

## Expositions

---

Volume 44, Number 178, Spring 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53077ac>

[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

(2000). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 44(178), 52–59.



*Cabine 1*, 1999, acrylique et fusain sur papier marouflé sur bois, 221,7 x 253,7 cm

## MONTRÉAL

### MATIÈRES DE RÊVE

RICHARD DESCHÊNES  
SYSTÈMES

Galerie Éric Devlin  
460, rue Sainte-Catherine  
Ouest, suite 403  
Du 30 janvier au 4 mars 2000

Notre actualité la plus moderne et la plus scientifique reconnaît à peine que les progrès actuels, en particulier ceux des nouvelles technologies, participent à la construction sociale schizoïde où l'humain se trouve morcelé. L'art contemporain est le représentant par excellence qui recherche des dispositifs pouvant nous sensibiliser à ce phénomène « border-line », à l'échelle du soi comme à celle de la perception. La démarche de Richard Deschênes puise dans cette voie éclatée par le biais de la gravure, du dessin et de la peinture, matériaux dits « pauvres » devant la richesse des matériaux technologiques. Le catalogue illustré de l'exposition *Systèmes*, où figurent les beaux textes de David Liss et de Bernard Chaput, présente l'évolution des formes créées par Richard Deschênes, formes de facture riche et géométrico-surréaliste.

Le vocabulaire formel et figuratif de l'artiste abonde de références scientifiques auto-biographiques, iconographiques, « élémentales » ou encore d'architectures sépulcrales. Ces objets sont souvent placés dans les tableaux, dans un ordre qui rappelle celui des pages des catalogues illustrant les machines industrielles, progrès du passé, ou les planches de la fameuse Encyclopédie de Diderot. La construction spatiale de la série *Itching Game* de la petite salle est complexifiée dans les quatre toiles monumentales de la grande salle d'exposition.

*Paper Mill* est un immense rideau bleu laiteux composé de la répétition de la même forme de ressort sur toute la surface. Des sortes de micros cylindriques inspirés par les filtres de purification de la pulpe de papier surgissent du

cadre inférieur et par contraste, comme des tâches sombres qui soit élèvent le regard, soit l'introduisent dans la toile à la manière de l'admoniteur classique. Du même cadre inférieur, des flèches géométriques comme celles du cadre de l'écran d'ordinateur se dirigent vers le bas pour créer la tension avec le haut de la composition. Quelques rangées de ressorts s'écartent comme un rideau scénographique pour dévoiler un fond tapissé de mosaïques maures décolorées qui en soi annule la représentation et l'affect. En fait, le rideau est inspiré par les tuyaux de plombier qui révèlent ainsi quelque chose par rapport au débat éternel de l'histoire de l'art au sujet du tableau comme représentation. La nature de l'outillage industriel choisi (filtre, tuyaux, grille) tient un discours ironique sur nos idées préconçues au sujet du regard, d'autant plus puissant qu'il est à peine visible de prime abord. Dans ce processus, les médiums s'échangent leur spécificité (par exemple la peinture dessine et vice versa). De la même manière, l'utilité d'un domaine comme celui de la machinerie industrielle en dénature une autre (dévoile une des failles de l'histoire de l'art) afin de défaire l'idée acquise, souvent dogmatique selon laquelle, tout système, qu'il soit de pensée, d'organisme, scientifique ou cosmique où l'artiste puise son inspiration, ne doit former qu'un tout, unifié et centralisé avec des éléments de même espèces.

De plus, dans *100 % Wool*, l'artiste se rend présent dans sa propre œuvre par le biais de son alter ego, le singe. Des deux panneaux horizontaux superposés qui composent cette pièce, celui du bas contient deux silhouettes de singes paraissant avoir perdu leur tête. Si ailleurs le singe évolue dans des environnements plans, comme dans les fresques égyptiennes ou celles de la Renaissance dite primitive, il pourrait être perçu non en tant que sujet comme roi-singe mais en tant qu'action, il exprime le verbe singer: il singe. Singer comme imiter sans en avoir investi le sens. Non-sens. Cela

ne veut pas dire qu'il n'y a pas de sens mais plutôt qu'il y a un sens autre. Justement, la *mimesis* est un concept essentiel de l'histoire de l'art depuis l'Antiquité. Une somptueuse grille antique fantomatique surplombe le panneau des singes à laquelle lui est superposée une autre grille, d'un autre registre, de l'image numérique, invisible à l'œil nu. Les champs antiques, tout comme les champs de l'actuelle théorie sur la perception, sont ici questionnés.

De nouveau, c'est le traitement du matériau qui dégage ce sens autre. La toile, support des singes, a été intentionnellement maltraitée, usée. Relâchée puis tendue, elle a été pliée, griffée, striée comme gravée sauvagement. Les fines fentes qui en découlent ont été peintes de noir par la pression des roues d'une chaise de bureau, selon le catalogue. La couleur, vaguement verdâtre, crée un effet délavé. L'effet d'ensemble évoque l'érosion et le flou. L'idée de trompe-l'œil et, plat de choix du débat sur la *mimesis*, son devenir éclaté, voire atomisé, sont « parlés » par le matériau.

*Chevauchement typique* et *Cabine 1*, deux constructions plus complexes voient, de l'une à l'autre, le motif de la grille occuper progressivement toute la surface composée de petites croix blanches. Elles retiennent par endroits, comme un filet, les bras d'armatures de bois chevalines, véritables squelettes évidés de leur chair. Ces deux sortes de grilles superposées obstruent le regard comme un écran. Dans *Cabine 1*, la végétation et le minéral de facture réaliste débordent les deux bords latéraux du cadre comme pour valider l'idée que l'écran marginalise la réalité. Le fond qui s'unit habituellement avec la surface par la même tonalité de couleur délavée, semble fuir la lumière qui, avec l'ombre, est la composante essentielle du regard.

Telle l'image numérique qui excède la perception centrale (fovéale) en excluant la vision périphérique et dont le matériau (le pixel), crée l'image tout en la défaisant, l'œuvre de Richard Deschênes défait les systèmes de l'histoire de la connaissance. Son matériau « primitif » autre que technologique, possède la capacité de retisser les restes de ces systèmes, de provoquer la vitesse de lecture, tout en la faisant éclater. De sources diverses et donc de lecture non linéaire, les éléments choisis ont la propriété du rêve. L'apparence de non-sens est un leurre. Son vocabulaire formel exige la connaissance du fonctionnement de l'inconscient, qu'il défait, en le singeant, lui aussi.

Cristina Toma

## LA FRAGILITÉ DES APPARENCES

RICHARD MORIN  
ŒUVRES RÉCENTES

Galerie Simon Blais  
4521, rue Clark  
Du 4 mars au 4 avril 2000

*Il y a une femme qui se tient là, près des portes de la banque. Un peu le matin, un peu le soir, elle troque des sourires naïfs et démesurés contre quelques pièces de monnaie. Petite, au visage rond, elle a tracé sur son visage, au-dessus des yeux, deux traits au crayon gris. Des sourcils. Mais des sourcils épais, très épais, trop épais, qui dégringolent sans retenue le long des tempes. C'est cela que je veux peindre. La trace de ce je-ne-sais-quoi dans l'âme qui semble s'être perdue. Une immense fragilité intérieure peut-être. Et ce charme qu'elle s'est donné face au miroir, mais qui nous échappe à tous...*

Richard Morin



Richard Morin, *Migration*, 2000, huile et acrylique sur toile, 183 x 122 cm

C'est bien de charme et de fragilité dont il est question dans les tableaux de Richard Morin. Oui, ses personnages sont décidément très « charmants ». Visages parfaits, rose aux joues, petits excès de maquillage, petites boucles évanescentes plantées au sommet du crâne, les portraits respirent la santé, le bon, le bien. Et ces habits de fêtes, blancs comme neige ou ornés de grosses fleurs m'as-tu-vu! Et toutes ces petites évocations qui viennent allumer notre regard, notre ventre!... Délicieuse nostalgie, douces rêveries, voilà que nous avons le sourire aux lèvres. Ça sent chez grand-maman!

Mais à peine nous sommes-nous laissés séduire par ces tendres évocations de l'enfance chérie, qu'un léger trouble nous envahit. Notre

sourire s'estompe. Un petit quelque chose « cloche » et nous incite à froncer le sourcil, à poser un autre regard. Au-delà du charme, du gentil, du « cute », autre chose vit incontestablement dans ces tableaux.

Froncer le sourcil... Les corps dans leurs accoutrements paraissent un peu figés, mal à l'aise. Grignotés par l'habit, le fauteuil ou le jouet, quand ils ne disparaissent pas tout à fait, ils se perdent dans le fond, dans le vide. Il ne peuvent dissimuler l'effort qu'ils se donnent pour continuer à adhérer au décor. Et les visages! Des visages qui n'en-peuvent-mais. Des visages tristes parfois, mais d'une tristesse un peu frondeuse, où une petite parcelle demeure intègre, prête à murmurer quelque désapprobation, à oser quelque contestation. À bien les regarder, les personnages portent en eux quelque chose de gauche, de maladroit, de défait, comme si les charmes dont ils sont affublés ne faisaient d'eux que des pantins ridicules et désincarnés. Mais Richard Morin traite du « ridicule » de ses figures avec une infinie tendresse. Il ne les trahit pas, ne les livre par aux rires; il leur tend plutôt la main. Avec patience et minutie, il s'affaire à leur redonner une petite touche d'existence.

Nul apitoiement dans les scènes. Pas de cris, pas d'exaspération, personne ne se débat. Au contraire, une certaine dignité rehausse les regards qui tirent leur force de leur seule pudeur perceptible au profond silence qui emplit tout l'espace.

Richard Morin donne à voir l'univers des choses qui tiennent à un fil, à une fleurette, à une brindille. Il se fait le témoin de l'innocence, mais d'une innocence qui en sait déjà long. Il livre l'image incertaine et vacillante de l'enfance heureuse. L'au-delà des apparences. Or si nous sommes immédiatement touchés par ce qu'il montre, c'est qu'il a introduit dans ses images quelque chose qui nous ébranle, mais que nous ne percevons pas. En somme, ces tableaux enferment des secrets qui ressemblent aux nôtres.

Ces petits moments, figés, ces poses, offrent furtivement au regard ce qui fait l'histoire d'une vie. Fragile équilibre entre ce qui se montre et ce qui ne se montre pas, entre joies et primes souffrances, entre être et paraître, entre illusion et désillusion, entre projet et échec...

Au contact de ces œuvres, un léger vertige saisit l'observateur, comme s'il cherchait, et cherchait toujours, à savoir si ce qu'il voit là, dans ces tableaux, met de la joie ou de la peine au cœur. Une incertitude semblable surgit parfois

lorsque nous posons le regard sur les quelques fragments de notre enfance qui daignent se montrer...

Didier Dupont

## L'ÂME MISE À NU PAR LE CORPS

DE NATURA

GENEVIÈVE CHICOINE

Maison de la culture  
Marie-Uguay  
6052, boulevard Monk  
Du 27 avril au 27 mai 2000



Huile II, Étude grossesse, 1996  
épreuve argentique et huile, 15 x 25 cm

L'artiste montréalaise Geneviève Chicoine utilise, depuis 1993, la photographie comme canevas de départ dans l'exécution d'une œuvre finale. Elle procède, à partir de cette base, à un travail de construction. Pour les séries *Les pleureuses* et *Étude grossesse*, les photos ont été vigoureusement manipulées et transformées par l'application de différentes huiles. Pour *Les voix ferrées*, sa plus récente production, l'artiste s'est intéressée aux techniques de virages sélectifs datant du début du XX<sup>e</sup> siècle. Les résultats sont des œuvres à caractère unique qui offrent le réalisme propre à la photographie, mais aussi une texture et une sensualité spécifiques à la peinture. Des œuvres qui dévoilent le caché et qui déjouent l'apparence.

Le corps est omniprésent dans l'exploration de l'artiste et si la photographie est le support de l'œuvre, le corps, lui, est sans aucun doute, le support de l'âme. Les corps nus, exposés au regard, sont la représentation d'un état d'âme et de cette vérité aussi, qui vient avec toute réflexion. De cette même vérité que l'humain tente trop souvent de nier ou d'enfouir au plus profond de son être par orgueil, par peur et sous l'influence d'une conscience sociale qui définit le bien et le mal. Chicoine passe outre à tout cela. Il n'y a ni roulement ni censure dans son

travail. Tout y est mis à nu, le corps comme l'âme, puisqu'ils sont intrinsèques. L'émotion, peu importe sa nature, est brute et vivante, et son expression est perçue comme essentielle.

Certains pourraient voir trop de noirceur dans ce travail, qui explore davantage le désespoir que le bonheur. Il est vrai que les thèmes chers à l'artiste sont la chute, l'abandon, la folie et l'aliénation. Chez Chicoine toutefois, cette noirceur tend à être plutôt libératrice que destructrice. Elle incite à la pensée, à la remise en question ou à l'acceptation d'une vérité, le but étant de placer l'humain face à lui-même pour qu'il en arrive à un constat lucide, puisque réfléchi. L'artiste, dans son expression, tend à prouver que c'est plutôt celui qui ne réfléchit pas ou qui n'exprime pas ses émotions qui sombre dans l'obscurité de l'âme, dans l'immobilité et l'ignorance, et donc dans la mort.

Il n'y a aucun doute que, pour Geneviève Chicoine, la noirceur est essentielle à l'équilibre. L'émotion doit être vécue. Elle doit transpirer de l'œuvre, passer à travers les couches d'huile ou de teinture qui recouvrent le support qu'est la photographie, ou le corps, c'est selon. À nous de nous en emparer et de réfléchir. Pour le meilleur de notre âme.

Julie Lanctôt

## LE MONOCHROME COMME AVANT-JOUR

FREDÉRIC BENRATH

Galerie Simon Blais  
4521, rue Clark, suite 100  
Montréal  
Du 5 avril au 5 mai 2000

Galerie États d'Art  
35, rue Guénégaud, Paris  
Du 28 janvier au 26 février 2000



Saturation II, 1999  
huile sur toile, 120 x 120 cm

Certains artistes conçoivent le monochrome avant tout comme une sorte de fin ultime de la peinture, son aboutissement et en quelque sorte le dernier tableau après lequel peindre n'est plus possible. Pour d'autres

peintres, l'expérience du monochrome serait vécue au contraire comme un ressourcement, un commencement, une genèse picturale, un appel vers l'infini...

Les œuvres de Frédéric Benrath appartiennent totalement à cette seconde définition du monochrome. Devant elles, on pense à cet épurement comme un avant-jour. S'il y a ici quelque chose de crépusculaire, c'est bien dans l'intense méditation atmosphérique où nous propulse « l'identité fluide de ces paysages contemplatifs ».

À partir du harnachement de ce qu'il appelle des « éléments nutritifs de la réalité », le peintre construit ses grandes plages selon un ou deux tons dominants. La lumière nuageuse se module sur la surface de la toile concentrée selon « des blocs d'intensités contrastantes » dont la confrontation anime discrètement de ses tensions la surface des grands tableaux à dominante de vert cuivré et oxydé, de jaunes presque stridents, de gris terreux, d'ors, de rouges éclatants.

Parfois, dans certaines toiles, des tracés linéaires rectangulaires ou carrés, isolent ou délimitent un « tableau dans le tableau ». Ailleurs, un même dispositif divise les toiles en partitions à la façon d'un diptyque. Certaines d'entre elles peuvent aussi être traversées d'un trait horizontal. S'agit-il de la suggestion d'une ligne d'horizon ou, au contraire, de la négation de tout illusionnisme de l'espace? Le trait qui s'inscrit à la surface, accentue ainsi l'ambiguïté des tableaux « qui se font et se défont » et dont le potentiel d'évocation s'ouvre aux référents les plus multiples. S'inspirant de Rothko, Benrath explique dans le catalogue accompagnant l'exposition que « dans sa peinture, le vide éclate ».

« Réveur matériel », le peintre, dans ses réflexions et ses propos, lance des perches et établit des correspondances avec le monde de la musique contemporaine, de la poésie, de la philosophie. Il faut lire, à cet égard, dans ce catalogue, l'instructif entretien entre l'artiste et Maurice Benhamou qui a pour sujet et point de départ, cette « peinture de l'ouverture ». Bel exercice d'imagination cultivée, le catalogue analyse et prolonge les impressions et les idées ressenties face aux toiles de Benrath.

On ne m'en voudra pas cependant d'apporter ici un contrepoint. D'après moi, certaines recettes picturales semblent contredire les intentions de l'artiste. Parfois un aspect quelque peu trafiqué perturbe et agace le spectateur, délayant l'intensité et l'ambition du propos d'ensemble.

Ainsi le vernis glacé qui se dépose en surbrillance à la surface de la toile, semble dénaturer la charge immédiate des pigments et de leur couleur. Quelques toiles sont également tributaires de l'effet « couple de projecteur ». Sans recourir à l'éclairage artificiel, ces toiles sont en effet en partie inondées et cernées sur leur surface d'aires plus claires. Ainsi tranché, le tableau semble non pas s'imposer et surgir face au spectateur de l'intérieur mais bien être éclairé quelque peu théâtralement de l'extérieur comme si la lumière s'y déposait en une touche saupoudrée et luisante. De tels procédés trahissent une certaine affectation. La mise à contribution de ces effets nuit alors aux intentions de l'artiste bien qu'il en appelle à la couleur « tensive ». La couleur qu'il voudrait, explique-t-il, « posée sur le vide en un événement absolu ». Mais ici on ne plonge pas toujours : l'observateur reste épidermique à la problématique du « recouvrement » et de l'animation d'une surface, si sophistiquée soit-elle.

L'artiste semble parfois piégé, paradoxalement, par la somptuosité et l'élégance d'un résultat affecté qu'il n'a pas forcément souhaité ainsi mais pour lequel toutes les ressources et les gammes de ses moyens, même les plus superficiels, ont, certes avec brio, été mis en alerte. Virtuose savant, Benrath traque l'artifice qui ressort quelquefois au galop. Évidemment, toutes les œuvres n'apparaissent pas de la sorte. Demeurent alors la prégnance de ses propositions et le riche et salutaire dépaysement qui offre généreusement l'expérience d'une complète immersion.

René Viau

## PERSISTANCE DE LA PEINTURE

PAINTING IS NOT  
TELEVISION

JAMES NEWMAN

Montréal Télégraphe  
206, rue de l'Hôpital,  
Vieux-Montréal  
Du 2 au 23 décembre 1999



Model Walk (moines), 1999  
huile sur toile, 300 x 170 cm



Model Walk (Zaire), 1999  
huile sur toile, 333 x 180 cm

À l'heure où on serait davantage porté à penser à l'internet lorsqu'on parle de nouveaux médiums, James Newman nous rappelle que nos habitudes de perception ont été modelées au cours du demi-siècle passé par une autre nouveauté, la télévision. Le petit écran de l'ordinateur reproduit en bonne partie et de manière condensée ce à quoi l'écran de télévision nous a habitués : un flot continu d'informations, indifféremment traitées selon des formats convenus.

À cette différence que sont privilégiées à la télévision, par leur répétition plutôt que par une quelconque analyse, les images affectant l'apparence de la vie, ce terme recouvrant ici deux notions ; d'une part, l'action qui prouve la vie (y compris ce qui a trait à la reproduction, de près ou de loin) et tout ce qui peut menacer cette dernière, et d'autre part la vie rêvée. En bref, la violence et les gens plus grands que nature : stars, modèles et *tutti quanti*. L'internet, peut-être parce qu'il a tendance à transformer ses usagers en participants, évite en partie ce réductionnisme, bien qu'il n'échappe pas non plus à certains excès.

Aussi n'est-il pas surprenant de constater que les thèmes apparents des œuvres de James Newman soient composés de scènes violentes ou de top modèles. Clins d'œil à l'histoire de l'art et scènes d'émissions de télévision connues s'y côtoient ; mannequins (dont la célèbre Vénus de Botticelli), militaires, desperados, moines (tibétains?) ou artistes : quiconque a atteint une stature médiatique s'y retrouve.

C'est le traitement et la juxtaposition de ces images tirées du domaine public qui permet de leur accorder une attention qu'elles ont perdu du fait, justement, de leur omniprésence. Trait expressionniste rappelant le grain des photographies prises sur le vif, fonds hertziens composé des lignes familières ou des brouillages occasionnels associés à la télédiffusion, le média est autant le sujet ici que ce qui est représenté.

James Newman a pris en apparence le parti de reproduire ce qui pouvait être vu partout et d'abdiquer en quelque sorte le statut d'auteur ; les motifs

de ses œuvres, produits d'un processus de décantation au cours duquel les intervenants ont été innombrables, ont été vidés de leur sens propre pour prendre valeur d'icône, d'archétype sociétal recouvrant une réalité à la fois trop vaste et trop vague pour servir un propos.

Mais c'est une apparence seulement. Car ce qui résulte de cette entreprise qui consiste à rapprocher peinture et télévision, ce sont d'abord les différences : le pouvoir de l'une de faire un commentaire muet sur un sujet alors que l'autre ne vise qu'à le reproduire<sup>1</sup>, le second degré qu'implique ce choix — et ce travail — d'une image qui sera une fin en soi plutôt qu'un prétexte, la façon dont la peinture impose son propre vocabulaire tout en se proposant d'imiter celui d'un autre médium.

Les grands formats, les couleurs retenues, les transparences, les juxtapositions et les degrés de ségrégation entre sujets (par l'usage des couleurs ou le recours au diptyque, par exemple), même l'utilisation de boîtiers lumineux comme supports de certaines œuvres communiquent à ces images une présence qui leur était devenue étrangère. La permanence qu'elles acquièrent, l'assurance avec laquelle elles s'étalent, tranchent avec le caractère transitoire et fugitif qui leur est habituellement associé et nous permettent de passer du réflexe à la réflexion.

Newman donne ici deux leçons : celle du pouvoir de la peinture, dont l'actualité et l'intérêt persistent au regard des nouvelles technologies, et celle du pouvoir de l'artiste qui n'est jamais aussi grand que quand il le prête<sup>2</sup>. Une troisième s'y greffe : celle du plaisir qu'on éprouve à découvrir ces œuvres.

Jean-Jacques Bernier

<sup>1</sup> À mon tour de faire dans la réduction puisque je semble prêter à la télévision des qualités d'objectivité qu'elle n'a pas davantage que d'autres médias ; disons simplement que les formats et traitements convenus apparaissent plus véridiques, ne serait-ce qu'en raison de leur répétition et de la propension de l'esprit à se laisser de son rôle critique, ils deviennent donc, comme les messages de nos sens mais de manière moins fondée, une norme sur laquelle nous nous fions d'instinct.

<sup>2</sup> Deux textes d'intérêt sur ce sujet : René Payant, d'abord, à propos d'une performance de Max Dean ; et Louis Marin, sur le conte *Le chat botté* de Charles Perreault.

## VOYEUR CONTEMPLATIF

FRANCESCO CLEMENTE

GALERIE DOMINION

1438, SHERBROOKE OUEST

Du 5 AU 26 FÉVRIER 2000



Ce qui n'est pas encore né, 1994  
aquatinte

L'hybridité et la vision transculturelle qui ont fait de Clemente un leader du mouvement néo-expressionniste italien supposent simultanément une rupture avec la tradition et un emprunt à diverses traditions culturelles. L'exposition de Clemente à la Galerie Dominion comprend une série de grandes estampes étonnantes, tirées à Rome et dont les éditions varient entre 40 et 70. Ces œuvres ont un aspect rêveur, mais aussi éclectique, nomade, qui s'échappe et se retrouve. Spirituelles et sensuelles, ces œuvres font songer à celles de Fuseli et de Blake tout en ayant toujours ce sentiment bien européen qu'on n'échappe pas à l'histoire. Les couleurs vibrantes et les analogies visuelles témoignent d'un intérêt théâtral pour les thèmes éternels de la vie, de la mort et de la transcendance.

Dans l'aquatinte *Unborn (Ce qui n'est pas encore né)*, 1994, sont unies deux silhouettes, celles d'un homme nu et celle d'un tigre. Les couleurs profondes de terre d'ombre, de rouge et de jaune, les os, la matière embrasée et l'atmosphère dense suggèrent une cosmologie sous un régime théocratique. L'être encore à naître ne sera ni un monstre ni un innocent, mais plutôt une force ardente dont le destin est indéniable, imposé par une vision surnaturelle du monde. Dans *Conception*, 1987, un couple s'enlace dans un océan bleu, éclipsé par les formes curvilignes et en éventail de coquillages librement disposés au premier plan. Le ciel est un collage d'avions de guerre miniatures. Certains sont bleus et d'autres, roses. *Friendship (Amitié)*, 1987, transforme la phrase visuelle d'un danseur noir aux jambes bandées et tenant dans une main trois souliers blancs en un rêve métaphysique rappelant ceux de Giorgio de Chirico mais dans un style

plus fluide. Une tête reptilienne presque caricaturale émerge à gauche de la composition, dirigeant encore une fois notre attention vers ce curieux danseur assis sur des marches de pierre classiques. Clemente saisit l'allégorie de façon presque féminine, introspective et fantasque.

Avec *All That Remains (Tout ce qui reste)*, 1990, une eau-forte/aquatinte et l'une des plus grandes œuvres de l'exposition, on a l'impression que tous les événements sont liés par des forces mystérieuses. Au bas de l'œuvre, un enfant étreint une mère dont le corps s'étire sur presque toute la longueur du papier. Un corps semblable, frôlant l'androgynie, s'agrippe aux jambes de la mère, répétant le même motif. Des formes géométriques disposées dans des configurations linéaires et cubistes occupent la section du haut. Les structures sont des études autonomes alors que les corps sont interdépendants et forcent leur chemin dans l'espace. On s'attend à une tragédie immanente, à des événements insondables qui entourent et éclipsent ces sujets, ce qui ajoute en quelque sorte à l'impression que l'étude de Clemente sur la condition humaine est sans âge, qu'elle échappe aux frontières de la contemporanéité pour reformer le tout selon sa propre cosmologie éclectique. Clemente suit son chemin dans la vie comme un ange en mission; il construit une impression à partir du tout, réinventant sans cesse les sujets qu'il étudie et qui l'attirent. Ces œuvres sont, à tout le moins, de joyeuses incantations!

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

## SUTTON

### RÉALITÉS RÉELLES ?

MARK LANG ET FRANCE-ANDRÉE  
SÉVILLANO

Arts Sutton

Du 6 au 30 janvier 2000

A une époque où tant d'artistes sont attirés par la réalité virtuelle et les nouvelles technologies, les peintures réalistes de Mark Lang, un artiste vivant à Montréal, constituent presque une anomalie, n'étant ni purement formelles ni purement construites. Lang s'inspire plutôt de l'architecture urbaine délabrée du Montréal industriel à laquelle il incorpore des gens ordinaires. Comme



Mark Lang, *Untitled*, 1995  
181 x 163 cm, oil on canvas.

il l'explique: « Il y a quelques années, j'ai commencé à dessiner dans mon carnet de croquis des espaces que je traversais régulièrement sans presque jamais m'arrêter pour les observer. C'étaient des corridors et des escaliers, dans divers édifices de Montréal. En m'arrêtant assez longtemps dans ces espaces pour y dessiner, je me suis rendu compte qu'ils étaient imprégnés de la présence de tous les fragments de vie qui les avaient déjà traversés. Quoiqu'ordinaires et fonctionnels, ces espaces possédaient également une importante dynamique visuelle. Je sentais intuitivement qu'un sens quelconque était enfermé dans leur image, un sens qui faisait allusion à des notions plus vastes et qu'il devait être possible d'extraire un peu de ce sens en transformant leurs images en œuvres d'art ».

Les angles des corridors et des escaliers, les espaces abandonnés et l'éclairage fluorescent et cru des peintures de Lang dérangent, surtout parce que nous savons que ces lieux ont déjà fourmillé de gens, ont déjà été des centres industriels florissants. Deux tableaux placés l'un à côté de l'autre présentent des passages et des escaliers qui mènent simultanément vers le haut et vers le bas. Il n'y a personne, rien que des structures angulaires. Ces scènes à la Dante frôlent la folie avec leur atmosphère envahissante d'abandon appuyée par des couleurs crues. Dans plusieurs de ces peintures, l'instant en suspension est anticipatoire. Des choses se sont passées ici autrefois mais les gens, les sons, les images et les conversations se sont évanouies. Dans une autre peinture (elles sont toutes sans titre), on voit, de profil, un jeune homme habillé comme à l'époque d'Édouard VII, debout devant une porte. Il s'étire, le dos cambré, pour regarder vers le haut, dans un moment de réflexion. Le corridor où il se trouve est nu et banal, lui-même semble déplacé dans un tel lieu mais de la lumière filtre au bout du couloir et émerge par des portes ouvertes sur les côtés.

Une autre peinture présente l'image indistincte d'une fillette, partiellement floue comme dans une photographie, qui court dans un corridor et que l'on voit du bas de l'escalier. Sa jeunesse et sa vitalité contrastent avec le vide et l'abandon dont témoigne l'édifice. L'une des peintures les plus fascinantes dépeint une scène dans un édifice apparemment en attente de démolition. Des nœuds de fils téléphoniques distendus et de câbles électriques flottent dans les airs et disparaissent dans l'espace. De vieux morceaux de tuiles et de linoléum, un siège de toilette et d'autres éléments accroissent l'impression de négligence. La lumière projetée de l'extérieur sur l'un des murs éclate de couleurs compensant la pâleur monotone de l'endroit. Cet ancien centre industriel autrefois grouillant de vie est maintenant vide tandis que s'installe la révolution technologique du 21<sup>e</sup> siècle. Dans quelques mois, il ne sera peut-être plus là. D'autres scènes sont tout aussi déconcertantes. Une femme d'âge mûr se tient près de la figure fantomatique d'une deuxième femme qui, telle une muse, est vêtue d'une robe classique. Par une porte ouverte, nous entrevoions en partie une figure nue sur un lit tandis que l'ombre d'un personnage invisible se projette sur l'un des murs du corridor. Près de l'entrée de l'espace d'exposition, une petite peinture montre un homme qui s'apprête à sortir d'un appartement ordinaire. Il porte une barboteuse et une moustache, des souliers noirs et un uniforme. A ses côtés, une table de nuit et un miroir qui reflète partiellement son image. Les peintures de Lang débordent ainsi d'indices cachés et d'incongruités.

Les œuvres de France-Andrée Sévillano sont de délicieuses sculptures imaginaires « à la Folon », faites de métal soudé et dans lesquelles des grilles de métal servent de structures sur lesquelles s'appuie leur sens. Un grand triptyque intitulé *1,2,3* intègre des signes et des symboles simples pour raconter leur histoire de vie urbaine. Des petits serpents et des échelles, des danseurs et des acrobates miniatures sont suspendus, marchent, dansent, grimpent et se balancent à divers endroits de la sculpture. Une clé a été soudée à l'œuvre. Peut-elle déverrouiller le mystère du sens de la vie ou est-elle simplement un objet décoratif? Dans *Lustine*, Sévillano a incorporé toute une variété d'outils et de clés anglaises, aux côtés de carrés et de cercles, à une autre structure. Là encore, de minuscules figures sont apposées sporadiquement à cette réflexion imaginaire sur la vie

métropolitaine de l'époque post-moderne. Ces œuvres témoignent du plaisir que prend Sévillano à l'acte de création.

John K. Grande

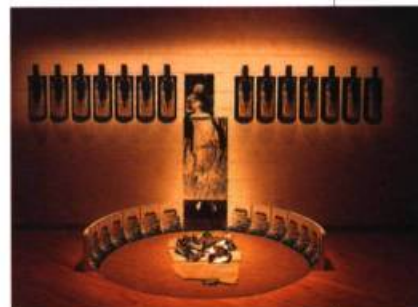
(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

## LA MÉMOIRE CONTRE L'OUBLI

DIANE TRÉPANIÈRE

UN CRI, UN CHANT,  
DES VOIX

Maison de la culture  
Plateau-Mont-Royal  
465, avenue du Mont-Royal Est  
Du 2 décembre 1999  
au 8 janvier 2000



*Un cri, un chant, des voix*  
(stèle commémorative), 1999  
photographie et matériaux divers,  
391 x 173 cm

Largement médiatisé à l'échelle du Québec, le 6 décembre 1999 marquait le 10<sup>e</sup> anniversaire du triste événement survenu à l'école polytechnique de Montréal, où 14 jeunes femmes furent assassinées. Lors des différentes manifestations commémoratives et des activités de sensibilisation à la problématique de la violence qui les ont ponctuées, nous avons pu mesurer l'ampleur d'un courant sans précédent de sympathie collective. C'est dans ce contexte que Diane Trépanière présentait, à la Maison de la culture Plateau-Mont-Royal, une installation photographique à la mémoire des disparues.

Bien que l'œuvre soit composée à partir d'un fait précis et circonstancié, son élaboration s'inscrit dans le prolongement des préoccupations formelles et sociales de l'artiste depuis une dizaine d'années. Celles-ci s'articulent autour de deux pôles: la représentation d'une spécificité féministe dans le rapport au monde et la recherche d'évocations à la fois affectives et intimistes. C'est pourquoi il est inutile de chercher dans l'installation une relation documentaire directe, le spectateur étant plongé dans un espace intériorisé où l'événement transcende favorise l'éclosion d'états émotifs et un désir

de partage. Pas d'images-chocs mais plutôt des représentations en filigrane comme ces ombres de corps féminins réfléchies sur l'eau et le sable suggérant l'évanescence ou encore ces photographies de fragments de paysages symbolisant l'énergie régénératrice. À côté de ce monde vivant, d'autres clichés de matière pierreuse, inerte, s'imposent, comme pour marquer la pérennité et l'immortalité. Toutes ces analogies, si élémentaires soient-elles, visent à traduire une vision dualiste telle l'oscillation entre la lumière et les ténèbres, la vie et la mort.

Si l'image constitue matière à réflexion, la relation entre cette image et l'écrit a également été exploitée. À un texte inédit de Louky Bersianik, l'artiste a juxtaposé des figures de femmes de différents pays évoquant une quête d'identité. Le texte lui-même, de facture poétique, aborde le passé, le présent et le futur des femmes. Quant au livre d'art collectif, il propose une réflexion sur la question des femmes à l'aube du troisième millénaire en réunissant les textes et les travaux artistiques originaux d'une vingtaine de participantes: des artistes, des amies de l'auteure et des proches des victimes.

Au milieu de la salle se dresse la pièce maîtresse de l'exposition, un monument dédié à la mémoire des 14 jeunes femmes. Élaboré avec symétrie, il présente notamment 14 structures accrochées au mur en forme de demi-tronc d'arbre. Sur ces éléments qui symbolisent des corps momifiés, est déposée une série de tombes miniatures où apparaît l'effigie de chacune des victimes. Sur le sol, 14 photographies identiques disposées en demi-cercle représentent les orteils d'une statue en pierre recouverts de neige. Enfin, au centre, trois pierres entourées de sable ferment le dispositif.

Prenant la forme funèbre des mémoriaux, l'installation de Diane Trépanière rappelle certains travaux de l'artiste français Christian Boltanski, comme ses monuments à la mémoire des victimes des persécutions

nazies. Tout comme lui, l'artiste québécoise s'intéresse « à un vocabulaire esthétique où chacun peut reconstituer un peu de lui-même, se refonder en mémoire, se retrouver »<sup>1</sup>. Selon nous, l'œuvre de Diane Trépanière s'insère dans une tradition où le traitement du thème du souvenir et de la commémoration devient un moyen de nier l'oubli, de transcender les tragédies et de contrer l'indifférence.

Devant la gravité de certaines situations touchant l'humanité, notamment celles qui découlent de la violence, celle de la guerre ou de toute autre cause, nous sommes tous également concernés, hommes et femmes. C'est cela que plaide l'installation de Diane Trépanière, comme d'autres œuvres de l'histoire de l'art occidental qui s'attachent au fonctionnement de la mémoire collective. En ce sens, la quête de l'artiste est fondamentalement humaniste car elle interpelle la conscience et suscite l'engagement. Son œuvre demeure un bel exemple de l'aisance entre le social et l'art. Face au nouveau siècle qui s'annonce, il est toujours permis d'espérer...

Jean Paquin

<sup>1</sup> Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Regard, Paris, 1997, page 297.

## OTTAWA

### DE L'AVANT-GARDE A L'ARRIÈRE-GARDE

DANS DES LIEUX  
INCONGRUS

CHARLES GOLDMAN ET MITCH  
ROBERTSON

Organisée par la Galerie  
d'art d'Ottawa dans les rues  
de la Ville d'Ottawa

Conservatrice du projet:  
Sylvie Fortin  
Mai - octobre 1999

L'époque est vouée au néo: néo-néo-avant-garde<sup>1</sup>, néo-réalisme, néo-naturalisme, néo-abstraction, néo-géo... L'art contemporain de la postmodernité se révèle de plus en plus comme étant un maniérisme moderne qui se complait dans la pastiche. Une très courte introduction à l'avant-garde historique s'impose pour mieux saisir les blocages de cette énième avant-garde démaguétisée.

Au risque de créer un scandale qui n'en est pas un, l'avant-garde historique a commencé avec l'art impressionniste. Ce dernier s'infiltra et puise dans la vie quotidienne et rapporte le « non artistique » vers la peinture: « L'avant-garde artistique s'est, dès le début, découverte, renouvelée ou réinventée en s'identifiant à des formes d'expressions marginales, « non artistiques », formes improvisées par d'autres groupes sociaux avec les matériaux vulgaires de l'industrie capitaliste. L'*Olympia* de Manet offrait à un public bourgeois dérouté l'économie picturale et la planéité du panneau-réclame ou d'une toile de fond de fête foraine, avec en plus la pose et les allégories de la pornographie contemporaine superposées à celles de la *Vénus d'Urbain* de Titien. »<sup>2</sup> Il va de soi que ce glissement du non-art vers l'art se faisait à l'intérieur du champ de la peinture. L'impressionnisme transposait le non artistique en langage plastique et conservait intact le statut de la peinture — ce que Duchamp, les dadaïstes, les avant-gardes et les contemporains du XX<sup>e</sup> refusent de faire. Ce que Duchamp a fait de fondamental, c'est qu'il a changé le paradigme de l'art dans la mesure où il a déplacé, tel quel, le non-art vers l'art (qui était une absence à l'époque). Il a installé le non artistique dans l'artistique. En outre, le père-célibataire des contemporains a refusé de traduire en langage plastique le non-art et a remplacé la peinture (l'art) par un objet industriel. Un siècle plus tard, le non-art est devenu l'Art et l'art n'est plus de l'Art contemporain.

Le déplacement du non artistique vers l'artistique visait à subvertir la réalité rigide, homogène, pure, totalisante des « bourgeois obtus » et à critiquer violemment les institutions et les conventions politiques, sociales, religieuses et artistiques. Le projet ultime de toute utopie politique et artistique consistait à changer « la vie en art ». Ainsi *La tradition du nouveau* ne faisait pas partie de l'air du temps. Heureusement pour l'humanité que l'abolition de la frontière entre art et non-art ne s'est pas réalisée en Occident démocratique. Car cela aurait mené à un totalitarisme politique et esthétique comme c'était le cas en URSS et dans les pays décolonisés du Tiers-Monde: « Certes, Beuys était animé des meilleures intentions du monde et sans doute est-ce même un excès de naïveté qui l'empêchait [...] de voir que le schéma qu'il préconisait reproduisait exactement celui appliqué par les régimes totalitaires: imposer dans le réel un modèle humain et social idéal. »<sup>3</sup>

Comme nous allons le montrer en commentant les installations de Charles Goldman et Mitch Robertson, les cinq procédés fondamentaux de l'art contemporain, soit la pensée critique, les déplacements esthétiques, l'anticipation, l'invention et l'autonomie de l'art et de l'artiste sont carrément rouillés — ce qui confirme à nos yeux la fin de l'art contemporain.

### Charles Goldman

Le travail de Charles Goldman s'inscrit dans le conformisme ambiant qui gouverne l'art subventionné et officialisé de la néo-néo-avant-garde, surnommée néo-géo-avant-garde. Il reprend les cinq procédés mentionnés ci-dessus, ressassent les mêmes critères-clichés (hétérogénéité, pluralité, éphémère, œuvre ouverte, différence) et répète à satiété les mêmes paradigmes (déplacement du non-art vers l'art, déplacement d'une œuvre fermée à une œuvre ouverte, renversement des logiques,



**GALERIE D'AVIGNON** art contemporain 102 ouest avenue Laurier, Montréal (Qc) H2T 2N7 T. 514. 278.4777

**Catherine Young Bates**

du 28 mars au 16 avril 2000



VISTAS VI: Mont Owl's Head 24 x 90 po. Huile sur panneau

etc.) Aujourd'hui, le déplacement du non-art vers l'art est un placement rentable qui ne crée aucune subversion, aucune révolution, aucun déplacement esthétique ou visuel chez le visiteur. Pire encore: il ne brouille plus la frontière entre la vie et la création. Il crée de l'Art. C'est un acquis qui date d'un siècle et demi. Mais ce qu'on oublie souvent, c'est que le regard est historique. Il capte, accumule, se familiarise et crée des précédents visuels, des acquis et des habitudes qui neutralisent visuellement le paradigme de l'avant-garde.

Le new-yorkais Charles Goldman prétend dans son installation-performance renverser la logique du portrait commercial qui se pratique dans les zones touristiques des grandes villes. Il s'installe sur une chaise et demande aux passants de faire son portrait pour un dollar. Les badauds le dessinent et l'artiste collectionne ses portraits. Désormais, le performeur contemporain collectionne des portraits médiocres et fait l'inventaire de sa collection privée. Qu'un enfant, un adulte ou un clochard dessine un artiste-modèle, cela ne produit pas de l'art. Il faut que l'œuvre se pare d'un prestige conceptuel: « Qui est l'artiste? » Est-ce le passant qui dessine ou l'artiste-modèle? Cette installation est tellement fondamentale pour l'humanité tout entière qu'elle fait sauter toutes les méninges des badauds à Ottawa. Ironie à part, les jeunes artistes et les moins jeunes ne possèdent pas une culture approfondie de l'histoire de l'art, des théories et de l'esthétique. Ils ne savent pas lier leurs œuvres au passé. Ils se réfèrent à eux-mêmes, à leur subjectivité et inventent chaque jour la roue. Mais les réponses à cette question traversent tout le XX<sup>e</sup>. On la trouve chez Duchamp, les dadaïstes, les surréalistes, le pop art, l'art minimaliste, l'art conceptuel, etc. Il y a presque un siècle, Duchamp a donné à l'artiste le statut de regardeur, de concepteur d'art, d'organisateur, de gestionnaire, de collectionneur, c'est-à-dire un rôle qui consiste à choisir des objets et

des concepts. Mais la profondeur inouïe de cette exposition ne s'arrête pas là et se faufile dans des lieux insoupçonnés pour le cerveau humain. « Où est l'œuvre? » On est passé de l'artiste-archéologue à l'artiste-cueilleur de données sur lui-même. Cette « collection œuvre » n'existe pas, car elle est en constitution, en développement, en mouvement. En plus, elle est privée. L'artiste possède une collection personnelle de 800 portraits exécutés par des badauds, qu'il ne montre pas au public. On passe d'un art autonome à un art atomisé et aristocratique qui collectionne ses propres portraits, exécutés par ses sujets, pour sa propre collection privée. Il s'ensuit que l'esthétique, l'automatisation de l'art, l'art pour l'art, la pluralité des jugements et l'espace public de la démocratie sont carrément évacués de cette collection en développement. L'art est désormais un objet goûté et discuté par le roi-artiste et sa cour dans l'intimité des « galeries royales ».

#### Mitch Robertson

Si un jeune artiste souhaitait critiquer l'arbitraire dans l'art, il faudrait l'applaudir et l'encourager, car il toucherait un point fondamental dans l'art contemporain. Enfin, un artiste qui possède une pensée critique et qui va affronter le consensus. L'idée de s'attaquer à l'arbitraire dans l'art contemporain est audacieuse. Ironiquement, Mitch Robertson, au lieu de viser l'arbitraire de l'art contemporain, fulmine contre l'arbitraire des œuvres « impressionnistes » dans les musées. Il critique les expositions « block buster », les dorures des cadres, les objets placés sous scellés, les présentoirs qui renferment des œuvres sacralisées. Il s'attaque à tout objet qui a de la valeur au musée généraliste dans la mesure où son travail n'a pas de valeur marchande. L'anachronisme traduit les interdits que l'art subventionné impose à ses prestataires. Tout ce qui concerne l'art contemporain est omis. Cette exposition est

ambiguë, car l'artiste critique les œuvres dorées et scellées de l'institution muséale qui selon lui bloque son avancement dans la société. Mais il ne parle pas des installations contemporaines qui sont responsables de son exclusion des collections du musée d'art contemporain. Effectivement, toute critique du musée contemporain est une attaque contre l'art contemporain dans la mesure où l'institution muséale est un reflet fidèle des critères et des valeurs du milieu. Il n'en demeure pas moins que Robertson oublie que sa démarche artistique est fondée sur l'arbitraire de l'acte artistique: « Duchamp a fait preuve de l'arbitraire le plus total, prétendant même ne retenir que ceux qui le laissent indifférent, pour qu'aucune motivation subjective ne fausse cet arbitraire. »<sup>1</sup>

Mais l'argument de l'installateur est massue. Le musée augmente la valeur d'une œuvre alors qu'il existe des œuvres assez valables et sans valeur marchande à l'extérieur du musée. Puisque nous vivons dans l'ère du relatif, du pluriel, de l'arbitraire et de l'absence de critères d'évaluation esthétique, alors pourquoi les institutions muséales n'achètent-elles pas ses œuvres? La question est certes légitime mais traduit une grande ignorance des mécanismes de légitimation et de reconnaissance dans la société postmoderne. Précisons que le musée est la dernière étape d'un très long processus qui commence avec une longue chaîne ascendante unissant artiste-galeriste-marchand-collectionneurs-médiateurs-publications-marketing-expositions internationales-réseau international de l'art et finalement les musées. Ces derniers prennent acte de tout ce processus de sélection et d'élimination. Le musée est l'aboutissement de ce long parcours. On suggère à l'artiste de lire et de réfléchir un peu plus sur l'histoire, le social, l'esthétique et les institutions politico-artistiques. Ici, l'autobiographie est une très mauvaise référence théorique dans la mesure où elle ne permet pas

à l'artiste de voir hors de son propre ego: « Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce soi est peu. »<sup>5</sup>

On ne s'étonnera pas si l'auteur de cette installation ne critique pas l'absence de critères d'évaluation esthétique qui crée des « œuvres valables » partout. Il propose le nivellement vers le bas: la généralisation de la banalité. Sa stratégie consiste à installer ses autoportraits et des photographies de lui-même dans des cadres dorés pour rendre tout sacré. Puisque tout est sacré, rien ne l'est. En fin de compte, la désacralisation artificielle par l'art est totale et l'objet se fait encore un peu plus banal que d'habitude. Étrangement, dans ce relativisme généralisé, la différence non-consensuelle a beaucoup de difficulté à s'affirmer dans le trivial de la désacralisation.

Les postmodernes ne peuvent pas se plaindre de ce qu'ils sécrètent quotidiennement. Ici, l'artiste se réfère à son autobiographie pour formuler une critique contre les œuvres qui possèdent une valeur marchande, car son travail n'en a pas. Il ne formule pas une critique pour changer le système. Il veut sa place au musée. Mais l'installateur oublie qu'Andy Warhol a déjà formulé une réponse à cette question: 15 secondes de célébrité pour chaque postmoderne. Mitch Robertson les a déjà écoulées.

Camille Bouchi

<sup>1</sup> Le choix de cette expression est simple. L'avant-garde renvoie à l'avant-garde historique. Le premier néo se réfère à l'avant-garde des années 60 et le second à celle des années 90.

<sup>2</sup> Thomas Crow, « Modernisme et culture de masse dans les arts visuels », *Parachute* no 30, p. 8, 1983.

<sup>3</sup> Catherine Millet, *L'art Contemporain*, Flammarion, 1997, p. 103.

<sup>4</sup> Catherine Millet, *Ibid.*, p. 60.

<sup>5</sup> J-F Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, p. 30, 1979.



LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES QUÉBÉCOIS ET QUÉBÉCOISES

présentent la plus importante rétrospective sur l'art naïf québécois

# Naïf? ...c'est à voir!

*Bouchard, Bolduc, Villeneuve, Veilleux, Jost, Latraverse...*

du 26 mars au 25 juin 2000  
ENTRÉE LIBRE



Centre d'exposition du Vieux-Palais  
185, rue du Palais, Saint-Jérôme  
(450) 432-7171



GENEVIEVE JOST

## PALERME

### LES SIGNES D'UNE ABSENCE

#### LES ORIGINES DE LA MÉMOIRE

Centre Culturel Cantieri Alla  
Siza de Palerme  
Août 1999

En août 1999, juste après la dernière exposition de Ilya Kabakov, l'Espace Ducrot du Centre Culturel Cantieri Alla Siza de Palerme, présentait l'exposition *Aux origines de la mémoire* qui réunissait dix artistes québécois de descendance italienne. La commissaire de l'exposition Anna-Maria Carlevaris a choisi Palerme, plutôt que Rome ou Milan, non seulement parce que la Sicile possède une histoire culturelle hybride, mais encore parce qu'elle a été le lieu de départ de nombreux immigrants.

Si les raisons qui ont conduit les artistes, leurs parents ou grands-parents à immigrer peuvent être différentes, l'exposition propose d'observer comment, dans leur production récente, s'insinue une mémoire, sorte de conscience d'une absence qui se manifeste singulièrement, par une façon de voir et d'appréhender le monde. On a l'impression qu'un deuil profond habite leurs œuvres, le deuil d'une identité qui se cherche et se dilue, mais demeure toujours présente, peut-être, dans le fond de chaque émigré. Comment chaque artiste a intériorisé des fragments culturels retransmis par la filiation ou bien seulement par l'intérêt porté au



Anne-Marie Zeppetelli, Malocchio

pays de ses origines ou encore par quelques mystérieuses racines qui continuent de le hanter.

L'Espace Ducrot, lieu d'une ancienne usine, dont le solage de béton, les murs de briques, les baies vitrées et le plafond de poutres, d'une hauteur vertigineuse, se prêtent admirablement à l'esprit de ces productions, qui cherchent un ancrage dans un espace originaire singulier, conserve encore des traces du passé. Une galerie blanche et anonyme aurait fait perdre tout leur sens à ces œuvres, avec lesquelles Anna-Maria Carlevaris a su tisser un filet virtuel entre les deux continents. Filet que porte dans ses bagages François Morelli, avec lequel il recouvre une gestalt fantomatique, celle de la tombe de ses parents. Mettant dans sa bouche une photo de ses parents,

il mime l'acte de la transformation eucharistique, mange le corps et boit le sang pour les refaire à nouveau. Francesca Maniaci avec son *Family Quilt*, essaie elle aussi de reconstituer le portrait de sa famille éparpillée. Maria Portolese archive la mémoire de ses parents à travers d'anciennes photographies qui retracent le parcours de leur vie depuis leur arrivée au Québec. Stefania Vani photographie la passion de son père, des vignes juteuses et rouges qui rappellent le sacrifice sanglant de la passion du Christ dans le cœur des catholiques. Anne-Marie Zeppetelli cannibalise la nature pour en extraire les règles spirituelles d'une grand-mère étrangère. Christine Palmiéri fouille les catacombes de ses territoires minés et entame un dialogue avec des écrivains italiens, français, marocains et québécois, descendance

multiple qui fondent son imaginaire. Les figures difformes, aux lignes floues, des dessins de Massimo Guerrera renvoient à la multi-identité qui nous constitue comme êtres culturels incernables. Dans l'intimité d'une relation homosexuelle, Lucia D'Alete fait tomber les barrières des genres dans des représentations où sujet et objet se confondent. Giuseppe Di Leo puise dans le terreau fertile de son imaginaire des fruits, des plantes et des coques vides aux couleurs d'une enfance nourrie d'un autre soleil.

Johanne Biffi juxtapose des contes de fées à côté de portraits de *mauvaises* filles grimaçantes, dévoilant ainsi une attitude de refus de l'héritage de l'enfance.

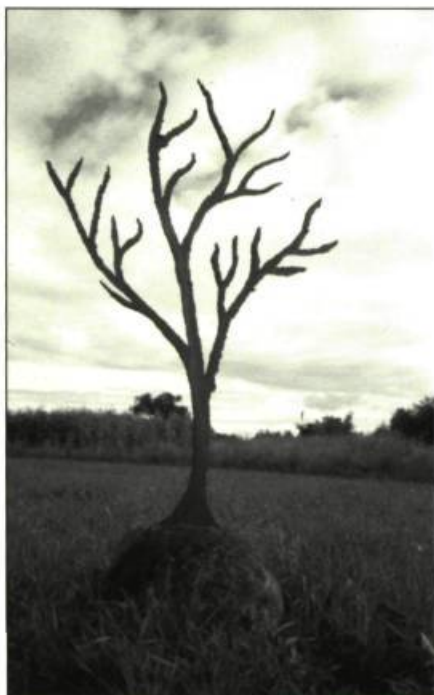
Du personnel au collectif, c'est la mémoire d'une absence qui se manifeste dans les œuvres présentées. Anna-Maria Carlevaris nous donne à voir ces signes récurrents qui la dévoilent nous faisant explorer les territoires sensibles de l'imaginaire de ces artistes traversés par le sentiment flou d'un exil. La forme hybride de l'exposition, où photos, dessins, peintures, installations et performance se côtoient, renvoie parfaitement aux concepts de la post-modernité, tels que le pluralisme, la subjectivité, la déterritorialité et le trans-nationalisme. Le plus troublant, nous dit Carlevaris, c'est qu'à l'inverse d'une quête identitaire agressive, les signes liés à une certaine nostalgie sont à peine perceptibles, timides, imbriqués dans le comportement et les attitudes de tous les jours.

L'exposition *Les origines de la mémoire* a aussi été présentée à l'Université de Bologne en septembre 1999, simultanément au 20<sup>ème</sup> colloque international *Le Canada et les cultures de la mondialisation*.

Michel Palumbo

CIRCA  
37, rue Sainte-Catherine Ouest,  
Montréal  
Du 12 février au 11 mars 2000

Christine Palmiéri,  
*Mues de mémoire 4 et Fabliaux*  
Galerie Rouge  
550, rue Marie-de-l'Incarnation,  
Québec  
Du 28 février au 26 mars 2000



## JEAN BRILLANT

Sculptures récentes

VERNISSAGE LE 23 MARS 2000  
DE 17:30 H À 19:30 H

du 23 mars 2000 - 29 avril 2000  
1460, rue Sherbrooke Ouest, Montréal  
(514) 286-4224

GALERIE DU GAZON-COUTURE

Mardi au vendredi : 11 H à 18 H  
Samedi : 11 H à 17 H



**ENTRE L'ARTISTE ET SON MODÈLE**

ADIKIA

Jacques-Bernard Roumanes  
Leméac, 1999  
80 pages 9,95 \$

Roumanes

Adikia

MINIATURES EN PROSE



LEMÉAC

Un jour, un comédien interprètera sur une scène les huit tableaux qui composent *Adikia*, les *miniatures* en prose de Jacques-Bernard Roumanes. Il exprimera donc avec ses gestes et sa voix ce que l'auteur a écrit pour évoquer ce qui se passe entre le peintre et son modèle, car tel est bien le sujet de ce petit livre de 80 pages. En attendant cette bonne fortune, il reste à le lire pour soi-même et — pourquoi pas? — à haute voix. Quitte à découvrir, derrière ses qualités dramatiques inattendues, un foisonnement d'idées, d'images et de postures qui concourent à donner à l'ouvrage la valeur d'un récit dramatique, d'un recueil de poèmes, d'une suite d'essais, d'une série de courtes nouvelles. Le tout rédigé à la première personne du singulier.

Tableau: je crois que le terme convient bien à chacun des textes de *Adikia*. Ne désigne-t-il pas, au théâtre, les subdivisions qui correspondent à un changement de décor? Ne sert-il pas à l'orateur ou à l'écrivain à évoquer une situation? Et n'est-ce pas non plus le mot qui s'applique à toute œuvre picturale?

Or, s'il y a un changement de décor entre chacune des miniatures en prose de *Adikia* (l'on passe d'un atelier à l'autre), il y a aussi progression dramatique entre le peintre et son modèle; et puis, il y a naissance d'une œuvre que l'auteur a le tact de laisser son lecteur imaginer — le portrait de la page couverture du livre n'est qu'une esquisse.

Certes, c'est l'artiste qui parle. Il s'adresse à un public soucieux de savoir ce qui se passe dans l'atelier quand le modèle est nu. Voyeur ou

voyou, le public? Non: curieux, sans plus. Et justement que se passe-t-il? Ça dépend. Ici le monologue prend le tour d'une méditation. « Tout dépend de la manière de voir », prévient l'auteur. Ni voyeur, ni voyou, le peintre se définit comme un voyant. Il est celui qui rend « visible le visible ». Comme le philosophe, il donne à penser. Et ses images sont des synthèses aussi sûres et aussi puissantes que celles des philosophes et des hommes de science.

Mais entre l'artiste et son modèle existe d'abord un rapport de mots: « Vous pouvez vous asseoir? Non, pas comme ça. De l'autre côté... » que soutient un rapport de silence: « La pose commence. Le corps du modèle se met à vibrer avec une intensité incroyable. » L'interaction des deux protagonistes est invisible, elle n'existe que dans ce qu'en révèlent les émotions de l'artiste-écrivain: grâces, colère, détente, concentration dont témoignent confidence chuchotée, réflexion interpellatoire, commentaire exalté, aveu murmuré, aparté déclamé...

Le titre énigmatique du recueil (il coiffe le cinquième texte) oblige le chroniqueur à énoncer que le terme *Adikia* « dans le vocabulaire des théologiens, désigne comme une faute, le fait de ne pas faire de sa vie ce que l'on sait que l'on pourrait en faire. » Ainsi Jacques-Bernard Roumanes ne commet pas d'*Adikia* et se donne en exemple en déclarant: « Je suis philosophe. Je ne suis pas que ça... Avant tout, je suis poète. Et plus encore, je suis artiste. Un peintre, pour être précis. » Le rythme est théâtral, c'est pourquoi il pourrait ajouter peut-être dramaturge et comédien. Il pourrait surajouter sûrement qu'il est professeur à l'Université du Québec à Montréal et critique d'art (notamment collaborateur régulier de la revue *Vie des Arts*).

Dans le théâtre où il se met en scène (l'atelier), il raconte une histoire de peau. Avec ses faire-valoirs. Donc une histoire de chair, de corps, de regards, de couleurs, de craie, de lumière, de sang, de corps à corps, de fusain, de caresses, de pigments, de désirs, de fatigue, de feu, de froid. Une histoire d'amour. Oui, il arrive qu'entre l'artiste et son modèle... Non, ce n'est ni aussi banal, ni aussi trivial qu'une liaison. Ce qui se passe dépasse les mots et tient dans le non-dit de l'excès ou de l'emportement comme au théâtre où les paroles justement trahissent et dessinent les caractères: « J'écris, j'écris, j'écris... Le poème coule comme du sang. On n'écrit jamais qu'avec cette encre-là. Et ceux qui écrivent autrement n'écrivent pas. »

Tout lecteur a compris que Jacques-Bernard Roumanes exprime dans ses pages fiévreuses les bonheurs, colères, grâces, impatiences, exaltations qui forgent toute création. Il comprend qu'au-delà de l'art, gît un art de vivre. Mais que cette fin ne peut se passer de l'autre, en l'occurrence, pour un peintre, le modèle (le plus souvent féminin). Alors, sans modèle, pas d'artiste?

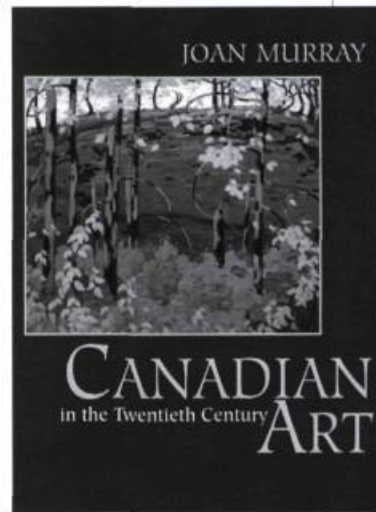
Voici un petit livre fort pratique. Il se glisse dans la poche. À tout moment, il suffit de l'ouvrir pour que s'entrouvre l'atelier où poudroie « l'or de ces corps qui ruissellent sur mon papier. »

Bernard Lévy

**UN SURVOL ACCESSIBLE DE L'ART CANADIEN**

CANADIAN ART IN THE 20TH CENTURY

Joan Murray  
Dundurn Press, Toronto, 1999,  
272 p., 315 ill.



Écrire une nouvelle histoire sur l'art d'une nation est toujours une excellente occasion de mettre à jour et de revisiter cette histoire, d'y introduire des noms nouveaux ou moins connus tout en révisant nos perceptions sur ce qui constitue cette histoire de l'art. L'interprétation historique de la progression de l'art canadien dans des classiques aussi détaillés que *History of Canadian Art*, de Dennis Reid ou *Painting in Canada: A History*, de Russell Harper est aujourd'hui considérée comme étant d'une certaine façon patriarcale et même coloniale. Œuvre perspicace et de grande envergure, *Canadian Art in the Twentieth Century* de Joan Murray est un ajout

nécessaire aux outils historiques décrivant l'art canadien, outils qui, admettons-le, sont rares et épisodiques. On y découvre tout un panthéon d'artistes connus et moins connus de l'art de ce siècle. Mais surtout, ce livre de lecture agréable est tout indiqué pour les néophytes, Murray y ayant réuni un large éventail de contributions d'artistes canadiens à notre collage culturel. Bien que l'on puisse accuser *Canadian Art in the Twentieth Century* de renforcer un certain *statu quo* — il y a peu de révélations dans les sections précédant les années 70

— on y trouve tout de même mentionnés quelques noms nouveaux, notamment ceux de femmes artistes: Henrietta Shore, Edna Taçon, Irène Legendre et Madeleine Laliberté. Plusieurs de ces heureuses additions se situent dans la période contemporaine à laquelle sont consacrés plusieurs chapitres dont *Developments in Representation: Post-Modernism, New Image Painting*, et *Themes of the 1980s and 1990s:*

*Identity and Difference: Memory; the Environment.* Sont également incluses dans les sections contemporaines des critiques sur John Scott, Jana Sterbak, Barbara Steinman, Betty Goodwin, Sheelagh Keely, Krzysztof Wodiczko, Jin-Me Yoon, Leopold Plotek, General Idea et Angela Grauerholz, pour n'en citer que quelques-unes.

L'approche de Murray semble parfois rapide, cependant l'ambition mini-encyclopédique de son projet rendait la brièveté inévitable. Son livre sera certainement fort utile aux lecteurs de milieux scolaires — Cégeps, écoles secondaires, collèges et universités tout autant qu'au public en général et c'est là un atout. Parmi les 315 images de l'ou-

vrage, dont la plupart sont malheureusement en noir et blanc, beaucoup n'ont jamais été présentées dans un format aussi grand (25 x 32 cm). Accessible et détaillé, *Canadian Art in the Twentieth Century* est le cadeau qu'offre Joan Murray à une nation dont l'art l'a fascinée et qui est à l'origine d'une bonne part de son travail de conservatrice et d'écrivaine au cours des récentes décennies.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)