

Critiques

Volume 51, numéro 208, automne 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52500ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

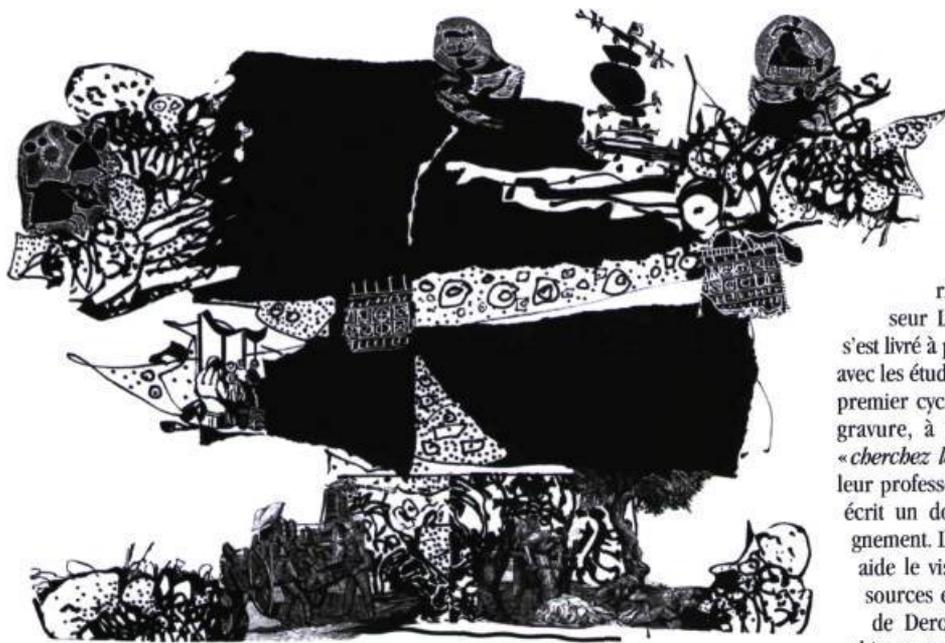
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(2007). Critiques. *Vie des Arts*, 51(208), 92–101.

RENÉ DEROUIN : CHERCHEZ LES RÉFÉRENCES !



COMME POUR DE NOMBREUX GRAVEURS, L'ESTAMPE EST
AUX YEUX DE RENÉ DEROUIN UNE SORTIE DE TERRAIN VAGUE.

IL A SU S'Y TAILLER UN TERRITOIRE PROPRE, RÉINTERPRÉTANT D'UNE
MANIÈRE TOUTE PERSONNELLE LES TRADITIONS DE CETTE DISCIPLINE.

HIVER NOIR DE RENÉ DEROUIN. CONSTRUCTION, DÉCONSTRUCTION

Centre d'exposition de l'Université
de Montréal

Pavillon de la Faculté
d'Aménagement
2940, chemin de la
Côte-Sainte-Catherine
Local 0056
Montréal

Tél. : 514 343-6111 (poste 4800)
www.expo.umontreal.ca

Du 6 septembre au 21 octobre 2007

Mettant l'accent sur une série de dix-huit estampes numériques de grand format datées de 2004, l'exposition *Hiver noir* éclaire la propension chez Derouin à privilégier l'intensité du trait déchiqueté et la nudité des plages sombres empruntées à la gravure sur bois, qu'il allie à une multitude de références.

Dans cette série, René Derouin reprend un certain nombre de thèmes et de motifs qu'il a souvent utilisés dans des gravures antérieures. Son écriture caractéristique se confronte, en une sorte d'hommage à celle des graveurs qui l'ont marqué tout au long de sa carrière. Suite d'œuvres d'art « cultivées », ce « cycle » met en scène, à la façon d'un collage, des citations et des emprunts

à des œuvres du xv^e et xvi^e siècles, à des artistes expressionnistes allemands, à des graveurs mexicains du milieu du x^e siècle et même à quelques auteurs canadiens. Organisateur de l'exposition, l'historien d'art et professeur Luis de Moura Sobral s'est livré à partir de ces gravures avec les étudiants de son cours de premier cycle sur l'histoire de la gravure, à un véritable jeu de « cherchez les références ». Avec leur professeur, les étudiants ont écrit un document d'accompagnement. Il s'agit d'un guide qui aide le visiteur à identifier les sources exactes des emprunts de Derouin. Il y repère graphiquement à l'aide de schémas

l'intégration des motifs sur chacune des gravures. On y distingue à plusieurs reprises les célèbres squelettes caricatures de l'artiste mexicain José Guadalupe Posada (1852-1913). Les figures de certains artistes expressionnistes, en particulier Beckmann, Nolde, Kirchner ou Munch, reviennent aussi, associés, tels des sédiments, aux tracés de Derouin. Celui-ci, dans sa quête, englobe également tout autant la culture inuite qui lui fournit certains prétextes visuels, que la culture populaire visuelle mexicaine. Ce dialogue nord-sud se prolonge de façon chronologique par des emprunts à la gravure du Moyen Âge et de la Renaissance, dans les Écoles du Nord, Dürer en tête. Dans ce parcours tous azimuts, on débusque les images d'artistes aussi divers qu'Escher associés aux peintres graveurs québécois Rodolphe Duguay et Albert Dumouchel ou même à l'estampier japonais Munakata, un peu comme si Derouin avait convié tous ces artistes issus de géographies et de chronologies fort différentes à un rendez-vous. Beaucoup de ces gravures citées sont représentées par des fac-similés.

Hiver noir apparaît ainsi comme un atelier sans mur rassemblant un véritable flot d'images. Pourtant la notion de style personnalisé, inhérente à la main de l'artiste, n'est pas abandonnée à travers ces relectures. Ce rassemblement est également placé sous les auspices de la perpétuelle redéfinition de la gravure qu'est aussi l'histoire de cet art. Élargissant les procédés du blanc et noir, Derouin en autant d'épreuves retravaillé, recopie et réinterprète. L'estampe exploite à fond sa capacité de servir de matrice, de modèle et de reproduction. Codées ou décodées, les images s'accumulent. Elles voyagent. Elles se démultiplient sous la forme de nouvelles appropriations. Leur aspect hybride médiatise des racines expressionnistes et populaires, des références à d'autres horizons, à l'ici et là-bas. Codes et systèmes techniques s'imbriquent, associant les procédés informatiques les plus contemporains à l'intemporalité de la gravure sur bois en une sorte de résurgence. Faisant également retour sur certains partis pris expressionnistes, le noir dans ses gradations subtiles y constitue une sorte d'espace texture qui organise la feuille et unifie ces composantes disparates. « Cette série, de conclure Luis de Moura Sobral, s'enrichit de ce qu'on peut appeler une anthologie personnelle de la gravure sur bois. En syntonie parfaite avec l'esprit d'aventure de toute sa production, c'est en faisant appel à la technologie de son temps que Derouin s'insère dans une tradition artistique multiséculaire pour lui rendre hommage, la continuer, la dépasser. »

René Viau

Série Hiver noir
Munakata Between Duguay
1942-1960-1984-2004
Techniques mixtes (impression
numérique)
55 x 91 cm

N°15 – ALBERT DUMOUCHEL ÉROTIQUE, À TOUTBÊTE 1965-1969-2004

Clin d'œil à l'informatique – qu'il a étudié en Californie en 1969 – de même qu'à la modernité, René Derouin choisit de numériser l'œuvre, de la remanier et d'en exposer l'impression. Ici, sur un fond composé en triptyque de couleur, l'estampe est chargée de lignes et de motifs abstraits. Au centre, Derouin dispose deux aplats noirs formant une paire de jambes masculines. Cette estampe est très particulière : elle est la seule de la série employant de la couleur, alors que les dix-sept autres sont composées exclusivement de noir et de blanc. Elle voit son blanc remplacé par deux tons de beige, le plus foncé au centre, formant une courte séquence, hommage au passage entre le nord et le sud. Comme la terre et l'eau, le noir et le beige subissent une influence réciproque, ils se séparent sans rompre l'un avec l'autre pour mieux se compléter.

Pour Derouin, la couleur sculpte la matière, elle représente le

Série Hiver noir
Albert Dumouchel
Érotique à Toutbête
1965-1969-2004
Techniques mixtes
(impression numérique)
55 x 91 cm

sud qui « ravive la part solaire de la couleur¹ ». L'artiste apprécie les jeux de dualisme chromatique car leurs influences mutuelles créent un perpétuel mouvement, tout en rappelant l'art inuit et l'art précolombien.

Alliée au sujet érotique du tableau, la couleur donne une profondeur, invite à l'intimité, tel un regard soutenu sur la peau. La couleur et la citation de *Viens! Rentrons Honorine* (1969) d'Albert Dumouchel (1916-1971), répétée huit fois, est un hommage à ce grand artiste québécois qui influença considérablement la gravure d'ici.



Les gravures érotiques de Dumouchel sont une manifestation du climat d'ouverture et de libération qui animait le Québec de l'époque et figurent parmi ses derniers travaux. René Derouin inclut aussi des motifs de ses propres œuvres telles que *Citoyen à part entière* (1963-1964). Le motif est coupé en deux, la tête est située en haut à gauche et le corps en bas, vers le centre droit. Il insère aussi *Chat*

noir de la série *Toutbête* (1964). Ces deux citations sont l'expression de son cheminement artistique.

Isabelle Germain

¹ Manon Regimbald, *En chemin avec René Derouin*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2005, p. 162.

N°12 – MUNAKATA BETWEEN DUGUAY 1942-1960-1984-2004

Munakata Between Duguay nous propose un voyage dans une région éloignée où la nuit peut sembler éternelle. Tous les éléments découpés et apposés sur un fond blanc représentent un paysage froid et mouvementé, peut-être celui du grand nord québécois. Les quatre grands aplats noirs ajoutent obscurité, rythme et planéité à l'œuvre. Les motifs qui se chevauchent et se superposent sont autant abstraits que figuratifs. Au loin, des montagnes sont représentées par trois masses noires coiffées de formes abstraites. Les sillons blancs deviennent des chemins de vie que devaient parcourir guerriers, nomades ou voyageurs.

Les personnages qui déambulent dans ce territoire sont empruntés, d'une part, au peintre-graveur québécois Rodolphe Duguay (1891-1973) et, d'autre part, au graveur japonais Shikō Munakata (1903-1975). Les représentations des deux gravures sur bois de Duguay, *Le quêteux* (1942) et *Le premier Noël triffuvien* (vers 1934), sont situées

aux extrémités gauche et droite. Les trois hommes montés sur des chevaux appartiennent à l'œuvre de Munakata intitulée *Hanakari-shono Saku* (vers 1958). Détournés de leur contexte d'origine, ces personnages se retrouvent dans un univers nordique, méconnu et marginal, à la manière de migrants. Derouin reproduit aussi de ses propres œuvres :

30 ans de service à Catelli Food Product (1965), *Between et N.B.B.* (série *Between*, 1984).

En citant des œuvres de Duguay et de Munakata, René Derouin démontre son positionnement entre (« *Between* ») deux identités culturelles bien différentes, celles du Québec et du Japon. Lors de ses voyages au Japon, l'artiste a été



Série Hiver noir
Munakata Between Duguay
1942-1960-1984-2004
Techniques mixtes (impression numérique)
55 x 91 cm

influencé par des techniques de travail modernes, rapides et fluides. D'un autre côté, en empruntant aux œuvres de Duguay, Derouin conserve un attachement particulier au territoire et à la culture traditionnelle de son pays d'origine. Cette oscillation entre le traditionalisme et la modernité se manifeste de manière

plus générale dans l'utilisation de motifs figuratifs et abstraits.

Marilyne Beauregard

ARTEFACT MONTRÉAL

PETITS PAVILLONS ET AUTRES FOLIES

Sculptures urbaines

Île Sainte-Hélène

Commissaires : Gilles Daigneault,
Nicolas Mavrikakis

Du 27 juin au 30 septembre 2007

MATHIEU BEAUSÉJOUR, BGL
(JASMIN BILODEAU, SÉBASTIEN
GIGUÈRE, NICOLAS LAVERDIÈRE),
JACQUES BILODEAU, CATHERINE
BOLDUC, DIANE BORSATO, MARIE-
CLAUDE BOUTHILLIER, ALEXANDRE
DAVID, ROBBIN DEYO, AGANETHA
DYCK, MARION GALUT, TREVOR
GOULD, PETER HASDELL ET
PATRICK HARROP, CAROLINE
HAYEUR (EN COLLABORATION
AVEC IN SITU), MIREILLE LAVOIE,
MATHIEU LEFÈVRE, SAMUEL
ROY-BLOIS, HENRI SAGNA, STEPHEN
SHOFIELD, MARTHA TOWNSEND,
CHIH-CHIEN WANG.

Pour la troisième édition d'*Artefact Montréal*, vingt artistes provenant de cinq continents ont été invités par les commissaires Gilles Daigneault et Nicolas Mavrikakis à célébrer le quarantième anniversaire de l'Expo 67 en créant des petits pavillons en écho aux pavillons nationaux érigés à cette occasion. Mais, étant donné qu'il s'agit ici de créateurs en arts visuels et non d'architectes, les œuvres s'apparentent en fait à des « folies », ces petites constructions, sans utilité pratique mais pleines de fantaisie, qui ornaient les parcs à l'époque romantique. Le but de Serge Fiset, l'initiateur de l'événement, était non seulement de rappeler à certains des souvenirs, mais aussi de faire « découvrir à une nouvelle génération toute l'importance de cette manifestation internationale qui a littéralement métamorphosé la Métropole ». Je n'ai pas vu l'Expo 1967 – je vivais encore à Paris à cette époque – mais bon nombre d'artistes qui participent à *Artefact 2007* ne l'ont pas vue non plus car ils n'étaient pas nés en 1967. Je me demandais avec curiosité quelle différence cela ferait entre ceux qui se souvenaient et ceux qui ne pouvaient qu'imaginer.



Peter Hasdell et Patrick Harrop éprouvent la plus grande admiration pour Buckminster Fuller, l'architecte du pavillon des États-Unis qui est devenu la Biosphère et leur œuvre *Pneuma* se veut un hommage au créateur de son extraordinaire architecture. Les croisillons de métal qui constituent la structure de leur construction aérienne se découpent devant ceux de la célèbre sphère. Son toit, fait d'enveloppes de plastique de couleur gonflées, évoque celui... du stade olympique. Il émane de leur œuvre, pour ludique qu'elle apparaisse au premier abord, un équilibre subtil, quasi ésotérique, entre les éléments qui la constituent. C'est un regard bien différent que Diane Borsato jette sur l'œuvre de Fuller. Sa photographie, intitulée ironiquement *Éclipse*, montre deux jeunes filles fièrement appuyées sur l'énorme boule de neige qu'elles viennent d'élaborer et qui, astucieusement placée, éclipse presque totalement la grande sphère. Quant à *Hedging*, la sculpture de Stephen Schofield, placée dans le bassin qui se trouve à côté de la Biosphère, elle semble à ce point faire partie du lieu qu'elle paraît dater de l'Expo 67. En effet, les éléments de céramique,

disposés sur un réseau complexe de tiges de métal, déclinent le vocabulaire formel moderniste que l'artiste voyait couramment employé à cette époque. Il serait souhaitable que cette œuvre ne soit pas démantelée à la fin de l'exposition mais qu'elle subsiste comme la tour du pavillon de la Corée dissimulée dans la verdure sur laquelle le sculpteur-recycleur sénégalais Henri Sagna a installé des moustiques géants que l'on croirait sortis d'un film de science-fiction. Caroline Hayeur a emprunté à Gabor Szilazi des photos qu'il a prises dans les années qui ont précédé l'Expo 67. Elles montrent les dommages collatéraux causés par la mise en place de l'infrastructure nécessaire pour accueillir un événement de cette importance. Le visiteur est invité à parcourir un couloir dans lequel les clichés en noir et blanc des maisons démolies et des habitants déplacés dans le quartier de la Petite Bourgogne font face à celles que la photographe a prises en 2007 à Shanghai qui se prépare de la même façon pour l'Exposition universelle de 2010. Au bout du couloir, il peut s'asseoir dans le *Refuge de la modernité* réalisé par Stéphane Pratte. Ce modeste

Caroline Hayeur (en collaboration avec Stéphane Pratte, Atelier In Situ) *Shanghai 2010-Montréal 1967: refuge de la modernité, 2007*

pavillon, constitué d'un banc métallique placé sous une sorte de parapluie rouge, se présente à lui comme un abri temporaire contre la modernité galopante.

D'ailleurs, plusieurs « petits pavillons » critiquent la modernité de notre époque sans faire spécifiquement référence à celle qui régnait en 1967 à Montréal. L'allusion politique est évidente dans le titre même de l'œuvre de Mathieu Beauséjour. Son *Pentagone* est un labyrinthe percé de trous grâce auxquels les voyeurs sont censés satisfaire leur curiosité tandis que les dragueurs laissent leurs messages érotiques sur les murs peints en blanc. Dans les pays dits développés règne la surconsommation. Les êtres humains sont attirés par cette abondance de biens tant vantés par la publicité, comme les mouches le sont par le sucre. Tel est le message que l'on peut déchiffrer dans l'œuvre de BGL intitulée *La mouche et le sucre*. Il s'agit d'un bar laitier installé dans une remorque qui repose sur des parpaings; de loin, il ressemble à s'y méprendre à un



Peter Hasdell
et Patrick Harrop
Pneuma, 2007

teur une expérience solitaire. Après avoir pénétré par une ouverture dont il lui a fallu écarter les bords comme s'il devait renaître, il pourra regarder les nuages défilier dans le ciel d'été. S'il entre dans la petite pièce carrée que Marie-Claude Bouthillier a intitulée *Étang*, il risque de croire qu'il tombe dans une eau profonde car le ciel ainsi que les parois couvertes d'une sérigraphie de touches bleues identiques se réfléchissent dans le

miroir qui tient lieu de plancher. Étrange intégration de la peinture avec ce qu'il y a de plus immatériel dans la nature. Dans *Babkas*, en revanche, Mireille Lavoie joue avec la matérialité du bois. Des fleurs de bois semblent avoir spontanément poussé dans les parois de ses huttes rondes dont la construction est restée inachevée.

Enfin, les « folies » de certains artistes ne sont pas des pavillons. Il se peut que la porte intitulée *Le bout du monde* que Catherine Bolduc a placée au flanc d'un talus en recèle un, cependant il est impossible de

véritable kiosque ambulante. Mais celui qui espère s'acheter une crème glacée devra attendre pour satisfaire son envie, car les insectes se sont collés par milliers sur les comptoirs où gisent des cornets renversés. *Le visible et l'indivisible*, la « folie » de Samuel Roy-Bois est une sorte de grande vitrine muséographique vide. L'œuvre est ambiguë, mais je serais tentée d'y voir une critique de l'institution muséale qui, par sa froideur, empêche le grand public d'entrer alors que la nature lui offre à profusion des joies esthétiques. Mathieu

Lefèvre, dans son installation intitulée par antiphrase *Accès public*, tient par des procédés différents et assurément plus ludiques, un discours du même ordre. En effet, le visiteur éprouve beaucoup de mal à voir les reproductions de chefs-d'œuvre de la peinture dans leurs cadres dorés, car il doit sauter sur un matelas à ressorts s'il veut atteindre la bonne hauteur pour les regarder.

Les pavillons éphémères créés pour Artefact 2007 ne sont pas tous contestataires. *La Tour molle* de Jacques Bilodeau propose au visi-

l'ouvrir. *La vague et l'océan* de Marion Galut se présente comme un cadre de fenêtre placé devant un bassin. Le promeneur qui se penche pour regarder à travers entend le bruit des vagues qui se brisent sur une plage. Il peut s'asseoir, s'il veut se reposer, sur les structures de plexiglas que Robbin Deyo a mis à sa disposition, mais il est probable qu'il s'amusera aussi à tourner autour de *La fin de mon arc-en-ciel* pour découvrir les surprenants changements de couleurs que produit la superposition des plaques transparentes. Le miroir rond de Martha Townsend et les tableaux de Trevor Gould pourraient orner un pavillon imaginaire. Le minimalisme de l'œuvre *Sans titre* d'Alexandre David est tel que le public peu averti qui fréquente le parc la considère comme un patio commode pour installer une table à pique-nique.

Comme lors des deux précédentes éditions d'Artefact, c'est avec un grand plaisir que le visiteur découvre des œuvres d'art originales disséminées dans la nature si près de l'agitation urbaine. Artefact 2007 lui demande même une vigilance analogue à celle qu'il montrerait dans un rallye, s'il ne veut manquer aucune œuvre. En effet, c'est dans les arbres qu'Aganetha Dyck a installé des petits pavillons couverts de cire d'abeille à l'intention des insectes et des oiseaux et que Chih-Chien Wang a placé d'étranges fruits qui ressemblent quelque peu à des duriens. Enfin, il faut signaler que certains artistes ont pris de si grandes libertés avec le sujet qu'il faut faire un effort pour se le rappeler; et, comme dans la plupart des expositions collectives, toutes les œuvres ne sont pas d'égale valeur. Toutefois, on peut, à tout le moins, déceler dans chacune d'elles un écho de la créativité et de l'ouverture au monde qui ont pris leur source dans l'Expo 67. Je n'ai pas vu l'Expo 67, c'est un fait. Mais, tout comme moi, c'est un peu grâce à elle que beaucoup de gens ont choisi de vivre aujourd'hui à Montréal.

Françoise Belu



Stephen Schofield
Hedging, 2007

MONTRÉAL

RIOPELLE

PAPIERS GÉANTS

Riopelle. Œuvres sur papier de grand format réalisées entre 1964 et 1976

Galerie Simon Blais
5420, boul. Saint-Laurent
Suite 100
Montréal

Tél. : 514 849-1165
www.galeriesimonblais.com

Du 15 août au 29 septembre 2007

Enchâssées dans le blanc de la surface, des suggestions de reliefs striés de traits fins plutôt descriptifs s'associent à un réseau d'entrelacs plus abstraits qui brouillent les pistes. Intitulé *Superbagnères*, ce papier est l'un des tout premiers médias mixtes de Riopelle. Au cours de son séjour aux alentours de Noël 1964 à Bagnères, station de sports d'hiver des Pyrénées, Riopelle se blesse au genou. Comme il est immobilisé, pour agrémenter son temps, il demande à ses amis de lui envoyer du matériel : pastel, gouache, aquarelle, acrylique... tout ce qui leur tombe sous la main.

Alliant tous ces médias sur papier, il produit des œuvres plus souples. Riopelle trouve l'occasion de s'affranchir un moment de la gangue de la peinture à l'huile. Il y puise une liberté qui le change du staccato de la spatule en pleine pâte qui lui colle aux basques depuis la fin des années 40. L'artiste, qui adore sur toile les jeux en très grand, les transpose sur des papiers d'aussi grand format, toujours en médias mixtes.

Les années 60, chez Riopelle, comme l'a constaté le critique d'art Yves Michaud dans le catalogue d'une exposition consacrée à cette décennie fertile (galerie Didier Imbert, Paris, 1994) sont marquées au sceau de la « *versatilité foncière* ». Bien que la production de l'artiste demeure abstraite, il annonce le virage des années 70 qui voit surgir la figuration.

Sur les cimaises de la galerie Simon Blais, se dressant entre des sculptures africaines, une quinzaine de ces papiers géants de Riopelle font ainsi état de l'époque charnière, entre 1964-1976. Quelques-unes de ces grandes compositions

sont ici, un peu curieusement, marouflées sur des supports de bois plus proches de la toile. Elles en perdent de leur fluidité. Ces œuvres grand format avaient été réunies en décembre 1965 à l'occasion d'une exposition à la galerie Pierre Matisse à New York mais il semble que peu d'entre elles aient été accrochées pour cette exposition. Datées de 1964-1965, elles portent des titres tels *Purple, Pinks background with Black Streak*, ou encore *Green* (1965). Elles ont été réalisées au retour d'un séjour à East Hampton (Long Island) que fit Riopelle en compagnie de Joan Mitchell.

Dans le catalogue accompagnant l'exposition chez Pierre Matisse, le critique d'art Pierre Schneider évoque les grandes résurgences de la nature : naissance, feu, effusion.

Il est vrai que la gestuelle de ces médias mixtes aux fouillis colorés, aux lignes serpentine et à la touffeur visuelle structurés par des configurations primaires proches de suggestions d'arbres, de forêts, de visages, d'oiseaux relève d'un esprit très américain proche de l'expressionnisme abstrait de New York. Cependant, par ce naturalisme un peu suspect à New York, Riopelle s'éloigne des dogmes alors en vigueur. « Riopelle, écrit Michaud, tente d'échapper aux stéréotypes. » À Paris, on l'associe à l'Amérique. Mais aux États-Unis, il ne s'intègre pas à l'école de New York où on le juge trop « français ».

À la fois abstrait et figuratif, entre Europe et Amérique, peintre et sculpteur, Riopelle apparaît dès lors comme un artiste du déplacement, du détournement. Avec ses métamorphoses et ses migrations, il se fait transbordeur, passeur, chaînon pour se partager entre plusieurs mondes. Pas étonnant que l'on retrouve ce résilient au tournant des années 70 si attentif et sensible au drame de l'exculturation et de la rupture dans la continuité d'une mémoire collective. L'œuvre *Avion à flotteurs* est l'une de ces *Ficelles* inspirées des figures inuites tracées avec de la corde dans l'espace ; elle fait partie de la suite exposée au Centre Culturel Canadien,



Sans titre, 1976
Encres de couleur sur papier marouffé sur toile
101,5 x 466 cm
Photo : Guy L'Heureux

en 1972, tandis que non loin au Musée d'Art moderne de la ville de Paris avait lieu, la même année, une exposition de tableaux regroupés sous le titre de *Ficelles et autres jeux*. À ce moment, Riopelle traduit une solidarité face à « *l'arc en ciel des cultures humaines que notre fureur d'hommes civilisés s'entraîne chaque jour davantage à projeter dans le vide* », pour emprunter les mots de Claude Lévi-Strauss.

Autour du thème du langage et de sa traduction visuelle, ces *Ficelles* répercutent les préoccupations intellectuelles florissantes alors à Paris : structuralisme, sémiologie, anthropologie. Elles sont aussi proches de la série de gravures de Matisse *Une fête en Cimérie* représentant des Esquimaux. Dans le catalogue, de l'exposition, Pierre Schneider, toujours, analyse : «... l'intérêt de Riopelle pour les jeux de figures du jeu de ficelle et son attitude ambiguë envers elles. Il assure n'y rien comprendre. Pourtant il les aime... L'emploi irrévérencieux qu'il en fait abolit la distance qui le sépare d'elles en l'avouant. » À partir du récit d'exploration de Jean Malaurie *Les derniers rois de Thulé*, Riopelle trouve son inspiration au pôle Nord et chez les Inuits et ce jusque, droit devant, à la série à l'huile des *Icebergs* de 1977 qui sont parmi ses dernières toiles utilisant ce matériau. Comme en témoigne un diptyque sans titre, il bascule alors dans un espace perspectiviste. Représentée par un papier de plus petit format portant le numéro 29, la série des *Rois de Thulé* (1973), exposée à New York chez Pierre Matisse, en 1975, conjugue avec subtilité le masque, le blason et le portrait. Riopelle se sert de l'empreinte d'une bûche de bois sur la feuille pour la servir de taches en forme de sceaux selon une héraldique toute personnelle. Dans cette série, de même que pour les *Ficelles*, Riopelle fait aussi de ces références à la culture inuite une « géographie intérieure ».

René Viau

UNE INTUITION PARTICULIÈRE DE L'EXISTENCE

CÉCILE RONC

ŒUVRES RÉCENTES

Peintures

David Ludmer Art Contemporain (DLAC)

Espace 350

6750, avenue de l'Esplanade
Montréal

Tél. : 514 223-0212

Du 7 juin au 7 juillet 2007

Cécile Ronc évoque à travers des lavis et des encrages déployés sur des grandes toiles des visions oniriques insolites. Ce sont des notations chromatiques de perspectives lointaines apparentées à la notion d'un temps reculé indéfini. Des variations délicates de couleurs lui servent à explorer les liens qui peuvent se nouer entre le paysage et la vie psychique. L'artiste nous fait découvrir la trace fragile, la mémoire presque abandonnée d'une nature primale, éthérée, dénuée de présence humaine.

Sous le pinceau de l'artiste, des nuages, des montagnes se muent les uns dans les autres, des nappes d'eau semblent défier l'attraction de la gravité : cependant, en se fiant à son intuition pour la composition picturale, elle réussit à stabiliser ces images flottantes et délicates. Dans cette représentation personnelle et synthétique de la nature, l'image du ciel occupe une place importante : le mouvement de la lumière et des nuages semble traversé par une présence maîtrisée du vide pictural, proche des traditions artistiques d'Extrême-Orient.

ONIRISME LUMINEUX

Jeune artiste à la fin de la vingtaine, Cécile Ronc réside depuis quelques années à Montréal. Diplômée de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, elle a eu comme directeur de thèse Didier



Iris, 2006
Huile sur toile
130 x 195 cm

Semin, critique d'art reconnu et ancien conservateur du Musée national d'art moderne Georges Pompidou.

L'univers pictural de Cécile Ronc tient à la fois d'une gestualité vigoureuse et, paradoxalement, de la démarche délibérée d'un esprit méticuleux qui guide et qui façonne l'image en formation. Cette dualité dans la constitution de l'œuvre entre maîtrise et fantaisie contribue à sa force suggestive: vision onirique d'un monde à la fois étonnamment réel et étonnamment distant.

Touchées par une forme de lumière matinale, les images ébauchées par l'artiste représentent le théâtre improbable et envoûtant d'envols de nuages, d'accumulations rocheuses, de lacs lointains: images qui stimulent le concept d'infini et la notion de liberté. L'image possède curieusement un côté réaliste: on perçoit la matérialité de l'eau et les textures minérales des montagnes. L'emploi de la couleur relève de l'expressionnisme: sur une toile, un lac d'un vert intense semble planer sur une masse bleu gris de nuages. Un ciel revêt l'aspect d'une tache écarlate que surplombe un amoncellement de collines aux reflets gris, beige et ocre. Un tracé orangé d'une nuance crue dynamise une vision de montagnes d'un ocre non saturé surgissant au-dessus d'un espace blanc. Certes, des effets chromatiques vifs «allument» par endroits des lavis délicats non saturés.

Les compositions sont organisées à l'aide d'une perspective étagée constituée des éléments eau,

ciel et montagne, à l'image de la tradition artistique chinoise hautement appréciée par l'artiste. Cependant, une subtile tradition florentine se dégage aussi de l'œuvre: des perspectives de collines qui s'éloignent du regard, certaines délicates couleurs de terre, des bleus ciel, des tons fuchsia délayés renvoient discrètement à l'influence d'une première Renaissance dans des tonalités associées à un Giotto, à un Simone Martini.

«Je poursuis l'idée romantique d'être loin des querelles des hommes, de chercher le calme contre le bombardement des signes», déclare Cécile Ronc. «Ce qui me plaît dans l'art des primitifs italiens est un certain côté surréaliste, fantastique. J'aime aussi le côté abîmé par le temps des vieilles fresques», poursuit l'artiste. Elle essaie de capter la composante constante, atemporelle de la réalité. «Le temps présent a pour moi un aspect éternel. J'essaie d'évoquer des échos du passé dans le paysage présent», ajoute-t-elle.

LE SIGNE FADE

Au contact de cette peinture empreinte de la discrétion des lavis, dans ce champ d'osmose entre le paysage et la mémoire, nous sommes loin, en effet, du «signe fort», de cette affirmation sémiotique marquée, stridente même, qui traverse l'art actuel. Nous demeurons cependant dans le domaine de la peinture et dans celui du signe pictural. Le sinologue François Jullien introduit la notion du «signe fade», afin de traiter du domaine artistique chinois. Cette notion rend compte merveilleusement bien de la présence du vide, de l'espace blanc, des nuages, des traits déliés, de

l'encre diluée, éléments qui caractérisent l'art de Cécile Ronc.

«La fadeur poétique tient donc à ce que le sens, ici, n'appuie jamais (dans un sens ou dans un autre) qu'il laisse apparaître des phénomènes sans jamais s'imposer à nous».¹ Le signe fade permet au regardeur une plus grande liberté, une possibilité de méditer longuement sur la portée de l'œuvre picturale. Le signe fade renvoie au potentiel du pré-conscient dans le dialogue avec l'œuvre: il agit en harmonie avec la mémoire du spectateur.

«Pris entre le danger de trop signaler et de ne plus exister du tout comme signe, le signe fade est à peine un signe: non pas une absence de signe, mais un signe qui est en train de se vider de lui-même, qui commence à s'absenter (...) Le signe fade correspond à une intuition particulière de l'existence. De là, le signe fade ne remplit pas la vocation «naturelle» du signe de représenter. Il sert plutôt à déreprésenter.»² La peinture de Cécile Ronc communique cette intuition particulière de l'existence que les mots ne réussissent pas à capter. Le vide pictural qui participe à la création du signe fade confère à la fois une sensation de plénitude et de liberté.

Cécile Ronc représente une voix distincte dans le monde de la peinture actuelle auquel elle appartient totalement. Des paysages sériels évoqués dans une même toile, un tracé vigoureux qui surgit tout à coup pour articuler les limites d'un massif montagneux (dans *Sans titre 4*), voilà des exemples de vision répétée, de signe fort, d'une optique hybride en somme qui dénotent en filigrane les liens profonds qui rapprochent les toiles de Cécile Ronc d'autres œuvres de l'art actuel. La force de cette peinture, c'est la douceur qui suggère au lieu de tonitruer. Il se profile un débat, une tension créatrice à la fois à l'intérieur de la peinture de Cécile Ronc et en relation avec la création picturale d'autres artistes.

André Seleanu

1 François Jullien, *Éloge de la fadeur* (À partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine) Éditions Philippe Picquier, p. 106, Paris 1991

2 Ibidem p. 115

PÉRIL EN LA DEMEURE

NATHALIE MARANDA
ET PIER CHARTRAND

LE CANTIQUE DES CRÉATURES

Maison de la culture Marie-Uguay
6052, boul. Monk

Montréal

Tél.: 514 872-2044

montreal.qc.ca/sud-ouest/marie-uguy

Du 10 octobre au 25 novembre 2007

Une douzaine de dessins d'animaux disposés en mosaïque tapisent les murs de la galerie; des centaines d'ossements fabriqués à partir de morceaux de bois récupérés jonchent le plancher; une multitude d'étiquettes sont accrochées dans l'espace et en arrière-fond, une trame sonore sollicite discrètement notre attention... voilà une installation à la fois intrigante et magistrale qui questionne d'emblée le spectateur. Quel en est le sens? Quel en est le propos? Observons de plus près.

Les dessins réalisés au fusain tracent, en grandeur réelle, des images d'animaux, mammifères ou amphibiens, morts et inertes; les ossements sont ordonnés comme s'il s'agissait d'un inventaire archéologique; les étiquettes livrent aux spectateurs des informations à la manière d'un musée d'histoire naturelle. C'est un premier niveau de lecture. Les images qui semblent séduisantes recèlent un deuxième degré plus dramatique. Les créatures dessinées sont majoritairement représentées en suspension après leur capture; les ossements numérotés et signés se présentent comme des reliques; les étiquettes contiennent des données statistiques sur le règne animal en voie de disparition. Sur celles-ci, des enchaînements idiomatiques mettent en relief des expressions célèbres associées aux animaux, par exemple: *entre chien et loup, du coq à l'âne, tête de mule*. La trame sonore, à peine perceptible, offre en différentes langues des extraits de contes populaires mettant en vedette des animaux tels *Les trois p'tits cochons* ou *Le petit chaperon rouge*. Entre la barbarie que l'installation dénonce se profile aussi, telle une dérision, l'analogie d'un monde idéalisé par l'homme où la bête anthropomorphe meuble l'imaginaire de notre civilisation depuis des décennies, que ce soit à travers le



Le Cantique des créatures (détail), 2005
Techniques mixtes

texte, l'illustration ou, plus récemment, le cinéma d'animation. L'installation devient donc le lieu d'un paradoxe.

L'œuvre de Nathalie Maranda et de Pier Chartrand procède d'une dialectique entre le réel et la fiction, l'insouciance et la perversité. Les artistes soulignent que leur œuvre est un constat sur l'avidité et la cruauté. Ils affirment qu'elle dénonce la destruction systématique qu'opèrent les hommes pour satisfaire désirs et instincts les plus bas : s'enrichir par la vente de produits rares provenant d'espèces animales en danger, chasser en contrebande, piéger, tuer, détruire.

La démarche artistique des auteurs est résolument politique et s'associe à un mouvement plus large où l'art s'intègre à une cause et s'érige en tant qu'engagement. En ce sens, leur œuvre s'inspire de la position critique de l'art telle que l'a développée, entre autres, l'historien Pierre Restany dans son manifeste du Rio Negro écrit dès 1978, à la suite d'un séjour dans la forêt amazonienne. De la transformation de la nature moderne, industrielle et urbaine dont il a été le défenseur avec le groupe des Nouveaux Réalistes en France dans les années 60, il propose désormais une alternative d'ordre éthique qu'il qualifie de naturalisme intégral. Selon Restany, la nature a besoin d'art pour sensibiliser l'homme et pour recharger son affectivité. À travers l'anthropologie, l'art retourne à la morale.¹

Telle est semble-t-il la position qu'adoptent Nathalie Maranda et Pier Chartrand. Leur point de vue exprime le danger que fait courir à la nature les excès de notre civilisation et le déséquilibre qu'elle engendre. À l'instar de Pierre Restany, leur parti-pris artistique traduit l'avènement d'un stade global de la perception, soit le passage indi-

viduel vers une conscience collective qui se veut planétaire.² La disparition systématique d'espèces animales est-elle irréversible? L'homme a-t-il lui-même créé un point de non-retour? Face à ces questions, les auteurs de l'installation privilégient sans doute cette idée d'André Malraux selon laquelle l'art est un anti-destin. J'ajoute, pour ma part, que cette idée constitue une manière de conjurer ce qui semble fatal ou inéluctable. En cela, Nathalie Maranda et Pier Chartrand véhiculent ce message en faisant preuve d'un savoir-faire exemplaire.

Jean De Julio-Paquin

- 1 Commentaire de Pierre Restany sur le manifeste du Rio Negro, in Frans Krajcberg, *La traversée du feu*, isthme éditions, 2005, Paris, p. 233.
- 2 Pierre Restany, *Le manifeste du Rio Negro sur le naturalisme intégral* (1978), in Frans Krajcberg, *La traversée du feu*, isthmes éditions, 2005, Paris, pp. 230-231.

APOCALYPSE

MARC NERBONNE

EXPOSITIONS

Peintures

Galerie Gala
5157, boul. Saint-Laurent
Montréal
Tél.: 514 279-4247

Du 5 au 21 décembre 2007

Galerie Renée-Blain-Centre
socioculturel
7905, San-Francisco
Brossard
Tél.: 450 463-7100 poste 5203

Du 9 septembre au 4 octobre 2007

Galerie Saint-Laurent + Hill
333, Cumberland
Ottawa (Ontario)
Tél.: 613 789-7145

Marc Nerbonne peint à l'huile des paysages urbains que tourmentent des ciels orageux. Les vues qu'il propose sont celles que contemplerait un observateur du haut d'un belvédère ou un pilote aux commandes d'un avion à l'approche de l'aéroport. L'une des toiles de l'artiste s'intitule justement *Atterrissage 78*. Les scènes que brosse ainsi l'artiste dans ses perspectives cavalières tirent leur effet spectaculaire de leur plan

panoramique de grand format tel qu'en offrirait une projection sur un écran de cinéma.

Il s'agit de compositions constituées de deux plans horizontaux : en amorce un agglomérat de tours à bureaux et d'édifices étagés typique des villes modernes occupe approximativement le quart de la surface de la toile; trois fois plus vaste, au second plan, un immense ciel porteur d'un ouragan menace d'anéantir la cité quand il n'a pas déjà entrepris sa destruction.

L'artiste tire un effet dramatique du contraste entre la ville blanche apparemment paisible et le déchaînement céleste rendu dans des tonalités rougeoyantes, noires, bleuissantes. Il semble que tous les bâtiments soient déserts; personne n'habite plus ces lieux que va frapper un cataclysme apocalyptique. Car si ce n'est pas la fin du monde que peint Marc Nerbonne c'est au moins la fin d'un monde comme en témoignent les titres de certaines de ses œuvres : *Glorious end of a nation*, *Capitalista* et *Impérial capitalista*.

Ainsi c'est un châtement qui s'abat sur les malheureuses cités, juste punition sans doute contre les péchés de leurs habitants : luxure, orgueil, vanité ou, dans les mots d'aujourd'hui, négligence, pollution, exploitation... L'artiste joue donc les prophètes de malheur et, prenant à témoins les observateurs de ses images indiscutablement bien léchés, leur souffle (c'est le cas de le dire) le message divin ou, plus prosaïquement, celui de la mauvaise conscience : «voici ce qui risque de vous arriver.»

Reprenant à son compte l'allégorie des personnages figés dans le sable à Sodome et Gomorrhe, il vitrifie même les édifices de ses villes comme risquerait peut-être de le faire une déflagration nucléaire (*Études 1, 2, 3*). Il faut reconnaître à Marc Nerbonne, jeune artiste de l'Outaouais, de bonnes qualités techniques. Il parvient avec habileté à créer des atmosphères troublantes. Par exemple, en dépit des nuages sombres qui les dominent et qui devraient les plonger dans l'obscurité, ses villes baignent dans une lumière dont l'artiste, subtilement, se garde de révéler la source, suscitant ainsi une seconde lecture possible. Ses ciels sont animés



Glorious end of a nation
Huile sur toile, 2007
183 x 183 cm

d'une violence que ne désavouerait pas un peintre romantique mais que s'approprierait certainement avec plaisir un peintre abstrait. En somme, Marc Nerbonne tire un judicieux parti non seulement des contrastes mais des contradictions de ce qu'il montre. Peut-être annonce-t-il par là la naissance d'une peinture de la complexité.

Bernard Lévy

ÉCRANS DE MATIÈRES

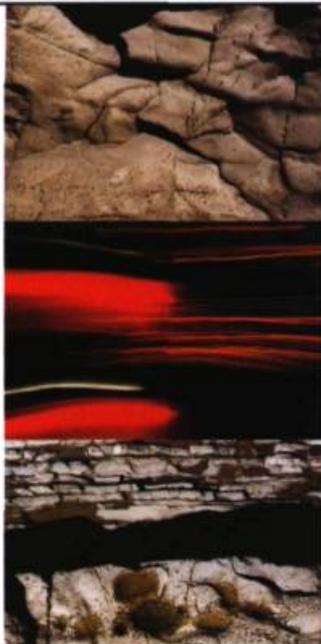
MARCEL CLOUTIER

PHOTOGRAPHIES GRANDS FORMATS

Encadrex
1830, rue Marie-Anne Est
Montréal
Tél.: 514 524-9991

Du 29 avril au 18 mai 2007

Dès l'entrée dans la galerie, les grands formats surprennent le visiteur. Lisses et aplanis, les gros plans des séquences photographiques s'imposent frontalement dans des positions verticales ou horizontales. Textures pierreuses, filaments de couleur, portions de nature, détails d'édifices urbains : ces composantes se juxtaposent dans un rapport de contrastes ou d'oppositions. Composées principalement à partir de trois unités photographiques superposées, les images sont issues des lieux où le photographe a séjourné : les îles de la Madeleine, la région de Kamouraska, Montréal. Marcel Cloutier capte des fragments de réalité et en explore leurs qualités tactiles. L'eau, la pierre, le feuillage des arbres, l'architecture de la ville



Passage, 2002
Épreuve argentique numérisée
et imprimée au jet d'encre
112 x 224 cm

sont des éléments qui composent son répertoire iconographique. Transcendant l'approche purement documentaire des endroits qu'il visite, le photographe mise surtout sur la prise de vue de motifs à caractère minéral, végétal ou structural. En disposant ceux-ci sur des surfaces bien délimitées, le photographe révèle les propriétés à la fois inouïes et infinies de la matière ambiante.

Mais toute cette matière ne peut exister sans la lumière. L'artiste souligne qu'il s'en sert comme d'un pinceau. Dans certaines œuvres où l'eau est l'élément dominant, il prend plaisir à saisir la géométrie de la vague par l'accentuation des effets de courbes et de lignes. Dans d'autres productions, le « bougé » photographique fait percevoir la nature comme un filament coloré en mouvement. Comme le note le critique Jean-Claude Lamagny, la photographie devient un art « si elle est capable de nous apprendre, sur la matérialité du monde, quelque vérité que nous ne savions pas déjà ». Par l'action de la lumière propre à l'acte photographique et par des plans et des cadrages rapprochés, Marcel Cloutier montre et démontre les valeurs sous-jacentes d'un univers de formes. En subordonnant ses clichés à une représentation parcelle du monde environnant, l'artiste récuse l'illusionnisme au

profit d'une émotion intérieure. La nature se transforme ainsi en une suite d'abstractions. Le regard voyage à travers une aventure formelle où les éléments du vocabulaire plastique se répondent: rythme, ombre et lumière, mouvement, couleur.

Ce travail purement artistique est fort différent de celui exercé par Marcel Cloutier en tant que photographe pour le cinéma. Depuis plusieurs années, il se charge de repérer des lieux qui se prêteraient au tournage de films. À cette fin, il sillonne toutes les routes du Québec. Pour les besoins d'une seule production, il peut prendre plus d'un millier de clichés. Il a participé à plus de 30 longs métrages et à quelque 200 très courts métrages publicitaires. Il a collaboré avec des personnalités comme François Girard à la réalisation de publicités ou comme Patrice Sauvé au film *Cbeech*. Définir des cadrages, évoquer et suggérer des images en reflétant à l'avance l'univers fictif des scénarios, voilà des effets qu'il transpose complètement lorsqu'il aborde la photographie d'art.

Marcel Cloutier est un photographe de métier. Associé au mouvement de la photographie sociale au Québec dans les années 1970, il a notamment choisi au cours de sa carrière, d'explorer particulièrement le champ photographique selon une approche expérimentale. Il en donnera un aperçu à l'occasion d'une exposition qui aura lieu à San Francisco.

L'exposition chez Encadrex est la quinzième manifestation solo de l'artiste. Rémi Bédard, le directeur du Centre d'expertise en encadrement pour artistes et institutions muséales, est également connu pour l'organisation de manifestations culturelles tels l'encan annuel de l'Écomusée du Fier monde ou l'événement d'art contemporain de Saint-Armand dans les Cantons de l'Est. Lieu de production, de diffusion et d'idéation, Encadrex est appelé à jouer un rôle de plus en plus important dans la promotion des arts visuels et de la photographie en particulier. L'exposition des œuvres de Marcel Cloutier en est un exemple convaincant.

Jean De Julio Paquin

1 Lemagny, Jean-Claude, *L'ombre et le temps, essais sur la photographie en tant qu'art*, Nathan, 1992, p. 22.

SAINT-LAMBERT

CHINE – RAFFINEMENT ET SOIERIE

SPLendeur DU QUOTIDIEN

200 objets

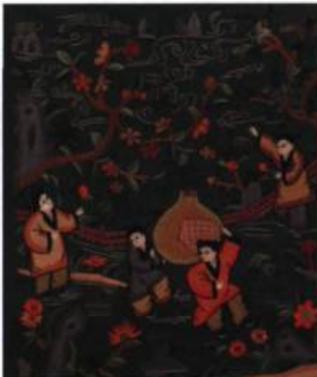
Musée du costume
et du textile du Québec
349, rue Riverside
Saint-Lambert
Tél.: 450 923-6601
www.mctq.org

Du 29 juin au 9 septembre 2007

La fort belle collection de textiles chinois de Madame Zhang Zhimei, textiles produits à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles illustre la transition entre le langage décoratif traditionnel de la fin de la dynastie mandchoue et les influences étrangères venues de Shanghai à partir des années 1920.

Acquises auprès d'antiquaires lors de ses passages en Chine, 700 pièces de l'impressionnante collection de Madame Zhang ont été léguées au Musée du costume et du textile du Québec (MCTQ); de ce nombre, 200 d'entre elles font partie, à proprement parler, de l'exposition *Splendeur du quotidien*.

On y trouve aussi bien des chaussures de lotus (pour les femmes aux pieds bandés), des panneaux d'oreillers que des bijoux et des accessoires. Parmi les vêtements



Panneau brodé
Chine, province du Shanxi
Fin XIX^e-début du XX^e siècle
Soie brodée
Collection Zhimei Zhang
Musée du costume et du textile
du Québec
Photo: Luc Bouvette

pour enfants se signale l'un des coups de cœur de l'exposition: un bonnet d'enfant décoré d'effigies de métal représentant les huit immortels taoïstes et le dieu de la longévité.

Ces objets du quotidien ont pour dénominateur commun d'avoir été fabriqués par des femmes qui ont su faire preuve d'une infinie patience afin de transformer de simples tissus en véritables trésors de la culture populaire de Chine.

Yves Prescott

WATERLOO

HÉLÈNE LÉTOURNEAU: L'ACRYLIQUE EN COULÉES

HÉLÈNE LÉTOURNEAU. ABSTRACTION FLUIDE

Maison de la culture de Waterloo
Waterloo
Tél.: 450 539-4764
www.leotart.com

Du 30 août au 30 septembre 2007



Sans titre
Acrylique sur toile
61 x 61 cm

Je tente de transmettre sans interrompre un lot. Le premier jet est très spontané. Cela crée beaucoup d'effets de surprise. À partir de cela j'amène de nouveaux éléments. Utilisant l'acrylique fluide, Hélène Letourneau met en scène dans ses microcosmes autant de références au macrocosme. Ici les références géographiques s'associent à des courants océaniques évoluant à proximité d'étranges rivages. Cet univers aqueux transporte comme autant de continents des formes aussi scintillantes que transparentes. Entraînés comme par un courant, les motifs sont aussi évocateurs d'une

atmosphère nuageuse et météorologique. Dérivant sous nos yeux, ces constructions pourtant abstraites naissent, glissent, s'évitent et se modifient devant nous. On se croit devant un étrange ailleurs tandis que cette peinture flotte sur les références qu'elle avance sans pour autant nous y laisser trop de prise.

L'inspiration de l'artiste est avant tout technique. Hélène Létourneau croit aux pratiques de l'atelier pour renouveler ce genre. Elle travaille la peinture de façon très liquide, souvent sans pinceau. Après l'avoir versée directement sur la toile, elle organise ses coulées, tournant autour du châssis et le remuant pour faire naître, dans ce flux mouvant, de nouveaux affluents de couleurs. Foisonnants, les filets de couleurs saturent les circulations. Des bordures s'organisent tantôt en flous ou ailleurs en superpositions imbriquées. La disposition de motifs est tantôt tributaire d'un effet *all over* ou parfois s'ancre à une impression de profondeur où ces méandres semblent alors comme suspendus au « fond surface ». Placée de la sorte au cœur de l'action, Hélène Létourneau veut amener par son exécution à la fois un juste degré d'équilibre entre le dosage du degré de fluidité de cette peinture et une spontanéité qui confère aussi à ses œuvres « une fraîcheur organique ». Pour sa première exposition individuelle, l'artiste, originaire de Saint-Césaire et récemment établie à Montréal, a rassemblé à la maison de la culture de Waterloo une douzaine d'œuvres.

René Viau

MAGOG

PEINDRE DE L'INTÉRIEUR

MURIEL FAILLE

LE PAS DES ÂMES

Espace Creatio
81, rue Desjardins
Suite 101
Magog
Tél. : 819 843-8200
www.creatio.net

Du 17 mars au 15 avril 2007

Depuis quelques années, Muriel Faille s'est installée dans la région de Brome, au milieu d'une terre, d'arbres et de pierres qui l'ins-



Je suis la promesse du vent, 2007
Médium mixte
30 x 30 cm

pirent. Généreuse, elle organise dans sa grange, chaque été, depuis 2003, le *Champ de mauve*, sorte de happening artistique. Conférences et discussions avec des spécialistes des arts visuels permettent à des peintres qui vivent le reste de l'année dans la solitude de leur atelier de livrer leurs impressions sur leur travail et celui des autres.

Sa dernière série, *Le pas des âmes*, a été déclenchée lors de la rénovation des murs extérieurs de sa maison, précisément de la redécouverte du papier noir dont on se sert comme revêtement. Il s'en est suivi toute une série d'expérimentations et de réflexions dans l'atelier. L'artiste table sur l'idée que ce matériau à la fois fort et fragile représente l'âme des individus qui ont vécu dans la maison et qu'ils y ont laissé une empreinte. L'artiste réalise des collages dont les matériaux mixtes s'étagent à la verticale, « évoquant ainsi le temps passé et présent, la noirceur et la lumière ».

Au-delà du visible, au-delà de la nature, au-delà de la réalité, l'œuvre de Muriel Faille nous entraîne dans un monde à la fois intime et spirituel qui provoque questionnement et réflexion.

Dans ces œuvres récentes, Muriel Faille propose une ambitieuse analyse introspective du cycle de la vie, de sa genèse et de sa raison d'être. Le désir de comprendre les fondements de l'existence et les liens qui l'unissent à la nature imprègne son travail. Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, le philosophe allemand Heidegger croyait pouvoir affirmer que « l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose

d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantissait lui-même dans la création ». Et n'est-ce pas ce qu'éprouve Muriel Faille elle-même devant sa toile, dans une attitude passive mais animée de la volonté d'organiser l'espace, en fixant ses exigences et en essayant d'entrevoir tous les possibles, mais tout se passe de telle façon qu'elle a

l'impression de ne rien commander même; sa main devenant seulement le moyen d'un faire qui lui échappe.

La phrase du philosophe ne serait ainsi justifiée, nous semble-t-il, que dans la mesure où il serait précisé que ce n'est pas l'artiste dans sa totalité qui devient un simple lieu de passage promis à la néantisation, mais plutôt sa partie extérieure, sa sensation physique, sa relation « chosique » avec l'environnement. L'œuvre d'art traduirait alors son moi intérieur le plus profond.

Au degré d'intensité et de passion qu'il met dans son action de peindre, l'être extérieur, celui de l'apparence, de l'anecdote du quotidien, celui-là est anéanti pour faire place au moi de l'intérieur qui fait le peintre. C'est en ce sens que se vérifie la parole de Heidegger. Les toiles de la Sainte-Victoire ne nous parlent pas d'une montagne mais nous parlent de Cézanne. À ce titre, les œuvres peintes à la ferme de Brome par Muriel Faille et non de Brome. « Toute particularité de la peinture répond à une particularité du peintre lui-même », reconnaissait déjà Léonard de Vinci dans son *Traité de la peinture*.

Regarder l'œuvre de Muriel Faille donne envie de relire *La spiritualité dans l'art* de Kandinsky. Lumière et profondeur sont présentes dans son travail. Matière et couleur se conjuguent: tout le reste (arbres, pierre...) s'offre de surcroît.

Hedwige Asselin

RIMOUSKI

LE PRÉSENT DU TEMPS

CLAIRE SAVOIE

MAINTENANT

Musée régional de Rimouski
35, Saint-Germain Ouest
Tél. : 418 724-2272
www.museerimouski.qc.ca

Du 17 juin au 6 septembre 2007

Dans l'introduction à son livre *Les nouveaux médias dans l'art*, Michael Rush postule que la vitesse avec laquelle le *xx^e* siècle a créé une planète connectée électroniquement se reflète dans l'expansion de pratiques artistiques intégrant des éléments de la vie quotidienne dans le domaine de l'art. Selon lui, cette intégration témoigne d'une préoccupation essentielle de l'artiste contemporain à trouver les moyens les plus susceptibles de formuler un énoncé artistique personnel¹. L'installation de Claire Savoie intitulée *Maintenant*, se situe directement dans cette trajectoire.

Pendant plus d'un an, l'artiste a enregistré, noté, puis, classé son expérience journalière dans des installations intégrant une sélection d'images, d'événements reliés à l'actualité, de sons ambiants, de phrases ou de mots qu'elle a elle-même prononcés. Il en résulte une synthèse condensée d'une vingtaine de journées que le spectateur visionne et écoute individuellement dans de petits isoloirs. À travers de très courtes bandes d'une durée moyenne d'environ une soixantaine de secondes chacune, la vidéographe partage son journal intime. Devant la surcharge et la superposition sur les écrans de textes, de sons ambiants, de segments de nouvelles de la journée en voix off, Claire Savoie interroge, à partir de son propre environnement, la capacité du spectateur à décoder un certain nombre de faits et d'actions présents dans la vie réelle. Dans l'opuscule produit pour l'événement, le commissaire Bernard Lamarche note à juste titre: « À chaque visionnement se bousculent le sonore, le lisible, le visible et le dire, de manière à sonder des réalités tangibles comme l'espace, le grain de la voix ou le flux d'informations et de stimuli que les jours réservent². » Il conclut en



20 février 2007
Extrait de l'installation
Maintenant, 2006-2007

- 1 Michael Rush, *Les nouveaux médias dans l'art*, Thames & Hudson, Paris, 2001, p. 7.
- 2 Bernard Lamarche, *Maintenant, œuvres de Claire Savoie*, opuscule, Musée régional de Rimouski, 2007, p. 2.

disant que l'artiste parvient à ordonner l'insaisissable pour mieux le discerner.

Cette recherche procède d'un détournement de l'objectif purement utilitaire et normatif du domaine médiatique visant à saisir ce qui parasite justement le réel. C'est comme si le traitement de l'information à la fois épuré, morcelé, et revisité par l'artiste devenait à la fois plus percutant, plus vrai. Contraint par la rapidité du déroulement des bandes, le public doit sans cesse revenir sur le contenu des vidéos pour parvenir à déceler la complexité qui entoure la vie active. Il ne s'agit plus d'être passif et de recevoir des informations dictées selon des normes télévisuelles formatées mais bien d'établir une lecture et une compréhension de la réalité à partir des propositions d'une autre personne qui investit comme tous les humains le quotidien. En rendant accessible son journal personnel, nous devenons complices de l'intimité de l'auteur.

L'œuvre de Claire Savoie revêt aussi un caractère politique. Les bribes de nouvelles captées, puis montrées par l'artiste, ne sont pas neutres. En utilisant, par exemple, la voix de politiciens d'ici et d'ailleurs, l'artiste met en exergue la guerre qui sévit au Moyen-Orient et illustre comment celle-ci fait malheureusement partie de notre univers quotidien. Ainsi, l'environnement social devient partie prenante des données qui conditionnent notre relation au réel et auxquelles l'individu ne peut se soustraire. Le vécu temporel s'articule à travers des situations qui proviennent de l'extérieur. En amalgamant intimité et extériorité, la démarche de Claire Savoie explore le fondement reliant l'individu à son existence, ce qui est déjà considérable.

Jean De Julio-Paquin

OTTAWA

MODERNISTES !

PHOTOGRAPHIES MODERNISTES

Conservatrice : Ann Thomas
Musée canadien de la photographie contemporaine
Musée des beaux-arts du Canada
380, promenade Sussex
Ottawa
Tél. : 1 800 319-2787
www.musee.beaux-arts.ca
Du 4 mai au 26 août 2007

En circulation :
Art Gallery of Hamilton, Ontario
Du 5 septembre au 12 décembre 2009

Glenbow Museum, Calgary, Alberta
Du 18 octobre 2008 au 22 février 2009

Provincial Art Gallery Division,
St. John, Terre-Neuve
Du 14 janvier au 17 mars 2008

Le Musée des beaux-arts du Canada célèbre son quarantième anniversaire avec une série d'expositions et de publications mettant en lumière sa vaste collection de photographies. La première, consacrée au modernisme en photographie, regroupe une centaine d'œuvres créées entre les premières décennies du ^{xx}e siècle et la fin de la Seconde Guerre mondiale. Elles sont signées par les artistes les plus marquants de cette esthétique. Parmi les plus connus : Weston, Steichen, Man Ray, Cartier-Bresson, Model, Alexander et Feininger.

Dans un contexte artistique et social en ébullition, marqué par de nombreux mouvements successifs et souvent en rupture les uns avec les autres—cubisme, expressionnisme, futurisme, constructivisme, Dada et surréalisme, pour ne nommer que

ceux-là—ces artistes ont contribué à questionner, à travers leurs productions, le rôle de l'art en général et celui de la photographie en particulier. Ainsi, les œuvres présentées témoignent des mutations successives de la perception de la photographie et de sa place dans un monde profondément transformé par la guerre et l'industrialisation. De la photographie témoignage d'une réalité qu'elle reproduit parfois servilement—fonction documentaire—à la photo qui tente de légitimer son appartenance au monde des arts en imitant la peinture pour s'y substituer en vertu de ses qualités techniques, on voit poindre et se développer certaines des spécificités du langage photographique à travers des œuvres novatrices flirtant, par exemple, avec l'abstraction, le surréalisme et le machinisme.

Dans *Boulevard de Strasbourg*, 10^e arrondissement, Paris, 1912 Eugène Atget montre la vitrine d'une corsetière : grâce à l'interaction des reflets de la rue et des articles exposés, les torsos de mannequins offrent tout un univers onirique. Bien plus que de simples images documentaires du Paris en pleine modernisation, ses photographies témoignent d'un réel travail formel et thématique qui annonce déjà l'esprit surréaliste. Avec ses étranges poupées disloquées (*Sans titre*, *La Poupée*, 1934), Hans Bellmer s'inscrit dans la lignée d'Atget : il évoque des mondes étranges et inquiétants tout comme le feront Brassai et Kertész en jouant de la dislocation et de l'éclatement du cadre.

D'autres artistes, fascinés par l'urbanité et l'architecture industrielle, multiplient les effets de cadrage et de perspective, privilégiant ici un gros plan sur l'infiniment petit (*Vilbrequin et pistons* d'Anton Bruehl), cadrant là de vastes perspectives embrassant des points de vue inusités (*Le Pont George Washington* de Margaret Bourke-White, 1933) ou encore offrant une multitude de points de vue dans une esthétique inspirée



Ise Bing
Autoportrait aux miroirs, Paris, 1931
© Estate of Ise Bing
Avec l'autorisation de Edwynn Houk
Gallery, New York

du cubisme (*Vortographe* d'Alvin Langdon Coburn, 1917). D'autres encore musardent du côté des formes non reconnaissables (*Abstraction de lumière* de György Kepes, vers 1940, ou encore *Sans titre* de Lotte Jacobi, 1944-1951), brouillant constamment les frontières entre abstraction et figuration. Il y a place aussi pour quelques techniques hybrides comme la surimpression (*Vils commérages* de Heinz Hajek-Halke, 1932), le photomontage (*Adolf le surhomme avale de l'or et recrache des insanités* de John Heartfield, 1932) et, plus inusitées, la photomicrographie (*le surprenant Formes de structure et mouvement* de Carl Stüwe, 1930 ou encore *Racine d'orge* (coupe) de Laure Albin Guillot, 1931). Franchissant la barrière des genres, des médias autant que des sujets dignes d'être des sujets d'art, ces artistes affirment sans ambages leur appartenance au modernisme.

Toutes ces œuvres, ainsi que les commentaires éclairés de la conservatrice des photographies du MBAC, Ann Thomas, qui signe le catalogue et l'exposition, font habilement la démonstration, par l'exemple, de l'inventivité et de la créativité des artistes du mouvement moderniste. Une exposition convaincante qui invite déjà à voir la suivante.

Marie Claude Mirandette