

Expositions

Volume 44, Number 177, Winter 1999–2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53095ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1999). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 44(177), 69–79.



Diego Rivera, *Vendeuse d'arums*, 1938, aquarelle, gouache et fusain sur papier, 134,6x190,7 cm
Collection particulière

■ MONTRÉAL

VIVA MEXICO

L'ART MODERNE MEXICAIN, 1900-1950

SÉLECTION D'ŒUVRES DE 55 ARTISTES MEXICAINS

Conservateur invité :

Luis-martin Lozano

Conservatrice à la photographie : Ann Thomas

Organisatrice : Mayo Graham

MOI ET MA CIRCONSTANCE

(MOBILITÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN MEXICAIN)

Commissaires :

Paloma Porraz et

Guillermo Santamarina

Coordination :

Stéphane Aquin (Mbam)

Musée des beaux-arts de Montréal

1380, rue Sherbrooke Ouest

4 novembre 1999 - 6 février

2000

Musée des beaux-arts du

Canada, Ottawa

25 février - 21 mai 2000

L'ALÉNA, le très probable AMI, la crise économique qu'a connue le Mexique, les révoltes du Chiapas, ainsi que d'autres questions d'actualité nous ont fait découvrir une nation moderne plongée dans des situations complexes qui ont trouvé leur expression d'origine dès l'accession du pays à l'indépendance, en 1810. Ces questions ont leur importance car elles forment la trame de fond des mouvements culturels qui agiteront le Mexique pendant la première moitié du XX^e siècle; elles constituent les bases de l'apport de la culture mexicaine au monde. L'exposition *L'art moderne mexicain, 1900-1950*, très bien articulée du point de vue historique, nous les présente de manière convaincante.

Tout d'abord, il y a la réappropriation de l'héritage précolombien: la majorité de la population mexicaine, mais non l'élite, étant composée de descendants des Aztèques

et des peuples qui leur étaient assujettis, un fort courant s'est dessiné dès l'indépendance dans le but de créer une identité proprement mexicaine. Bien qu'une forte tradition académique rattachée à l'Espagne se soit perpétuée, qu'on peut comparer à notre propre tradition académique (mais essayez donc de remplacer Poussin par El Greco et Corot par Goya!), l'intégration de la symbolique autochtone s'est d'abord faite timidement, puis s'est épanouie et systématisée après la Révolution de 1910, notamment avec la fascinante méthode de dessin Best, fondée sur les motifs de base de l'art aborigène.

Cette situation démographique avait pour corollaire à l'époque de la « démocratie dictatoriale » du général Porfirio Díaz (1830-1915) une inégalité sociale institutionnalisée. L'une des premières aspirations des partisans d'une culture proprement mexicaine sera naturellement une intégration de plein droit de toute la population. C'est là l'origine d'une des contributions les plus importantes du Mexique révolutionnaire à l'art moderne: la création, de toutes pièces, d'un mouvement soutenu par l'État et destiné à une démocratisation générale de la pratique artistique. Il ne s'agira pas d'un mouvement « d'art pour le peuple » comme ceux qu'a connus la Russie, mais bien d'art par le peuple avec la création d'écoles d'art pour les paysans, les ouvriers et les aborigènes, dotées de programmes déjouant certains des pièges que les bonnes intentions des intellectuels ne savent généralement pas éviter. Cette initiative aura d'ailleurs un retentissement international, contribuant à la reconnaissance de la valeur artistique de l'art naïf.

L'autre contribution évidente au monde de l'art mexicain de cette période aura été le muralisme, incarné pour la postérité par José Clemente Orozco, Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros. Second volet du programme culturel du nouvel état, qui visait par ce moyen à éveiller la conscience populaire, le muralisme semble s'être tout naturellement imposé pour rejoindre une population presque entièrement analphabète; reprenant au XX^e siècle la stratégie utilisée par l'Église catholique dans ses cathédrales du Moyen Âge pour enseigner aux masses par l'image, le muralisme reprenait aussi l'esprit civique et les

techniques des fresques de la Renaissance. Équivalent *low tech* du cinéma, son succès n'est cependant pas dû qu'à ses prestigieux antécédents, mais beaucoup aussi au talent de Rivera et Siqueiros, ainsi qu'aux innovations formelles que ces artistes ont su y intégrer.

Coup d'éclat de l'art mexicain, le muralisme sera également cause de son rejet dans l'ombre de l'Histoire. Après avoir inspiré plusieurs des peintres participant au Federal Art Project des années 30, qui a instillé à l'art des États-Unis un dynamisme qui ne devait plus se démentir, après s'être répandu dans toute l'Amérique du Sud et avoir brièvement tenté la Russie, le durcissement des idéologies condamnera le muralisme et les hégémonies américaine et soviétique en oblitéreront jusqu'à la trace, refusant de lui reconnaître toute influence dans la définition de leur culture visuelle. L'art mexicain, qui restera vivant notamment en intégrant le surréalisme (bien petit effort au regard du symbolisme exubérant y régnant déjà), se verra ainsi retirer pour une longue période l'accès à la scène internationale.

La difficulté de présenter le muralisme mexicain lors d'une exposition à l'étranger tient évidemment au fait qu'on ne peut déplacer les œuvres et qu'il faut se contenter d'études et d'autres pièces circonstancielles, photographies ou films. On pourra regretter que le catalogue de l'exposition n'ait pas comblé cette carence en proposant des reproductions de certaines des œuvres phares qui étaient ainsi absentes, même si et précisément parce qu'elles étaient absentes. Il est cependant utile de dire que l'exposition reste flamboyante malgré cette contrainte et intéressante au plus haut point par les comparaisons qu'elle permet d'établir avec l'histoire culturelle du Québec et du Canada.

Moi et ma circonstance, complément contemporain de *L'art moderne mexicain, 1900-1950*, établit aussi de manière circonstancielle un portrait de l'art actuel au Mexique, portrait s'attachant surtout à l'utilisation des nouvelles technologies. Il faut constater que l'internationalisation de l'art contemporain a rejoint le Mexique. En effet, la moitié des artistes faisant partie du contingent sont basés au pays mais proviennent en fait d'une diaspora mondiale, qui de Belgique, qui d'Angleterre, des États-Unis, d'Argentine ou même du Canada. La thématique retenue, le déplacement, a donné lieu au recensement d'un foisonnement de propositions s'égaillant dans une multitude de directions (forcément), et où on passe d'un usage souvent critique des nouvelles technologies

(Cuevas, Ventura) ou exploitant leur potentiel de renouvellement de la perception (Hemmer, Jezik), à la remise en question de l'attachement au passé préhispanique (*Nique pas avec le passé, tu peux tomber enceinte*, de Silvia Gruner) ou des idées reçues (imposées) sur la culture (Ortiz Torres), une affirmation nationale à l'enseigne du nihilisme ou de l'absurde (Hernández), ou des considérations liant philosophie et humour (*Quotidien/Journal* de Gabriel Kuri et *Parfois faire quelque chose ne mène à rien/Parfois ne rien faire mène quelque part* de Francis Alÿs).

La juxtaposition de ces deux expositions permet de constater que le Mexique aura rejoint la cohorte internationale de l'art contemporain; évaluer dans quelle mesure il aura tout de même conservé la spécificité qui lui était propre, et qu'il a mis tant d'ardeur à se forger, n'est pas évident, mais on pourra retenir que les grands thèmes sous-jacents présents au début du siècle le sont encore de nos jours, sous des formes différentes, et que les tendances internationales axées sur la critique sociale y trouvent un terreau naturel et peuvent se nourrir à une riche tradition.

Jean-Jacques Bernier

L'art moderne mexicain, 1900-1950, exposition organisée conjointement par le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée des beaux-arts de Montréal, est accompagnée d'un abondant programme d'animation comprenant des conférences et des films sur les arts visuels, la littérature et la musique du Mexique moderne et contemporain, ainsi que des concerts. Renseignements : (514) 285-1600 - <http://www.mbam.qc.ca>.

INTIMITÉ COMPLICE

DIANE BROUILLETTE

ÉVÉNEMENTS BREFS, TASSES, TABLES

Le Musée de la Ville de Lachine 110, chemin de LaSalle, à Lachine du 11 septembre au 24 octobre 1999



Conséquence néfaste peut-être du passage du temps, se sentir personnellement inquiété, voire déstabilisé en visitant une exposition présentée dans un lieu consacré aux arts visuels devient de nos jours un plaisir – et une nécessité – de plus

en plus rares. Les habitudes enseignées multiplient leurs ravages et les anticonformismes réusifs n'expriment trop souvent rien d'autre qu'une manière différente d'être conforme... Rien de tel dans la production récente de Diane Brouillette; elle échappe à ces extrêmes en se glissant habilement entre eux. Bien sûr, elle suscite au premier abord chez le spectateur une sorte de complicité tranquille mais, très vite, au long du parcours des œuvres, cette complicité devient critique. Non pas tant de ce qu'elle voit, que de la façon dont elle voit. Cessant d'être acquiescement neutre et rassurant, elle devient prise de conscience de son essence et des raisons de son regard.

Cette lucidité bienvenue s'appuie sur l'affirmation, dans les œuvres, de deux éléments souvent discutés dans l'art d'aujourd'hui, le métier et l'écriture; ceux-ci, réagissant l'un envers l'autre, semblent changer les données et les opinions habituelles que nous pouvons avoir sur leur pertinence, leur rôle et leur importance. Diane Brouillette enseigne la céramique au Cégep de Longueuil et a souvent exposé, aussi bien au Québec que dans l'Ouest canadien. Sa présentation au Musée de Lachine a ceci de particulier qu'elle est constituée bien moins des objets qu'elle y montre — des tasses, en l'occurrence —, que de l'importance que ces tasses ont dans notre vie quotidienne.

Ces tasses, à thé ou à café, de couleur unie et assez neutre, sont disposées sur d'élégants guéridons de bois dont le plateau est parfois découpé de l'empreinte des mains qui s'y sont appuyées. Ces tables transforment l'espace public de la galerie en un espace immédiatement familial. Espace d'une mémoire intime. Lieu qui se peuple soudain du souvenir presque palpable de l'Autre, et d'être et de mots qui nous habitent sous la turbulence anonyme du quotidien. Des mots, des phrases sont d'ailleurs gravés à l'intérieur de nombreuses tasses. Ils se souviennent d'une ambiance. Ils rappellent le plaisir d'un silence, d'un sourire, d'une odeur, ou se souviennent de l'amabilité d'une serveuse. Migrant de tasse en tasse sur une même table, ils font parfois signe au rêve: « Voir », « Toucher », « Presque », « Donc »...

La présentation et l'écriture induisent la lenteur du parcours. De cette patience naît lentement la conviction que le « métier », tant ignoré des arts de la modernité, pouvait être porteur d'une extraordinaire richesse symbolique. Non pas créée par le mot mais simplement révélée. Quand au mot de la langue lui, si souvent accusé de cacher sous son abstraction la « pluralité des autres qui recouvrent le même » (Michel Serres),

la tasse qui le porte soudain le « descelle » et met au jour cette pluralité enfouie...

Jean Dumont

SS + S = VIOLENCE

SANG, SEXE ET SPORT

La religion des 3 « S »

26 novembre 1999 - 8 janvier

2000

Artothèque de Montréal

5720, rue Saint-André



Ismaëla Manga
Sexe, sang et sport, acrylique sur toile,
1999, 105x140 cm

Assistons-nous à l'éclosion d'une religion aux accents néo-païens? Le siècle qui a suivi la proclamation par Nietzsche de « la mort de Dieu » nous a prodigué tour à tour des idolâtries telles que « le culte de la race » ou celui de la classe ouvrière... On connaît les effets funestes des pensées totalitaires. Eh bien, subrepticement, alors que nous ne sommes qu'à peine conscients du fait, une autre forme de religion païenne s'intronise autour de nous, la sacralisation des « trois S »: Sang, Sexe et Sport.

Marie-Laure Pelletier, responsable de l'Artothèque de Montréal et Ann-Rachèle Dupuis, conservatrice invitée (étudiante stagiaire en arts plastiques à l'UQAM) proposent la théorie du « culte des trois S ». C'est une invitation aux artistes à discuter sur le néo-paganisme qui exalte le sexe et la violence.

Le schéma graphique des trois S, tel qu'il est présenté dans l'avis de l'événement adressé aux créateurs, est chapeauté par un quatrième S coupé par une barre verticale: signe du dollar, de la puissance de l'argent.

Les organisatrices ont flairé une véritable idéologie de masse antithétique aux valeurs (du moins affichées) du judéo-christianisme, telles que la non-violence, l'altruisme, la retenue sexuelle. « On parle aujourd'hui des stades comme des nouveaux temples de la renommée », précise Mme Pelletier, en soulignant les relents païens de la vie de cette fin de siècle.

Les organisatrices ne proposent pas pour autant de jugement de valeur sur la situation. Elles précisent

d'ailleurs: « Nous ne sommes pas pessimistes, nous ne portons pas d'avis... ». Place donc aux artistes pour explorer la portée des concepts: le thème encourage une expression programmatique, tragique ou ironique... C'est aussi une occasion pour le spectateur de voir clair à travers l'éclectisme des tendances artistiques montréalaises.

Des œuvres par Baücan, Robert Blanchette, Gilles Doré, Vily Juster, Noëlle Guilmette, Nicolai Kupriakov, Ismaëla Manga, Francis Paquet, Martin Pichette, Violaine Poirier, Richard Dominique, Christian Thibault, Francis Torres et Claire Venne ont été sélectionnées parmi les propositions de 167 artistes, membres de l'Artothèque, organisme qui prête des œuvres d'art aux particuliers et aux institutions, à partir d'un fonds de deux mille tableaux et sculptures.

L'exposition sur les trois « S » constitue aussi un dialogue entre cultures, styles, et générations d'artistes. On peut citer Martin Pichette, peintre qui préfère le commentaire oblique à une approche directe du thème. « Au nu masculin, j'ai donné un aspect mécanique. Je fais de la science-fiction. L'homme est dépersonnalisé, le corps devient une machine qui répond à l'idéologie des trois S », précise l'artiste.

Vily Juster, peintre et architecte, utilise dans une toile intitulée *Invasion biologique* un langage pictural abstrait, très chromatique, proche de l'impressionnisme. Pour lui, il s'agit d'exprimer le volet « Sang » de la thématique. Il explique: « Ma toile exprime le moment d'indécision, l'équilibre quand on ne saura pas encore qui vaincra; le virus ou l'organisme envahi. »

Ismaëla Manga est un coloriste amoureux de la musique de tous les pays. C'est aussi un fin sémioticien qui sait éblouir. À l'aide de symboles sénégalais, tel le papillon, et des couleurs de la terre africaine, il fait le point sur l'épidémie de violence qui hante la télévision nord-américaine.

Voilà en somme quelques-unes des surprises d'une exposition très variée, qui, au-delà des aspects controversés, pourrait aussi s'intituler « fête de la peinture ».

André Seleau

LA VISION INSAISSABLE

ZHU LAN
L'ESSENCE III

PEINTURES

ŒUVRES RÉCENTES SUR PAPIER

Han Art Contemporain

25 septembre - 24 octobre 1999

L'artiste Zhu Lan a réuni une série de quatorze œuvres de grand format sous le téméraire intitulé: *L'Essence III*. Le pinceau trempé à l'encre de la tradition chinoise s'est déployé sur d'amples étendues de papier de riz, enfantant un surprenant dialogue des formes pleines, creusées, parfois à peine soupçonnées, avec des espaces restés blancs, mais d'une mémorable luminosité.

L'application de la brosse enduite de couleur acrylique, dont le blanc reluit aux accents gris et bleus, crée des sensations de profondeur, des variations de texture. Les compositions individuelles restent sans titre et ne sont pas numérotées. Comme il s'agit du déploiement d'un langage, ou bien d'un vocabulaire, dont l'unité de base est picturale, Zhu Lan préfère laisser « parler » les formes.

« La langue ne peut pas être utilisée à fond. Je ne raconte pas une histoire. D'ailleurs, l'intéressant n'est pas le sujet d'une œuvre, mais plutôt la manière de la peindre ». Les propos de Zhu Lan sont teints par un certain laconisme, une invitation délicate à diriger le regard vers les œuvres.

Celles-ci, fortes, autonomes, non-référentielles (sauf que Zhu Lan développe des thèmes déjà traités dans la série *L'Essence II*) enclenchent une recherche plastique animée d'une grande énergie.

Un premier aperçu sur *L'Essence III* dévoile ce qui paraît être un crescendo de tension, mais l'on éprouve également une sensation de repos de l'œil et de bien-être psychologique. Il s'agit bel et bien du plaisir du regard. La rigueur, la régularité géométrique des formes (par endroits), le poids de ce qui est plein, sont équilibrés par l'envol, la légèreté, la grâce des éléments lestés et évanescentes.

L'alchimie de ce travail est de plus en plus éparse, ce qui la distingue de la précédente série *L'Essence II*, présentée à la galerie Han en 1998. S'il nous est permis de comparer la structure d'une œuvre à un système planétaire, *gravitant*



L'Essence III, #6,
encre et acrylique sur
papier de riz, 1999,
114x232 cm

autour d'un centre, les tableaux que nous voyons trahissent une forme de regroupement de la matière picturale dispersée autour du centre. Dans la série *L'Essence III*, donc, l'entreprise de synthèse prévaut sur les éléments centrifuges, la cohésion sur l'entropie. La structure psychique de l'œuvre s'affermi, l'anarchie des formes est dominée.

La spontanéité, le zen de l'œuvre demeure, mais l'élément figuratif – évoqué de manière fulgurante – passe à un niveau supérieur de généralisation, il est plus éthéré. En son éloquence muette l'art de Zhu Lan reste néanmoins sous le signe du dialogue.

«Il s'agit du dialogue entre la forme et le contenu – c'est aussi le dialogue entre la surface peinte et le spectateur», remarque l'artiste. Dialogue d'une ligne et de son ombre, du gris et du noir, du noir-brûlé (couleur traditionnelle de la peinture sur papier de riz) et du blanc éclatant; conversation du vide et du plein, des formes rondes et pleines avec des vides rectangulaires qui parfois les emboîtent.

Jeu entre le régulier et l'irrégulier, savant dosage du rond et du carré. Feinte allusion à la sexualité? Si vous voulez. L'artiste jette le gant. À nous de démêler les rapports entre la figuration et l'abstraction. Formes archétypales: un nu, un œil, le regard fantomatique d'un chat – peut-être; mais ces images nous échappent, à peine aperçues. Zhu Lan œuvre dans les interstices d'un espace qui fait référence à la calligraphie et à la figuration, souvent avec l'impétuosité de l'abstraction lyrique. Le geste pictural est essentiel, cependant l'image est nucléée autour d'un signe de base.

«Je commence à partir d'une idée inconsciente, qui change au cours de la peinture. Le signe de base se déploie – telle la croissance qui s'étale, on ne sait pas exactement dans quelle direction; peu à peu les traits surgissent». Il s'agit en effet du Tao délicat de la structure et de la spontanéité. L'essence est encore à l'horizon.

André Seleanu

L'HORLOGE DU MILLÉNAIRE DE JAN STOHL

Galerie Port Royal
19 novembre - 4 décembre 1999

Avec *Les douze qui tournent en rond et les autres*, l'artiste sculpteur d'origine slovaque Jan Stohl propose une rencontre au tournant du siècle de divers personnages anciens et contemporains. Stohl bâtit son concept



sur le principe de l'*orloj*, un type d'horloge médiévale où des personnages animés par un mécanisme rotatif apparaissent et disparaissent. Ainsi, marquent-ils à chaque heure le passage du temps.

L'installation comprend elle aussi douze personnages principaux de différentes grandeurs, posés sur des plaques tournantes. Le corps est taillé dans du granit ou du marbre, parsemé de verre coloré et rehaussé de motifs peints à l'acrylique. La tête en bronze, traitée comme un masque, se distingue du corps. Chaque personnage révèle un archétype particulier: un idole, un homme de Néandertal, un soldat, un schizophrène, un être angélique, un religieux... La pléiade ne se veut pas exhaustive. Les personnages pourraient être choisis au hasard du quotidien ou d'une époque quelconque, et ils se croisent dans une foule disparate.

Parmi ces créatures sculptées, plutôt étrange et silencieux se distingue l'*Ange Punk*. Son corps immobile jaillit dans un moment particulier de stupeur, lorsque le temps et le souffle s'arrêtent. Il paraît un peu drôle, pétrifié, archaïque. Son regard est rivé vers le haut, ciel ou pouvoir surhumain, extraterrestre. C'est le moment de la révélation. Il voit le miracle, il le trouve là-haut, en un endroit précis, et tout son corps est tendu vers cette direction unique. L'artiste capte l'instant magique de la découverte de soi-même et de la métamorphose. C'est la fusion entre l'extérieur et l'intérieur à travers laquelle se dévoile l'humanité la plus précieuse et la plus profonde du personnage. Dans cet instant d'enchantement, le personnage se retrouve libéré de la peur et de la haine. Bien que figé, il semble prêt à s'envoler vers ce qu'il couve et qui l'illumine, la lourdeur des pouvoirs obscurs, des sentiments ténébreux se dissipant. Le «punk» de Jan Stohl

GALERIE D'ARTS CONTEMPORAINS

«*petits formats, petits points rouges*»
pour le temps des fêtes
jusqu'à fin janvier

●
«*happening de l'an 2000*»
peintres et sculpteurs de l'avenir
Mai 2000

ARTISTES QUÉBÉCOIS, CANADIENS
ET INTERNATIONAUX PRÉSENTÉS
À LA GALERIE:

Jean-Paul Riopelle	M. A. Suzor-Côté
Paul-Émile Borduas	Clarence Gagnon
Marc-Aurèle Fortin	Louis Belzile
Alfred Pellan	Léon Bellefleur
Jean-Paul Lemieux	Jean Dallaire
André Fournelle	Claude Tousignant
Juan Miro	Guerino Ruba
Marc Chagall	Yves Trudeau
Francis Bacon	Claude Millette
Benshalom	Seymour Segal
Victor Vasarely	Jack Barrett
Karel Appel	Christian Thibault
Guido Molinari	Francis Dubois-Torres
Jean McEwen	Michèle Pelletier
Marcelle Ferron	Ghitta Caisermann-Roth
Bernard Vidal	Guy Montpetit
Kieff	André Jasmin
Richard Vaskelis	Et bien d'autres...

2165, RUE CRESCENT, 2^E ÉTAGE
MONTRÉAL, QUÉBEC H3G 2C1
TÉL. : (514) 844-6711

ARTSHOWCASE@VIDEOTRON.NET

se dissocie des stéréotypes. Loin d'être hostile, il n'en demeure pas moins rebelle car il est amoureux. Ses ailes poussent de l'aspiration même de l'amour. Ainsi émerge-t-il de la peine et de la souffrance. Quoique anonyme et issu du quotidien, il devient éternel.

Au tournant du nouveau millénaire, Jan Stohl a voulu créer un monde poétique qui explore le temps perdu et retrouvé. L'ensemble incarne le passage des humains dans le déroulement du temps et de l'espace, d'où l'importance du nombre douze des personnages, qui indique les douze mois de l'année et les douze heures de l'horloge. Cette approche à l'œuvre sert à apprivoiser le temps en lui donnant une physionomie humaine. En même temps, elle sert à représenter dans la pierre une vision transcendante du temps et de l'humanité.

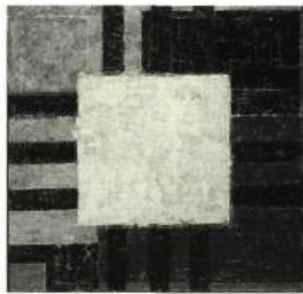
Rossitza Daskalova

INTERACTION COULEUR/FORME

DAVID SORENSEN:
INTROSPECT/RETROSPECT

Galerie Han
26 octobre - 21 novembre 1999
460, rue Sainte-Catherine
Ouest, espace 409

Dans son exposition à la *Introspect/retrospect*, David Sorensen continue sa recherche visant à établir un lien d'ordre psychologique entre la couleur et la forme. Pour ce faire, il accorde à ces éléments une présence de force égale sur ses toiles. Il leur laisse libre chemin et ne se prononce pas sur leur importance relative. L'artiste fait en sorte que couleur et forme puissent manifester tour à tour leur projection éner-



Havana no 4 Yellow, 1999, 122x122cm

gétique propre et leur interaction mutuelle. Ce jeu couleur/forme donne leur véritable sens à ses œuvres. C'est ainsi qu'elles en viennent à dépasser la perception purement esthétique dont elles se parent de prime abord.

L'artiste se sert en outre de réminiscences émotives, recueillies au cours de ses voyages – en dernier lieu un long séjour à Cuba – pour donner un caractère compositionnel à l'interaction des couleurs et des formes. Les grandes peintures, titrées respectivement *Havana 4, 5 et 6*, montrent une structure spatiale fort prononcée. Des carrés monochromes, quelque peu texturés, en occupent le centre. Ils sont accompagnés d'autres surfaces peintes qui les soutiennent dans une architecture chromatique. L'agencement sur la toile de ces éléments formels et coloristiques prend une allure spontanée, presque évidente. Sorensen, croyons-nous, se souvient du *push-pull* prôné par le peintre Hans Hoffman, cette analyse théorique qui fut à l'origine de l'*action painting* ou peinture gestuelle. Il se produit un effet de distance entre le sujet évident, le carré monochrome, et les plans colorés qui l'entourent. Sorensen réalise ainsi le tour de force de créer des abstractions à la fois *all over* et tri-dimensionnelles.

La série de petites toiles, toutes de format carré, ne vont pas aussi loin. Ces œuvres se contentent de donner un ton dramatique de par leur géométrie, au jeu linéaire des contrastes. L'artiste y démontre une virtuosité stylistique et tonale qui donne bien du plaisir à l'œil.

L'exposition comprend aussi un diptyque de grande dimension peint il y a une dizaine d'années. Si la dialectique picturale révèle des affinités avec les œuvres récentes, l'exécution cependant privilégie la souplesse et la suggestion, procédé absent du langage direct de ces dernières. Les toiles des époques successives de production de David Sorensen démontrent que l'artiste tout en poursuivant une démarche cohérente ne s'enferme pas dans un dogme. Disons enfin que l'exposition dégage une impression franche de joie créatrice.

Léo Rosshandler, A.I.C.A.

LA DOUBLE RÉALITÉ DES CHOSES

L'ÉTAT DES CHOSES...

PHOTOGRAPHIQUE

Espace D. René Harrison.
372, rue Sainte-Catherine
Ouest, #418, Montréal
3 septembre - 30 octobre 1999

Comment se porte la photographie actuelle? Si on en croit les vingt artistes choisis par la directrice, commissaire et artiste Christine Palmieri pour représenter l'état des choses, la photographie oscillerait entre deux tendances situées aux antipodes: le désir de se soustraire du réel en créant des œuvres mensongères ou de fiction et le besoin de s'y complaire en magnifiant et multipliant le banal dans la plus grande objectivité!

Pour commémorer les vingt ans de la revue *Spirale* et marquer de façon significative l'arrivée du nouveau millénaire, les artistes de diverses disciplines présentent des œuvres dont la réflexion témoigne de *L'état des choses* – l'état d'esprit, du corps, du cœur, de la nature, de la culture, du monde – en accord avec *Le Souci du document*, thème de la sixième édition du *Mois de la photo*. Ce qui dérouta d'abord le spectateur

qui pénètre dans la vaste salle de l'Espace D. René Harrison, c'est l'uniformisation des propositions et l'absence de hiérarchie attribuables au format rectangulaire des œuvres. À la demande de la commissaire, les artistes ont élaboré leur projet fonction de l'espace de huit pieds par deux pieds – format qui n'est pas sans rappeler celui du négatif photographique – mis à leur disposition.

Le corps et l'être humain semblent se situer au centre des préoccupations de la majorité des artistes de cette exposition, comme si les mouvements de contestation et de revendication sociales et idéologiques avaient perdu tout intérêt. On assiste dès lors à la célébration du banal, à la démonstration de la réalité quotidienne livrée dans toute sa simplicité et son objectivité, ce que s'attache à démontrer Lynn Hugues avec ses photographies mettant en scène deux jeunes femmes sans histoire, souriant et adoptant des poses étudiées. Ici, ce n'est pas le sujet qui prime, mais le caractère formel de l'image accentué par le contraste des couleurs. Le souci de vérité, dans *Domages collatéraux* de Josée Lambert, exacerbe une réalité troublante empreinte de dureté – celle de la guerre du Golfe – qui se lit dans les traits de Louise, une militaire canadienne traumatisée par les événements qu'elle a vécus. Et comme pour que l'on s'imprègne de cette vision, l'image de Louise est reproduite trois fois, d'un plan plus éloigné au plus rapproché. Pour Marie-Jeanne Musiol qui joue sur la limite du visible et la perception du spectateur, le corps – des fragments du corps devenu abstrait à force de grossissement – est disséqué, mis sous observation, livré tel quel à notre regard dans *Série des interfaces*. Ce n'est plus un corps qu'on regarde, mais une surface quelconque ou des informations microscopiques mille ou dix mille fois grossies.

Certains artistes ne se contentent pas de montrer le réel dans sa pure vérité: ils le transforment et le transfigurent afin de tromper et déstabiliser notre perception du monde par des procédés de manipulation de l'image. Le corps est tronqué et travesti chez Rib O. D. – un des nombreux noms d'emprunt d'Olivier Sorrentino – qui propose un corps bisexué. Grâce à un montage photographique, l'individu possède une double identité, affublé qu'il est des organes féminins et masculins. Avec *Les habits neufs de l'empereur*, l'artiste abolit ainsi toute distinction entre les genres humains, de même



L'état des choses (vue générale)

AVIS

Pour deux expositions majeures actuellement en préparation, le Musée du Québec cherche des renseignements sur la vie et la carrière des sculpteurs montréalais

Louis-Philippe Hébert (1850-1917) et

Henri Hébert (1884-1950),

incluant la localisation d'œuvres, de lettres et d'autres documents manuscrits.

Communiquez, en toute confiance, avec Daniel Drouin à Québec (418-644-6460, poste 3322) ou Janet M. Brooke à Montréal (514-937-2943).

MUSÉE DU QUÉBEC

Parc des Champs-de-Bataille
Québec G1R 5H3

www.mdq.org

Le Musée du Québec est
subventionné par le ministère
de la Culture et des
Communications du Québec.

qu'entre l'individu et le collectif. Dans *Du mythe de la création: 3 septembre 1999, 16h58mn* de Christine Palmiéri, un bras disproportionné illustre un corps hybride doté de prothèses animales – visibles par les ombres étranges se profilant au loin – qui, en plus de prolonger sa survie physiologique, augmente celle de son intellect. Par le truchement des nouvelles technologies et de la dimension interactive, Jean Dubois présente le corps comme objet scientifique et expérience numérique avec *Egographie*, une installation sous forme d'un écran tactile. En caressant le ventre d'une femme encastrée par écran interposé, le spectateur active, pour autant qu'il surpasse la gêne de ce contact intime, des énoncés qui nous renseignent sur la psychologie et le genre féminin! Marie-Christiane Mathieu fait, avec sa *Machine à rêves*, revivre le mythe de Narcisse en proposant, à travers une « machine de vision » holographique située dans le « Spectroscopic Center », une expérience esthétique plutôt inusitée. En appuyant sur le bouton qui actionne le film holographique, le spectateur aperçoit son propre reflet évanescant et insaisissable, teinté des couleurs du spectre lumineux. Dans ce cas-ci, pour paraphraser Marcel Duchamp, « c'est le regardeur qui fait le tableau »! Un peu en retrait de l'exposition, est offerte *Imagine Me*, la cabine photographique de Mark Prent. Dès notre entrée dans l'habitable, nous voyons défiler le portrait d'une femme dont l'aspect se détériore à chaque prise pour devenir littéralement monstrueux à la quatrième photographie. Retravaillée et traitée par la technologie numérique, la photographie, chez Carol Dallaire, parodie la société actuelle qui prône une imagerie de l'excès. En superposant de multiples images d'individus captés sur le vif, *Places publiques II* nous propose un portrait assez juste de la société où l'individu se fond, anonyme, dans la foule.

Au-delà du corps qui prédomine dans cette exposition, l'état du monde, de la nature et de la culture ont fait l'objet de photographies. Le paysage urbain dans sa dégradation a inspiré Diana Shearwood qui propose une image d'un motel laissé à l'abandon. En ayant recours à des motifs et à des images issus de la culture orientale, Frank Michel donne à voir un monde artificiel visant à camoufler l'insipidité et la détresse sociale.

Unis par leur appartenance à la société occidentale, les vingt artistes préoccupés de diverses manières par l'état des choses à l'aube d'un nouveau siècle démontrent une volonté de dépendre de la banalité du monde –

à la fois du réel et du fictif – ou comme l'affirme Christine Palmiéri, « de débusquer l'image qui effaçait tous les masques accumulés sur le réel [...], d'anéantir cette *fausse image* que l'on se donne de l'état des choses »... Un constat qui n'est pas des plus optimistes, mais qui reflète néanmoins quelques aspects de la structure sociale qui est la nôtre.

Isabelle Riendeau

PHOTO PORTRAIT

COMMEDIA.
THE PHYSIOGNOMY
OF DEMENTIA
PAUL LOWRY

11 septembre - 9 octobre 1999
Galerie B-312
372, rue Ste-Catherine Ouest



Practising Theoretician, 1999, 42 x 35 cm
Source: Galerie B-312

Depuis quelque 10 ans, Paul Lowry nous convie à intervalles variables à des théâtres aux accents macabres, à des *vedute* aménagées sciemment pour des délabrements, des événements et le déliquetage contrôlé de corps ouverts, il nous a d'abord entraînés sur les traces de J. H. Lamprey, savant britannique qui dressa un glossaire typologique comparé des races humaines. Il lui emprunta le quadrillé fait de carrés de deux pouces sur lequel les sujets se découpaient, livrés à des contorsions et à des lacerations opérées par la photographie, collage aidant. Puis, les *Copulations Studies* offrirent les coïts filandreux, filamenteux de corps entremêlés jusqu'à la décomposition.

Pour l'exposition *Commedia. The Physiognomy of Dementia*, c'est plutôt chez Johann Kaspar Lavater que l'artiste va chercher son inspiration. Ce théologien suisse, qui influença aussi Charles Darwin, est le penseur de la physiognomie, science du 18^e siècle selon laquelle il devenait possible d'évaluer le caractère moral et l'intelligence de tout individu en étudiant sa physiognomie. L'idée que puissent être lus les traits du visage et qu'ils forment, pour qui sait les décrypter, des signes révéla-

teurs des fondements moraux et intellectuels d'une personne, n'est finalement pas tellement loin de la photographie. Pour elle aussi, le monde est un univers de surfaces sur lesquelles il doit être possible de décoder des informations enfouies dans la chair intérieure du vivant.

Les images de Lowry ont toutefois été fortement manipulées. En cela, elles se rapprochent d'une seconde source d'influence: les images photographiques du docteur Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne, inventeur de la thérapie par électrochocs. Il est facile, après une telle évocation, d'imaginer à quoi pouvaient bien ressembler ces images.

Chez Charcot aussi, on retrouvait ce même effort pour offrir une description scientifique de l'hystérie à l'aide d'un outil pouvant offrir un catalogue typologique et raisonné de ses manifestations. Le tout reposait sur une même croyance: à la surface du corps devaient affleurer des signes extérieurs de cette maladie. La peau, le visage: surfaces sensibles, écrans révélateurs.

Mais voilà, dans cette *Commedia...*, il nous apparaît plus clairement que jamais auparavant que c'est à des autoportraits que nous avons affaire. Transparaissent aussi de manière éloquentes les moyens employés pour créer pareils visages de démence. Dans la pièce intitulée *Physiognomy of Dementia*, l'artiste tient dans ses mains un verre quadrillé sur lequel semblent avoir été appliqués ou collés les fragments malhabilement reconstitués d'une face humaine. Chacun de ceux-ci offre en plus un carrelage de figure dont le grossissement n'est pas le même, créant ainsi un masque défiguré à travers lequel on peut confusément percevoir le visage réel et lui aussi déformé de l'artiste. Cette image se manifeste comme le fait d'un aboutissement, tant les autres images semblent constituer des variations d'une physionomie sans cesse remaniée dans ses rictus, contractions et torsions. Une semblable distance critique est apparente dans d'autres pièces.

Ainsi, on ne s'étonnera pas que *Harlequin Carnival* représente un photographe incliné sur un appareil-photo de 6 cm par 6 cm, au viseur juché sur le dessus. Ainsi penché, le photographe reçoit en pleine bouche le pantin oscillant surgi dudit viseur. Car de tortueuses altérations ont fini par faire s'apparenter l'appareil-photo... à une boîte à surprise. Il en résulte que la physionomie saisie, alors qu'elle était appréhendée comme surface transparente chez

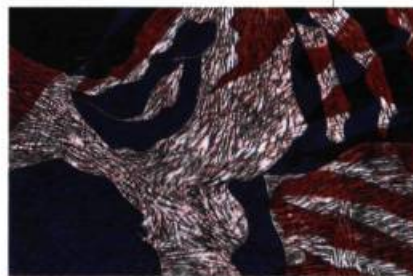
Duchenne de Boulogne et par un médium interprété comme reproduction fidèle, est ici dénaturée par l'acte photographique même. Ce corps qu'on feint ici de désigner dans sa vérité, est en fait un obstacle obtus, une masse déformée par la multitude des images photographiques sur lui déposées et accumulées.

Il y a ici trop de corps pour que l'entreprise soit intelligible, au sens rationnel, et ce trop de corps résulte d'un trop de photographie, de couches et de couches apposées les unes sur les autres. Lowry prend ici le contrepied de Balzac qui craignait qu'un corps, trop souvent photographié, en vienne à perdre une part de son essence fondamentale à cause des pellicules de cette essentialité que prélevait à chaque fois, croyait-il, la saisie photographique. Pour Paul Lowry, il apparaîtrait que le corps, et cet appareil qui le saisit, ne conduisent à aucune révélation fondamentale. Ils se mirent l'un dans l'autre et ne saisissent que ce qui brouille en eux une claire visée. Dans le champ visuel sur lequel s'ouvre l'œil du photographe, se dresse l'obstacle d'une matière que la lumière frappe pour la coucher sur un voile qui alors s'opacifie.

Sylvain Campeau

AUX COULEURS DE L'ÉTÉ

Maison Valois
Vaudreuil-Dorion
Août 1999



Suzanne Reid, Le déclin de l'empire, 1999,
bois gravé, 80x55cm

Une rencontre à la fois modeste et sympathique a eu lieu à la Maison Valois de Vaudreuil-Dorion entre deux graveurs québécois et leurs collègues français pour la *Fête de l'estampe*. L'événement, qui regroupait une vingtaine d'œuvres, ne pouvait avoir un meilleur titre, puisqu'il s'agit d'une véritable fête du regard, une célébration empreinte des couleurs et de la lumière de l'été. Cette rencontre s'est concrétisée grâce à Suzanne Reid, artiste bien

connue au Québec tant pour son œuvre que pour son rôle d'animatrice dans le milieu de l'estampe.

Simone et Henri Jean partagent à la fois leur vie et leur amour pour une création qu'ils réalisent en commun. Installés dans le Sud-Ouest de la France, lui Français, elle d'origine chilienne, ils créent conjointement une imagerie dont le style ferme et éloquent retrace les péripéties d'une histoire au moyen de séquences narratives. Mythes et poésies se recourent dans leurs gravures composées de séries de dessins minuscules, comme autant de renvois à l'origine de l'homme.

Jean-Pierre Tanguy présentait des estampes où la structure prédomine sur la rigueur, sans pour autant étouffer la liberté du geste. Poète des mots, Jean-Pierre Tanguy l'est aussi de la ligne ferme et déterminée qui guide le regard pour lui faire découvrir la subtilité des textures, les marques du burin, de la cisaille, les reliefs d'expression. Son style n'exclut pas un certain sens du risque, une volonté de jouer littéralement avec les formes qui peuplent son imaginaire.

Les initiateurs de cette rencontre participaient eux aussi à cette exposition. Les œuvres récentes de Suzanne Reid traduisent une urgence de dire, la dynamique du geste ample et conscient retraçant et signifiant une nature généreuse qui inspire et nourrit sa gravure. L'artiste privilégie le bois gravé pour se relier aux éléments naturels. De ses entailles souples et déterminées jaillissent des faisceaux chromatiques qui

tournoient dans l'espace et font sentir la matière dont ils émergent, aussi bien la puissance et la douceur du vent, que le mouvement des nuages ou l'éclat de la lumière.

Jean-Noël Bilodeau, qui maîtrise simultanément plusieurs techniques, a privilégié le monotype, ce qui lui a permis d'explorer des filons dont les résultats sont saisissants. L'artiste fait naître des scènes abstraites qui semblent sorties de la nuit des temps. Cet écho dramatique d'un univers profond nous touche avec une force dont la luminosité semble provenir d'une autre réalité.

Jules Arbec

LA MATIÈRE EN QUESTION

ROBERT DUFOUR
VORTEX

Maison de la culture
Notre-Dame-de-Grâce
14 octobre - 21 novembre 1999

Caractérisé antérieurement par l'exploration du motif peint, le travail récent de Robert Dufour définit un nouvel enjeu esthétique, marqué par la prospective d'un espace à la fois indéfini et fragmenté. Dans une mise en forme où l'accident détermine l'essence du tableau, l'artiste modèle des mondes physiques, atmosphériques et organiques par une appropriation libre des couleurs et des techniques, dont le collage et le transfert d'images. Il en résulte une œuvre où la fonction purement narrative est évacuée au profit d'une spatialité à caractère cosmographique.

Le récit n'est plus *a priori* le propos du tableau et un autre de type de réalité s'impose dans une facture plus abstraite, à travers la description d'ensembles à la fois macrocosmiques (relatifs à l'univers) et microcosmiques (relatifs à l'individu). C'est pourquoi les relations abondantes à une conformation céleste, connotée, entre autres, par différents signes graphiques propres à la culture celtique, dominent dans certaines œuvres. S'enchaînent des représentations analogiques de désordres naturels, de perturbations atmosphériques renvoyant à un univers cyclique en constante transformation et souvent imprévisible. Si les peintres romantiques peignaient des tableaux où la force de la nature semblait dominer l'individu, les œuvres de Robert Dufour éliminent quant à elles la reconnaissance du paysage proprement dit pour ne conserver que le résultat imagé d'une causalité. Derrière la beauté d'une nature paradoxale, menaçante et magnifiée se cache l'ultime quête d'illustrer le mouvement perpétuel de la matière et de l'existence. Cela se traduit sur le plan plastique par la recherche d'effets visuels, à la limite poétiques, d'un univers en ébullition: d'où la référence au titre de l'exposition, *Vortex* signifiant un tourbillon creux qui se produit dans un fluide en écoulement.

Si nous pouvons distinguer dans la formation de l'univers un processus vivant, il en va de même à l'échelle de la biologie humaine. C'est là qu'intervient la seconde catégorie, cette fois microcosmique. Elle

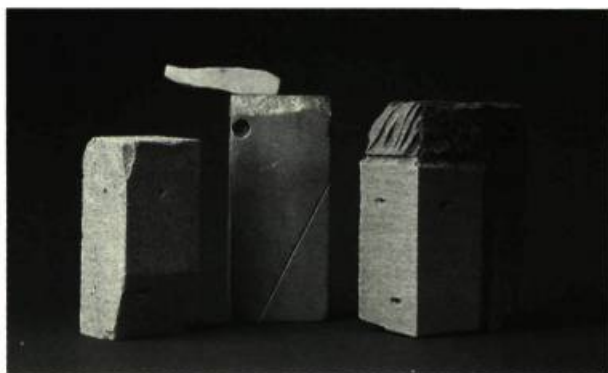
coexiste dans les tableaux du peintre et ses effets sont similaires, voire confondants. Par exemple, la reproduction de connexions nerveuses de l'organisme humain ou l'utilisation de photographies médicales servant de base à la structure de certains tableaux évoquent, en dernière instance, un paysage maritime. La nature biologique s'imbrique dans une cosmogonie. Elle serait la face d'une même identité tout comme le corps de l'homme s'enveloppe d'une psyché. Ici, il est intéressant de préciser le rôle de la spirale comme élément graphique contenu dans plusieurs tableaux. Extérieurement, elle symbolise la roue, le véhicule en mouvement ou, en recul, l'éternel recommencement. Spirituellement, elle traduit la vie, la démarche personnelle, l'évolution intérieure. Elle est comme le tourbillon qui nous pousse à nous transformer.

Le thème du cœur humain, fortement stylisé, fait également partie du répertoire iconographique du peintre. Il n'est pas étonnant que les œuvres d'une série portent le titre de *Tachycardie*, mot qui exprime l'accélération du rythme des battements du cœur. Le cœur, dira l'artiste, est la base de toute excitation, le muscle indispensable injectant dans les tissus le flux énergétique essentiel à la vie.

Le recours à des micros ou macros systèmes et, dans un sens plus général, à une représentation du chaos est perceptible dans la peinture actuelle. Elle constitue, selon nous, une tendance manifeste. Je me réfère en particulier à Michel Beaucage et à Sylvain Bouthillette qui, sous des approches différentes, matérialisent dans leurs productions, une vision à la fois organique, morcelée et atomisée de l'univers. Tout comme les œuvres de Robert Dufour, elles deviennent le lieu d'un débordement. Mais il y a plus. Au conflit extérieur engendré par le choc de la matière physique se conjugue une autre réalité, celle de l'espace intérieur ou mental, lui-même secoué par un désordre. À l'instar des peintres cités, l'intérêt que manifeste Robert Dufour à façonner un espace dynamisé et convulsé rejoint le besoin de donner à voir



GALERIE D'AVIGNON ART CONTEMPORAIN
102 ouest avenue Laurier, Montréal (Qc) H2T 2N7 T. 514. 278.4777 F. 514.278.8611



JEAN-PIERRE VIVIAN, TRIO, 1999

ARTISTS

Hannah ALPHA
Catherine YOUNG BATES
Nicol BEAULIEU
Leya EVELYN
Mary Martha GUY
Agnès HÉMERY
Suzanne JOUBERT
Shirley KATZ
Phyllis KIRK
ROSE MALOUKIS
Claude MANOUKIAN
Michel PICOTTE
Gabrielle PILOT
Susana ROSÉ
Sue RUSK
Pim SEKERIS
Bertha SHENKER
Frank STRAUME s.c.a.
David SORENSEN r.c.a.
Monique VOYER r.c.a.
Russel YURISTY

SCULPTORS

Lorraine SCHOEB BELCOURT
Phyllis BLACK
Susan STROMBERG
Richard VIAU
Jean Pierre VIVIAN

PHOTOGRAPHY

Liliane SCHOUELA ABERMAN
Jo-Anne SOLOWEY SHAPIRO



Vortex, 1998, techniques mixtes sur bois, 21x31cm

la fragmentation des consciences individuelles et collectives. Quoi de mieux pour le signifier que d'aborder la surface comme une entité éclatée, brouillée? Chez l'artiste, le désir de transcender la nature physique et la destinée humaine détermine le tableau. C'est l'attitude qui devient forme: tel est le sens et la qualité essentielle de sa nouvelle production.

Jean Paquin

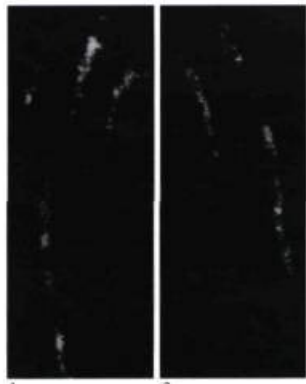
■ QUÉBEC

ÉCRANS TROUBLES

GUY-ANN ALBERT
LES NUITS DE LUMIÈRES

Galerie de l'École des arts
visuels de l'Université Laval
21 - 31 août 1999

Comme on le remarque dans l'ensemble des productions artistiques actuelles, les images récentes de Guy-Ann Albert sont traversées par la référence à une diversité de techniques et procédés relevant de la peinture, de la photographie, de la gravure et de l'infographie. Elles sont toutes de grandes dimensions et, le plus souvent, elles sont organisées en fragments se jouxtant sous les modes du diptyque, du triptyque ou du multiple. D'autre part, inclassable sous l'une ou l'autre des



1- *Flottement*, diptyque, panneau no 1, 1999, agrandissement d'empreinte digitale et infographie, 180x210cm

2- *Flottement*, diptyque, panneau no 2, 1999, agrandissement d'empreinte digitale et infographie, 180x210cm

catégories nommées plus haut, ce corpus hétérogène est constitué d'une œuvre qu'on a pu voir, en 1998, pendant la 16^e édition du *Symposium International de la Nouvelle Peinture* (Baie Saint-Paul, Québec) et de cinq autres réalisées, en 1999, lors de résidences d'artistes à l'Atelier d'estampe Sagamie (Alma, Québec).

Sous l'aspect d'une représentation plastique ambiguë, procédant à l'agrandissement gigantesque d'une empreinte digitale, de fragments de peau ou d'un autoportrait et de

traces de l'ADN, l'hétérogénéité de ces images me semble, outre l'usage de plusieurs savoirs-faire artistiques, vouloir questionner la symbolique de signes produits par le corps qui contribuent à l'identification comme à l'identité du sujet humain. Dans cette perspective, la représentation des images opère sur les registres du singulier et de l'universel, de l'intime et du public, du microscopique et du microcosmique, du biologique et du psychologique.

À première vue, ces images en noir et blanc ou en couleur font apparaître, sur des supports de papier ou de toile aux formes rectangulaires, carrées et circulaires, des paysages de peau et des paysages d'intérieurs de corps. Déjà, elles nous plongent dans des univers énigmatiques pour mieux nous faire basculer, dans une seconde lecture, dans la polysémie des signes qui s'y manifestent, car, pendant la construction de ces écrans troubles, l'artiste travaille à la perte des référents. Dès lors, ce ne sont plus uniquement que des empreintes ou des surfaces épidermiques qui se donnent à voir, mais des figures spectrales, des auras de fantômes, des halos de lumière flottant dans des espaces cosmiques et oscillant entre apparence et transparence, apparition et disparition. Ainsi, nous

voyageons dans un autre monde, celui angoissant de la mort, où le corps se dématérialise et où l'âme pénètre, dès le dernier souffle, dans un espace-temps qui nous est inconnu et qui hante notre imaginaire collectif, comme l'attestent les mythes et les productions artistiques. Cet effet de flottement, d'émanation et de désincarnation des figures est accentué par la mise en espace de plusieurs images: la majorité de celles-ci ne sont fixées qu'à moitié sur les cadres qui les reçoivent, comme si elles pouvaient se décoller et chuter de leur ancrage.

Ceci dit, les écrans bi-dimensionnels de Guy-Ann Albert sèment un trouble ontologique qui me paraît fondé sur l'interrogation de l'être en mouvement et en transformation dans l'existence, ce théâtre de la destinée humaine, où le désir et l'angoisse s'entrecroisent en nous stigmatisant sans répit.

Claude-Maurice Gagnon

LE PRIX SAIDYE-BRONFMAN 2000

pour excellence dans les métiers d'art



MISES EN CANDIDATURE

LE PRIX SAIDYE-BRONFMAN EST LA PLUS PRESTIGIEUSE DISTINCTION DU CANADA POUR EXCELLENCE DANS LES MÉTIERS D'ART. CRÉÉ EN 1977, CE PRIX DE 20 000 \$ EST DÉCERNÉ ANNUELLEMENT À UN ARTISAN D'ART CANADIEN EXCEPTIONNEL, DONT LE MUSÉE CANADIEN DES CIVILISATIONS ACQUIERT EN OUTRE CERTAINES OEUVRES POUR SA COLLECTION PERMANENTE.

LES CANDIDATS ne peuvent soumettre de demande; ils doivent être proposés par :

- un conseil national, provincial ou territorial des métiers d'art;
- un bénéficiaire antérieur du Prix;
- une association de métiers d'art;
- un musée ou une galerie d'art à but non lucratif qui a fait preuve d'un engagement évident envers la collection et l'exposition d'œuvres des métiers d'art.

DATE LIMITE du concours : 15 avril 2000

POUR PLUS D'INFORMATION et pour recevoir le feuillet de renseignements, communiquer avec le Conseil des Arts du Canada au 1.800.263.5588 (Marianne Heggtveit, poste 5269, ou Franceska Gnarowski, poste 4116).

Adresses électroniques :

marianne.heggtveit@conseildesarts.ca ou

franceska.gnarowski@conseildesarts.ca.

Visitez notre site Web au www.conseildesarts.ca



CANADIAN MUSEUM MUSÉE CANADIEN
OF CIVILIZATION DES CIVILISATIONS



Le Conseil des Arts du Canada
THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS
DEPUIS 1957 SINCE 1957

Artistes, amateurs ou professionnels, trouveront chez nous une ligne complète de matériaux.



STEVENSON
THE COLOUR COMPANY



Nous manufacturons huiles, acryliques et aquarelles. Nous vendons pinceaux, toiles, etc. Catalogue gratuit.

Placez votre commande par téléphone ou par télécopieur et renseignez-vous sur nos rabais.

D.L. STEVENSON & SON
1420 Warden Avenue, Scarborough, Ontario M1R 5A3
Téléphone: (416) 755-7795 Fax: (416) 755-5895



Le Mas des Oliviers

DEPUIS 30 ANS

LE CHOIX DES FINS GOURMETS
LE RENDEZ-VOUS DES AMATEURS D'ART

Comme en Provence, il fait toujours beau et bon au Mas des Oliviers

1216, RUE BISHOP MONTRÉAL
RÉSERVATION : (514) 861-6733

OUVERT TOUS LES JOURS
OUVERT LE DIMANCHE À PARTIR DE 17 H 30

DAUDELIN-MONTPETIT: PÈRES ET FILS

Centre d'exposition de Lanaudière
Charlemagne
Septembre 1999

Si le proverbe « Tel père, tel fils » contient une part de mensonge, il comporte aussi une bonne dose de vérité, comme l'attestait l'exposition qui avait lieu en septembre dernier à Charlemagne, au Centre d'exposition de Lanaudière. L'événement réunissait les œuvres de Charles Daudelin et de son fils Éric d'une part, et de Guy Montpetit et de son fils Jean-Philippe de l'autre.

L'expérience ne manquait pas d'intérêt, d'abord par la pertinence des œuvres présentées, ensuite par les démarches des fils Daudelin et Montpetit, car, toutes personnelles qu'elles soient, elles n'en conservent pas moins une filiation évidente qui relie les deux générations de créateurs par delà un cheminement différent chez chacun d'eux.

À cette occasion, Charles Daudelin exposait de tout petits bronzes, dont les dimensions pourtant n'altéraient en rien l'énergie expansive qui caractérise ses sculptures monumentales. Des maquettes rappelaient la réalisation de grands ensembles où Daudelin inverse les pôles d'attraction de la matière, lui insufflant dynamisme et légèreté. Peintre et photographe, son fils Éric vise à l'essentiel en mettant en évidence la matérialité de la toile, les surfaces rugueuses, la pertinence des objets. Chez lui, quelques lignes fébriles au centre du tableau dégagent un flux énergétique dont l'amplitude rejoint le propos plus structuré de ses grands formats.

Dans les peintures de Guy Montpetit, rigueur et souplesse ravivent des structures où la précision fait place à une libération des formes. Le mouvement de va-et-vient d'un geste



Éric Daudelin, *Petit Carré III*, 1997

qui déborde l'espace en refusant de simplement le façonner devient le rappel d'un cheminement bien enraciné, mais qui demeure ouvert aux mutations. Des couleurs saturées structurent un espace qui éclate; une densité chromatique, sorte d'émergence vitale, se déploie de l'intérieur. Cette cohésion entre un langage organique et une approche plus formelle se retrouve aussi chez les fils, Jean-Philippe. Dans ses sculptures, il mise sur les effets de la matière qui rejoignent une exploration rigoureuse des volumes. De là une volonté explicite de faire sentir la dynamique interne des œuvres en créant une impression de tension plus ou moins soutenue des surfaces. Ce point de rencontre de forces divergentes, cette cohésion entre formes et matières, ce sont là des problématiques importantes dans toute l'œuvre du père. Unité dans l'œuvre mais aussi unité d'esprit chez ces artistes.

Jules Arbec

■ OTTAWA

UNE PROVOCATION QUI TOMBE À PLAT

DONIGAN CUMMING
MUSIQUE DE BARBIER

Musée canadien
de la photographie canadienne
du 21 mai au 19 septembre 1999

« *Nous deux - le magazine - est plus obscène que Sade.* »

Roland Barthes

L'installation *Musique de Barbier* de Donigan Cumming pose la question de l'obscénité dans l'art post-moderne. L'obscénité n'est pas uniquement une question qui touche la sexualité mais tout ce qui est social (l'animé et l'inanimé). L'obscénité subversive visait à montrer au public ce que la société bourgeoise, traditionnelle et conservatrice voulait cacher à tout prix. C'était l'incursion du privé et de l'intime dans la sphère publique, la sphère du regard. C'était le dévoilement de l'interdit qui choquait l'esprit bourgeois. L'obscénité provoque si le public conservateur n'accepte pas le dévoilement



Charles Daudelin, *Éclatement II*,
Place de la Gare, Québec
Propriété de la Ville de Québec



Donigan Cumming, cliché tiré de la suite
Musique du barbier, 1999
Epreuve argentique
27,5 x 18,3 cm

de la chose intime en public. Mais le regard est historique et accumule très vite les acquis dans une société où les images circulent à une vitesse vertigineuse. Ainsi, l'obscène s'épuise lorsque l'on s'en sert massivement. Il s'en suit qu'aujourd'hui le regard hypermoderne s'est habitué « aux effets spéciaux des films », à la virtualité, au « trash TV », au sensationnalisme, aux images d'horreurs, aux images de guerre du téléjournal, aux représentations érotiques (et pornographiques) du corps, au truquage des images. Les images obscènes se trouvent partout. Tout est devenu public. Dans ce contexte, le travail de Donigan Cumming laisse perplexé, car il est impossible de provoquer « l'esprit bourgeois » des années 60-70 dans une société permissive et tolérante. Le décalage est saisissant.

L'obscénité chez Donigan Cumming s'attarde aux détails, au tout petit détail et aux plis et aux replis du corps et du lieu. Alors on voit tout dans ses vidéos. L'obscénité du détail menu vise à neutraliser « l'illusion de l'objectivité » par l'excès d'informations et par le cumul de données sur l'objet représenté. Puisque ce dernier est livré tel quel, il paraît « objectif » dans sa nudité qui évite l'artifice et l'apparat qui cache la vérité. Mais le vidéaste oublie une simple vérité narrative et artistique, le premier degré, le cru, l'excès de détails, le cumul saturent aussi l'image et la renvoient à elle-même. Il lui enlève toute transcendance et toute symbolisation. Elle s'épuise dans le détail renfermé sur lui-même. Pour ce que cette stratégie réussisse, il faudrait qu'elle transcende l'objet – ce qui n'est pas le cas.

L'effet de saturation est terrible, car il nivelle les images et les banalise. Bien plus, ces imageries crues ne provoquent personne dans une société permissive, tolérante, libérale, ouverte et indifférente. Enfin, dans une société saturée de photos permissives où la pornographie est

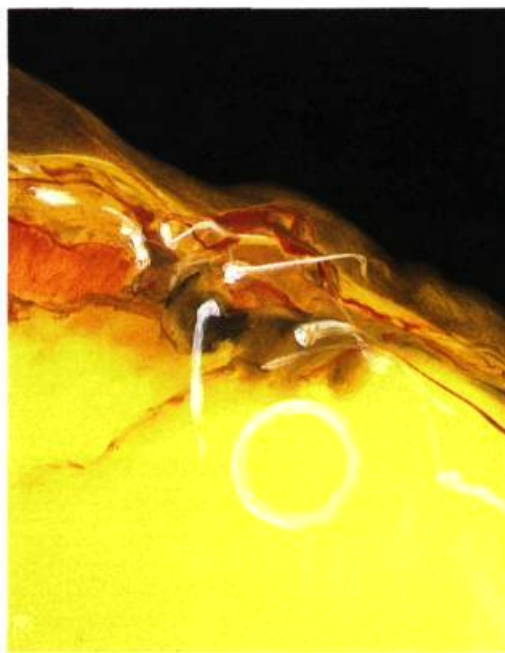
une industrie légale, rentable et populaire la provocation ne s'opère plus. Cette stratégie aurait bien fonctionné dans *La condition postmoderne* de Lyotard. Les artistes contemporains n'ont pas encore saisi combien et comment la société contemporaine a changé depuis trente ans. Le déclin de l'art actuel vient du fait que la réception des œuvres, le public et les valeurs de la société ont évolué radicalement. Toutefois, on continue à utiliser les mêmes stratégies et les mêmes discours que ceux des années 60-70. Pour une rare fois de l'histoire de la Modernité, le public est en avance sur l'art contemporain. Ce qui déroute un peu le public inexpérimenté, c'est le médium (l'emballage) abscons et abstrus qui sert à livrer des valeurs et des critères datés.

Mais ce qui est frappant dans cette installation, c'est le « viol » systématique de l'intimité des personnes filmées qui se livrent volontiers au jeu du vidéaste. Tout est dit au premier degré. Tous les mécanismes de défense de l'humain sont neutralisés. Colin, personnage principal du vidéo, livre sa vie sur le ton de la confession familière. Il nous dit tout et ne cache rien de sa petite vie, qui somme toute est ennuyeuse. Est-il nécessaire de tout montrer et de tout dire? En montrant tout, le regard est vite lassé par des imageries répétitives et redondantes. Colin nous dit qu'il est une loque humaine. Dès la première image, on l'a très vite compris. Cette installation répète une seule image. Au fur et à mesure que le vidéo se déroule, Colin disparaît du moniteur. C'est une œuvre sur la disparition de l'image. Résultat: les détails s'auto-effacent dans le néant de la bavarde représentation.

Quand tout devient possible, les images perdent leur sens. Le regard humain s'habitue à tout et intègre dans sa mémoire même les images les plus difficiles à accepter socialement. Les images n'ont pas de limite: « La queue est réapparue, entre la main de l'homme, et le sperme s'est répandu sur le ventre de la femme. On s'habitue certainement à cette vision, la première fois est bouleversante. Des siècles et des siècles, des centaines de générations et c'est maintenant, seulement, qu'on peut voir cela, un sexe de femme et un sexe d'homme s'unissant, le sperme – ce qu'on ne pouvait regarder sans presque mourir devenu aussi facile à voir qu'un serrement de mains. » En 1999, les images de Donigan Cumming ressemblent à un serrement de main. L'obscène se banalise et s'infiltré partout. Cependant, on ne le distingue plus, question d'habitude. Les rhinocéros d'Ionesco sont de retour.

Camille Bouchi

Rose MALOUKIS



«From the Underside» 30 x 24 po. huile



GALERIE D'AVIGNON

ART CONTEMPORAIN

102 ouest avenue Laurier, Montréal (Qc) H2T 2N7

T. 514. 278.4777 F. 514.278.8611



Transport • Regional et International
Empaquetage et Expédition
Formalités de Douane
Entreposage et Installation

Tel: (416) 754-0000 Fax: (416) 754-2855

E-mail: pacart@ican.net

**L'ARTISTE
AU SPECTACLE
DE SON ŒUVRE**

31 juillet - 5 septembre 1999
Aréna de Baie Saint-Paul

ARTISTES SÉLECTIONNÉS :	DOMINIQUE TOUTANT
TASHA AULLS	TRAN TRONG VU
ÉRIC BURMAN	
FRANÇOIS CHEVALIER	ARTISTES INVITÉS :
MICHEL	NYCOL
HERRERIA	BEAULIEU
PHILIP IVERSON	VIVIAN
CHUCK SANDS	GOTTHEIM
MARCELO	RICHARD
SANTIAGO	STE-MARIE
SOLÁ SOUSA	CHIU-SUEN WONG
EUN-YOUNG SON	DIRECTEUR ARTISTIQUE :
RAFAEL	BERNARD PAQUET
SOTOLICHIO	

Avec pour thème *L'avenir en questions*, le 17^e Symposium de la jeune peinture de Baie Saint-Paul posait une série d'interrogations sur l'état actuel de la création et se constituait en fenêtre ouverte sur demain. Sans vouloir jouer au prophète, Bernard Paquet, le directeur artistique, a voulu circonscrire les risques et les avancées qu'amène une continuelle remise en cause. Les œuvres qui naissent sous les yeux des visiteurs témoignaient donc du nouveau rapport que l'artiste entretient avec son œuvre et par le fait même de la transformation radicale du rapport entre l'œuvre et le spectateur. Ces considérations ouvrent toute grande la porte aux changements engendrés par les nouvelles technologies.

Selon les participants, ce symposium dégagait une ambiance particulière, marquée par une nette cohésion entre participants et invités,

un intérêt plus soutenu des visiteurs séduits par la magie des œuvres qui naissent sous leur yeux.

Ici, on doit noter l'aspect spectaculaire et même théâtral de certaines œuvres et interventions. Songeons à l'intervention de Philip Iverson du Nouveau-Brunswick, dont la gestuelle et l'aspect spectacle renvoyaient à des performances d'antan dans lesquelles le geste du peintre importait autant sinon plus que l'œuvre qui en résultait. Dans le même registre du spectaculaire, François Chevalier présentait des dessins gigantesques d'insectes qu'il traçait sur le sol pour les reproduire au mur... à échelle réduite. Ce phénomène rejoignait une volonté explicite de revenir au



Richard Ste-Marie

réel, de se le réapproprier non plus simplement pour le reproduire mais pour le transgresser par une manipulation consciente et diversifiée. Pour l'une des premières fois dans cette enceinte, l'ordinateur avait droit de cité.

Avec Vivian Gottheim, artiste invitée de Québec, on assiste à une récupération et une falsification de formes héraldiques qu'elle manipule par infographie pour les réintroduire ensuite dans de grandes compositions. De son côté, Richard Ste-Marie analyse un vocabulaire formel mesurant la possibilité de mutation, le pouvoir de réaffectation de ces figures en fonction d'un contexte plus large.

Cette panoplie de tendances, où le figuratif et notamment le paysage occupaient une place significative, présentait ce qu'on pourrait interpréter comme un retour à des éléments concrets ou, tout au moins, intimement liés au processus de création.

Ainsi chez Rafael Sotolichio, chilien d'origine, l'exploration du paysage passe par une vision intérieure en mettant l'accent sur la notion d'étendue plus traditionnelle. Notons dans le même ordre d'idée le travail de Nycol Beaulieu, l'une des artistes invités. Cette vraisemblance se retrouve à un degré moindre chez Éric Burman et Tasha Aulls qui proposaient chacun à leur manière une nouvelle relation avec l'œuvre.

Comme on peut le constater, la jeune peinture déborde dans de multiples directions. Essayant parfois d'innover, parfois se repliant sur des options déjà éprouvées, cette création tente de rejoindre et d'assumer sa nature profonde. Paradoxalement, cette même peinture qui oscille entre hier et demain, se pense et se crée dans un ici et maintenant, tout en engendrant une pérennité qui fait fi du temps et de l'espace.

Jules Arbec

PARIS

LA FIAC 1999

Deux galeries de Montréal, Christiane Chassay et Graff, ont participé à la 26^e Foire Internationale d'Art Contemporain de Paris (FIAC) du 15 au 20 septembre 1999.

Les stands des deux galeries ont été placés l'un près de l'autre. Graff a conçu un ensemble qui frappe par ses couleurs, sa richesse visuelle, son articulation dynamique entre peintures, sculptures et photos de 5 artistes: Thomas Corriveau, Cozic, Alain Laframboise, Georges Rousse et Robert Wolfe. Christiane Chassay a su, quant à elle, tirer le maximum de son espace plus petit et cubique, en présentant une sorte de triptyque limpide composé uniquement de grandes peintures: à gauche, François Morelli et ses tableaux subtils et discrets; au centre, deux toiles grandioses, intrigantes, voire baroques de Michel Boulanger et à droite toute la subtilité intérieure et colorée de Louise Robert. Des positions solides de ces deux galeries, fruits d'expériences internationales. Julie Turcotte, adjointe à la direction chez Graff, confirme: «D'avoir participé à la Foire de Bâle pendant une dizaine d'années, puis en 1997 à Madrid, avec Estampa et en 1998 à l'ARCO, nous a permis de nous faire connaître (artistes et galerie) et de développer un cercle de collectionneurs internationaux. De plus, à qualité égale, les œuvres des artistes québécois sont moins chères que celles de leurs collègues européens;



Christiane Chassay devant les tableaux de Louise Robert

cela crée une forme de compétition intéressante au niveau international.» Pour Christiane Chassay, qui participe pour la deuxième fois à la FIAC, le bilan est très positif: «L'organisation est meilleure cette année. Ici se trouve un très beau public. Les gens sont revenus et ont reconnu Louise Robert. Paris est une grande vitrine; en seulement une semaine, nous avons établi de nombreux contacts directs; nous faisons plus de travail en une semaine ici que pendant le reste de l'année dans nos galeries.»

Pour la FIAC 99, un nouveau lieu d'exposition a été adopté; il s'agit de l'immense complexe spécialisé dans la présentation de salons commerciaux situé Porte de Versailles, à la périphérie sud de Paris. L'infrastructure plus professionnelle et performante a permis à la FIAC d'atteindre enfin le même niveau de services que les autres grandes foires internationales. Les 3000 mètres carrés supplémentaires ont accueilli plus de galeries (182 contre 140 en 1998). L'éloignement de la FIAC du centre de Paris a conduit les organisateurs à proposer de nouvelles initiatives pour

stimuler la foire et lui donner «un coup de fouet». Pour la première fois, un espace sculptures et installations divisé en 16 stands expose des œuvres importantes de Rebecca Horn (Galerie de France), Eduardo Chillida (Lelong) ainsi que des «confrontations»: Richard Serra et Ulrich Rückriem. Le secteur *Perspectives*, consacré depuis quelques années à la promotion de l'art actuel, s'est agrandi. Il regroupe 24 galeries sélectionnées en fonction d'un projet spécifique; elles bénéficient de l'aide financière de la Fondation Cartier. Avec une fréquentation en hausse de 6% par rapport à 1998, et des transactions dont le total se chiffre en millions de dollars, la FIAC se porte bien.

**ART PARIS:
UNE FIAC BIS?**

Art Paris, une nouvelle foire d'art contemporain – concurrente de la FIAC diront certains – a eu lieu Place du Carrousel. Elle a accueilli 60 galeries, dont 14 de l'extérieur. Pour son organisateur, Alain Laignère, il s'agissait de jouer la complémentarité avec la FIAC. «Il y a tout un secteur plus accessible d'artistes; c'est celui-là qui nous intéresse.» Le bilan est plutôt mitigé. Des galeries confirmées ou innovantes comme Maeght, Farideh Cadot ou Loft, qui présentaient une sélection dynamique d'artistes chinois contemporains, côtoyaient des stands de moindre valeur.

Pierre Martin

■ BAIE-SAINT-PAUL

COMPLEXITÉ DE LA PEINTURE

FORUM : LA PEINTURE :
UN ÉCRAN VERS L'AVENIR ?

20 et 21 août 1999



De gauche à droite : Éliane Chiron, Yolanda Wood, Marine Van Hoof, Cécile Cloutier, Françoise Labbé, Françoise Le Gris, Icleia Cattani, Bernard Paquet

La peinture actuelle s'impose à nous avec toute son acuité mais aussi avec une certaine vacuité. Cette réflexion peut être autant perçue comme un cri d'alarme que comme un gage de changement. Elle suscite des interrogations qui remettent en cause les conceptions même de l'exercice de la peinture, voire son avenir.

Penser l'art comme « écran » dissimule la réalité d'un art amené à se redéfinir sous la pression constante du changement. Éliane Chiron, professeure à l'Université de Paris I, a souligné en ces termes la recherche d'identité et le questionnement intérieur auquel l'art est aculé. On perçoit l'œuvre à travers des systèmes de représentations qui, à prime abord, apparaissent impeccables mais qui en escamotent la véritable nature. Les structures, si articulées soient-elles, cachent, selon Étienne Sauriot, certaines failles et un vide d'où jaillira l'œuvre en train de se faire. Cet « apparaître » constitue l'essence même du tableau qui naît et prend racine à l'ombre de son devenir avec une force cachée qui alimente l'œuvre.

Françoise Le Gris, de l'Université du Québec à Montréal, a repris et développé cette vision d'une peinture actuelle qui se présente à nous dans les termes d'une constante interrogation qui nous oblige à remonter le temps pour mieux dégager des bilans à partir desquels il serait possible d'entrevoir ce que nous réserve la peinture.

Ces constantes transformations entraînent pourtant une évacuation progressive du contenu même de la peinture. On a ainsi successivement éliminé de la peinture le sujet figuratif, le sens, le symbole. On les a considérés comme des éléments qui masquent la réalité première de toute peinture, en somme qui minent l'œuvre aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur. « Cette

vacuité est peut-être inquiétante; elle n'est pas un échec pour autant, conclut Françoise Le Gris, puisque de ce vacuum surgiront de nouveaux agencements de diverses influences picturales qui donneront le signal d'un nouveau départ. »



Galerie
de l'Université

La mondialisation, reprend Yolanda Wood, de l'Université de La Havane, constitue une menace évidente à l'identité de la peinture et à son enracinement. Aux Antilles, par exemple, les artistes établiront de nouveaux liens entre les grands courants de la mondialisation et la pratique d'un art plus traditionnel et d'un artisanat qui s'enracinent dans les traditions locales. Ces diversifications stylistiques, thématiques et autres, débouchent sur un métissage d'influences et de techniques qui déborde le champ restreint du pictural tout en en conservant l'essence.

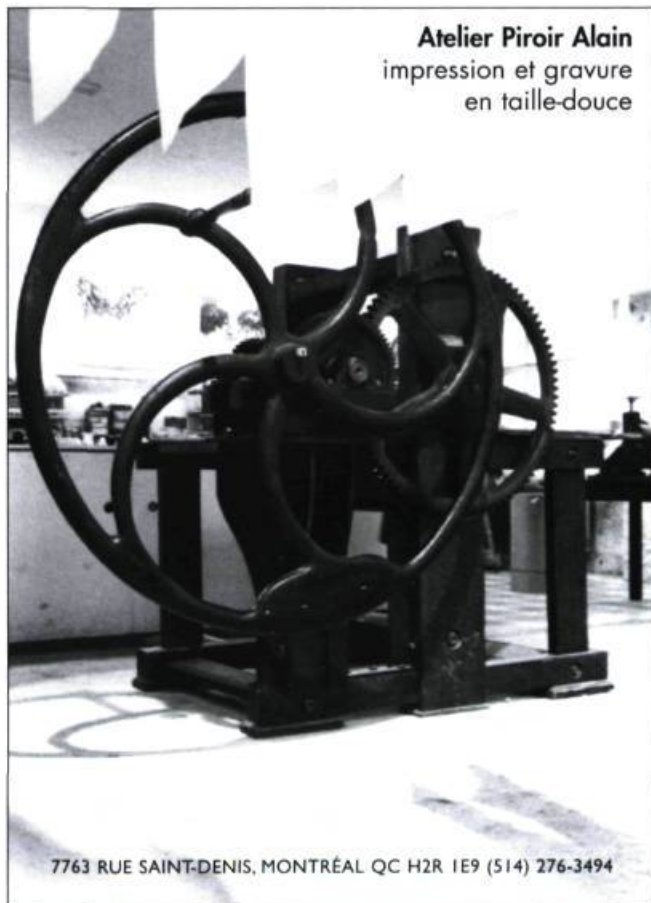
Au Brésil, souligne Icleia Borça Cattani, de l'Université Porto Alegre, des expériences de pédagogie active ont pour but de plonger l'enfant et l'adolescent dans le vif de la création sans leur fournir les techniques de base. Or, cette immersion compromet leur spontanéité et stérilise une véritable inspiration, puisée à la source de leur vie quotidienne.

Pour sa part, Ann Beauchemin, artiste et historienne de l'art, a illustré les transformations de l'art à travers les inventaires de grandes collections corporatives d'ici. De son côté, Marine Van Hoof, critique d'art de Montréal, a précisé les grands enjeux de cette mutation. Pour finir, Cécile Cloutier, professeur de littérature à l'Université de Toronto, a insisté sur le décloisonnement des divers modes d'expression en soulignant les liens étroits entre peinture et littérature. L'émergence des cédéroms, des images multimédias et des technologies électroniques semble concurrencer la peinture.

Mais l'éclatement des frontières entre ces divers moyens vient renforcer le pictural dans sa spécificité propre. À l'aube d'un nouveau millénaire, la peinture connaît donc un nouveau souffle lui permettant d'assumer des réalités complexes et multiples, qui constituent pour l'artiste le véritable défi du 21^e siècle.

Jules Arbec

Atelier Piroir Alain
impression et gravure
en taille-douce



7763 RUE SAINT-DENIS, MONTRÉAL QC H2R 1E9 (514) 276-3494

STUDIO PM



VENTE D'ÉPREUVES ORIGINALES (DURÉE LIMITÉE)
PROFITEZ DE CETTE OCCASION UNIQUE D'APPORTER VOTRE
APPUI À UN PROJET D'ATELIER AVEC DES ARTISTES INUIT

PAUL MACHNIK

270, rue Queen, Montréal (Québec) Canada H3C2N8
TÉLÉPHONE : 514 878.9222 TÉLÉCOPIEUR : 514 878.1373
APPEL SANS FRAIS 1 888 838.8777