde la collagraphie, je réussis à faire passer plus de texture et de profondeur dans le relief. » L'artiste compose de saisissants effets de clair-obscur, et une illumination semble émaner de l'intérieur des fleurs qui se détachent sur un fond sombre. La vigueur des couleurs est équilibrée par la fermeté du tracé et le développement nodulaire de la ligne.

Cependant, l'artiste ne se contente pas de reproduire la nature, elle introduit le vibrato de l'émotion dans ses compositions qui comportent de nombreuses notes fauves et expressionnistes. Elle confère l'humour aux pivoinés, sensualité menaçante aux roses, mystère lointain aux orchidées. On dirait de la discrète échinacée, plante médicinale, qu'elle exerce une

influence presque occulte. Plantes : métaphores du monde. En regardant ces gravures, la méditation du spectateur glisse vers les homologies et parallélismes des diverses formes de vie. Le mouvement ascensionnel des images des plantes symbolise leur pulsion de vie.

Annette Wolfstein-Joseph combine la poésie de l'accident contrôlé du dessin qui inclut une forte composante gestuelle et le travail lyrique de la couleur, avec la précision méthodique que requiert la gravure. Elle porte également une attention minutieuse à l'équilibre de la composition, à la mise en exergue du sujet. La vie cachée des fleurs a trouvé une interprétation subtile dans sa série de vingt-deux gravures.

André Seleanu

## EVE DAMIE ET LA RÉINCARNATION DE NÉFERTITI

ÈVE DAMIE

57 RÉINCARNATIONS DE NÉFERTITI,  
ASSEMBLAGE SCULPTURES

Maison de la Culture Mercier,  
Montréal, Québec

Automne 2002

L'accumulation chez Ève Damie est une seconde nature, l'axe autour duquel s'articule toute son œuvre ; elle en est même le signe distinctif. La dimension polymorphe de l'œuvre d'Ève Damie fait d'elle une artiste inqualifiable, qui ne peut être simplement définie comme peintre ou sculpteur, ce qu'elle est tout à la fois.

Œuvres en bas-reliefs ou en trois dimensions, les objets ainsi manufacturés s'offrent en spectacle selon le bon vouloir de l'artiste qui, niant leur valeur d'usage, se les approprie dans un but purement esthétique.

Ce travail peut être replacé dans la perspective de l'histoire de l'art. L'œuvre de Damie reprend un fil discontinu qui commence avec les cubistes au moment où ceux-ci détournent l'objet de sa fonction en l'introduisant dans le tableau comme n'importe quel élément plastique. Une attitude révolutionnaire qu'on redécouvre à travers les trouvailles ludiques des dadaïstes ou, dans un autre esprit, chez certains surréalistes. Duchamp, avec son porte-bouteilles, radicalise le procédé et, plus tard, le Pop' Art américain le popularise. Puis il y eut les boîtes Brio d'Andy Warhol et les drapeaux de Jasper Johns, sans oublier Arman, grand accumulateur devant l'éternel qui n'a cessé depuis 1955 d'empiler des multitudes

d'objets de la vie quotidienne : valises, horloges, cafetières et automobiles. Jean-Jules Soucy, artiste du Saguenay qui collectionne les cartons de lait pour en faire des installations, s'ajoute aux amateurs de cette approche par l'accumulation.

Ève Damie s'approprie des objets de brocante ou encore des objets qu'elle achète dans des boutiques en faillite. C'est ainsi qu'elle a découvert, rue Saint-Laurent, un buste en plâtre de la reine Néfertiti dont la structure l'a tellement intéressée qu'elle en a acheté soixante-dix, de là *Les cinquante-sept réincarnations de Néfertiti*. Voilà pour la petite histoire.

Quant à la grande histoire, Damie fouille dans les livres pour en savoir plus long sur cette reine d'Égypte. Elle découvre peu de choses, ce qui lui permet de réinventer, de recréer, de redécouvrir qui elle était, ce qu'elle aurait pu être. Chaque buste est collé à une variété de supports de diverses grandeurs, puis différents objets trouvés sont ajoutés à la composition, ce qui crée un assemblage sculptural surréaliste. Puis les sculptures sont peintes à l'acrylique avec des couleurs brillantes, iridescentes, métalliques, s'inscrivant dans la continuité de *L'Arche des animaux*, série à laquelle l'artiste travaille depuis les années quatre-vingt-dix. Coloriste puissante, Damie aime les tons purs, les

valeurs fortes, les contrastes hardis. Les rouges, les verts, les bleus, les jaunes sont parfois assez violents, un peu comme dans les jungles de Rousseau ou encore dans l'art chrétien d'Éthiopie, particulièrement celui du dix-huitième siècle. Chaque représentation ou réincarnation de Néfertiti représente un cycle de vie pour lequel, nous dit l'artiste, « Je crée un environnement et un visage-masque unique. Il est intéressant de voir la progression de son visage-masque et de constater comment celui-ci s'intègre dans le contexte de chaque sculpture en terme d'idées, de symbolisme, de forme, de couleur et de texture. J'explore la relation entre la spiritualité humaine et animale utilisant la condition humaine telle que perçue à travers le symbolisme animal. »

Ève Damie joue un peu l'archéologue du futur car elle sait que les objets lui survivront, qu'ils ont une histoire qui leur est propre, une histoire fragmentaire faite du souvenir de ceux qui les ont eus entre les mains, et cela, peu importe les transformations subséquentes. Son œuvre relève d'une esthétique de la surproduction bien à l'image de notre temps, de notre société de consommation.

Hedwig Asselin

NEF. #42: Within the Cosmic Cave: Nefertiti is Reincarnated as the Guardian-Goddess of the Animal World, 2003  
23 x 18 x 9 cm



## FILIATIONS

LES ANNÉES FERTILES

LALIE DOUGLAS

WHITE WHISPERS

CATHERINE WIDGERY

Galerie Circa, Montréal

Du 23 novembre

au 21 décembre 2002



Catherine Widgery  
White Whispers, 2002  
Flag (plumes et ailerons d'oise)  
261,6 x 106,7 x 55,9 cm

Les travaux d'aiguille peuvent sembler de plus en plus anachroniques. Pourtant, Lalie Douglas s'y emploie patiemment dans son songe d'une vie re(créée), intitulé *Les années fertiles*. Dans l'espace de la galerie, se déploient des robes d'organdi de soie à broderie fine. Aux murs, sont notamment accrochés divers cabinets de curiosités. L'installation domestique se prête à quelques fantaisies – élucubrations érotiques – que sillonnent certaines douleurs associées à la naissance et, par conséquent, à la vie elle-même.

Depuis quelques années, Lalie Douglas se cantonne dans l'auto-portrait qui traite de « construction sociale et culturelle de la différence des sexes », faisant écho aux féministes américaines, qui ont élaboré et vulgarisé le genre sous le terme de « gender ». La fameuse quête identitaire ne saurait rester étrangère à la question du sexe. Elle s'y associe si étroitement qu'elle touche au corps dans ses replis les plus intimes; jusqu'aux plis du vêtement qui le recouvre afin de le protéger du froid, du chaud, du monde enfin.

Et la robe, qu'elle soit de mariage ou de maternité, symbolise le féminin plus que tout. Un tel

support, diaphane, délicat, arbore fils séminaux ou représentations de poupons langés : motifs évoquant la procréation. Or, chez Douglas, cette phase reproductive de la vie s'accomplit au mieux dans la chambre à coucher. Ici, un sommier dégingué montre un système artériel en guise de ressorts présumés du couple en rut. On imagine l'un des lits de douleur de Frida Kahlo, particulièrement celui peint sur métal en 1932, au moment d'une fausse couche : symbole de maternité inassouvie pour l'une et de fertilité pour l'autre.

Mais, si pour la compagne de Diego Rivera l'art se veut tragique, rien de grave ne se retrouve dans les productions de Douglas car sa collection d'objets (étuis péniens de laine, sacs à main profonds évoquant des vagins, organes génitaux brodés de perles de verre à éclat doré) égaie, voire enflamme la rétine.

De plus, sa perception de certains rites séculaires de la fécondité n'a plus rien à voir avec ceux, horribles, de la condition féminine au XIX<sup>e</sup> siècle. À cet effet, Marguerite Yourcenar décrit au début de *Souvenirs pieux* l'accouchement sanglant et mortel de sa génitrice avec une froideur clinique dont se distancie l'art, passablement moins traumatisant, de Lalie Douglas. Avec ses motifs récurrents d'angelots et de fils séminaux courant sur de fins tissus, elle fait davantage dans la dentelle (un tantinet rêche), mais sans collet monté.

## POIDS PLUME

Après le 11 septembre 2001, les Américains, d'un bloc, brandirent leur drapeau. Partout le symbole yankee reprit du service. Des parterres banlieusards aux vitrines commerciales, le petit bout de tissu se pavane frénétiquement. D'origine américaine, l'artiste Catherine Widgery s'indigne de voir pareille réaction primaire face à des événements d'une portée politique qui dépasse les seules consciences états-uniennes.

Contre le réflexe infantile de beaucoup de ses concitoyens, elle brandit son arme à elle, un cône entièrement recouvert de plumes, intitulé tout simplement *Flag* dans son exposition solo *White Whispers*. La sculpture en question emprunte aussi bien la forme du tipi amérindien que celle d'un enroulement d'ailes non pas d'aigle (symbole national), mais d'une vulgaire dinde sacrifiée le jour de *Thanksgiving*.

Au-delà de sa charge dissonnante, l'œuvre en soi reste infiniment séduisante, se blottissant dans

la pénombre. Sa blancheur spectrale apaise les esprits, tel un drapeau blanc qu'on agite en signe de reddition. S'agit-il plutôt d'un linceul? L'art de Widgery affectionne les zones d'ombre. Ainsi, en 1998, son exposition *Sensations retrouvées*, présentée au Musée royal de l'Ontario (ROM), avait mis en lumière deux thèmes prédominants: «Les rapports existant entre les objets d'origine humaine et ceux d'origine naturelle, et la façon dont nous percevons le monde à travers nos sens.» Plus d'une trentaine de sculptures provocantes, s'inspirant librement des objets de la collection du ROM, incitaient le visiteur à s'interroger sur la présentation didactique de ces artefacts au musée.

Parmi les œuvres exposées, un masque à gaz de caoutchouc noir datant de la Seconde Guerre mondiale, recouvre le globe d'une lampe... au gaz. À la place de l'ouverture de la bouche, des cigares jaillissent tels des projectiles d'arme à feu. Widgery affirmerait-elle, par le biais de ses œuvres, une prise de position contre la guerre?

Lyne Crevier

## LONGUEUIL

### PLACE AUX MOTS

GILBERT BOYER

PARLÉES

Plein Sud

Du 22 octobre

au 7 novembre 2002

Onze œuvres sont exposées dont la majorité a été créée sur verre et contenue dans un boîtier alors que les autres sont des dessins numériques en couleurs imprimés sur papier chiffon. Nous sommes au premier abord frappés par l'uniformité du format panoramique, un choix réservé au genre paysagiste selon les conventions de la peinture. Le regard s'attarde à l'horizon. Comme à son habitude, G. Boyer saisit la parole au vol pour donner une pérennité à l'éphémère. La parole, celle du *hic* et *nunc*, prend consistance dans le temps. Elle devient la présence d'une mise en tension entre le présent, le passé et un futur possible. Le présent se manifeste par l'acte de lecture alors que le passé se crée par la saisie d'une parole, qui autrement perdue dans le temps, devient transmissible par son inscription sur un support. Et le futur? Curieusement, le futur prend forme dans la parole du quotidien, dans sa banalité et dans sa beauté. Une parole qui appartient à tous.

Boyer exploite largement les qualités de la surface du verre, sa fragilité, sa légèreté, sa transparence, sa pureté, sa rigidité ainsi que son aspect cristallin s'ajoutant aux diverses possibilités qu'offrent les jeux d'ombre et de lumière. Le verre, une fois travaillé, a presque l'apparence du papier découpé. Sur la surface, des mots et des phylactères se bousculent, s'arrachent le territoire et, quelquefois, se brouillent les uns les autres dans une topologie surprenante. Cette superposition des signes, leur

sur lesquelles sont écrits les versets de la bible. Ce même terme signifie en français: phylactère. L'œuvre illustre alors le passage de l'oral à l'écrit et du rapport privilégié entre l'écrit et le sacré. Une porte ouverte sur la philologie. G. Boyer utilise également la surface blanche interne du boîtier. Il y inclut de petites pièces de caoutchouc, comme des corps étrangers, ainsi que des morceaux de tissu blanc. De plus, l'utilisation d'un pigment donne une légère coloration rosée. Si le tissu et le caoutchouc qui ressemble à de petites pierres ont un ancrage profond dans la cohérence de l'œuvre, l'utilisation parcimonieuse de la couleur, à la fois trop présente et trop absente, laisse interrogatif.

Les œuvres numériques, intitulées *Études Tefellin n° 11, n° 33, n° 44* et *Vous devez aller à Beyrouth pour savoir*, jouent sur un tout autre plan que celles en verre. Il s'agit d'un jeu purement graphique, il n'y a aucune intervention de quelques objets que ce soit. Cette fois la couleur prédomine. Nous sommes à ce moment plus près de l'univers de la sérigraphie. Deux des *Études* nous renvoient aux œuvres de verre et agissent à titre de miroir. Encore une fois, il y a distorsion des mots, superposition des plans et ouverture de différents espaces dans lesquels les phrases débordent. Pourtant ces œuvres possèdent un aspect topographique voire tellurique perdant ainsi le caractère sonore et aérien du verre.

Dans *Vous devez aller à Beyrouth pour savoir*, le chaos est dominant,

événements politiques que nous connaissons actuellement au Moyen-Orient. Le léger devient plus grave. Le sacré prend racine dans la terre, dans le sang et la boue. Les ballons ont disparu. Le ludisme s'est évanoui, peut-être momentanément...

Sylvain Latendresse

## SAINT-CALIXTE

### QUAND LE SACRÉ SE RÉINVENTE...

LA CLAIRE-VOIE.

LE SACRÉ ET LE PROFANE 2

MICHELLE GUÉRETTE

Centre culturel de Saint-Calixte Québec

Du 10 novembre 2002

au 13 janvier 2003

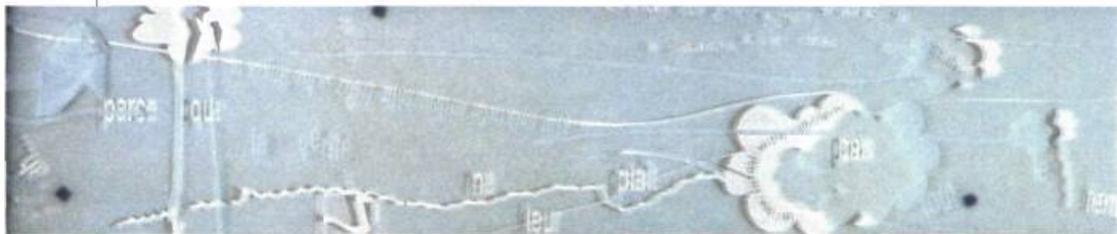


Le sceau de Salomon  
171,5 x 173 cm  
Collage photographique

Des photos décomposées, découpées, réarrangées. Des morceaux de photos rassemblés en «prisme d'yeux», devenus prétexte à une composition picturale tantôt cubique, tantôt gothique, tantôt elliptique: toujours symbolique.

En récupérant des photos qui se seraient probablement retrouvées à la poubelle ou auraient tout simplement été oubliées, Michelle Guérette a collé chaque parcelle d'image – il y en a plus d'un millier – sur de grands cartons qu'elle a par la suite segmentés de traits noirs, donnant l'illusion d'un vitrail. L'artiste a choisi de troquer le verre contre des fragments de photos insérés dans des structures géométriques aux contours parfois épais et sombres, s'inspirant des modèles du Moyen Âge. Les effets de lumière proviennent des morceaux de photos et de leur emplacement dans la composition. Le spectateur est invité à s'inventer des histoires avec les symboles esquissés ou simplement à se laisser transporter par les mouvements et les juxtapositions de couleurs.

Trois pièces sont dédiées à des peintres dont elles rappellent la manière: la palette hachurée de Van



Place aux mots, place à la fragilité de la parole, place à la mémoire. Gilbert Boyer a toujours fait preuve de prodigalité. Voici donc une exposition surprenante, paradoxalement en raison de sa facture conventionnelle, qui n'a rien de comparable avec les installations *Inachevée* et *rien d'héroïque*, présentée au Musée d'art contemporain en 1999, et *La Ficelle de Zadkine*, présentée au Musée Zadkine, à Paris, en janvier 2002. Bien sûr, les jeux de langage, si chers à l'artiste, sont toujours présents, mais cette fois le spectateur est appelé à jouer un rôle plus passif.

contorsion, confère à l'œuvre une dimension dans laquelle la parole devient murmure. C'est la tour de Babel. Le français se mêle à l'anglais, à l'allemand, à l'hébreu, à l'arabe, à l'espagnol et au grec. Si les œuvres de l'exposition ont un titre générique, *Tefellin*, sauf une exception. Un sous-titre s'ajoute (ex.: *Tefellin n°1 I was on time*) et devient la répétition du même puisqu'il se retrouve également gravé sur le verre. Mot intrigant s'il en est un; *Tefellin* est d'origine hébraïque et désigne une petite boîte carrée qui renferme des bandes de parchemin ou de vélin

les signes s'entremêlent et s'entrecroisent. «que c'est un pays de lait – et de miel... et tout... – et de paix et de tranquillité – moi j'y ai senti une – telle violence une violence – très forte» Ce triptyque acquiert une coloration politique. Elle n'apparaît pas comme une prise de position pour un parti ou un autre mais comme le regard d'une personne extérieure aux événements, comme un constat. Peut-être involontairement, puisqu'il s'agit de la première œuvre de l'exposition et non de la dernière, elle déteint légèrement sur les autres, d'autant plus en raison des

Gogh, les couleurs fauves et pathétiques de Rouault, les mosaïques de Riopelle.

En fait, même si les formes sont empruntées aux figures traditionnelles du vitrail gothique, le contenu lui, est tout à fait contemporain. Le contraste est déstabilisant. En recomposant les photos, l'artiste leur réinvente un nouvel espace visuel et de nouvelles significations.

À l'instar du pèlerin, le spectateur est invité à s'élever, à voir au-delà de la matière. Dans certains tableaux tels *Le sceau de Salomon* et *Les rosaces*, l'artiste évoque la genèse trouble des morales judéo-chrétiennes, où se mêlent rédemption et châtement. Les formes et l'usage des couleurs basculent dans un univers où la présence du sacré inspire silence et méditation.

Pourtant, l'iconographie des pièces provoque un malaise en rappelant les armes, la guerre et sa cruauté. La symbolique du sacré est ainsi juxtaposée aux images de la violence du présent. Cette dualité accentue le caractère dramatique des œuvres, en particulier *Les Lancettes* et *Les Ogives*.

Ces « vitraux » réinventés avec des photos morcelées et retravaillées en géométrie abstraite invitent au recueillement comme dans une église ou une cathédrale.

Danielle Desmarais

## EASTMAN

### FORMALISME : DES PAROLES AUX ACTES

SUR LES TRACES DE V À F  
JEAN-MICHEL CORREIA

Galerie Riverin-Arlogos  
Eastman

Du 16 novembre  
au 31 décembre 2002

Peintre français installé à Arcueil en banlieue de Paris et directeur pédagogique des ateliers du carrousel au Musée des arts décoratifs, Jean-Michel Correia entretient avec le Québec une relation constante. Sa première visite remonte à 1985, au moment où il participe à l'exposition collective *Paris-Couleur-Montréal* à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Organisé en collaboration avec le Conseil des artistes peintres du Québec, cet événement réunit des créateurs du Canada et de la France ayant présenté leurs œuvres auparavant au 36<sup>e</sup> Salon de la jeune peinture au Grand Palais à Paris. Les créations de Jean-Michel Correia y furent remarquées et depuis ce temps, l'artiste expose périodiquement à Eastman chez le



V à F  
Techniques mixtes sur toile, 2002  
77cm x 87cm

galeriste Pierre Riverin mais aussi aux États-Unis et en Europe.

Architecte de formation et peintre intimement lié à la tradition de l'abstraction géométrique, Jean-Michel Correia présente à la Galerie Riverin-Arlogos une série de tableaux de formats divers et des œuvres sur papier réalisées lors d'un séjour dans la région de la ville d'Arles au sud de la France au cours de l'été 2002. Au même moment a lieu dans cette commune, une manifestation artistique qui retient son attention : une exposition d'œuvres de Francis Bacon réunissant 7 variations d'un tableau de Vincent Van Gogh intitulé *Autoportrait sur la route de Tarascon* qui fut détruit lors de la Deuxième guerre mondiale. Aux couleurs ocre, bleu et jaune de l'œuvre originale de Van Gogh, Bacon substitue le noir, l'outremer, le vert et le rouge. Les gestes picturaux sont brutaux et mélangés, traduisant la nature tourmentée du peintre néerlandais à laquelle Francis Bacon s'associe pour s'y projeter. Cette découverte fonde la prémisse qui sous-tend l'exécution des travaux présentés par Correia. Selon sa propre facture esthétique, l'artiste interprète et redéploie les relations à la couleur et à l'espace qu'explore Francis Bacon dans ses variations du tableau de Van Gogh, déterminant du même coup le titre de son exposition intitulée *Sur les traces de V à F*.

### GRAMMAIRE VISUELLE ET ESPACE MODÉLISÉ

Cette mise en contexte préalablement décrite, le spectateur serait tenté de rechercher dans les tableaux du peintre une quelconque charge émotive transcrite de façon gestuelle et lyrique révélant l'essence virulente de Bacon. Il n'en est rien. L'approche picturale de Jean-Michel Correia s'élabore à l'intérieur d'une structure topologique rigoureuse et géométrique. Le rapport à Van Gogh et à Bacon est en quelque sorte un prétexte, voire une motivation pour actualiser la poursuite de ses recherches formelles caractérisées par l'agencement ordonné et minimal d'éléments visuels dont le carré et le rectangle sont les unités de base. À partir de cette construction, le peintre échafaude des compositions portant sur les notions de plan et de profondeur et sur l'interrelation des couleurs. S'ajoute encore une exploration sur la texture où la technique du grattage, du frotage et du collage confère à l'œuvre un aspect plus ludique.

Jean-Michel Correia expérimente avec obsession et répétition les possibilités multiples inhérentes à sa syntaxe visuelle. En ce sens, l'application de la théorie sémiologique constitue un moyen essentiel pour circonscrire la démarche de l'artiste. Dans ses tableaux, les formes élémentaires agissent entre elles et construisent des espaces précis où coexistent, pour reprendre un fondement de la critique d'art Fernande Saint-Martin, « des

éléments multiples dans une forme d'organisation autonome, différente de la succession temporelle ». (1) En découle ce que propose l'artiste, l'élaboration d'un modèle spatial non figuratif qui structure simultanément l'activité perceptive elle-même par l'emploi des seuls moyens plastiques. C'est ici que l'artiste se distance de sa source d'inspiration première. Chez Bacon, les variations demeurent attachées au cadre narratif et illustratif. Chez Correia, tout se définit à partir d'un alphabet codifié abstraitement qui lui est propre et qui constitue son langage. Mais – faut-il le rappeler ? – celui-ci n'est pas exempt de contemplation, d'engagement ou d'influence. La peinture devient ici le lieu qui réactualise le discours et la méthode formalistes en art. C'est à ce niveau qu'il faut situer l'apport des travaux artistiques de Jean-Michel Correia.

Jean De Julio-Paquin

1 Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 1987, page XIV.

## OTTAWA

### EDWARD BURTYNSKY CE QU'IL RESTE DU MONDE

PAYSAGES MANUFACTURÉS.  
LES PHOTOGRAPHIES  
D'EDWARD BURTYNSKY

Musée des beaux-arts  
du Canada, Ottawa



*Rock of Ages #4, Abandoned Section*,  
Adam-Pirie Quarry, Barre, Vermont, 1992  
Dye coupler print  
86 x 69 cm  
Tom Thomson Memorial Art Gallery,  
Owen Sound, Ontario  
Purchased with financial support from the  
Canada Council for the Arts Acquisition  
Assistance Program

Jusqu'au 4 mai 2003

Edward Burtynsky s'intéresse à la nature. Pas à celle que l'on reconnaît à ses forêts luxuriantes, à sa faune exotique ou à son air pur, mais bien à la nature marquée par l'industrialisation avec ses cours d'eau irrémédiablement pollués, ses précieuses ressources détériorées et ses nombreuses plaies à vif. Les photographies de très grand format qui font la renommée de l'artiste représentent des carrières de granit et de marbre, des cimetières marins, des mines de cuivre et de charbon, autant de paysages dont les reliefs sont constitués par les traces de l'industrialisation, de la consommation, bref, de l'homme. Burtynsky photographie donc une nature dénaturée; devrait-on l'appeler la nature humaine?

La tradition du paysage a rempli, selon les époques, des fonctions aussi bien politiques et topographiques qu'esthétiques. Dans la mesure où ces représentations se voulaient des objets de beauté, c'est bien souvent la nature la plus sauvage qui constituait le modèle idéal. Le corpus de photographies des parcs nationaux du maître Ansel Adams en constitue certainement l'exemple le plus probant.

Mais Burtynsky, originaire de Sainte-Catharines en Ontario, ne cherche pas la splendeur d'une nature sauvage et intacte. Il préfère le paysage tel qu'il est, imparfait et ravagé, après l'usage qu'en a fait l'homme. Contrairement à ce qu'un tel choix de thématique pourrait porter à croire, le photographe ne dénonce pas, il apprécie d'abord la splendeur formelle et ensuite, il documente, afin que le spectateur puisse former sa propre opinion. Il s'inscrit ainsi en quelque sorte dans la lignée des photographes qui accompagnaient les géologues chargés de créer des cartes du territoire encore à l'état sauvage au début du 19<sup>e</sup> siècle tels Timothy O'Sullivan et Carleton E. Watkins. Leur vocation première était la documentation, mais le résultat n'en était pas moins esthétique. Ce n'est qu'au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque, les hommes ont commencé à entrevoir la possibilité que la nature ne soit pas une ressource inépuisable, que les discours de culpabilité et de dénonciation ont vu le jour.

Les photographies de Burtynsky trouvent d'ailleurs en partie leur force dans la tension entre le propos, soit les effets désastreux qu'ont les actions de l'homme sur la nature, et le style d'une beauté à couper le souffle; de là le titre *Paysages manufacturés*. Après tout,

c'est l'être humain qui a façonné ces horizons à la fois terrifiants et majestueux. Comme l'explique l'artiste: « Ces images se veulent des métaphores de notre existence moderne; la recherche d'un dialogue entre l'attraction et la répulsion, la séduction et la peur. Nous sommes attirés par le désir, une chance de bien vivre, mais nous sommes jusqu'à un certain point conscients que le monde souffre des suites de cette course au succès. Nous dépendons de la nature et notre souci pour la santé de la planète nous place dans une position contradictoire. Selon moi, ces images constituent un reflet de notre époque. »

C'est une expérience rare que d'admirer des épreuves photographiques de si grand format (environ 127 X 152 cm) dotées d'une clarté aussi limpide. Toutes les images de Burtynsky se caractérisent par un même grain très fin, une même profondeur de champ cristalline qui s'étend aux limites du regard grâce à un point de fuite se situant à l'extérieur du cadre, et d'une même richesse des détails qui donne au spectateur l'impression d'être englobé, englouti même, par le paysage qu'il contemple. La première exposition rétrospective consacrée à Burtynsky – qui rassemble notamment des images des traces laissées par l'extraction du nickel à Sudbury (Canada), de la carrière Adam Pirie (États-Unis), du cimetière marin de Chittagong (Bangladesh), de la carrière de marbre de Carrara (Italie) et des mines de cuivre Kennecot (États-Unis) –, prend donc une envergure pour le moins imposante. Le visiteur reste pantois devant ces documents donnant à voir une réalité qui dépasse l'entendement et les limites de son existence, mais dont il est pourtant – plus ou moins indirectement – responsable.

Pour atteindre cette « signature esthétique » qui caractérise désormais l'ensemble de son œuvre, Burtynsky a préalablement choisi ses outils avec soin. Il utilise un appareil Phillips de format 8 x 10 et un appareil Linhof de format 4 x 5, ainsi que différents types de films et de lentilles afin de créer, sur le terrain, des compositions qui pourraient relever de l'abstraction si ce n'était de quelques points de référence rappelant à la fois le réalisme de l'image et l'échelle des sujets photographiés. Parfois, l'usage de certaines lentilles confère aux images l'aspect d'une compression de l'avant-plan qui donne au spectateur l'impression d'être au cœur du paysage.

Ainsi, dans ses représentations

des cimetières marins du Bangladesh, s'infiltrèrent des gens qui, aux pieds des immenses épaves, semblent infiniment fragiles (*Shipbreaking No. 8*, Chittagong, Bangladesh 2000). Sur la paroi de granit d'une carrière du Vermont poussent quelques minuscules bosquets au feuillage jaunâtre qui s'accrochent à une corniche à peine visible (*Rock of Ages No. 4*, Abandoned Section, Adam-Pirie Quarry, Barre, Vermont 1991). Des camions prennent des proportions de jouets dans l'immense carrière de marbre de Carrara (*Carrara Marble Quarries No. 24*, Carrara, Italy 1993). Parfois, Burtynsky compose des images dépourvues de ces points de repère. C'est alors que ses œuvres glissent dans le registre de l'abstraction. Par exemple, une immense toile monochrome grise, *Carrara Marble Quarries No. 21*, présente un alliage d'angles et de textures qui se trouve naturellement dans la pierre, mais qui pourrait très bien relever de la peinture. Ses gros plans de « mines urbaines », rassemblant des débris ferreux ou des pneus, captent d'abord le regard par leur texture foisonnante et leurs alliages de couleurs rompues, puis le référent émerge peu à peu de la représentation à mesure que l'œil s'habitue à la surcharge sensorielle.

Mais les heures passées à déplacer trépieds et appareils afin d'obtenir l'angle parfait, la lumière idéale, la composition juste assez déséquilibrée pour retenir le regard, ne suffisent pas. Burtynsky est un perfectionniste, pour le plus grand plaisir des visiteurs de ses expositions. En effet, selon lui, « L'expérience ultime pour le spectateur est celle d'un tirage original. Je sens donc le besoin de porter une attention particulière à l'impression. » Les œuvres, avant de se rendre au musée, ont été retouchées et imprimées numériquement, afin de rendre avec justesse détails, textures et couleurs. Par ces manipulations, Burtynsky ne cherche pas à travestir la réalité, mais bien à lui restituer son authenticité autant que son médium le permet.

*Paysages manufacturés* se veut donc une occasion de redéfinir le paysage et de poser un nouveau regard sur le monde qui a certes changé depuis les explorations géographiques de Watkins et O'Sullivan au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui n'est pas moins source de fascination. Ce paysage du XXI<sup>e</sup> siècle, qu'il soit jugé esthétique ou repoussant, est à l'image de l'homme et de ses ambitions. Un portrait ne saurait être plus juste.

Martine Rouleau

## TORONTO

### NATURE, ABSTRACTION, SENTIMENT

FULVIO TESTA

Du 8 mars au 19 avril 2003

Artcore Gallery, Toronto



Untitled, 1999  
Huile sur toile  
70 x 52 cm

Nous nous sommes rencontrés, Fulvio Testa et moi, sur le parvis d'une église new-yorkaise où nous nous trouvions pour évoquer la mémoire d'un ami récemment disparu. Puis, lors de la réception qui a suivi, nous avons partagé le champagne.

Premier événement empreint de gravité, joie dérivante du second. Gravité, appliquée ici au dépouillement des moyens pour atteindre l'expression directe des émotions; joie, elle, nécessaire à qui s'abandonne sans réserve au délicieux supplice de l'inspiration. Voilà, que j'allais découvrir au fil des ans, les pôles extrêmes entre lesquels oscille Fulvio Testa dans la recherche d'un équilibre artistique.

La pratique exclusive pendant plusieurs années de l'aquarelle, une technique exigeante, lui permet aujourd'hui d'obtenir avec l'huile des effets de transparence identiques. Ces transparences, pour l'heure intégrées à son vocabulaire esthétique, lui permettent d'embrasser d'un seul regard tout paysage avec ses avant-plans et arrière-plans, sa géométrie en somme, d'une manière si subtile que le spectateur s'y laisse prendre, absorbé par le sentiment qu'éprouve l'artiste lors de la création.

Fulvio Testa ne copie pas la nature, il l'exprime et, en même temps, s'exprime par elle. Sa sensibilité s'accorde à ce dont son œil se nourrit, aboutissant à une symbiose permanente avec les coupes abruptes des rochers, les arrondis des collines, l'évanescence des lieux dans le lointain, les distances, les espaces, les jeux des masses et des formes. Tout ceci mêlé au simple plaisir de peindre, d'interroger le pouvoir d'évocation de la couleur, sa nature secrète, ses résistances et ses surprises...

L'œuvre est-elle abstraite malgré tout? En quelque sorte, si, parce qu'elle extrait de la nature sa quintessence, mêlée parfois d'un élément de rêverie révélateur aussi du tempérament du peintre.

C'est de ses promenades dans le désert du Néguev, dans les villages perdus du Mexique ou dans sa Vénétié natale que se nourrissent ses toiles traitées d'une palette italienne, avec les lumières feutrées d'un soleil qui avale l'intensité des tons pour n'en laisser que le souffle, que la douce patine.

Mais la promenade, c'est surtout du fond de l'âme de l'artiste qu'elle émane, et c'est à son intimité que l'œuvre nous convie.

Paquerette Villeneuve

## L'ART FIGURATIF EN VEDETTE

TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR

Du 17 au 21 octobre 2002

Au Metro Toronto Convention Center

Pour sa troisième année, La Foire internationale d'art contemporain de Toronto s'affirme comme une étape désormais incontournable du circuit du marché de l'art mondial. Cette Foire, qui rassemble des participants provenant de plusieurs pays, notamment des États-Unis, d'Italie, d'Allemagne, d'Argentine, du Chili et du Venezuela, — permet à des galeristes canadiens de faire la promotion de leurs artistes. En revanche, l'absence de galeries françaises ou de galeries asiatiques n'est pas passée inaperçue. Au total, soixante-quinze galeries représentant plusieurs centaines d'artistes, quelques maisons de courtage d'œuvres d'art par Internet et quinze revues d'art contemporain avaient leurs espaces à la Foire.

Les galeries du Québec (Simon Blais, de Bellefeuille, Trois Points, Les Modernes, d'Avignon, Madeleine Lacerte) témoignaient quant à elles du degré d'intérêt que suscite cette foire dans la communauté



Alexander Calder  
*Red Dragon and Butterfly*  
c. 1950, huile sur canevas  
80 x 100 cm

des galeristes de Montréal et de Québec. L'événement s'inscrit dans le processus qui permet à des artistes de pénétrer les marchés de Toronto et d'autres villes du Canada et de se faire connaître dans quelques points de l'Amérique du Nord. Aujourd'hui, l'envergure d'un artiste dépend de la circulation de son nom dans les manifestations internationales, dans des revues prestigieuses, indépendamment de son lieu de travail. D'où la nécessité de faire partie d'une galerie « visible ».

Réciproquement, le succès de la Foire de Toronto peut être partiellement jugé par la présence d'œuvres d'artistes très en vue. C'est le cas de Fabrizio Plessi et d'Anish Kapoor, artistes de la post-modernité, dont le travail résulte de la fusion de vecteurs culturels et stylistiques suffisamment insolites pour bénéficier d'une large diffusion au sein des réseaux de l'art international. C'est pourquoi les participants à la Foire de Toronto affirment que désormais celle-ci s'inscrit au rang des manifestations comme le FIAC de Paris, Art Chicago, Arco Madrid, Art 33 Basel.

En guise d'emblème de la Foire de Toronto, la galerie Planetario a déployé les éléments de la grande installation-vidéo-sculpture de Plessi, dans le style arte povera, *La Forêt de feu*. L'œuvre réunit des simulations électroniques de feu, avec des bûches et des branches de diverses tailles qui flambent au milieu de bruits de cheminée. Plessi a représenté officiellement l'Italie à plusieurs reprises à la Biennale de Venise. L'artiste, professeur de peinture à l'Université de Venise, occupe aussi la Chaire d'humanisation des technologies à l'Université de Cologne, où il enseigne la scénographie électronique.

Un nouvel intérêt pour l'expression figurative, articulé également par les recherches conceptuelles du post-modernisme, se manifeste

chez les acheteurs. La galerie Planetario incluait dans son choix des œuvres de l'artiste Alberto Abate du *Nuovo classicismo*, courant figuratif aux allures éclatantes et désuètes. Les sculptures de Paolo Borghi, inscrites dans la tradition du bas-relief de Guiberti, accentuées de touches expressionnistes et art déco,

se sont démarquées, de même que les sculptures multicolores de Borghi, citation de la sculpture gothique.

La galerie Lisson de Londres exposait de très minimalistes grands disques en acier inoxydable d'Anish Kapoor. Ses sculptures conceptuelles sont imprégnées d'une subtile sensualité rêveuse proche de la spiritualité hindouiste comme le suggèrent les miroitements frémissants des surfaces polies.

Powerplant proposait un « collage party » en direct. Ces collages *in situ* abordaient principalement le thème de la sexualité. En revanche, des sculptures-assemblages circulaires minimalistes en trame de plastique coloré du Montréalais Jérôme Fortin étaient vendues sur place — « en ligne » — par le site Internet quiverproject.com, véritable Ebay de l'art actuel associé à sotheby's.com. Outre Sotheby's, d'autres maisons de courtage sur Internet étaient présentes, soit heffel.com et artnet.com.

## UN PORT D'ENTRÉE

Spartaco Radin, un partenaire de la galerie Planetario de Trieste, galerie qui représente Fabrizio Plessi, expliquait l'intérêt que le Canada — et en l'occurrence Toronto — peut susciter pour une grande galerie italienne d'art contemporain : « Pour nous, le Canada est un jeune marché, et Toronto un excellent port d'entrée en Amérique du Nord. Avec les outils actuels de commercialisation de l'art, nous n'avons plus besoin de passer par New York pour aborder l'Amérique du Nord. De toute façon, avec 2000 galeries, New York est, à nos yeux, en quelque sorte saturée. Il y a vingt ans, New York était pour nous le centre. Il y a dix ans, l'endroit incontournable était Londres; actuellement, Toronto offre un intérêt prometteur. D'ailleurs, la qualité des galeries et des œuvres de cette foire est très bonne. » Pour Robert Walters, représentant de la galerie Miriam Shiell, la Foire de Toronto est « un endroit idéal pour faire des contacts ».

Miriam Shiell, ainsi que d'autres galeristes canadiens et américains ont mis en vedette des œuvres de Riopelle. Son récent décès était l'occasion de faire confirmer sa cote par rapport aux grands artistes du XX<sup>e</sup> siècle.

## GALERIES DU QUÉBEC

La foire de Toronto a confirmé la notoriété canadienne et nord-américaine de certains artistes montréalais : parmi ceux-ci l'on dénombre Marc Séguin, Suzanne Dubuc (galerie Trois Points), Kevin Sonmor, Peter Krausz (galerie de Bellefeuille), Rita Letendre, Richard Morin, Catherine Farish, Carole Bernier (galerie Simon Blais), Louis-Pierre Bougie, Francine Simonin, François Vincent (galerie Madeleine Lacerte).

Portraits, paysages, tableaux animaliers avec tangentes citationnistes de la Renaissance et caractère psychologique et conceptuel : un nouveau courant figuratif se profile à Terre-Neuve. Brant Reid et Ron Bolt (galerie Christina Parker, St. John's) font partie de ce mouvement. « Des artistes des États-Unis, du Canada continental, d'Europe viennent travailler et faire un échange d'expériences chez nous à Terre-Neuve », affirme Christina Parker.

Enfin, préfigurant peut-être les tendances de l'avenir, on note le déploiement de galeries latino-américaines, telles que Gradive et Roberto Martin de Buenos Aires, Ana Maria Matthei de Santiago du Chili, Moro de Maracaibo au Venezuela.

André Seleanu

## MONCTON

### VARIATIONS SUR UN PÈRE NOËL

LÉOPOLD L. FOULEM  
*MÉLANGE*

Galerie de l'Université de Moncton  
Pavillon Clément-Cormier  
Moncton, Nouveau-Brunswick

Du 4 décembre 2002  
au 12 janvier 2003

Il a fallu plus de trente ans avant que l'œuvre de Léopold L. Foulem ne soit présentée à Moncton. L'artiste, d'origine acadienne, est en effet connu ailleurs au Canada et aux États-Unis, notamment pour ses œuvres en céramique, qui lui ont valu récemment deux prestigieux prix nationaux. Mais se pourrait-il que cette omission soit due au fait que les œuvres de Foulem soient en céramique? N'appartiennent-elles

pas de *facto* plutôt aux arts décoratifs qu'aux arts plastiques? Ne relèvent-elles pas des arts utilitaires, de l'artisanat? L'œuvre de Foulem soulève la question suivante: Pourquoi la céramique n'a-t-elle jamais été considérée comme un art à part entière?

Cette remise en cause des hiérarchies entre les arts dits majeurs ou mineurs, «Beaux» ou «Décoratifs», passe d'abord chez Foulem par l'exploration et le brouillage des frontières habituelles entre les genres établis en fonction des matériaux et des techniques. Foulem traite la céramique comme un matériau propre à la sculpture. L'artiste s'approprie donc les approches esthétiques réservées à la sculpture ou à la peinture, notamment l'abstraction et le monochrome. Mais surtout, Foulem élabore une réflexion déclinée de diverses manières sur notre rapport aux objets en général – et aux objets de la culture populaire en particulier – s'inscrivant ainsi dans la lignée des interprétations contemporaines du Pop'art, comme celle d'un Jeff Koons par exemple. Mais, là encore, Foulem s'approprie cette réflexion «classique» du fait qu'il travaille avec un médium le

plus souvent réservé à la production d'objets utilitaires, notamment la vaisselle. Les nombreuses séries de théières et de tasses que l'artiste «défonctionnalise» complètement et auxquelles il ajoute des références tirées autant de la culture populaire que de l'histoire de la céramique et des arts plastiques, démontrent en effet un esprit d'invention et de créativité dont on aurait pu croire qu'il fût forcément limité par son objet. C'est justement là la marque d'un véritable artiste: il ne se contente pas d'être un virtuose technique, il pose un regard critique sur le monde et l'expérience qu'il est possible d'en tirer.

Outre la vaisselle, Foulem s'est également intéressé au bibelot, objet le plus souvent figuratif aux fonctions esthétiques discutables. Il en a extrait des suites, notamment une magnifique série intitulée *Abstractions* (2000), composée d'œuvres aux formes ambiguës, mélange incongru de vases, de bols et de bouteilles recouverts de décalques évoquant les motifs privilégiés par la céramique chinoise, anglaise et française. La série présentée à Moncton avait pour motif unique le Père Noël, cet icône aux racines mythologiques anciennes,

aujourd'hui transformé en charmant ogre bedonnant présidant cette grande fête de la consommation qu'est devenu Noël. Mais le thème unique, qu'il utilise en juxtaposition à diverses références à la culture populaire (bouteille, vase, jardinière, personnage créé par Walt Disney), ou encore à l'histoire de la céramique, permet à Foulem de démontrer l'étendue de ses talents: les glaçures et surfaces sont différentes d'un Père Noël à l'autre, et s'inspirent des traditions les plus diverses, notamment la ligne *Basalt Ware* de la célèbre firme Wedgwood, la céramique aztèque (*Père Noël turquoise vase-évier*, *Vase-évier au Torse de Père Noël*), la céramique «commerciale» (*Père Noël tirelire*) et la céramique chinoise (*Jardinière au Père Noël Sacré-Cœur*). L'effet est surprenant, souvent comique, et démontre que les objets les plus communs et les plus connus se prêtent encore et toujours à des usages nouveaux, renouvelant par le fait même les habitudes. N'est-ce pas là justement

ce que recherche et provoque toute œuvre d'art, qu'il s'agisse de céramique, de peinture ou de sculpture?

Marie-Noëlle Ryan



Vase anthropomorphe au Père Noël coiffé,  
2002  
Céramique  
32 cm de hauteur x 18 cm de largeur x 20 cm  
de profondeur  
Photo: Pierre Gauvin

*Vous*  
**comprendre**  
*et vous* **conseiller**  
*pour mieux*  
**agir**

**DEMERS  
BEAULNE**

PARTENAIRES EN AFFAIRES

1100, boulevard René-Lévesque Ouest, 20<sup>e</sup> étage  
Montréal (Québec) H3B 4N4

Téléphone 514 / 878-9631  
Télécopieur 514 / 874-0319

[www.demersbeaulne.com](http://www.demersbeaulne.com)

EXPERTISE COMPTABLE • FISCALITÉ • DÉMARRAGE D'ENTREPRISES  
ÉVALUATION, SOUTIEN EN MATIÈRE DE LITIGES FINANCIERS ET JURICOMPTABILITÉ  
RELANCE D'ENTREPRISES ET INSOLVABILITÉ • INFORMATIQUE  
OUTRE-FRONTIÈRES • SERVICES-CONSEILS