
Lecture

Volume 46, Number 185, Winter 2001–2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52949ac>

[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

(2001). Review of [Lecture]. *Vie des Arts*, 46(185), 81–90.

Marc H. Choko

DES ORIGINES À NOS JOURS

L'AFFICHE AU QUÉBEC

L'AFFICHE : ART SOCIAL

L'AFFICHE CONTEMPORAINE
AU QUÉBEC

MARC H. CHOKO

Éditions de l'homme

L'affiche, trace des aspirations et des besoins de l'homme, reflet de la vie quotidienne d'une société et forme d'art. Voilà ce que revendique Marc H. Choko avec son livre *L'affiche au Québec des origines à nos jours* par le biais duquel il compte redonner ses lettres de noblesse à la pratique du graphisme publicitaire. Mais plus que tout, il s'agit d'un projet personnel longtemps nourri par son créateur.

L'album, constitué de 286 pages, présente des créations du milieu du XIX^e siècle à nos jours par le biais d'une structure chronologique répartie selon 19 chapitres. Tout d'abord, l'auteur présente les origines de l'affiche au Québec, puis la naissance du marché. Les chapitres suivants sont consacrés à des périodes ou à des thèmes tels les affiches du Canadien Pacifique, les affiches politiques, quelques créateurs du renouveau de l'affiche au Québec et des affichistes au cœur des mouvements sociaux des années 1970. Les textes, bien que sommaires, sont teintés des accents de la passion qu'entretient Marc Choko pour le sujet.

Les quatre derniers chapitres traitent d'aspects plus pratiques tels la production, les imprimeurs et le marché. La note finale est malheureusement quelque peu pessimiste: l'auteur dresse un portrait désolant du marché actuel de l'affiche au Québec en soulignant le manque d'intérêt des antiquaires, ainsi que des grandes institutions publiques.

La maquette, quelques fois surchargée d'éléments visuels (jusqu'à vingt reproductions par page) semble s'épurer au fil de la progression chronologique et rend vraiment justice aux créations surtout dans les six derniers chapitres consacrés à la

production contemporaine. On y retrouve des œuvres saturées de forts contrastes colorés par Vittorio Fiorucci et les concepts originaux et percutants d'Yvan Adam. Un chapitre complet consacré à l'école de design de l'Université du Québec à Montréal (où l'auteur enseigne et dont il dirige le Centre de design) confère malheureusement à l'ouvrage un aspect qui frôle le promotionnel.

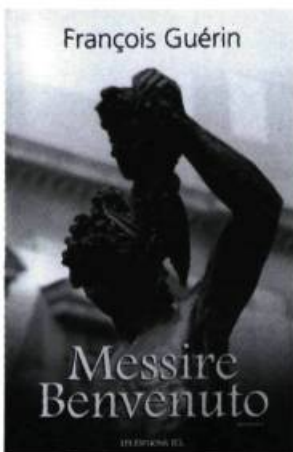
Notons, parmi les points forts de cette publication, une préface signée Harry Mayerovitch (plus connu sous le patronyme de Mayo, utilisé pour signer les superbes affiches politiques créées pendant la seconde guerre mondiale) qui situe habilement l'affiche publicitaire dans la sphère sociale au même titre que dans la sphère de l'art en tant que médium irremplaçable. De plus, le choix des affiches dont Marc Choko revendique la subjectivité, contribue à faire de ce livre non seulement un document historique mais aussi un ouvrage d'un esthétisme indéniable.

RENAISSANCE DE L'ARTISTE OUBLIÉ

MESSIRE BENVENUTO

François Guérin

Le Éditions JCL, 2001, 357 pages



Benvenuto Cellini, orfèvre de la Renaissance, semble s'être effacé dans l'ombre de ses contemporains Léonard Da Vinci et Michel-Ange. Pourtant ses œuvres mémorables témoignent encore aujourd'hui d'une habileté hors du commun. Pourquoi un artiste de si grand talent, ayant autrefois connu la faveur des hommes les plus influents, a-t-il sombré dans l'oubli? Voilà la question à l'origine du roman *Messire Benvenuto* de François Guérin qui se veut une biographie romancée de Cellini.

Quelle prémisse intéressante que de tenter de combler les ellipses, laissées par le temps, dans une vie en apparence exceptionnelle qui ne semble pourtant avoir laissé que bien peu de traces. Par contre, en introduisant Benvenuto Cellini dans le XXI^e siècle avec une maladresse qui fait sourire (il remonte apparemment le temps et vient cogner à la porte d'un homme pour s'installer dans son salon et lui raconter sa vie), François Guérin n'arrive pas à trouver un ton qui soit approprié à son récit.

Les moments au cours desquels le « personnage » de Cellini se raconte ne s'arriment pas très bien aux discussions philosophiques ou mondaines avec son hôte contemporain. La lecture oscille donc entre le récit historique par moment assez réussi et les échanges involontairement farfelus (prennant place autour d'une bière) sur la nature humaine. Il en résulte une histoire qui ne prend jamais tout à fait son envol des suites d'un rythme sans cesse brisé.

Ce roman biographique place une emphase démesurée sur les quelques aspects connus de la personnalité de Benvenuto Cellini. Ainsi, en enfilant des épisodes visant à démontrer le « caractère bouillant » de l'artiste (il se retrouve si souvent en situation de combattre des malfrats que le lecteur serait en droit de se demander quand il trouve le temps de pratiquer son art) l'auteur esquisse une caricature plutôt qu'un portrait.

Malgré des faiblesses au niveau narratif, force est de reconnaître l'ampleur du travail de recherche de François Guérin. Il décrit donc les pratiques artistiques de l'époque, quelques œuvres de l'artiste (une salière conçue pour le roi François 1^{er} et son Persée de bronze), les costumes arborés par les personnages et les traditions de la cour sans négliger le moindre détail.

Messire Benvenuto gagne donc à être lu comme un roman assez léger et peut même constituer une leçon d'histoire de l'art susceptible de plaire aux lecteurs curieux ne bénéficiant pas déjà de connaissances très poussées dans le domaine.

DÉCOUVERTES FAMILIALES

UN HÉROS POUR
HILDEGARDE

DE CHRYSTINE BROUILLET
D'APRÈS L'ŒUVRE DE JEAN PAUL
LEMIEUX

Musée du Québec

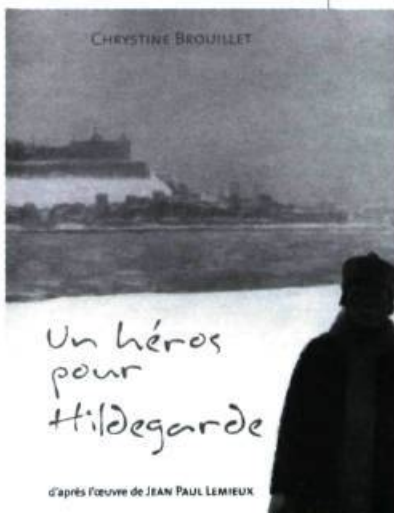
43 pages, 22 reproductions
d'œuvres de Jean Paul
Lemieux

Le jour de son douzième anniversaire, Hildegarde se réjouit à l'idée d'avoir enfin atteint la « maturité » nécessaire pour que sa cousine Julie lui fasse le récit complet des détails croustillants de la jeunesse de leur grand-père Émile.

En s'inspirant de toiles du peintre Jean Paul Lemieux, l'auteure Christine Brouillet a écrit un conte, à la fois récit d'aventure et histoire d'amour, s'adressant aux jeunes lecteurs de 8 à 12 ans. Au fil des pages prennent vie les aventures d'un jeune Émile qui, par suite d'un grand chagrin d'amour tente de fuir ses malheurs en mettant le cap sur l'Europe. La Deuxième Guerre mondiale éclate peu après son arrivée et il se joint à la Résistance jusqu'à la fin du conflit. Ses péripéties le ramèneront au Québec, mais ses aventures ne prendront pas fin avec son retour...

Le récit – charmant et rempli de rebondissements – est accompagné de reproductions de qualité de 22 œuvres de Lemieux et le héros de l'histoire fait écho au peintre de par ses intérêts pour les antiquités et son âme de voyageur. Il s'agit à la fois d'une forme d'initiation à l'œuvre de Jean Paul Lemieux et d'une lecture divertissante autant pour le jeune public visé que pour les moins jeunes qui redécouvriront peut-être l'artiste et l'auteure sous un jour nouveau.

Martine Rouleau





Claude Closky
AA, BB, 1993

Ensemble de 676 photographies couleur

MONTRÉAL

CROISER LE « FAIRE »

REGARDS CROISÉS - ŒUVRES DE LA COLLECTION DU FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DES PAYS DE LA LOIRE

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 8 novembre 2001
au 31 mars 2002

Que se passe-t-il quand les regards se croisent? La passion, l'agression, l'inaction... une exposition. Lorsque Jean-François Taddei, directeur de la Collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire (Frac) et Josée Bélisle, conservatrice de la collection permanente du Musée d'art contemporain, ont croisé leur regard, ils ont tout de suite vu l'occasion de mettre sur pied *Regards croisés*. Pourquoi ne pas présenter une sélection d'œuvres? Voilà un projet qui s'inscrit si bien dans la foulée de la manifestation culturelle *France au Québec / la saison*.

Le résultat: une exposition de plus dont la vocation est principalement de l'ordre des relations publiques. En effet, tout comme *Artcity* visait à représenter le Musée auprès d'un public populaire et corporatif, *Regards croisés* se veut «l'occasion de tisser un dialogue entre deux grandes institutions française et québécoise qui œuvrent chacune pour la création contemporaine.»

Mais quelle est donc cette grande institution française? Il s'agit du Frac – ou Fonds régional d'art contemporain – des Pays de la Loire. Lancé en 1982, il a pour but de créer des

collections régionales d'art contemporain visant à sensibiliser un public des régions de France à la création actuelle ainsi qu'à participer à son développement et à sa diffusion. Depuis sa fondation, le Frac des Pays de la Loire a pour mandat spécifique de favoriser l'achat d'œuvres de jeunes artistes selon 5 axes directeurs: un intérêt pour les artistes s'étant questionnés sur leur position de créateur dans leur œuvre, le rapport au paysage, la prégnance du corps, la primauté du langage à travers le signe ou le mot et l'intérêt que l'artiste porte à sa propre image. Voilà qui peut sembler quelque peu hétéroclite...

C'est d'ailleurs un rassemblement assez disparate qui caractérise *Regards croisés*: 26 œuvres réalisées par 18 artistes avec «une prédilection pour l'écart.» Toutes les disciplines s'y côtoient (photographie, peinture, vidéo, sculpture et installation) et comme l'exposition ne présente que 26 des 725 œuvres que comporte la collection du Frac des Pays de la Loire, les thèmes rassembleurs qui en sont à l'origine se perdent. Que reste-t-il? Une exposition assez inégale qui, dans un désir de représenter un ensemble vaste avec une économie de moyens, tend vers la confusion.

Ainsi, le visiteur risque de ne pas remarquer les fragiles *Maisons flottantes* de l'artiste coréenne Jeong-a Koo puisque ces minuscules habitations de pierres de sucre blanc et de bois sont installées au sol, construites à même les saillis et les cavités de l'architecture de la salle d'exposition. La délicatesse des petites pièces, à peine plus grosses que le pied qui manque de se poser dessus, est donc éclipsée par l'envergure imposante des œuvres qui les

surplombent. D'ailleurs, en pénétrant dans l'installation de Jean-Luc Vilmouth, *Bar des Acariens*, où les petites bêtes invisibles à l'œil nu sont agrandies par le biais de la macrophotographie, il est plutôt ironique de constater que c'est la petite *Maison flottante* qui émerge discrètement du mur aux limites de la pièce qui prend des proportions d'insecte et passe totalement inaperçue.

De plus, la disposition des pièces donne parfois lieu à des couplages susceptibles d'engendrer une certaine confusion quant à l'identification des œuvres. Tel est le cas de *Arrangement*, une installation de l'artiste Ange Leccia composée d'une centaine de chaises dont les sièges sont munis de haut-parleurs diffusant un bruit blanc, disposée en plein centre d'une salle aux murs complètement couverts par les cent vingt portraits d'hommes qui constituent l'œuvre *Au bord de l'eau*, 108 brigands de Yan Pei-Ming. Alors que les chaises vides de *Arrangement* suggèrent une présence, elles se trouvent étrangement habitées par les cent vingt regards qui interpellent le visiteur.

Allant de l'œuvre la plus formelle, *Un mètre carré de rouge à lèvre*, un monochrome de Fabrice Hybert à la plus conceptuelle, *Le perméable* de Laurent Moriceau (un manteau constitué de lanières de papier photographique vierge destiné à ne pas être exposé), l'exposition *Regards croisés* présente des points d'intérêt disparates sans véritable fil conducteur autre que la

provenance des pièces. Si les thématiques qui ont motivé la formation de la Collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire sont diluées par le processus de sélection dont elle a fait l'objet pour *Regards croisés*, qu'est-ce qui rassemble encore ces œuvres? Les relations internationales? Bien que les activités de relations publiques soient essentielles au bon fonctionnement du Musée, les regards qui se sont croisés pour réaliser ce projet semblent avoir perdu de vue le regard du visiteur.

Martine Rouleau

INDE : CONSCIENCE HISTORIQUE

UNE PRATIQUE PROFANE :
ART RÉCENT EN INDE

Du 10 novembre
au 15 décembre 2001
Commissaire : Peter White

DAZIBAO
NALINI MALANI
ANAND PATWARDHAN

OBORO
ATUL DODYA
RUMMANA HUSSAIN
VIVAN SUNDARAM

LA CENTRALE / GALERIE
POWERHOUSE
SHEELA GOWDA
PUSPAMALA N.

OPTICA
JAYASHREE CHAKRAVARTY
BHUPEN KHAKHAR
ANAND PATWARDHAN

Le travail des 9 artistes invités apporte un éclairage intéressant sur la façon dont les créateurs d'un pays qui nous est lointain abordent le 21^e siècle et viennent bousculer notre fâcheuse tendance à figer les pays «autres» dans leur rôle de réservoir de nostalgie. Nous sommes plus familiarisés avec les implications du postmodernisme (que signifier lorsque le référent est absent) qu'avec les réalités du postcolonialisme (que dire lorsque le colon est parti). De nature très diverse (tableaux, installations, photos, vidéos) les œuvres ont ceci en commun qu'elles réfèrent à une conscience historique exacerbée.

À tout seigneur, tout honneur: les grandes aquarelles de Atul Dodya rendent hommage à Gandhi qui s'est défini lui-même comme un artiste («I am an artist of non-violence»). Une tâche guère facile si l'on songe à l'icône que *Bapu* (Father) est devenue avec le temps. Ce ne sont

donc pas des portraits que l'on voit, mais le personnage réimaginé à travers diverses activités: les éléments historiques et métaphoriques s'entrecroisent.

On retiendra en particulier l'image de Gandhi aux côtés de Sir Stafford Cripps et d'autres personnages pivots de l'histoire moderne de l'Inde, tenant un chèque en main et arborant son fameux sourire (*The Post-dated Cheque*). Notons également la pièce qui le représente pénétrant une galerie où Josef Beuys courbé sous une couverture de feutre s'efforce d'apprivoiser un coyote (*Bapu at René Block Gallery*, New York, 1974): Dodiya propose ici un lien généalogique entre la stratégie de Gandhi et celle des représentants de l'art conceptuel puis de l'art performance (la protestation, la théâtralisation, l'action, l'art et la vie intimement confondus), à cette différence près bien sûr que le prix à payer pour la volonté de vivre sa stratégie jusqu'au bout a directement coûté la vie au premier. Renouvelant le genre quasi éteint qu'est la peinture d'histoire, les aquarelles lumineuses de Dodiya jouent de manière très libre et fluide avec le papier et la matière, favorisant des zones de flottement qui font écho à la spiritualité et à la spontanéité du Maître.

Sculpteur reconnu pour ses installations qui sillonnent le monde, Vivan Sundaram, né en 1943, se réapproprie l'histoire familiale à travers des photomontages numériques en noir et blanc: utilisant d'anciennes photographies prises par son grand-père, il recrée toutes sortes de relations entre les personnages de sa famille (son grand-père était connu, de même que sa tante Amrita Sher-Gil, peintre pionnière de la modernité en Inde); grâce à la technologie numérique, l'effet

collage est invisible mais il prend soin de jumeler divers espaces, regards et silhouettes tout en laissant apparaître le côté factice de son projet. Traitées à la fois comme souvenirs et réapparitions, les figures sont étranges mais étonnamment sensuelles. La présence de nombreux tableaux d'Amrita en arrière-plan suggère le passage du modernisme au postmodernisme et au post-colonialisme dont Sundaram est un représentant actif.

Plus éclatée, l'installation *Home / Nation* de l'artiste et activiste Rummana Hussain (décédée en 1999) juxtapose des images photographiques, des objets et des textes reliés par ses préoccupations d'ordre culturel, social et politique: à partir du traumatisme ressenti lorsque des fondamentalistes ont détruit une mosquée à Ayodha en 1992, elle fait un rapprochement entre la fragilité des communautés minoritaires et celle des femmes indiennes de classes défavorisées dont elle stigmatise l'oppression au sein d'une société très patriarcale. Les images de papaves coupées en deux alternent avec celles de bouches béantes comme figées dans un cri, ou de pas de porte où se tiennent des femmes invitant de manière très symbolique à pénétrer dans un univers marqué par la rupture et l'impuissance. Les grands tissus bleus suspendus sont une autre évocation de la condition féminine: images de corps restreints, ils sont garnis à l'emplacement des seins et du ventre de cadres ronds à broder qui évoquent le travail textile dont beaucoup sont esclaves.

Imposante par son format et sa simplicité, *And Tell Him of My Pain*, 1998 de Sheela Gowda fait aussi allusion à la condition des femmes

Rummana Hussain
Home / Nation, 1996
(détail de l'installation)



et consiste en deux cordes de 350 pieds qui sont déroulées sur les murs et au sol: faites de dizaines et de dizaines de fins fils rouges passés à travers des aiguilles gainées d'une sorte de résine (faite de colle et de koumkoum, ce pigment carmin utilisé pour marquer le front), les cordes couronnées d'aiguilles opèrent à différents niveaux: elles renvoient par métonymie à diverses images du corps féminin: le cordon ombilical, les menstruations (une sculpture de Kiki Smith montre un corps féminin traînant un interminable fil rouge), les intestins, le sang et la souffrance en général; elles réfèrent aux recherches formelles de l'art et séduisent par le jeu abstrait de circonvolutions projetées en trois dimensions; elles fournissent éventuellement une méditation sur l'imtemporalité: le temps de travail extraordinaire nécessité par l'œuvre renvoie aux conditions de travail hors normes auxquelles plusieurs femmes indiennes doivent s'astreindre.

Carrément ludiques et conçues comme une longue séquence narrative, les photographies en noir et blanc de Pushpamala N. présentent les aventures d'un pendant féminin de Zorro (*Phantom Lady*) hantant divers lieux de Bombay. Jouant avec les motifs du double (la bonne et la mauvaise femme), de la mafia et de la poursuite récurrents dans les films indiens des années 30 et 40, l'artiste offre une vision très humoristique des conséquences de l'usage des stéréotypes sur l'image des femmes. Les réalités urbaines de la modernité semblent constituer le premier sujet des bannières suspendues aux couleurs chatoyantes qui évoquent l'agitation des grandes villes, mais leur auteure, Jayashree Chakravarty, questionne aussi la viabilité de la peinture comme médium artistique. Son caractère disséminé et scintillant invite à un rapprochement avec l'installation vidéographique de Nalini Malani (*Hamlet Machine*) où se mêlent références littéraires et problèmes politiques et sociaux.

Dans un tout autre ordre d'idées, les aquarelles de Bhupen Khakar, doyen du lot puisque né en 1934, conjuguent la réflexion sur ce thème éminemment moderne qu'est le statut socioculturel de l'homosexualité et la référence à la tradition et à la spiritualité. L'accent porté sur la tendresse entre les êtres et le désir de s'abandonner à une sexualité sereine est remarquable: dépassant le cadre «gay», ces images fortes et exubérantes renvoient avec bonheur à la sexualité en général, faisant de Khakar un chantre de l'érotisme. Enfin, formant le volet le plus sociologique de l'ensemble, les docu-

mentaires du cinéaste Anand Patwardhan, soulignent deux aspects de la lutte pour les libertés civiques dans l'Inde contemporaine: *We Are Not Your Monkeys* (1996) constitue une revendication en faveur des dalits (ou intouchables) en Inde placés tout en bas de l'échelle du système de castes. Réagissant aux essais nucléaires en Inde, *Ribbons for Peace* (1998) est un appel à la paix.

Tout en ayant réuni des œuvres très diverses, l'exposition a l'intérêt d'attirer avec intelligence l'attention sur une tendance importante de l'art indien contemporain: au sein du tiraillement entre le conservatisme féodal et la fascination pour la modernité qui caractérise la société indienne, on perçoit clairement chez les artistes la volonté de définir leur subjectivité tout en opérant une critique de l'histoire indienne.

Marine Van Hoof

Idées en mouvement: Dialogue culturel contemporain avec l'Inde est un projet organisé par le collectif Hoopæ Curatorial et présenté avec la collaboration des productions Cargo. Il s'inscrit dans la foulée de l'événement multidisciplinaire *Dialogue entre les civilisations* placé sous le haut patronnage de l'UNESCO et bénéficiant d'un soutien financier dans le cadre de l'Entente sur le développement culturel de Montréal intervenue entre le Ministère de la Culture et des communications du Québec et la Ville de Montréal.

BESTIAIRE DÉLINQUANT

DESSINS, ESTAMPES ET MULTIPLES

SYLVAIN BOUTHILLETTE

Galerie trois points
372, Ste-Catherine O., 520
Montréal

Sous la forme de petites bêtes partagées entre l'innocence et la délinquance, Sylvain Bouthillette couche sur le papier, inflige à la matière, sa vision du monde inspirée à la fois d'une grande tension et des relents d'un bouddhisme adapté à une époque en perte de vitesse spirituelle. En visitant *Dessins, estampes et multiples*, on constate que le regard de l'artiste s'est resserré autour du sujet, qu'il a cerné plus distinctement les paramètres de sa recherche aussi bien esthétique que formelle et personnelle.



WENK

Sylvain Bouthillette
Wenk, 2001
Sérigraphie
112 x 76 cm

L'ensemble des travaux présentés comprenait des gravures, des sérigraphies et des techniques mixtes sur papier, toujours alimentés par l'iconographie animale propre à Bouthillette. Son lièvre névrotique flottant à la surface du papier, son corbeau à l'œil vitreux, ses ours parfois mascottes propagandistes (le triptyque *Pour une structure sociale évolutive*) parfois oursins de cartes de souhaits (la sérigraphie *Magnifique*) s'y retrouvent. Traitées avec une ironie à peine mordante, les icônes de l'enfance sont poussées par l'artiste vers une adolescence un peu crâneuse. Ce malin bestiaire tiré de l'imagerie convenue de la culture populaire occupe l'espace central de l'œuvre de Bouthillette.

Le visiteur ne peut échapper à l'imagerie qui emprunte autant à la bande dessinée qu'à un style graphique – caractérisé par l'aplat, l'usage du noir ponctué d'accents d'une couleur et du texte centré au bas de l'ensemble – souvent associé aux affiches. Son regard doit se poser, s'attarder sur la composition centrale puisque le fond le plus

souvent épuré n'offre aucun répit. D'ailleurs, plus on s'éloigne du premier regard amusé et plus longuement on observe les figures, plus la tension se dégage de la composition. Les mots qui s'y ajoutent ne sont en rien didactiques et contribuent, plus par leurs qualités graphiques que par leur signification, à l'addition d'une couche de sens, comme le mantra se répète pour arriver à l'émergence d'une couche de conscience enfouie.

La dynamique est renforcée par le choix de petits formats qui semblent marquer une évolution chez Bouthillette. Ses dessins sont peuplés d'une « faune » plus discrète mais plus énergique (abeilles, petites sphères rappelant des atomes ou des bactéries) que celle qui habite ses sérigraphies. On y retrouve la tension exacerbée mais ordonnée, en ce qui se veut un véritable rythme. Ainsi, les abeilles ou les minuscules sphères sont dispersées à intervalles réguliers sur le papier mais liées par un trait de crayon qui joue discrètement le rôle d'un retour imposé fixant la cadence. Au-delà de l'influence du bouddhisme, on devine ici les antécédents musicaux de Bouthillette. L'artiste renoue habile-

ment avec les fondements de l'écriture de la musique – qu'il a pratiquée professionnellement pendant près de dix ans – par le biais du dessin. Un retour aux sources qui se veut tout le contraire d'une régression.

Dessins, estampes et multiples traduit une certaine confiance que semble avoir développé l'artiste autant en ses habiletés qu'en la puissance d'évocation de ses œuvres: il n'a plus besoin des très grandes surfaces pour imposer son iconographie, les fonds surchargés et opaques ne sont plus des contrepoints essentiels à la mise en valeur de ses figures centrales. En abandonnant des artifices formels qui commandent une certaine lecture, il laisse place à une œuvre épurée qui demeure personnelle tout en gagnant en accessibilité. Sylvain Bouthillette transforme peu à peu la dissonance visuelle en fantaisie imprévue.

CRÉATION SPONTANÉE

ANNIE THIBAUT

Galerie Pierre-François Ouellette
Du 20 octobre au 17 novembre
2001



Annie Thibault
Cercle des sorcières, 1999
Impression numérique

Mousses touffues, fleurs épanouies, gouttes de rosée et ailes de papillon semblent, au premier coup d'œil, habiter les énigmatiques créations d'Annie Thibault. Voilà des éléments attribuables aux sources d'inspiration de l'artiste: les mystères de la nature, du folklore et de la... biologie. Mais le visiteur sitôt franchi le seuil de la galerie Pierre-François Ouellette ne constate seulement la prépondérance de cette

dernière source d'influence qu'en s'approchant des œuvres, en se penchant sur les installations au point de les toucher, en consultant la légende qui les accompagne. C'est alors avec un mélange de fascination et de dégoût qu'instinctivement il s'éloigne un peu des réceptacles de verre soufflé aux courbes si délicates dont le cœur est rempli de moisissures, des photographies en très gros plans de spores velus. Mais, inévitablement, il s'en rapprochera.

Capteurs d'essence, l'installation qui a remporté la médaille d'or des Jeux de la Francophonie de l'été 2001, est particulièrement saisissante par son esthétisme alliant la transparence et la délicatesse du verre soufflé, la froideur calculée des tiges d'acier et la fragilité aussi répugnante que fascinante de ce que l'artiste désigne – non sans poésie – de « dépôt de la vie microscopique de l'air ambiant ». L'œuvre se dresse à l'image d'une forêt composée de « branches » d'acier sur lesquelles auraient poussé sept grosses fleurs de verre. Comme la rosée se dépose dans les corolles au petit matin, une gelée sur laquelle s'est développée une luxuriante forêt miniature de spores est nichée au creux des pétales.

Évoquant à la fois un petit laboratoire de génération spontanée et une genèse des origines de la vie – puisque ce sont les fleurs qui

portent les organes sexuels de la plante – *Capteurs d'essence* serait tributaire d'anciennes conceptions folkloriques selon lesquelles on croyait que certaines cultures de champignons tombaient du ciel. L'œuvre synthétise les préoccupations artistiques et scientifiques de l'artiste tout en constituant une parfaite démonstration de son approche unique à l'esthétisation des phénomènes biologiques. Annie Thibault intègre aux moyens d'expression habituels aux arts visuels (dessin, peinture, sculpture, installation,

photographie et vidéo) les outils et les ressources techniques propres à la biologie (instruments de verre utilisés en laboratoire, entre autres, pour l'échantillonnage de spores) qu'elle s'approprie en les détournant complètement ou partiellement de leur fonction première.

Ses *Fleurs de verre* constituent un autre exemple de ce détournement poétique d'outils scientifiques. Cette fois, l'artiste a utilisé des tubes à essai, des fils de cuivre et de la cire pour créer des fleurs dont la corolle de cire travaillée en volutes semble jaillir du tube à essai comme le résultat d'une expérience ayant pris vie.

Les autres pièces de l'exposition sont malheureusement moins spectaculaires, comme si le travail en deux dimensions ne rendait pas tout à fait justice à la vision de l'artiste. Ainsi, ses photographies de la série *Sporées* présentent un intérêt principalement formel puisque les très gros plans en noir et blanc relèvent presque de l'abstraction. La photographie de grand format *Cercle des sorcières* représente l'installation *in situ* de bulles de verre visant à prélever des spores à même le sol forestier. Le premier coup d'œil est saisissant puisque les instruments de prélèvement évoquent de gigantesques gouttes de rosée déposées en plein sous-bois mais cette vision enchanteuse conduit simplement le visiteur à regretter de ne pas avoir pu assister à une telle scène. En somme, la photographie numérique n'a d'exceptionnel que son sujet.

Les aquarelles sur papier de petit format de la série *Lassivarasto / l'entrepôt* de verre, présentée pour la première fois, se démarquent profondément des autres pièces par leur facture naïve. Elles représentent divers instruments de laboratoire – réels ou imaginaires – en aplat sur fond blanc. Les formes sont circonscrites par le trait de crayon ou d'encre et sont ensuite remplies de couleurs pastel. Cette série marque certes une évolution dans la représentation picturale privilégiée par Annie Thibault dont les peintures et dessins étaient jusqu'à ce jour débordants et texturés – donc plus proches de l'esthétique de ses installations. Par contre, la candeur est poussée aux limites de l'infantile et les aquarelles sont dépourvues de l'aspect quasi mystique que le processus scientifique établi et esthétisé confère à ses installations.

L'exposition consacrée aux productions d'Annie Thibault à la galerie Pierre-François Ouellette présentait une sélection d'œuvres malheureusement trop restreinte et trop éclectique (installations, macropho-

tographie, photographie numérique, aquarelle, dessin). Elle constituait tout au plus une démonstration de l'évolution du travail d'une jeune artiste dont on devine le talent pour l'installation et dont on ne peut que constater les incursions incertaines dans la peinture. En somme, l'occasion était à la découverte: la curiosité est maintenant piquée... reste à voir ce qui découlera de ces tâtonnements parfois éblouissants, parfois maladroits.

Martine Rouleau

JEU DE PISTE

BGL

À L'ABRI DES ARBRES

Musée d'art contemporain de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Jusqu'au 10 février 2002

et Nicolas Laverdière: de jeunes artistes doués et prolifiques dont on a pu voir quantité d'expositions, collectives et individuelles au cours des cinq dernières années.

Leur préoccupation majeure? La nature en péril. Ainsi les ravages de la planète – surconsommation, polluants, exploitation forestière – les poussent vers un art compulsif, riposte à l'escalade débridée de l'activité humaine. Par une sorte de mimétisme, BGL produit «à la chaîne» des objets «éphémères», comme le dicte l'économie de marché. Mais les œuvres conservent un ton ironique/cynique envers ce marché de dupes qui désoriente tout un chacun; envers la société d'argent dont beaucoup se sentent exclus.

Donc, on parcourt *À l'abri des arbres*, comme s'il s'agissait de traverser le miroir de Lewis Carroll. La *fable*, signée BGL, chamboule également nos perceptions de l'espace, du temps, du langage. Les yeux écarquillés, on nage dans une mer de

Ainsi, au contact de l'installation *in situ* de BGL, si l'on perd pied on perd aussi le nord. Difficile en effet de retrouver et son chemin et sa raison dans pareil dédale physique / mental.

Alors on se laisse *flotter* au fil de ces lieux hasardeux, où des bougies, désormais consumées, sont là pour rappeler la *fuite inexorable* du temps. D'ailleurs, l'un des motifs de la nature morte, n'est-il pas la chandelle (morte)? Motif qui réfère à ces *memento-mori*, symboles de l'au-delà qui incitent à jouir vite fait de la vie avant notre disparition.

Tout n'est que vanité

Les miroirs qui enclosent la nature bricolée / idéalisée de *À l'abri* créent des mirages: on s'aperçoit dans la glace un instant, puis, plus rien, le décor est reflété mais on n'en fait plus partie. À l'exemple de BGL qui ne travaille pas forcément pour la postérité. Il s'agit au mieux d'*arte povera*, au sens le plus strict, de réel



À l'abri des arbres de BGL entraîne l'imagination dans les entrailles blindées de la terre, en état d'apesanteur pour mieux se perdre dans un lent feu d'artifice intérieur.

Après avoir franchi une salle d'attente des plus banales nous voilà pénétrant au cœur d'une grotte artificielle où, dans une profusion d'éléments disparates, on hésite à prendre la voie de gauche ou celle de droite. Bref, on est (joliment) perdu. Et c'est bien de cela dont il s'agit: se perdre dans un labyrinthe démentiel, allant sans cesse de surprise en surprise.

BGL, collectif de Québec réunit Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère

cadeaux, de ballons, de tables garnies pour la fête, etc. À cela s'ajoutent des boîtes de carton, empilées ou tordues, qui balisent ce voyage (miroitant) d'outre-tombe, passage initiatique, qui provoque l'affaiblissement de la logique et du bon sens pratique.

Perdre le nord

De fait, l'être au monde (soi-même) ressent ici toute la portée du mot solitude. À la suite de Rousseau, celui des rêveries, l'imagination est libre de s'«élancer à l'infini», d'autant que l'on est (bien à l'abri) sous la «croûte terrestre», protégé par l'étendue de la forêt (de petits sapins cartonnés) au-dessus de nos têtes.

BGL
À l'abri des arbres, détail de l'installation, 2001
Photo: Richard-Max Tremblay

brut. Certains matériaux sont choisis en raison même de leur «pauvreté» et composeront des œuvres «ir-récupérables» à partir néanmoins d'éléments «récupérés» – bois, carton, papier... Une telle oscillation entre perte et gain (jeu gratuit par excellence) est le fondement même de l'Art pauvre. Même exposé dans ce lieu privilégié qu'est le musée, il est appelé à disparaître.

À l'abri des arbres évoque plus avant la figure qui se dérobe, s'efface, glisse au profit de la pulsion de mort.

Car la «vanité» ne parle pas d'autre chose que du passage terrestre ponctué d'anniversaires, de cadeaux et de doutes aussi qui finiront un jour ou l'autre par nous tarauter. Succédera à cette joie, plus ou moins feinte, le dénouement, fatal. Que certains craignent; que d'autres appellent de leurs vœux.

BGL fait naître en nous la *cosa mentale* à partir d'un trompe-l'œil – jalonné de chausse-trappes – un trait nietzschéen, où l'idée de l'abîme s'impose.

En revanche, à l'abri de ces «arbres à palabres», sous la croûte terrestre ajourée, on déambule au long d'une «dentelle lumineuse», obscure clarté, qui donne le ton à l'ensemble. D'emblée, s'accouplent des termes qui s'excluent mutuellement: pénombre / scintillement, dedans / dehors, exigüité/immensité, corps / esprit...

En outre, par-delà *celand art* claustral, surgit un autre point de vue, spectral / spectaculaire à souhait, à condition de gravir les marches d'un belvédère qui s'ouvre partiellement (la cloison est parsemée d'orifices) sur l'immensité de la forêt. Cette notion de perspective a le pouvoir d'animer fantastiquement l'espace et d'y susciter le sentiment du temps, sous la forme de ce qui passe, de ce qui doit passer. On croirait entendre Goethe: «tout ce qui était proche s'éloigne».

Et la seule certitude que l'on ait en ressortant de l'exposition. À l'abri des arbres, c'est de constater que l'on vit dans une société qui dévore tout, qui consomme tout et tout le monde. Que la seule attitude possible est de s'en moquer, pendant qu'il en est encore temps.

Lyne Grevier

LE MARCHEUR DISCRET

PASSAGE ŒUVRES RÉCENTES

GAREN BEDROSSIAN

Han Art Contemporain
460, rue Sainte Catherine ouest
suite 409
Montréal
du 1er au 28 novembre 2001

La peinture de Garen Bedrossian peut susciter deux sortes d'intérêt: on peut apprécier la pure virtuosité du travail, la subtilité d'application de la pâte picturale et d'inclusion sur la toile de matériaux divers, tel le jute. On peut également étudier cette peinture sous l'angle philosophique,



Garen Bedrossian
Net, 1996
72" x 55"
Huile et acrylique sur toile

existentiel. Rien d'emphatique, de spécieux, de trompeur, ni de maniéré dans la composition de Bedrossian. Le type d'équilibre que cherche et que trouve l'artiste, tient à un ressort précis: la foi, celle d'un christianisme privé, subtil, tolérant issu d'une civilisation multiséculaire. Voilà pourquoi, la galerie Han dédie le cycle *Passage* de Garen Bedrossian, en reconnaissance et en commémoration du 17^e centenaire de la chrétienté en Arménie.

Avec une gamme restreinte de tonalités – rouge, blanc, noir, gris – mais avec une modulation ample et subtile des valeurs, Bedrossian pratique une peinture postmoderne, c'est-à-dire une peinture de synthèse avec un travail de la matière qui doit quelque chose au cubisme et au dadaïsme, une approche du sujet où s'insinuent des éléments expressionnistes. Parfois, l'artiste lance des clins d'œil à la sémiotique en laissant sur la toile des traces de lettres et de chiffres – le tout avec l'humour d'une présence effacée. Cette synthèse tend vers une impression figurative d'ensemble, bien qu'elle s'appuie sur des formes pour la plupart abstraites. Si certains peintres montréalais «partagent la particularité de travailler sur des genres et des

formes hybrides, dont ils se gardent bien de tenter la synthèse»,¹ Garen Bedrossian, au contraire, se laisse entraîner par un élan de synthèse. Synthèse fine car les lignes de suture entre la gestuelle et l'interrogation existentielle sont impalpables, insaisissables.

Le collectionneur montréalais Christophe Chevreuil décrit une œuvre du cycle *Passages*: «Un immense rideau de théâtre, accentué par des plis de jute inclus dans l'acrylique noir, donne libre cours à notre imagination. On voit que le blanc va vers le noir et que le noir passe en dessus du blanc. La démarcation n'est pas nette. Des teintes roses sont comme des questions.» Plusieurs lectures donnent à la psyché du spectateur la liberté de se mirer dans les plages de couleur des authentiques œuvres miroirs de l'artiste. L'œil discerne de subtiles formes figuratives (marcheurs, évocations à peine perceptibles de la croix) qui se détachent ou qui se perdent sur des fonds noir, noir et ocre, noir et blanc.

«Le message politique est une chose, mais en fin de compte, je fais de l'art, et pour durer, on le juge au plan de l'exécution.», précise Garen Bedrossian. Homme de métier discret et esthète, l'artiste n'est pourtant ni quelqu'un du «juste milieu», ni un tiède. Quand il travaille la pâte en épaisseur, au point de créer une

troisième dimension, c'est le mystère, l'inexprimable qu'il effleure. Une figure humaine longiligne, épurée, projetée dans le néant, observée en compagnie d'évocations légères de la croix peut référer à l'existentialisme chrétien d'un Gabriel Marcel qui oppose au tragique de l'existence l'espérance et pour lequel la foi sécularisée est indigente quand seul est authentique un combat pour ce qui doit advenir. C'est pourquoi l'inachèvement demeure critère et condition de l'existence humaine.

Une particularité des œuvres de la suite *Passage* est le «trompe l'œil» au plan du média d'exécution. L'artiste en est-il conscient? Peut-être, si l'on considère ses textures et ses surfaces peintes dans la tradition byzantine. En tout cas, il privilégie les contrastes des microstructures: le mat de certains effets à l'huile s'oppose à la brillance de l'acrylique sur la même toile (*Réseau*, toile noire avec un réseau de nervures brunes) le crayon se distingue du fusain. Sans doute la formation en architecture et en arts plastiques de Bedrossian explique-t-elle son extrême sensibilité au matériau. Dans *Est-Ouest*, une eau-forte, il réussit des transparences si modulées, qu'on les prendrait pour des encres ou des aquarelles.

Le charme qui habite certaines toiles provient de la granulation des blancs et des gris ainsi que des ocres qui illuminent les compositions. Ailleurs l'ongle ou des pointes acérées ont sillonné la pâte avec violence. Chutes, tourbillons, mouvements ascensionnels: Bedrossian maîtrise la dynamique des formes auxquelles obéissent les couleurs.

André Seleanu

¹ Bernard Lévy - Segments, Ljubljana, Slovénie - catalogue d'exposition.

L'ALUMINIUM : DE LA CASSEROLE À LA SCULPTURE

ALUMINIUM ET DESIGN

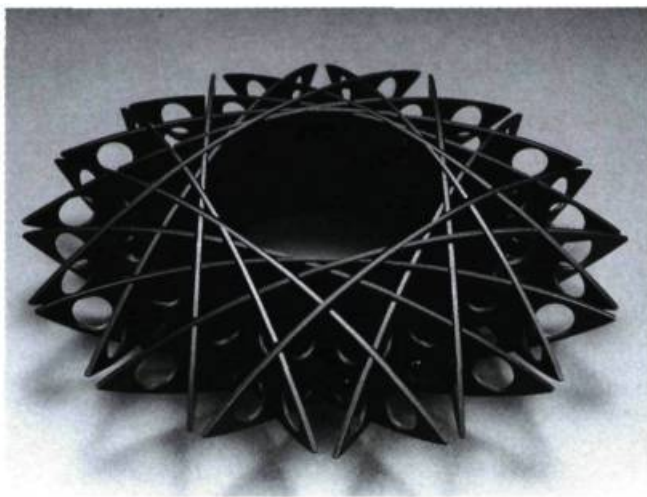
Musée des beaux-arts
de Montréal
Du 23 août
au 4 novembre 2001

En découvrant de nouvelles ressources naturelles, certains chercheurs particulièrement intuitifs ouvrent d'inépuisables perspectives et les créateurs ne tardent habituellement pas à explorer les multiples utilisations que ces découvertes favorisent. Certaines vont profon-

dément s'intégrer au tissu économique de l'époque en satisfaisant des besoins technologiques. C'est le cas de l'aluminium, maintenant présent aussi bien dans les hélices d'avion et les carrosseries d'auto que dans les maisons sous forme de chaises, de casseroles, de canettes de boissons gazeuses ou de bière. L'exposition *Aluminium et design*, organisée et mise en circulation par le Carnegie Museum of Art de Pittsburgh, que proposait le Musée des beaux-arts, dresse un habile panorama des 150 ans d'évolution du matériau faisant aujourd'hui pleinement partie de notre vie quotidienne.

Voilà donc l'occasion de découvrir ses origines. En effet, bien qu'il y ait peu de gens pour qui le nom de Friedrich Wohler soit familier, le cofondateur de la chimie organique fut le premier en 1845 à isoler l'aluminium pur. Même si le métal abonde dans la croûte terrestre, le processus d'extraction à partir des masses rocheuses de bauxite a longtemps été tellement coûteux qu'il n'a été utilisé au début que pour faire des objets de luxe réservés aux grands de ce monde. Les jumelles et le bracelet en or et aluminium finement ciselés de l'impératrice Eugénie, créés par le joaillier Bourdouché (1858) comptent parmi les premières pièces faisant usage de l'aluminium. Le principal client de l'artiste était l'empereur Napoléon III, enthousiaste du nouveau métal depuis son apparition sous forme de particules à l'Exposition universelle de Paris en 1855.

À partir de 1886, l'électrolyse réduit considérablement les coûts de production et permet au métal de s'implanter dès le 20^e siècle, son véritable âge d'or. Les producteurs, toujours à l'affût de nouveaux marchés, donnent le feu vert aux architectes et designers qui conféreront à l'aluminium ses lettres de noblesse et, plus tard, sa polyvalence comme le prouve un coup d'œil aux rayons ménagers des grands magasins. *Aluminium et design*, par le



biais d'un véritable voyage dans l'évolution des temps et des goûts, rend compte de l'omniprésence de ce métal particulièrement malléable.

Parmi les quelque 180 objets présentés, qui proviennent de collections publiques et privées d'Amérique du Nord et d'Europe, la façade créée par Otto Wagner pour une banque viennoise au début du siècle, se démarque comme l'un des premiers usages réussis de l'aluminium dans un contexte architectural. Cette création qui allie limpidité des lignes, sobriété du matériau et calligraphie épurée, est un bel exemple de la richesse formelle et esthétique proposée par l'exposition. Les gracieuses stylisations *Art Nouveau* qu'au tournant du siècle, les sœurs Margaret et Frances Macdonald intégrèrent à leur pratique, l'horloge dessinée vers 1895 par le Britannique Voisey à laquelle le métal à l'état brut confère une présence rare, sont autant d'exemples marquants des usages de l'alu-

Marc Newson
MN-01 LC1, Lockheed Lounge, 1985
Fibre de verre recouverte de tôle d'aluminium rivetée, caoutchouc
63,5 x 88,9 x 152,4 cm
Pittsburg, Carnegie Museum of Art
Women's Committee Acquisition Fund



Shiang-shin Yeh
Bracelet, 1997
Aluminium anodisé, 14 x 14 x 3,6 cm
Pittsburgh, Carnegie Museum of Art
James L. Winokur Fund

minium. Dès les années 20-30, les grilles et les miroirs des Italiens démontraient l'aspect voluptueux – voire la grâce baroque – qu'il était possible de conférer à ce matériau d'apparence pourtant si lisse. Les boîtes de Lalique, presque travaillées comme du cristal, constituent un autre exemple des propriétés en apparence illimitées de ce métal.

Les petits plateaux à hors-d'œuvre de Richard Neutra annoncent, au début des années 30, un souci extrême de dépouillement. On retrouve la même recherche d'une fonctionnalité épurée chez le dessinateur anonyme (1930) de l'aspirateur Sears Røebuck. Vers 1935, Warren McArthur enrichit d'alu anodisé le dossier en subtiles lames de couleurs intermédiaires de sa *Chaise Rainbow* et l'Américain d'origine roumaine John Vassos dessine pour RCA Victor un tourne-disque avec plaque et coffret d'une netteté minimale adoucie par l'élégance de ses arrondis. Quant aux tranchoirs à viande de Arens et Brookhart – aux rondeurs compactes, appétissantes au point d'être sensuelles – créés en 1944, ils se vendent pendant plus de 40 ans.

Les chaises de Marcel Breuer, Mies van der Rohe et Charles Eames demeurent des icônes de l'ère contemporaine. Et puis, la seconde moitié du siècle, marquée par les incursions dans les domaines les plus variés : vêtements, tapis, vélos, moto très impressionnante dans sa masse brillante, va jouer sur des registres déjà circonscrits. Quoique, très près de nous, on découvre avec plaisir la *Chaise serpentine* de Clare Graham (1997) réalisée avec des canettes recyclées, et la singulière *Commode Alba* (1999) du designer italien

Andrea Anastasia dont les tiroirs ne semblent que mirages flottant dans la brillance du matériau.

Les créateurs ne manquent pas de moyens pour séduire les consommateurs et introduire de la beauté (celle du design, de l'élégance, du charme, voire de la sensualité) dans les outils les plus banals et dans les moindres recoins des plus modestes habitations. L'aluminium constitue un matériau de plus pour parfaire leurs incursions esthétiques dans les domaines les plus variés de la vie quotidienne. *Aluminium et Design* est une manifestation à l'image du métal – flexible et brillant – qui explore tous les usages de cette matière : un plaisir pour les yeux.

Paquerette Villeneuve

LAVAL

HISTOIRE À L'ENDROIT, HIS- TOIRE À L'ENVERS

TERRITOIRES OPTIQUES

MARC LAFOREST

Galerie Verticale Art
Contemporain, Espace 1
2084, boulevard des
Laurentides, Laval
Du 19 septembre
au 28 octobre 2001

Il reste encore à tirer parti de propriétés non explorées de la photographie. Voilà ce que démontre Marc Laforest. Les épreuves qu'il propose sont dépourvues de retouches (numériques ou autres) ; le processus qu'il adopte est contenu dans la prise de vue et le développement, sans artifices ni effets spéciaux. Les neuf photographies de sa série *Territoires optiques* intriguent par leur éloquence berçante et leurs horizons dégagés où le regard contemplateur se déploie au-delà... du visible!

S'appuyant sur l'idée que les perceptions sont plus phénoménologiques que physiologiques, *Territoires optiques* agit comme une expérimentation scientifique. En effet, Laforest utilise la recherche scientifique de Stratton – qui avait porté pendant quatre jours des lunettes obturant un œil, redressant ainsi les images rétiniennees sur l'autre – qui avait pour but d'analyser la perception de l'espace. Dans un extrait de son journal intime, Marc Laforest note : « Stratton garde ses lunettes en tout temps et moi j'entretiens ma monomanie. Cette



Marc Laforest
Arbre, Stratton et moi, 2000
76 X 101,5 cm

lentille dans ma tête qui persiste opiniâtement à se glisser dans mon champ de vision confirme mon étrange obsession à observer ma propre perception d'interagir avec ce que je vois.»

À partir de cette prémisse, l'artiste bâtit une séquence quasi narrative où fiction et réalité deviennent interchangeable. L'élément central dans la majorité de ses compositions est une main, celle de l'artiste, qui intervient au milieu du cadre en tenant une lentille convergente. Le point focal de la lentille se limite au sujet choisi, le démarquant de son environnement: le reste de l'image n'est donc pas perçu à travers l'instrument optique et demeure brouillé et inversé. Le procédé est simple: la main de l'artiste tient la lentille convergente (inversant l'image) devant l'appareil photo pendant la prise de vue, par la suite il place le tirage final la tête en bas de sorte que seul le sujet sélectionné par la lentille apparaisse à l'endroit.

Ce qui captive le plus dans cette histoire, c'est le geste éthéré, aussi banal qu'étonnant. Geste de transgression tout de même qui enclenche la mise en abyme et sème la graine d'où germent des *ailleurs* invisibles dans le territoire de l'œuvre. Ainsi, il s'intègre dans l'œuvre et, en même temps, il intègre celle-ci et lui donne naissance au sein d'une harmonie instable, fluctuante, tour à tour tangible et insaisissable. Une impression de paix se dégage de ces champs optiques où les limites des interprétations du monde se dissolvent dans une perception de conditionnement suspendu.

Rossitza Daskalova

IBERVILLE



Hélène Béliveau au travail
Photo: Ganyel Murphy

LE 6^e SYMPOSIUM

La formule du symposium constitue, telle la traditionnelle place publique, un lieu de rencontre, d'échange et de communication. Une telle tribune offre la possibilité de découvrir des artistes dont les œuvres en gestation naissent sous les yeux d'un vaste public. Depuis six ans déjà, le Symposium d'Iberville se veut un temps fort de la vie artistique du Haut-Richelieu, il réunit chaque année une trentaine de peintres et de sculpteurs de la région désireux de partager leur expérience de la création.

L'événement jouit maintenant d'un prestige dépassant largement le cadre régional. Graduellement, des créateurs sélectionnés pour leurs qualités professionnelles et leur engagement dans la vie culturelle locale se sont joints au rassemblement artistique. L'originalité de leur production constituait également un critère puisque les participants sont appelés à travailler pendant trois jours sous le regard intéressé des visiteurs dont le nombre est de plus en plus important.

C'est donc dans le garage municipal d'Iberville transformé en atelier qu'une vingtaine de peintres ont

réalisé des œuvres très diversifiées autant par le contenu que par les approches privilégiées. Mentionnons pour commencer le véritable spectacle que Benoît Jacques a réalisé en intervenant, en alternance entre le dessin et la peinture, sur une grande toile rotative montée sur des rouleaux qu'il a ensuite librement perforée.

Pour l'occasion, Suzanne Reid avait troqué ses gouges de graveur sur bois pour des pincesaux. Toujours énergiques, les larges traits qui caractérisent ses créations ont donné une œuvre dégagant un espace de plus en plus souple et ouvert. Quant au travail inusité de Réal Dumais, il tenait presque de l'expérience de laboratoire. En effet, l'artiste a d'abord gravé une matrice dans le bois qu'il a ensuite recouverte de couches de pulpe de papier préalablement colorées. Celles-ci épousent les saillis et les creux de la base de bois pour en devenir la *mémoire* physique.

Le travail de la peintre Hélène Béliveau s'est démarqué par un usage judicieux des couleurs et une approche structurée. Le résultat est un diptyque comportant d'importantes plages indigo contrastées de touches ocre. L'œuvre de Manon Marchand conjugait une maîtrise de la touche et un traitement fantaisiste des signes marqué par un intérêt pour le corps.

Chez Jeannine Bourret, collages et textures s'allient pour mettre en valeur un propos symbolique dense et efficace auquel la sobriété des œuvres de Marie Claprood et Pauline Bressan font contrepoids.

Une balade dans le jardin de sculptures réservait d'agréables surprises. En effet, le trajet menant au rivage de la rivière Richelieu était jalonné de 13 œuvres monumentales réalisées à même des troncs d'arbres et des blocs de granit par Friedhelm Lach, dont l'influence sur les sculpteurs de la région est indiscutable. Parmi les autres artistes invités, mentionnons Shirley Berk Simon pour ses pièces de bois ciselées avec précision qui évoquent l'expression mythique et symbolique des totems; Jean-Guy Robert pour ses structures métalliques pliées; Réal Deschamps pour son moulage de forme ovoïde mi-œuf, mi-oiseau rappelant des concepts d'éclosion, d'envolée et de liberté.

Cette dernière œuvre synthétisait, en quelque sorte, la raison d'être d'un tel symposium: permettre aux artistes de sortir de leur coquille pour s'exprimer en toute liberté.

Jules Arbec

QUÉBEC

DU LOCAL AU GLOBAL

BILL VAZAN: OMBRES
COSMOLOGIQUES

Musée du Québec
du 27 septembre 2001
au 6 janvier 2002

Depuis plus de trente-cinq ans, Bill Vazan construit un corpus d'œuvres photographiques où fusionnent idées et images, utilisant soit les projets de *land art* qui l'ont fait connaître, soit des lieux naturels, architecturaux et archéologiques choisis un peu partout dans le monde. Ces œuvres se sont développées en une production artistique parallèle aux grandes sculptures et installations de *land art* qui font partie, entre autres, de la collection McMichael, à Kleinberg, Ontario, de la galerie d'art de Peterborough et du Musée des beaux-arts du Canada. Même si plusieurs des projets de *land art* créés par Bill Vazan dans les années 60 n'existent plus que sous forme de documents, de photographies, de livres, de films et de bandes vidéo en raison de leur caractère éphémère, il a également créé au fil des ans des installations situées au cœur de paysages des cinq continents. Au début de sa carrière, Bill Vazan déclarait, à propos de son utilisation de grilles et de techniques de scanographie et d'encadrement pour son travail photographique: «Ce sont des cartes mentales bidimensionnelles montrant l'esprit à l'œuvre et semblables au fait de penser à la pensée — des réductions d'images qui parlent de nos personnalités et de notre espace multidimensionnels.» La série d'œuvres qui forme la majeure partie de l'exposition *Ombres cosmologiques* présentée au Musée du Québec est née de ces premiers essais photographiques qui se sont par la suite transformés en photomosaïques, en globes, en sphères visuelles, en sculptures flottantes et en «photo-écritures».

La majorité des œuvres présentées au Musée du Québec datent des deux dernières années et sont pour la plupart des photographies. On y trouve ce que Vazan appelle sa série *Membranes*, des photographies disposées comme les scanographies horizontales d'un paysage. Les parties inférieure et supérieure de *Ovale (Osiris assis) / membrane* (2000) présentent une série d'images scanographiques consécutives prises sur l'une des crêtes des montagnes de Thèbes dans la Vallée des Rois, en Égypte. Insérée entre ces deux sections de dix-huit photographies (qui créent la forme d'un globe avec une



ligne d'horizon), une ligne horizontale formée de vingt-deux photographies montre les bas-reliefs de l'intérieur du Temple de Abou Simbel, relatant les exploits et les batailles de Ramsès II et aidant le pharaon dans son voyage vers l'au-delà. *Ovale: le Temple de Kom Ombo* (2000) et *Ovale: le pont Jacques-Cartier, Montréal* (2000) ressemblent aux premiers globes de Vazan à la différence que ces scanographies à 360 degrés sont disposées en ovale plutôt qu'en cercle.

L'une des pièces les plus étonnantes de l'exposition, *Smaller World* (2000), juxtapose une vue d'un paysage de la Côte Nord à des images de la structure radicaire d'un bouleau, le tout disposé en forme de grilles faites de photos multiples. La reconstruction photographique de l'intérieur du temple Abou Simbel en Égypte est une autre œuvre étonnante. De nombreuses statues de Ramsès II et des voûtes au plafond construisent une structure géométrique. Vazan a adapté le terme « singularité », utilisé en science pour faire référence à ce qui existait dans l'univers avant le big bang, pour décrire les minces lignes d'horizon fuyantes qu'il présente pour la première fois. Selon Vazan, une singularité qui juxtapose une image de la côte sud-est de Grande-Île, dans l'archipel de Mingan, aux pyramides de Gizeh, crée ainsi des constructions visuelles qui sont « comme un mirage, une déformation ou un coup de théâtre. » Ces œuvres surprenantes sont des paysages de l'esprit qui dépendent de l'enregistrement de topographies actuelles et offrent un aperçu de la réelle courbure de la terre. L'exposition présente également des documents photographiques de récents projets de *land art* de grande envergure entrepris dans l'archipel de Mingan, dans le Bas-Saint-Laurent (2000), et en Égypte (2001). Ombres cosmologiques, la plus récente exposition de Vazan, est une mise à jour étonnante de l'œuvre de l'un des artistes/ sculpteurs les plus consistants et intrigants du Québec.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

HULL

IDENTITÉ EN MOSAÏQUE

CES PAYS QUI M'HABITENT:
TÉMOIGNAGES D'ARTISTES
CANADIENS D'ORIGINE ARABE

Musée canadien
des civilisations
Du 19 octobre 2001
au 9 mars 2003
100, rue Laurier, Hull, Qc.
J8X 4H2
Tél. : (819) 776-7000 /
1-800-555-5621 /
www.civilisations.ca

Ces pays qui m'habitent, une exposition réunissant 26 artistes canadiens originaires de l'Algérie, de l'Arabie saoudite, de l'Égypte, de l'Irak, du Liban, de la Palestine, de la Syrie et de la Tunisie, a suscité la controverse avant même son ouverture. En effet, suite à la tragédie du 11 septembre dernier, à New York, elle avait été reportée jusqu'à une date indéterminée, soulevant l'indignation de plusieurs.

L'exposition présente une vaste gamme d'œuvres qui attestent de l'expérience de l'immigrant. Mais le métissage, ou l'hybridation culturelle, qu'on y retrouve oscille entre un style artistique expérimental – pas plus spécifiquement arabe que canadien – et d'exquises fusions stylistiques. En exprimant leur identité à l'aide de mots, d'images ou d'objets, ces artistes présentent une diversité

de points de vue arabes sur la vie au Canada, sans pour autant se départir des influences de leurs patries d'origine.

Les œuvres à l'encre et à la feuille d'or sur papier de Nicolas Zeitouni sont exotiques et colorées, aussi délicates que des batiks. L'œuvre de Joseph Moukhtar, *Montréal, St-Denis en hiver* (1995), transforme ce quartier animé du centre-ville en un souk aux balcons curvilignes tandis que *Québec, la cinquième saison* (1996) représente le Château Frontenac orné de tourelles en forme d'oignons. *Rue St-Denis, Montréal*, de Abd Hanafi évoque également une atmosphère de bazar, avec ses foules bariolées aux expressions joyeuses qui rappellent les peintures de Tobiasse.

Les œuvres multimédias sur bois d'Ishrak Sahar, *Ombre* (1995), *Voix* (1996) et *Djanadjil* (bracelet d'enfants) (1997), très texturées, sont à la fois mystiques et fougueuses. Ces compositions colorées usent des motifs décoratifs hiératiques comme autant de réflexions sacrées sur la vie. Avec *Vendémiaire II*, Mirella Aprahamian représente l'atmosphère d'un kiosque de maraîcher grâce à des lignes délicates et à des textures faites au pastel de couleurs vives qui rappellent les œuvres du peintre britannique David Hockney.

Camille Zakharia, une artiste canadienne d'origine libanaise, a créé un inoubliable collage photo d'une femme assise sur un tapis magique survolant la terre. Derrière elle, un mur de pierres, des maisons et des arbres se découpent à l'horizon. Ce collage photo est comme une mosaïque métaphorique qui révèle ce que ressent une femme déchirée entre sa terre d'origine et son pays d'adoption.

L'installation de Laila Binbrek, *Miroir, Miroir* (2000), transmet ce même sentiment de perpétuelle incertitude. Deux commodes se font face, chargées d'objets domestiques: du maquillage, des produits de beauté, des chandelles, des bols. Seule une paire de pantoufles brodées

sous l'une des commodes symbolise étrangement ce périple entre l'émigrant et l'immigrant, entre le néo-Canadien et le Canadien. Sur les commodes, les deux cadres ovales qui devraient contenir des miroirs sont vides, on peut voir à travers les ouvertures. La commode peinte de Mirella Aprahamian est ornée d'images de paysages et de jardins, une couronne de fleurs séchées jaunes pend de l'unique tiroir ouvert.

Allégorique, sublime et délicat, l'oiseau d'Aldin Rashid, emprunte le style calligraphique nisaburi-kufique et des citations extraites du Coran, sa source d'inspiration. Nihal Mazloum crée des bijoux très contemporains en combinant des motifs sacrés à un raffinement classique. Liliane Karnouk modernise les traditionnels motifs géométriques arabes en les reproduisant sur un paravent pliant et une table à café. *L'espace de l'alphabet – II*, une œuvre trop littérale de Jamelie Hassani, est une installation postmoderne complexe où se retrouvent des tuiles représentant les lettres de l'alphabet insérées dans les murs, deux bandes vidéo (l'une montrant une fillette récitant l'alphabet) et une bibliothèque construite par Ron Bener remplie d'objets éclectiques: des livres en plâtre, un livre pour enfant (*Topsy Turvy Land: an Arabia Pictured for Children*), une bouteille d'eau arabe, la photographie d'une fillette et une carte postale. *Une place pour Rose* (2000-2001) de Bernice Sorge fait référence à Damas, en Syrie, le pays d'origine de la mère de l'artiste. L'œuvre oscille entre l'onirisme et le réalisme. Sorge narre une histoire que l'on entend grâce à un casque d'écoute: l'artiste aurait hérité de perles de sa mère et les aurait conservées dans un coffre jusqu'à ce que, bien des années plus tard, elles soient offertes à sa sœur le jour de son mariage. Les grands motifs de feuilles sur un arrière-plan rouge et noir fusionnent le moderne et le traditionnel avec naturel.

Les portraits d'Inuits (Gamilie Akeagok et Ajuittuuq des Territoires du Nord-Ouest portant leurs peaux et leurs vêtements traditionnels) de Karim Rholem, jouxtant celui d'une marocaine de 76 ans dans son Tanger natal, distillent une ironie pure en représentant l'Amérique par le biais d'un rapprochement entre deux cultures anciennes dont la juxtaposition contourne complètement les idées reçues. *La vache des orphelins* (2000) d'Ali Kichou, un artiste d'origine algérienne, est un tableau fait de motifs de jute travaillé en relief, de détails peints au *Day Glo* et d'un point d'or. Évitant les techniques



Laila Binbrek
Miroir, Miroir, 2000
Installation: deux coiffeuses avec tabourets, objets divers

traditionnelles, l'œuvre de Kichou présente une esthétique d'avant-garde. *Jérusalem: Une porte vers l'espoir* (2000-2001), de Sami Zubi, fait référence aux portes qui gardaient autrefois l'entrée de la vieille ville fortifiée de Jérusalem et qui maintenant « retiennent les gens plutôt que de les protéger au cœur d'un conflit qui semble insurmontable. » Un immense cadre / contenant est rempli de blocs de résine d'acrylique posés au hasard sous une grande feuille de plastique qui leur donnent ainsi l'allure de cubes de glace. Cette œuvre forte et poignante en dit long sur le conflit arabo-israélite d'une façon tout à fait contemporaine qui n'exclut pas des échos de motifs traditionnels.

Même si l'exposition *Ces pays qui m'habitent* offre une vitrine quelque peu limitée aux œuvres d'artistes arabo-canadiens, on peut espérer qu'on les verra bientôt intégrer des expositions dépouillées de l'épithète « arabe ». La diversité culturelle ne trouve sa réelle signification que quand disparaissent les étiquettes et que l'art est présenté dans un contexte plus ouvert, moins restrictif.

John K. Grandé
(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

ARCHITECTURE

MIES VAN DER ROHE FUSION DE LA FORME ET DE LA STRUCTURE

Centre Canadien d'Architecture
du 17 octobre 2001
au 20 janvier 2002

Phyllis Lambert a choisi de présenter l'homme Ludwig Mies van der Rohe avant l'œuvre de l'architecte. C'est pourquoi la première salle de l'exposition comprend des vitrines où sont ouverts quelques livres tirés de la bibliothèque de Mies van der Rohe et qu'au mur sont accrochés des œuvres de Wassily Kandinsky, de Paul Klee et de Kurt Schwitters provenant de la collection personnelle de l'architecte. Le ton est ainsi donné d'emblée. La vie et la carrière de Mies Van der Rohe ne se réduisent pas à la conception et à l'édification de bâtiments. Le personnage est un intellectuel, un amateur d'art éclairé, raffiné, sensible. Ses productions s'inscrivent dans un certain esprit de création qu'il contribue lui-même par ses écrits, par son style et par sa personnalité à développer et à inscrire comme un moment marquant de l'histoire de la civilisation.

L'exposition propose de suivre la carrière de Mies van der Rohe en Amérique, soit de 1938 à 1969. Elle réunit quelque 220 dessins exécutés par l'architecte et par les membres de son agence, 60 photographies d'œuvres architecturales prises par lui ou par ses collègues et surtout des maquettes de quatre projets majeurs: la maison Resor, le palais des congrès de Chicago, le *Seagram Building* et la *Nationalgalerie* de Berlin. S'ajoutent quatre documents vidéo et une animation par ordinateur.

L'exposition organisée que propose le Centre Canadien d'Architecture à Montréal a d'abord été présentée au Whitney Museum of New York du 21 juin au 23 septembre 2001 sous le titre *Mies in America*. Simultanément avait lieu au Museum of Modern Art de New York l'exposition *Mies in Berlin* consacrée aux trois premières décennies d'activités professionnelles de l'architecte.

Homme cultivé et curieux de tout, Mies van der Rohe, est donc déjà une figure dominante du monde de la conception et de la création industrielle (design, décoration, construction de maisons individuelles ou d'immeubles commerciaux, recherche sur les matériaux, innovations des formes) certes en Allemagne où il vit, mais aussi dans toute l'Europe et même en Amérique du Nord, lorsqu'il décide, en 1938, à l'âge de cinquante-deux ans, d'immigrer aux États-Unis. Il quitte donc l'École du Bauhaus dont il a été le dernier directeur pour prendre la tête du département d'architecture de l'Armour Institute of Technology de Chicago. En fait, l'exposition montre l'ampleur du défi qu'il relève dès son arrivée en Amérique: l'exécution du plan du campus de l'AIT qui deviendra l'Illinois Institute of Technology, IIT. Il construira, trois ans plus tard, son premier bâtiment aux États-Unis: le centre de recherche sur les minéraux de l'IIT.

Pendant vingt ans, tout en exécutant d'autres commandes, il sera l'architecte de quelque dix-huit bâtiments rattachés à l'IIT. Cette évolution n'est pas particulièrement perceptible dans l'exposition du CCA qui s'attache à souligner la puissance créatrice et le sens de l'unité en même temps que la souplesse d'adaptation de Mies van der Rohe.

Et justement, les plans et la maquette de la *maison Resor* (projet non réalisé), de la *maison Edith Farnsworth* témoignent du sens de l'intégration au paysage et de la grande polyvalence de l'architecte aussi à l'aise dans la conception d'habitations individuelles que dans celle de grands ensembles d'appartements. Bien sûr, le célèbre *860-880 Lake Shore Drive* de Chicago cons-

titue une démonstration magistrale du talent de Mies que traduisent sobrement les plans et les photos de grand format accrochés aux murs du CCA.

Naturellement, l'exposition accorde une place privilégiée au *Seagram Building* de New York. En 1954, sur la recommandation de Phyllis Lambert, directeur de la planification, Mies van der Rohe est invité par Samuel Bronfman à concevoir l'édifice du siège social de Joseph E. Seagram and Sons Inc., tour élégante et imposante qui se dresse au cœur de Park Avenue à New York. Le succès de ce bâtiment tient à la rigueur de sa structure et de son enveloppe, au raffinement de son mur rideau et à l'utilisation de matériaux nobles à grande échelle: la tour est revêtue de bronze, le socle du bâtiment est de granit rose et il mène le visiteur jusqu'à un rideau de scène peint par Picasso.

Phyllis Lambert a entretenu des rapports suivis avec l'architecte jusqu'à sa mort en 1969. Elle a travaillé brièvement à l'agence de Mies en 1960 et a obtenu une maîtrise en architecture de l'Illinois Institute of Technology, en 1963. Faut-il rappeler qu'à Montréal, dix ans plus tard, le complexe du Square Westmount procède de la même conception que le *Seagram Building* de New York? Il s'agit d'un ensemble de bâtiments résidentiels et commerciaux faisant le pont entre le quartier résidentiel paisible composé de maisons à deux ou trois étages qui l'entourne et les deux importantes artères commerciales que sont le boulevard Maisonneuve et la rue Sainte-Catherine. Cette combinaison des vocations en fait un immeuble remarquable et inusité. L'architecte a exprimé ses différentes fonctions par des variations de fenestration qui ponctuent l'enveloppe des bâtiments. Dans ses tours, Mies transcende les défis pratiques de la construction en acier pour créer une poésie de la structure et de l'espace.

Cette poésie tient non pas à un mot mais peut-être à une lettre, la majuscule de la lettre I qui représente la poutre fondamentale équivalente pour Mies au *la* fondamental d'un musicien. C'est avec finesse qu'un espace de l'exposition est consacré à cet I majeur. Un moment touchant.

L'exposition s'achève avec la maquette géante accompagnée d'une simulation de la *Nationalgalerie* à Berlin (1962-1968). Ce bâtiment constitue la synthèse du principe de la construction à portée libre formulé par Mies van der Rohe dès 1921. Il concrétise le vieux rêve du maître: la fusion de l'espace et de la structure. En effet, huit minces colonnes d'acier posées sur un parvis de granit soutiennent un toit d'acier noir. L'œuvre d'un artiste.

Claude-Hélène Lehoux



GALLERY MOOS LTD.

en permanence

Jean-Paul Riopelle

622 Richmond Street West, Toronto
Ontario M5V 1Y9
Tel.: (416) 504-5445
Fax: (416) 504-5446

Membre de l'Association Professionnelle des Galeries d'Art du Canada