

Critiques

Volume 50, Number 202, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58819ac>

[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

(2006). Review of [Critiques]. *Vie des arts*, 50(202), 58–69.

MONTRÉAL

VISIONS FANTASMATIQUES

BONNIE BAXTER

LES COQUELICOTS

Galerie Simon Blais
5420, boul. Saint-Laurent
Bureau 100
Montréal
Tél. : (514) 849-1165
www.galeriesimonblais.com

Du 26 octobre au 12 novembre 2005

Il n'est pas si loin le temps où l'on pouvait dire d'un artiste qu'il était peintre, photographe ou graveur. Chaque moyen d'expression avait ses particularités propres et le créateur, une sphère précise à explorer. Or les multiples possibilités qu'engendre l'art technologique viennent brouiller les cartes des genres et des classifications.

Bonnie Baxter est une de ces artistes multidisciplinaires qui poussent à redéfinir la spécificité des territoires de l'art. Pour son exposition *Coquelicots* à la Galerie Simon Blais, elle a fait s'accorder par le truchement de son ordinateur, la vidéo, la photographie, l'estampe, la peinture et diverses matières aux textures choisies avant d'imprimer sur toile l'assemblage issu de l'impression numérique via la gravure, la vidéo expérimentale et l'installation multidisciplinaire. Les œuvres de cette Américaine vivant au Québec depuis plus de trente ans se présentent comme des expériences sensorielles marquées par l'intensité des couleurs, la surabondance des détails et surtout par l'éclatement de l'image.



L'artiste évite de tomber dans les pièges de l'étalage «non-stop» d'images jetées pêle-mêle sur la toile. Les différents médias fondent de concert pour produire les strates d'une image qui débouche sur des univers poétiquement clos sur eux-mêmes dont l'ambiance onirique prend la forme des pétales écarlates du coquelicot. D'où le titre de l'exposition.

Dans *Coming Out of Sleep* (après *Mouchetache*), on assiste à la mise en place allégorique d'un champ de bataille bombardé de taches d'encre et infesté de mouches artificielles (utilisées pour la pêche). Dans cette perspective de fin du monde s'étalent en arrière-plan les lignes mécaniques d'un billet de banque d'où émergent des coquelicots transparents (tirés de la vidéo *Surreal* de l'artiste), venant suggérer le souvenir, sinon le sentiment permanent de l'approche de la mort. *Coming Out of Sleep* se veut la vision de celui qui sait que la vie s'écoule inexorablement et qui s'éveille une fraction de seconde avant l'aboutissement.

Les œuvres de la série *Coquelicots* s'inspirent des visions fantasmagiques du rêve pour parler d'espoir, mais aussi témoignent du vide de l'existence. Les superpositions s'y font abondantes. Les images ne livrent pas leurs secrets d'emblée. Des architectures, des paysages, des mouches, des poissons et des humains se mêlent aux fleurs dans des combinaisons inattendues où se profile toujours l'idée d'absence. Parfois la notion du vide se dégage si fortement des œuvres qu'elles donnent l'impression qu'une catastrophe va envahir cet espace vertigineusement creux. Les personnages (autant les humains que les poissons) semblent attendre quelque chose de redoutable. Ils paraissent aspirés par une sorte de vide. La conscience aiguë de leur condition mortelle les écrase. Sensualité, vie, mort et ambiguïté sont les thèmes principaux de Bonnie Baxter qui les expose dans un état de craintes subconscientes, d'histoires sans commencement apparent ni conclusion réelle.

Michel Bois

Bonnie Baxter
Under a Red Mountain, 2005
Œuvre numérique sur toile (tirage 1/3)
152,4 x 152,4 cm



Michèle Houle
Sans maquillage, 2005
Épreuve argentique

NOURRIR L'IMAGINATION

MICHÈLE HOULE

ET ANATOLE ORLOVSKY

MATIÈRE À RÉFLEXION

Photographies

Galerie In Vivo

282, rue Notre-Dame Ouest
Montréal

Tél. : (514) 738-1408

www.in-vivo.org

Du 2 au 22 décembre 2005

Michèle Houle et Anatole Orlovsky interrogent la nature afin d'y déceler ce qui la constitue peut-être : une charpente fondamentale, discrète, ponctuée de rythmes, de reflets, de structures inattendues. Grâce au médium photographique, les deux artistes enclenchent une forme de recherche artistique marquée de méthode et de rigueur. La chasse patiente qu'ils font aux signes si particuliers de la matière tient à la singularité de leurs regards, à leur sensibilité à fleur de peau, une sorte de «sixième sens» destiné à capter une vérité intime et fugace révélée par la lumière.

Assurés de leurs affinités comme une esthétique, Orlovsky et Houle ont décidé de partager l'espace d'exposition *In Vivo*. Il saute aux yeux que les deux artistes sont fascinés par la nature nordique, les terres humides, ainsi que par les singularités des textures et des granulations. Leurs explorations de microcosmes ou de macrocosmes débouchent parfois sur un horizon philosophique. Les images qu'ils en proposent relèvent d'une perception qui privilégie les modulations de nuance et de couleur.

Michèle Houle se plaît au milieu des plages marines, des bancs sablonneux et des lits de rivière, où elle évoque des images empreintes d'ambiguïté. Elle saisit du sable en mouvement : balayé par le vent, le sable que donne à voir la photographie semble animé d'une vie propre. Ses épreuves rappellent les ambiances des basses terres de la côte atlantique bretonne ou girondine, qu'évoque dans ses œuvres le romancier Julien Gracq. Les images de Michèle Houle montrent le côté éphémère du sable en mouvement, et témoignent d'une forme subtile d'être de la nature. «Voilà, se dit-on, des configurations que l'on ne voit qu'une seule fois donc : on ne les reverra plus jamais.»

Loin d'être effrayant, le mystère qui imprègne les vues de Michèle Houle nourrit la pensée et l'imagination. Dans *À fleur de sable* et *Route des mages*, les tiges et nervures du sable gris qui moule les dunes d'un petit estuaire du littoral atlantique des États-Unis, se définissent aux confins de la zoologie et de la botanique. Ces formes sont-elles constituantes de parties de plantes ou bien de traces de crustacés? Les photos de Michèle Houle invitent ceux qui les observent à s'interroger et, ainsi, à basculer dans le plaisir des spéculations intellectuelles sinon scientifiques. L'aventure tient tout entière au caractère équivoque de l'image ou, si l'on préfère, au subtil potentiel d'illusion d'un relief reluisant de sable mouillé.

Sans maquillage, présente une forme tracée dans le sable par le vent; elle paraît semblable à un fossile des premiers invertébrés de l'ère paléozoïque. «La nature a des thèmes, explique Michèle Houle, elle fait de multiples variations sur

quelques thèmes.» La variété d'interprétation qui en découle, terrain incertain entre la zoologie, la géologie, la biologie, sollicite une zone psychique de formation de concepts. La prolifération de pensées et d'images qui en surgit est une des lignes directrices de l'œuvre du philosophe Gaston Bachelard. Il s'agit de ce que l'on peut appeler des motifs fertiles; ils relèvent de la fertilité psychologique du double sens. Ainsi, Michèle Houle est à l'affût de configurations qui «nourrissent» le domaine obscur de l'inconscient et du préconscient.

Les espaces photographiques d'Anatole Orlovsky manifestent parfois une sobriété minimaliste proche de la peinture abstraite. Ils s'expriment dans des plages de couleur à peine interrompues, ou encore par des champs chromatiques fragmentés issus d'effets de diffraction lumineuse. Espaces et champs répondent au concept de déterritorialisation dans un sens deleuzien, «une sorte de déplacement du domaine d'application d'une notion». D'une manière plus simple, on pourrait dire que les œuvres d'Anatole Orlovsky jouent sur le registre du «trompe l'œil».

Dans *Le chant d'iris s'est oublié au petit matin*, l'eau ruisselle sur le pavage de la chaussée et crée des effets multicolores comme des taches d'huile dans des tons ou le rouge ou le bleu s'apparenteraient aux textures de la peinture à l'acrylique. Et puis, entre la polysémie des visions et la poésie déliée des titres des photographies, l'on sent que l'artiste amalgame des systèmes sémantiques qui incluent et le mot et l'image et même une musicalité. Il s'exprime parfois en mode majeur, quelquefois en mode mineur, car il est aussi compositeur. D'une image à l'autre, Orlovsky crée

un univers parallèle qui relève du lyrisme du microcosme qu'il présente. Cependant, les résonances, les convergences, les correspondances de thèmes, les structures de la matière qu'il offre de voir relèvent du domaine de l'art et non de la science.

Pour Orlovsky, les états de la matière constituent un outil de compréhension, une métaphore de la pensée artistique. *Effervescence glaciale* représente un jet d'eau dans l'évier, dont l'écume ressemble à la glace qui est en train de fondre. À ce sujet, il trace des parallèles avec sa conception de la musique: «En musique, j'utilise les phases de la matière comme élément structurel du discours. De même, il y a une dialectique entre les phases de la matière en séparation: jet d'eau, bulles, glace, émail.» Ce sont des blocs texturaux, comme en composition. Il s'agit aussi de métaphores de portée plus étendue, indéfinie: congélation, pétrification, liquéfaction, fusion. En effet, *Effervescence glaciale* peut être vue comme la transcription visuelle d'une œuvre musicale imaginaire articulée par des transitions d'états de la matière. Il y a chez Orlovsky une dévotion pour la lumière qui relève de la tradition russe: lumières qui coulent et s'écoulent au rythme des saisons. Les textures et les couleurs reflètent ces lumières dans un jeu de correspondances d'une complexité ouverte dont l'analyse demeure.

André Seleanu

TRANSPARENCES ET OPACITÉS

MICHÈLE DROUIN

INCANDESCENCES

Galerie Orange
81, rue Saint-Paul Est
Montréal
Tél.: (514) 396-6670

Du 4 au 30 novembre 2005

Depuis une trentaine d'années, Michèle Drouin explore les territoires de l'abstraction. Intitulée *Incandescences*, l'exposition réaffirmait la volonté de l'artiste de se confronter à la surface comme réalité, comme objet signifiant et ce même si cette réalité ne se fait pas image.

Sur une toile imbibée de couleur agissent comme des révélateurs des plages en forme de tracés. Par couches, l'œuvre se construit entre



Michèle Drouin
Laisser couler le bleu, 2005
Acrylique sur toile
70 x 71 cm

la transparence et la fluidité de la peinture «au jus» et les écrans qui peu à peu s'y greffent. Circulant autour de son tableau, l'artiste communique avec insistance, tels des balises ou des repères, ces ancrages. Cette chorégraphie des gestes transparents en une sorte de journal de bord. Elle se révèle par cette sédimentation. Subsistent ainsi les restes, la mémoire de l'acte de peindre. Ainsi chaque toile confrontée à l'ensemble, qu'elle forme avec les autres, témoigne de sa propre élaboration.

L'erreur à cet égard serait de tenter de réduire la peinture de Michèle Drouin et la sérialité qui l'anime, à la recherche d'une grammaire ou d'un principe de construction. Dans ce travail qui ne se raconte qu'à soi-même, les composantes sont immédiates sources de sensation tandis que se déplacent avec subtilité la sacro-sainte autonomie de l'objet vers un rapport spatio-temporel où simultanément le corps affiche son langage, affirme sa présence et établit sa relation avec l'œuvre. Cette mobilité suggère des échappées et possède une résonance lancinante. D'une toile à l'autre, l'empreinte de ce corps qui peint, qui jubile dans la couleur, qui se débat avec les entraves de la peinture appose avec insistance sa marque opiniâtre. Ces tableaux pourraient s'afficher comme autant de passages tandis que c'est leur aspect transparent, opalescent qui mobilise. Ou au contraire, en un étrange retour, c'est l'opacité des couches qui est transmise à ceux

qui les observent dans ce qui apparaît alors comme autant de haies à franchir comme dans une course à obstacles.

Les couleurs ramènent à une charge par laquelle il faut se laisser porter comme on se laisse porter et chavirer par une peinture qui se découpe entre structure et tremblement hachuré, entre affirmation et hasard. L'espace s'ouvre. Il se referme alors que la peinture imbibe le support, se fusionne avec la trame. On éprouve une profondeur sans illusion. L'amplitude et la répétition des gestes colorés de flamboyance se font autant d'invitations à entrer en peinture, à franchir un premier seuil, puis à ouvrir et traverser une porte qui donnerait sur une autre à nouveau verrouillée. Ce voyage pourtant serait davantage une immersion latérale qu'une traversée perspectiviste ou une mise en abyme. Chaque geste, chaque étalement de couleur est remis en cause par le prochain recouvrement «cassant» en même temps l'espace de l'illusion ou la suggestion perspectiviste. «Couissant» en tous sens, la peinture est ici sans cesse à la recherche d'un lieu sans géographie, d'une étendue d'air inédit à respirer, d'une nouvelle échappée et pour reprendre l'un des titres, d'une bouffée d'oxygène.

René Viau

Anatole Orlovsky
Le chant d'iris s'est oublié au petit matin: la lune se résorbe





Cécile Buysse
Le Minotaure, 2001
Huile sur toile
91,5 x 91,5 cm

PAR-DELA LA COULEUR

CÉCILE BUYSSE

LA PART DE L'ŒIL – PRISE 2
Huiles sur toile

Georges Laoun Opticien
4012, rue Saint-Denis
Montréal

Tél.: (514) 844-1919

Du 6 au 27 novembre 2005

Si les expositions antérieures de Cécile Buysse (*Espace bleu*, *Naissances*, *La Part de l'Œil*, *Territoires*, *Nouvelles lunes*) nous ont fait découvrir une coloriste à la palette étonnamment vive et lumineuse, dont les toiles abstraites et ludiques exprimaient un parti pris esthétique avoué, *La Part de l'Œil – Prise 2* nous ramène au cœur de sa démarche artistique: la mise au monde d'un espace pictural par un jeu vibratoire où couleur, matière et formes se conjuguent et révèlent l'énergie d'un moment unique.⁽¹⁾

À peine le seuil de l'exposition franchi, l'œil se trouve irrémédiablement happé par la suprématie et la puissance de la couleur et des rapports de couleurs. Cette couleur peut être vive, chatoyante ou encore sourde, aux tons rompus ou pastel, tant l'artiste utilise toutes les gammes possibles de l'univers chromatique: du rouge orangé flamboyant aux gris-mauve, vert forêt, blanc crème

et jaune pâle, en passant par les ocres et les rouilles.

L'huile est épaisse, souvent pâteuse, appliquée « alla prima », généreusement et exclusivement au moyen de la spatule, parfois nerveusement dans des mouvements amples ou plus resserrés. Grattée, effacée même au point où elle peut laisser apparaître le grain de la toile, ou encore ré-ajoutée, ré-empâtée, creusée parfois par le tranchant de l'outil, elle semble chercher sa forme directement sur la toile et suivre les intentions d'un œil auquel les années auront appris une sorte de jouissance instinctive.

Oscillant entre une gestualité un peu sauvage (*Le Minotaure*) proche d'un De Kooning et un univers formel constitué d'éléments plus géométriques et riches en matière, rappelant le travail d'un Nicolas de Staël ou d'un Poliakoff (*Ouroboros*), l'univers de la peintre ouvre sur des paysages intérieurs d'où la représentation ne semble pas totalement exclue. Apparaissent, au détour de l'œil, tantôt un visage qui pleure, une oreille qui se tend ou une tête de bélier étonné, tantôt une architecture quasiment urbaine ou encore un paysage champêtre, lieux chaque fois empreints d'une sorte de fantaisie ludique, purement imaginaire.

Ce qui semble toutefois caractériser davantage le travail de cette artiste en termes de composition – et cela semble un élément constant depuis quelques années – est l'omni-

présence d'un mouvement circulaire, parfois subtil, associé à un centre, point focal structurant, mouvement d'autant plus manifeste que les toiles de l'artiste sont carrées. Cette composition non préméditée rappelle, aux dires même de l'artiste, la forme du mandala, bien que cela ne soit pas ce qu'elle cherche à réaliser: « Il n'y a pas de véritable cercle dans mes toiles, mes compositions comportent souvent une forme de déséquilibre sans répétition de quelconques cadres symétriques propres aux mandalas. Je dirais néanmoins que mon travail est à la fois plongée dans la matière, bataille et ordonnance et qu'il exprime, par-delà les dualités, une quête du centre, de mon propre centre. »

Faut-il attribuer la force de séduction de cette peinture à cela même qui affleure, parfois de façon violente, parfois tout en nuances et en douceur, mais toujours avec spontanéité et fantaisie? Qui le dira? Ce que l'on peut dire, c'est que le travail de l'artiste convie l'œil à une véritable fête et nous invite à pénétrer des univers énigmatiques réjouissants.

Michèle Pontbriand

⁽¹⁾ Voir *Vie des Arts*, printemps 2001, no. 182, p. 71.

Les comédiens du Snark
Devant les maîtres
Photo: François Gélinas



LEVER DU RIDEAU SUR L'ART

DEVANT LES MAÎTRES

Fantaisie à attractions, présentée par le Snark, collectif de création théâtrale

Texte et mise scène: Guy Beausoleil

Théâtre Prospero
Montréal

Du 8 novembre au 17 décembre 2005

« Qui cache son fou, meurt sans voix », rappelle judicieusement le dépliant distribué à l'entrée, citant Henri Michaux. Voilà bien la chose qui risque de ne pas arriver à Guy Beausoleil, auteur et metteur en scène d'une pièce de théâtre qui interpelle directement quiconque s'intéresse de près à l'art. *Devant les maîtres*. *Fantaisie à attractions*, première production du nouveau collectif Snark, se présente comme une promenade à travers les tableaux d'un musée, les sujets principaux étant les visiteurs: qu'est-ce qui anime et module les pensées et les réactions des regardeurs devant un tableau? L'envie de séduire la personne à côté de soi? Le besoin de communiquer son enthousiasme au gardien? Le plaisir concupiscent, crayon en main, de s'abîmer dans le modelé d'un corps et de le traduire dans un carnet de dessins? Et que nous apportent les œuvres d'art? La possibilité de s'abandonner à la Beauté et de pleurer? La certitude de faire partie de l'élite intellectuelle? Le sentiment d'avoir enfin la « révélation ultime », d'être touché par la grâce? Des jeunes filles pas si naïves que

ça aux dames chics en quête d'identité, en passant par les gardiens acariâtres et les écoliers traînant de salle en salle, sans oublier les experts arrogants qui martèlent une série de vérités, le texte enlevé et humoristique secoue joyeusement le conformisme et la légèreté qui marquent notre contact avec les œuvres autant qu'il convie à renouer plus intimement avec ce que Guy Beausoleil appelle l'expérience de l'art. Visiteur assidu d'expositions d'art et grand amateur de danse contemporaine, pratiquant lui-même la peinture et souvent déçu par ce qui se passe au théâtre, l'auteur s'est attaché à mettre en scène l'effet des œuvres d'art sur leur public. Inspiré par l'essai *Pictures and Tears* de James Elkins qui s'interroge sur les raisons pour lesquelles on se laisse gagner ou non par l'émotion esthétique, il a voulu non pas fournir une grille d'analyse, mais servir au spectateur sa propre expérience, contribuer de façon modeste au dévoilement d'un mystère. «Les effets de l'art sont obliques, obscurs, jamais ceux qu'on croit. Je n'ai rien contre les théories sur l'art, qui permettent de mieux observer celui-ci, mais selon moi il y a quelque chose qui est trop négligé, c'est l'abandon à l'œuvre demandé par l'artiste.» Les délires théoriques, les logorrhées émotionnelles, les conceptualisations savantes ne restent que de vains détours s'ils ne sont pas guidés par le désir d'accéder au cœur de l'œuvre; seul un contact approfondi, non pas désincarné mais dionysiaque, le permet. Le dialogue amusant des écoliers devant Ariane et Bacchus ou celui très sensible entre une jeune «chercheuse de ciel» et un aveugle avide d'images est éloquent sur ce point. *Devant les maîtres* évoque de manière efficace la contradiction qui s'est emparé de l'art: confiné dans des tabernacles, il suscite une sacralisation et une inflation du discours qui le parasitent; mais si, à l'inverse, on en fait un produit de consommation rapide, on passe à côté de ce qu'il peut nous apporter. En filigrane du discours moqueur et mordant surgissent des questions importantes: Qu'est-ce qui est vécu devant une œuvre d'art? Qu'est-ce qui peut nous changer? Qu'est-ce qui est irréductible dans l'art? Il faut admettre que la plupart des œuvres

cinématographiques et théâtrales prenant l'art ou les artistes comme sujet sont guidées par un «sentimentalisme dérangeant, qui ramène l'attention sur les figures de dérèglement, de violence et de névrose au lieu de viser le cœur de la question de l'art. On multiplie les anecdotes au lieu de se demander vraiment pourquoi ces gens-là laissent leur existence sociale dans ce travail-là». Voyant sa pièce comme une contribution modeste au sujet, Guy Beausoleil a choisi de le traiter par l'humour, dont il est persuadé qu'il constitue la meilleure arme face à notre perplexité. Tout au long des dix-neuf tableaux qui se succèdent à un rythme soutenu, interprétés de manière dynamique et imaginative par les onze jeunes comédiens du collectif Snark, on rit, on sourit et on éprouve même du plaisir à se reconnaître dans ces petits travers des amateurs d'art, à réfléchir à l'art sans SE prendre trop au sérieux.

Marine Van Hoof

L'ART DE L'HYBRIDATION

HANNAH HÖCH

Collages

ET SAVANTS, MONSTRES

ET VOYAGEURS...

(Collages et autres amalgames contemporains)

Commissaire: Lucie Bureau

Maison de la culture Côte-des-Neiges
5290, chemin de la Côte-des-Neiges
Montréal

Tél.: 514-872-6889

Du 8 octobre au 13 novembre 2005

Les expositions dans lesquelles les Montréalais ont la possibilité de découvrir un pan de l'histoire de l'art européen se comptent sur les doigts d'une main au cours d'une année et l'exposition *Collages Hannah Höch* (1889-1978), qui est une production Louise Bédard Danse, fait partie du lot. Ceci est d'autant plus vrai que les œuvres exposées couvrent plus de quarante années (1922-1967) de la production de l'artiste allemande qui a pratiqué le collage, non seulement au cours de la période Dada, mais durant toute sa vie. La plupart des historiens de l'art attribuent généralement à Picasso et à Braque «l'invention» du collage, d'autres théories en

concedent la paternité à Hannah Höch et à son compagnon Raoul Hausmann. Lors d'un séjour sur les bords de la Baltique, le couple avait été frappé par des photographies réalisées par les photographes officiels de l'armée prussienne représentant des hommes en uniforme auxquels manquait le visage si bien qu'il suffisait d'ajouter les têtes des militaires concernés. D'ailleurs, la technique du photomontage était familière à Hannah Höch qui dessinait broderies et dentelles pour illustrer les chroniques féminines des Éditions Ullstein Verlag. Il n'est donc pas étonnant de voir figurer dans les œuvres exposées des reproductions de tissus précieux soigneusement découpées avec des ciseaux dans des magazines. L'artiste, qui arbore une coupe «à la garçonne», symbole de la libération de la femme, détourne ces images de leur but publicitaire, pour les charger d'un contenu critique sur l'identité féminine. *La coquette* (1923-1925) est une femme sans tête dont le cou est surmonté d'un masque masculin grimaçant. Elle reçoit les hommages de deux hommes-chiens. Le premier a le corps d'un homme et la tête d'un chien; chez l'autre le rapport anatomique est inversé. La technique du collage permet toutes les hybridations. Or, ce sont les Dadaïstes qui ont ouvert le plus largement ces avenues aussi bien fantastiques que satiriques dans l'art contemporain. Lorsque l'Allemagne se laisse gagner par l'idéologie nazie, la critique devient politique. Dans *Vol* (1931), l'oiseau à tête d'homme qui poursuit une créature dont la tête est moitié celle d'un singe, moitié celle d'une femme, fait indubitablement un salut hitlérien et dans *Strong-armed men* des pointes angoissantes sortent d'un bras musclé prêtes à lacérer un visage hermaphrodite. Les collages de Hannah Höch reflètent l'évolution des mouvements artistiques qui se sont succédé au cours du siècle et dont l'artiste a fréquenté les plus éminents représentants. Ainsi *Composition en gris* de 1965 est une œuvre abstraite dans laquelle sinuent les méandres gris et roses du papier dit «à la cuve». *Pour une bouche rouge* (1967), le dernier collage de l'artiste, est un hybride d'art figuratif et d'art



Hanna Höch
Strong-armed men, 1931
Collage
24,5 x 13,5 cm

abstrait. Hors de tout visage, une bouche féminine pulpeuse y sourit au-dessus d'un amoncellement de volants et de cristaux de géodes. L'artiste, alors âgée de 78 ans, n'a rien perdu de sa créativité.

Loin d'être un genre obsolète, le collage, intégrant ou non les possibilités offertes par les logiciels de traitement d'images, a repris une nouvelle vigueur. Lucie Bureau, la commissaire de l'exposition *Savants, monstres et voyageurs*, en fait une démonstration des plus convaincantes. Paul Lussier et Paul Lowry détournent les représentations scientifiques. Alors que le premier montre l'art en train de se faire en juxtaposant essais de couleurs et eaux-fortes extraites du volume *Médecine de l'Encyclopédie* de Diderot, le second scrute son propre corps à la façon d'un homme de science et utilise la technologie numérique. Michèle Peresse recourt au photomontage pour créer des monstres qui pourraient illustrer des récits fantastiques. Les personnages hybrides de Louise Bédard inclus dans un univers tournoyant et chatoyant semblent sortis de mises en scène dans lesquelles la danseuse s'apprête à faire son apparition. Guy Mercier recompose des voyages en

détournant un exotisme de pacotille et Suzanne Blouin intègre le collage dans une œuvre tridimensionnelle à l'aide d'objets et d'images qui évoquent l'identité de la famille à travers ses déplacements.

Ainsi, cette double exposition manifeste conjointement l'originalité de la thématique de chaque artiste et l'importance du médium dans l'élaboration d'une œuvre. La venue de l'exposition Hannah Höch a été rendue possible et financée par Louise Bédard Danse.

Françoise Belu

MATURITÉ LUMINEUSE

DENIS JUNEAU

LIGNES ET COULEUR

Galerie Simon Blais
5420, boul. Saint-Laurent
Bureau 100
Montréal
Tél. : (514) 849-1165
www.galeriesimonblais.com

Du 7 septembre au 8 octobre 2005

Par nature, les mots sont polyvalents et sujets à de multiples interprétations selon l'usage que l'on en fait et la portée qu'on leur accorde. Ainsi le vocable maturité évoque souvent l'image du chemin parcouru et souligne la phase qui vient couronner une longue carrière. Dieu merci ce terme prend un sens tout autre, et combien actuel, en évoquant certes un acquis mais aussi une ouverture sur de nouvelles perspectives, de nouveaux registres d'expression qui ne constituent plus un point d'arrivée mais un nouveau départ.

Dans ses œuvres récentes, Denis Juneau rejoint ainsi par d'autres sentiers une production dont la pureté et la sobriété prolongent et dépassent l'éloquence lyrique de jadis et, dans son cas, va au-delà

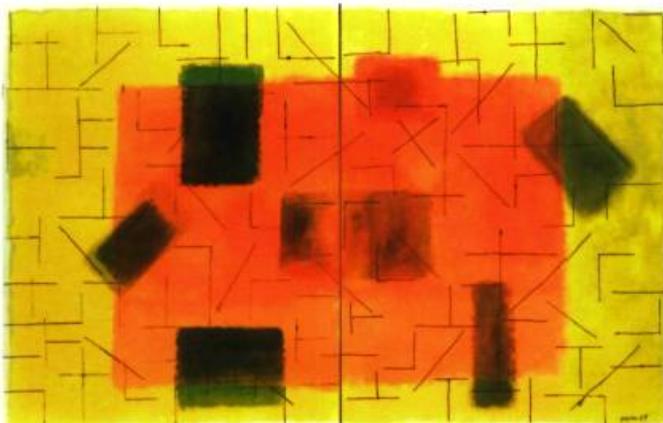
de toute figuration. Après s'être longuement attardé aux formes et aux couleurs pures, aux équations savamment calculées, Juneau délaisse les couleurs franches et les figures géométriques au profit de formes marquées par une liberté d'expression que l'on pourrait qualifier de vent de fraîcheur ou encore de véritable printemps en automne!

Juneau a mis de côté la rigueur des structures formelles pour développer un langage plus souple qui investit la surface de la toile et par le truchement duquel il entretient un nouveau dialogue avec la matière et ouvre les champs de nouvelles expériences. L'artiste, en rompant avec les géométries qui le reliaient au mouvement des plasticiens du Québec, géométries qui le distinguaient parmi tous les artistes, vient de redéfinir son espace pictural. Cet espace a ceci de particulier aujourd'hui qu'il est devenu le véritable sujet de l'œuvre et non son support.

Des modulations chromatiques remplacent la multiplicité des aplats saturés, la légèreté des lignes presque gracieuses, qui délimitent des fenêtres grillagées, est fort éloignée de la rigidité des structures bordées de traits continus qui consolidaient des demi-lunes et des cercles bien circonscrits. Le geste demeure conscient. Il est plus libre, s'étant affranchi de contraintes formelles. Il accorde priorité à la sensibilité. Néanmoins, il reste au service d'un espace à construire où les dégradés remplacent les contrastes chromatiques. Les couleurs chaudes filtrent une lumière discrète et feutrée.

Jules Arbec

Denis Juneau
(2005-22)
Été (diptyque), 2005
Acrylique sur toile
137 x 214 cm



VITRINE IDENTITAIRE

HALF-SEEN THROUGH INTERLACED BRANCHES/DISCERNER À TRAVERS LES BRANCHES ENTRELACÉES
Exposition d'œuvres choisies

Galerie Leonard and Bina Ellen
Université Concordia
Montréal

Tél. : (514) 848-2424 (poste 4047)

Du 6 décembre 2005 au 5 janvier 2006

Organisée par quinze étudiants du séminaire en maîtrise en histoire de l'art dirigés par la professeure Loren Lerner, l'exposition *Half-seen through interlaced branches/Discerner à travers des branches entrelacées* rassemble quinze œuvres canadiennes remarquables datant des cinquante dernières années. Le titre, poétique dans les deux langues, se réfère au symbolisme de la forêt pour représenter l'entrelacement complexe qui relie le sentiment d'appartenance au territoire et à l'identité. De même que les premiers arrivants devaient trouver des moyens de survivre dans la forêt, de même les artistes canadiens ont à se frayer un chemin dans le territoire de l'art.

Le regardant aurait pu s'attendre à voir des paysages puisque ce genre occupe une place privilégiée dans la peinture canadienne. Or, il n'en est rien. Une interprétation aussi littérale a été d'office éliminée. La seule forêt qui apparaisse dans cette immense vitrine est celle de Holly King. Intitulée *The veiled forest*, elle est faite de mousses semblables à celles qu'utilisent les architectes pour réaliser leurs maquettes. Dans *Thundercloud as generator*, Pater-son Ewen suspend des nuages aussi peu réalistes que ceux des cartes météorologiques au-dessus d'une chaîne de montagnes schématique. Quant à Roberto Pellegrinuzzi, il épingle comme un trophée une feuille démesurément agrandie dans *Le chasseur d'images*. Bien plus petit est le *Sleeping bag* de Pierre Ayot dans lequel le randonneur peut dormir dans la nature sauvage.

Mais d'autres artistes situent leurs œuvres à l'opposé de cet aspect contemplatif. Ils dénoncent les dommages irréparables que l'exploitation minière cause au territoire primordial. C'est le cas de Denis Farley et d'Edward Burtynsky. *Paysage résidu de mine d'amiante*



Holly King
The Veiled Forest, 1990
Epreuve couleur
153 x 183 cm
Collection de la Galerie Leonard & Bina
Ellen, Université Concordia
Don de l'artiste

Black Lake du premier montre une gigantesque coulée grise qui occupe tout l'espace de la photographie, annihilant le ciel. Dans *Nickel tailings 31* du second, un lac noir, dans lequel sinuent des lueurs rouges, dévore une herbe rêche. Quant à la ville, elle ne serait rien d'autre qu'un jeu géométrique, des cages prêtes à recevoir des êtres humains, tout au moins si on se la représente comme Kazuo Nakamura dans le tableau intitulé *Structure numéro 4*.

À travers cette vitre qui sépare d'un bout à l'autre de la galerie le visiteur des œuvres exposées, la question identitaire s'articule ensuite sur l'habitant du territoire. Qui distingue-t-on à travers l'entrelacs de branches? Il semble bien que de petits personnages bruns émergent d'une tache beige dans l'œuvre de Sylvia Safdie intitulée *Notations 1997*. Jana Sterbak dans *Cones on fingers* représente un avant-bras au bout duquel une main exhibe ses doigts recouverts de cônes qui portent des chiffres et des signes mystérieux. Geneviève Cadieux photographie de dos une personne âgée dans une œuvre *Sans titre* de 1994. Dans la lithographie intitulée *O burrow* de Betty Goodwin, une femme nue, les mains plaquées sur les oreilles, se tient courbée sous un grand mouton noir. La place du nouvel arrivant dans une terre inconnue semble aussi malaisée que celle de l'artiste dans la société. Pourtant, c'est à travers ces difficultés que l'un et l'autre se forment leur identité. L'identité canadienne est partagée entre l'Europe d'où l'immigrant est parti et l'Amérique qui était originellement

la propriété exclusive des Indiens. Il lui faut se situer dans l'histoire entre *Napoléon best shave St Helena*, une immense toile de Tony Sherman qui revisite l'art du portrait avec d'énormes empâtements et *Unprecedented discovery* de Jane Ash Poitras qui, sous la photo d'une Indienne en costume traditionnel, proclame : « Lets us put an end of a 500 years of oppression. ». Aucune réponse univoque ne peut être donnée à la question identitaire. Il s'agit d'une quête perpétuelle comme le montre bien l'œuvre de David Moore intitulée *Shadow form and kouros où une sculpture d'apparence archaïque fait face à un être invisible qui a laissé sur le socle de métal l'empreinte de ses pieds.*

Françoise Belu

CRÉATURES TRANSGÉNIQUES

ED PIEN

Dessins, peintures, installation

PIERRE-FRANÇOIS OUELLETTE

ART CONTEMPORAIN

372, rue Ste-Catherine Ouest

Suite 216

Montréal

Tel. : (514)395-6032

www.pfoac.com

Du 10 décembre 2005 au 21 janvier 2006

Au fil des ans, Ed Pien s'est forgé une mythologie personnelle composée d'êtres hybrides aux traits partagés entre ceux de la figure humaine et ceux d'espèces apparentées au règne animal. À sa ménagerie peinte et dessinée de personnages grotesques mais curieusement attendrissants, il a ajouté dans sa récente exposition à la Galerie Pierre-François Ouellette Art Contemporain une installation en papier découpé et moulé où l'on déambule et au cœur de laquelle est présentée une bande vidéo qui met en scène le personnage évangélique de Marie-Madeleine. Pien, qui vit à Toronto, jouit d'une réputation montréalaise bien ancrée depuis le succès qu'il a obtenu avec *Earthly Delights: The Garden and the Fountain of Youth*, son installation de grand format exposée à la Biennale d'art contemporain de Montréal (2002).

Le monde pictural de Pien est constitué d'une galerie d'esprits et de lutins. L'artiste puise en partie

son inspiration des mythes et de rituels populaires du Japon et de Taïwan, son pays d'origine. Les êtres hybrides inventés par Pien, chatons bigarrés entachés de points verts et rouges, gentils nourrissons aux bizarres excroissances, se rattachent également à une sensibilité psychédélique occidentale et à la nouvelle expression artistique pop dans l'art contemporain de la Chine, qui n'hésite pas à aborder le fétide et le délétère cachés sous le vernis de la culture.

Ed Pien, qui se trouve souvent tiraillé entre des traditions et des concepts divergents, mise sur l'acuité de son trait de pinceau et sur la nervosité fulgurante de ses notations, pour engendrer un univers thématique instable et glissant. Sa méthode recèle du style de peinture et de calligraphie chinoise Tch'an (zen), courant mystique qui relie entre eux les éléments de la nature, et qui caractérise un trait spontané et discontinu qui capte une réalité fondamentale.

« L'artiste zen trace son sujet en le saisissant à quelques points clés, laissant le reste flou : l'artiste suggère plutôt qu'il ne décrit. Le spectateur doit compléter les images, tout comme l'étudiant bouddhique doit déchiffrer les paroles cryptiques du maître zen. »⁽¹⁾

De manière analogique, Pien ébauche ses créatures au lavis à l'aide de lignes entrecoupées et pointillées. Il métamorphose des êtres hybrides, des mutants génétiques, en « ombres chinoises ». Contrairement aux perceptions occidentales, celles de la tradition orientale s'appuient sur la laideur de la figure emblématique du monstre ou du dragon pour conjurer le mauvais sort. Ainsi, dans l'alchimie de Pien, les monstres : *le Chat-démon*, *l'Enfant renard*, *le Petit ourson* atteint d'une éruption cutanée haute en couleurs, sont pourvus d'une grâce délicate. L'observateur regarde et suit avec plaisir ces images de danse gracieuse du pinceau sur le papier.

Parallèlement, Pien propose une installation constituée d'écrans de papier peint translucide ou synthétique. Il s'agit de paravents formant un labyrinthe de cercles concentriques. Il éprouve le délice du papier découpé et moulé typique des arts décoratifs de l'ancienne Chine. Grâce à ses installations

circulaires illuminées, Pien réinstalle peut-être la magie des lanternes chinoises. L'artiste s'inspire cette fois, paraît-il, du sujet du best-seller *Le code Da Vinci*. Au centre des rouleaux concentriques en papier peint, il y a une bande vidéo qui dépeint le personnage de Marie-Madeleine : figure féminine que Pien dote de quatre mains, comme une divinité hindoue ; elle est nappée d'une impétueuse chevelure.

Il est possible d'inscrire cette apparition hybride dans une classe de motifs que l'on pourrait qualifier de « transgéniques » dans la mesure où il joue sur l'emploi de tissus dont la conformation rappelle ceux d'origine biologique. La créature virtuelle vidéo proposée par Pien, composite peu vraisemblable, confère à l'installation une aura de mystère, de cérémonial et de pudeur. Cette synthèse est encore enrichie par le chromatisme vert tilleul de la paroi circulaire de l'installation.

Dans la peinture de Pien, le thème de l'enfance flétrie, de l'innocence blessée, revient comme un leitmotiv. Enfants cul-de-jatte ou ces « chatons hydrocéphales », que symbolisent-ils ? C'est difficile à dire. La nudité persistante des figures peintes va sans doute au-delà des connotations sexuelles habituelles.

En effet, dans les traditions graphiques du Japon et de Taïwan qui remontent au XIII^e siècle, auxquelles Pien fait allusion⁽²⁾, les démons effrayants sont dépeints dans leur nudité. Leurs horribles visages suggèrent les terreurs de l'enfer. À

leur sujet, des moines bouddhiques japonais ont peint des rouleaux aux titres évocateurs : *Les Enfers*, *Les démons affamés*, *Les maladies*. Leur intention consistait à faire peur à ceux qui ne respectaient pas les règles sociales.

Grâce à la fluidité de ses formes, Pien concilie des qualités opposées. En maîtrisant un éventail de techniques artistiques, en peinture, dans le travail du papier découpé, il forge une cohérence profonde et instable entre des thématiques et des valeurs disparates. Sa grammaire des corps emprunte à l'animal et à l'humain. Ses installations associent le dessin à la modulation de l'espace par le papier moulé. Sa calligraphie transmute le motif transgénique. Son œuvre possède une musicalité théâtrale qui harmonise les richesses thématiques. D'une exposition à l'autre, ses installations se succèdent comme des variations musicales. Entre la peinture à l'encre et la grâce aérienne du papier découpé et moulé, le registre musical semble s'étendre du menuet à l'opéra baroque. Le courant musical intègre des concepts orientaux et occidentaux, cependant il reste la musique de base, l'arrière-plan mélodique, qui est délicieusement oriental.

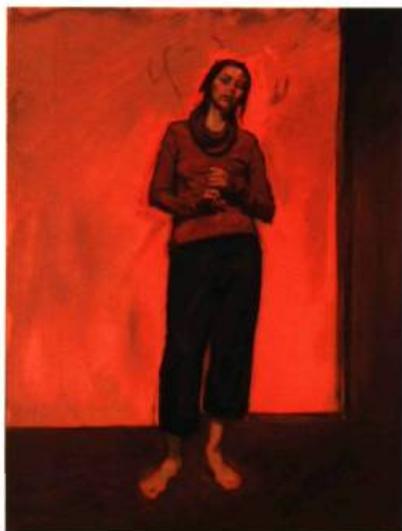
André Seleanu

⁽¹⁾ James Cahill, *La peinture chinoise Skira*, Genève 1977, p.98.

⁽²⁾ *Tracing Night: re-tracing yourself par Tilla Kellman*, étude sur Ed Pien <http://www.pfoac.com/artists/ep-tracing-night-english.htm>



Ed Pien
The fox boy escaping, 1999
Encre et flash sur papier
42 x 30 cm



Yann Leroux
Myra debout sur fond rose, 2005
Huile sur bois
81 x 61 cm
Photo: Paul Bradley

CHRONIQUE D'UNE PEINTURE ANNONCÉE

YANN LEROUX

Galerie Simon Blais
5420, boul. Saint-Laurent
Local 100
Montréal
Tél.: (514) 849-1165
www.galeriesimonblais.com
Du 18 janvier au 18 février 2006

«Le critique ne peut prétendre traduire l'œuvre... Ce qu'il peut, c'est engendrer un certain sens en le déviant d'une forme qui est l'œuvre.»

R. Barthes (Critique et Vérité)

Dans les images de Yann Leroux, que voit-on? Pêle-mêle: des personnages de son entourage, gens ordinaires, et aussi quelques modèles, rares, qui réchauffent la toile de manière fugitive; on voit aussi des éléments de nature morte, tous objets ordinaires, ou des éléments de paysages traités comme des décors ordinaires. Autrement dit sans artifice. Et tous ces éléments littéralement «com-posés» les uns à côté des autres. Sans rapport, sans lien possible. Beaucoup de compositions montrent ainsi moins des personnes que des monades désenparées, incapables de communiquer entre elles, rattachées au monde par des objets ou des bouts de décor,

comme ces coins d'atelier qui enveloppent en vain la nudité des modèles. Rattachés au monde, ces personnages le sont à la manière dont les enfants s'activent autour de leurs jouets, mais cessent toute activité dès qu'on les leur enlève. Stoppant net leur développement intellectuel, pour s'enfermer autistiquement dans leur sensibilité; solitude insoutenable où l'ego se détruit en construisant son identité sociale, ou inversement, s'individualise en détruisant son identité sociale. Manière paradigmatique d'exprimer, en peinture, l'impossibilité de se passer du monde. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire à l'artiste de connaître cette interprétation constructiviste pour y adhérer, elle est dans l'air du temps...

Il se dégage de ce travail pictural une impression que les choses ne sont là que pour être «copiées-collées», afin de constituer une sorte de climat, une trame propre à constituer le vêtement du destin individuel de chaque personnage. J'emploie le mot destin, car en grec c'est un pluriel, inexorable – les Destins auxquels Zeus lui-même bien que «maître de la vie» est soumis; tel est l'ordre du monde. Raison pour laquelle cet univers sans issue de vies sans issue, données pour l'«ordre», ne secrète pas d'angoisse mais plutôt l'étonnement d'un peintre dont les représentations peuvent être regardées comme un témoignage de la génération X.

Leroux peint avec des jus colorés; un rien de pigments soufflés à la surface du support. Papier ou masonite, bois ou carton, c'est pratiquement le même rendu: un effleurement sans empâtement. Ses gouaches ressemblent à des aquarelles et son coup

de pinceau souligne ou accuse: il dessine. Avec un réel métier.

Deux toiles de Leroux évoquent, à la verticale, le jeu des «Majas, desnuda et vestida»; sauf que la maja se nomme: Myra. Dans le premier tableau, la chair rose sur le fond jade et bronze des murs nus, brille et force le regard à s'interroger sur la pyramide inversée du sexe nocturne. Tandis que le second tableau montre le même modèle effacé par la banalité de ses vêtements, au point que la vibration rosée du fond accentuée par l'angle d'ombre portée au sol semble s'animer, et vient capter l'œil comme le frisson une peau; suggérant ce que l'on cache. Or d'une pièce à l'autre, le peintre n'en finit pas de formuler la même interrogation muette sur le visage de tous ses modèles. Toujours cette énigme: l'obligation de se soumettre à un monde incompréhensible. Pourquoi? L'artiste l'ignore. Alors il peint. Il s'annonce dans sa peinture.

Si la secrète beauté d'une œuvre poursuivie tout au long d'une vie tient autant à la formule de ses images qu'à cette résistance matérielle au temps qui cristallise notre désir d'immortalité, la peinture n'a rien à craindre de ses rivales virtuelles, dont les supports se dégradent aussi rapidement que leurs technologies se démodent à un rythme croissant. Éphémère, l'art tout entier devient, ou plutôt redevient, ici, un support didactique ou cathartique, là, un bien de consommation. Alors que la peinture, elle, reprend tout doucement sa place de valeur refuge... Et tandis que nombre d'artistes s'exposent (eux) et... «s'installent», les peintres, eux, s'abstraient et exposent. Le

galeriste parie sur leurs œuvres. Simon Blais a parié sur Leroux; il lui reste à convaincre un public qui, lui aussi, doit parier. Car depuis Pascal, au moins, l'avenir appartient aux parieurs! Or qu'attend le public? Toujours la même chose, en peinture: des traces concrètes; des œuvres. De préférence celles de ces quelques artistes qui décident un jour de cesser de se proclamer «artistes», pour s'accepter peintres. Afin de se consacrer corps et âme à leur travail. La peinture et rien d'autre. Ils sont si rares! Et si Leroux était ou devenait l'un d'entre eux?... Qui sait?

Tel est le dernier pari de la Galerie Simon Blais.

Jacques-Bernard Roumanes

UNE NOTE URGENTE ET TRAGIQUE

BERTHA SHENKER

TEN PLAGUES REVISITED – PART II
Peintures et dessins

Galerie Espace trois
Centre Saydie Bronfman
5170, chemin de la Côte-
Ste-Catherine
Montréal
Tél.: (514) 739-2301
www.saidyebronfman.org

Du 7 décembre 2005 au 29 janvier 2006

L'énergie qui émane des toiles de Bertha Shenker renvoie à l'intensité du registre sacré qui inspire sa peinture. L'ouverture panoramique qui caractérise les images qu'elle propose correspond au caractère épique du texte de l'Ancien Testament, de la Torah hébraïque, marqué par des répétitions rituelles et des images saisissantes de nature archétypale. Cette peinture inspirée par le livre de l'Exode se situe dans la tradition de l'expressionnisme abstrait, en articulant une note urgente et tragique. En revanche, si l'on cherche une comparaison de registres émotifs, l'atmosphère des toiles d'un Mark Rothko, par exemple, était plutôt mélancolique et lyrique, d'une subtile tristesse, parfois. L'urgence des intuitions de l'artiste montréalaise est pondérée par la recherche d'une harmonie chromatique, qui fait partie intégrante de son constat sacré et existentiel. Quelques formes simples, hautement signifiantes, articulent

NOTES BIOGRAPHIQUES

JEUNE ARTISTE AUTODIDACTE DE 31 ANS, YANN LEROUX EST ORIGINAIRE DE LABEL-SUR-QUÉVILLON, EN ABITIBI. IL A FRÉQUENTÉ L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL À LA FIN DES ANNÉES 1990. IL EST REPRÉSENTÉ PAR LA GALERIE SIMON BLAIS DEPUIS CINQ ANS. C'EST SA DEUXIÈME EXPOSITION SOLO. SES ŒUVRES ONT ÉTÉ EXPOSÉES DANS DES FOIRES INTERNATIONALES TELLES QUE WORKS ON PAPER DE NEW YORK ET TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR.

une symbolique personnelle de l'artiste. Il s'agit, entre autres éléments, de la flèche rompue en zigzag: la ligne en angle aigu suggère une menaçante pique tandis que la ligne en pointillé évoque l'indécision ou un mystérieux malaise.

Grâce à une prudente économie de moyens plastiques, Bertha Shenker réussit à évoquer la frayeur dont déborde l'épisode des *Dix plaies* du livre de l'Exode. L'artiste reprend dans un langage plastique très actuel le thème biblique, sur un ton qui semble presque suggérer une forme de polémique; elle imprègne l'œuvre picturale d'une dynamique particulière sur un registre abstrait. On y retrouve un sens narratif, une directionnalité. L'émotion qui se dégage de l'œuvre est sombre, énigmatique. Peintures et dessins ne sont pas citationnistes, en dépit de l'existence d'une abondante iconographie sacrée accumulée au long des siècles. L'artiste préfère à celle-ci son propre symbolisme.

Si un concept semble relier les images de Bertha Shenker, c'est celui de la détresse incontrôlable. Cependant, l'artiste transperce vite les limites de la proposition rationnelle, pour s'attaquer à notre perception viscérale. Un cri visuel se détache de l'image, tandis que l'artiste se fraye un chemin vers le sens du sacré. Devenues proverbiales au cours des millénaires, les *Dix plaies* ont marqué la conscience de l'univers judéo-chrétien. À un rythme soutenu, Bertha Shenker interprète le registre prophétique, elle le reprend dans la polysémie propre à l'abstraction et le replace dans l'actualité.

La première décennie du XXI^e siècle semble d'ailleurs marquée par une insécurité chronique. Le malaise qui débouche sur le désastre politique ou naturel hante l'actualité: au hasard, l'on peut citer l'attaque contre New York, le 11 septembre 2001; le tsunami, meurtrière lame de fond dans la zone du Pacifique, la fonte des calottes glaciaires aux consé-

quences inconnues, la fréquence des diverses épidémies...

L'artiste trace un lien entre le texte biblique et le contexte actuel. Les œuvres intitulées *Sang contaminé*, *Désinformation*, *Tueur kamikaze* et *Peur et haine* évoquent cette angoisse explosive de l'actualité. En contrepartie, dans le livre de l'Exode, les plaies divines lâchées sur l'Égypte incluaient, entre autres, la sécheresse, l'invasion des mouches, des grenouilles et des sauterelles, l'épidémie de peste. En fait, dans une exposition intitulée *Ten Plagues Revisited –part I*, l'artiste revenait tel quel le thème biblique des dix plaies dans des toiles nommées *Pestilence*, *Ténèbres*, *Mort du premier né – génocide*...

L'expressionnisme abstrait de Bertha Shenker, apparenté à la liberté narrative du New image des années 1980, est tempéré par une gestualité contrôlée. Le répertoire de signes qui introduisent un sens du rythme dans les toiles de Bertha Shenker, renvoie par exemple au graffitiisme d'un Keith Haring. En fait, le signe proposé par l'artiste montréalaise évoque promptement chez le spectateur des mémoires et des associations figuratives.

Une succession de noirs, très différents les uns des autres, s'enchaîne au fil des toiles. Une atmosphère fébrile, crépusculaire, irréelle, est assurée par le métissage des rouges et des verts avec du noir et du gris et par une vibration des orange solaires saturés et foncés jusqu'à atteindre le brun. Les angles aigus reviennent avec insistance, ils

évoquent une citation de Kandinsky: « Plus l'angle est aigu, plus il se rapproche de la chaleur aiguë... »⁽¹⁾ Chaleur aiguë, chaleur cataclysmique...

L'artiste a la passion des modulations du noir: le filament fibreux tracé au fusain se multiplie dans des rectangles d'un noir insondable, rayé, creusé, rugueux... L'entropie de l'actualité se fait sentir à travers le vocabulaire des lignes: faisceaux de flèches, lignes rompues en dents de scie, tracés parallèles en pointillé, lignes directionnelles qui divergent...

Alors que le tracé noir structure la présence des champs verts, bruns ou orangés dans les toiles de Bertha Shenker, le blanc, l'espace vide s'impose au fil des dessins. Un jeu lapidaire d'angles et de modulations de lignes, ponctué de notes colorées, articule une relation où le vide domine sur le plein. Dans les dessins, le sentiment du tragique est moins intense, l'on perçoit plutôt l'énigme et la contemplation. Les dessins semblent avoir un lien avec le concept de mélancolie. Entre l'énergie du geste et l'équilibre de la composition, au carrefour du sacré et du tragique, Bertha Shenker ose affronter l'intensité violente du texte biblique.

André Seleanu

⁽¹⁾ Wassily Kandinsky- Point et ligne sur plan, Folio, essais, Gallimard, 1991, p. 87.

SAINT-BRUNO

QUATRE FOIS DEUX

VIENS DANS MA COUR

Estampes

Nadine Bariteau, Carlos Calado, Denis Charland, Annie Conceicao-Rivet, Yvon David, Karine Landerman, Claire Lemay, Gilles Prince
Commissaires: Lorraine Bénéic et Christian Tisari.

Centre d'exposition du Vieux Presbytère de St-Bruno.

15, rue des Peupliers
Saint-Bruno-de-Montarville
Tél.: (450) 441-8331

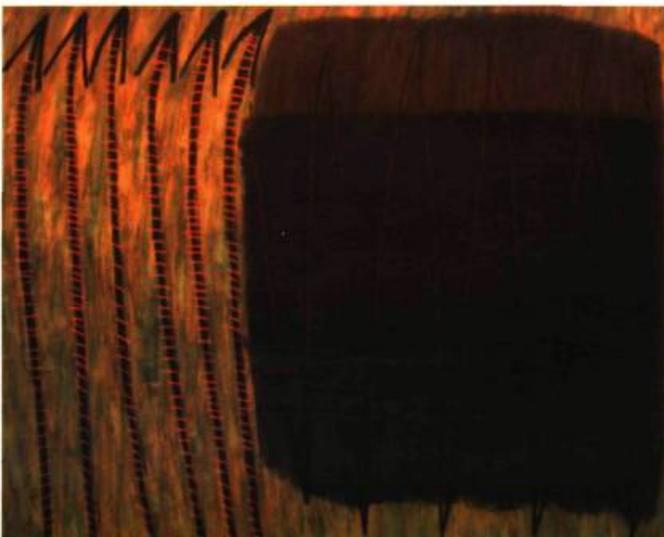
Du 12 février au 5 mars 2006.

Centre de diffusion Presse Papier
75, rue Saint-Antoine
Trois-Rivières.

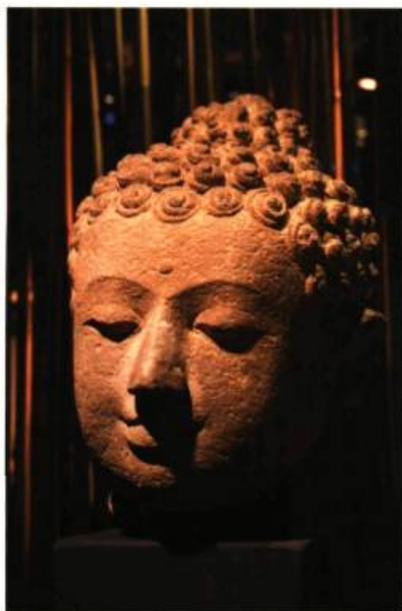
Du 6 au 29 janvier 2006

Avec l'exposition *Viens dans ma cour*, le Zocalo, seul espace de production, de promotion et de recherche voué à l'estampe situé en Montérégie, concrétise ses nouvelles orientations d'intégration des technologies numériques aux techniques traditionnelles. À l'initiative de Claire Lemay, cofondatrice de Zocalo et de Gilles Prince, coordonnateur de l'atelier d'art de Longueuil, *Viens dans ma cour* présente le travail de plus d'une année de recherche et d'expérimentation de quatre duos d'artistes, par l'exposition de 16 estampes originales. Pour l'événement, on a jumelé trois artistes de la relève, Nadine Bariteau, Annie Conceicao-Rivet et Karine Landerman à des artistes chevronnés, dont Denis Charland, éditeur de la revue *Art Le Sabord*, et Carlos Calado, coordonnateur de la section lithographie à l'Atelier Circulaire. Les œuvres de l'exposition *Viens dans ma cour* se posent comme les points de jonction d'une suite de dialogues à la fois stylistiques et techniques.

Ainsi, sérigraphies, gaufrages et impressions numériques scellent la rencontre d'Annie Conceicao-Rivet et de Gilles Prince. Autour d'une picturalité éclatée, quelques linéaments humains morcelés s'entrecroisent, à contre-jour d'une puissante source lumineuse. Les figures évoluent au sein d'un maelström que contiennent de justesse les



Bertha Shenker
Peur et haine, 2003
Bâton à l'huile, fusain noir,
gouache sur toile
154 x 183 cm



Annie Conceicao-Rivet et Gilles Prince
Sans titre, 2005
 Sérigraphie, gaufrage et impression
 numérique
 152 x 112 cm
 (soit 4 oeuvres de 76 x 56 cm)

limites de l'œuvre. Flottement, chute, élévation : la pureté des lignes révèle une situation narrative réduite à sa plus simple expression ; elle évoque les mouvements de l'être, découpés sur fond de violente tension.

Un amalgame de sérigraphie et de carborundum oriente l'axe de production de Nadine Bariteau et d'Yvon David. Structures mécaniques et figures organiques contrastent, dans un jeu de superposition révélant de multiples plans picturaux. Le thème de la rencontre est évoqué en différé, par le biais d'un agenda dont les annotations culminent avec le rendez-vous des artistes pour la création de l'œuvre ; celle-ci se pose en tant que projet et sa composition fourmille d'emprunts au croquis architectural, voire au devis technique.

Par le biais des techniques de sérigraphie, de transfert à chaud et d'impression numérique, Denis Charland et Karine Landerman opèrent la sublimation d'une image en démultipliant les points de vue picturaux. À partir d'un motif de tortue, une iconographie ludique est (dé)composée, de sa source photographique jusqu'à sa texture picturale même. L'ensemble des estampes du duo offre une perspective singulière, à la fois par la mise

en espace épurée des objets et par la juxtaposition des techniques d'impression : de l'aplat superficiel du schéma à la profondeur indicielle de la photographie.

Carlos Calado et Claire Lemay présentent une suite de pièces alliant traitement numérique, lithographie et bois gravé. Ici, la rencontre conjugue technique et contenu. Il s'agit de la conjonction de deux éléments complémentaires, séparés par un lit de particules dans un premier diptyque, puis réunis dans un deuxième, jusqu'à former un noyau, articulé en spirale. Une vive énergie irradie du nœud médian autour duquel circulent des éléments qui évoquent les eaux originelles, tant biologiques que métaphysiques. Soupe primitive, océan universel, fusion sexuelle : les évocations sont multiples et débouchent sur l'idée de création, de naissance, de configuration d'une nouvelle entité, complète en elle-même, et pourtant partie intégrante du Tout.

L'exposition *Viens dans ma cour* porte bien son titre. L'alliage de techniques traditionnelles et numériques, le jumelage de différentes générations de créateurs, la multiplicité des styles et des points de vue se déploient au service d'une mise en commun, des tempéraments, et des styles au profit d'un processus créatif fondé sur la rencontre.

Karoline Georges

LAVAL

EXERCICE DE DÉCRYPTAGE

GENEVIÈVE ROCHER

À CLAIRES-VOIES

Gouaches sur papier

Galerie Verticale Art Contemporain

2084, boul. des Laurentides

Suite 200

Laval

Tél. : 450-975-1188

www.galerieverticale.com

Du 4 septembre au 16 octobre 2005

Prolongement du projet sous le titre

EN FILIGRANE

Musée du Bas-Saint-Laurent

300, rue St-Pierre

Rivière-du-Loup

Tél. : (418) 862-7547

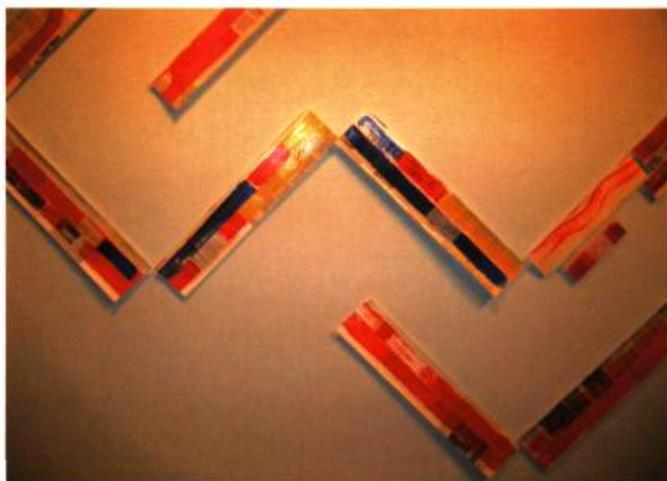
Du 29 janvier au 12 mars 2006

Les cinquante gouaches (format 65 x 15cm) de Geneviève Rocher disposées sur deux murs en angle de la petite salle de la Galerie Verticale, ni tout à fait œuvres autonomes closes sur elles-mêmes, ni tout à fait fragments se rapportant à un tout, se trouvent en continuelle opposition dialectique les unes avec les autres ainsi qu'avec l'espace qui les environne, composant ainsi une installation.

De loin, telles qu'on les voit en entrant, ces gouaches apparaissent comme des surfaces rectangulaires animées de bandes colorées. Leur répartition suit un canevas en chevrons à angle droit rigoureux et méthodique, formant un patron régulier couvrant les murs. De ce premier état d'organisation structurelle s'imposant au regard dès qu'on entre dans la salle en émerge progressivement un second—coloristique—, plus subtil mais tout aussi systématique et rigoureux : il se présente comme une variation sur les trois couleurs primaires, instaurant une progression chromatique régulière de groupe de gouaches en groupe de gouaches. L'on passe ainsi d'un duo de bleu et de jaune à un duo de jaune et de rouge, puis à un duo de rouge et de bleu, et, en récapitulation finale, à du rouge, bleu et jaune.

Lorsqu'on s'approche de plus près, on voit que ces couleurs ne sont pas simplement appliquées sur la surface ; il s'agit de tronçons de bandelettes peintes et collées. Dès lors la surface rectangulaire de chaque gouache n'apparaît plus comme un support, un fond d'accueil à l'application de couleur mais plutôt comme une construction formée de couches superposées de bandelettes de papier ou de carton découpé, collées les unes à côté des autres puis les unes sur les autres jusqu'à constituer une surface rectangulaire compacte et solide de quelques millimètres d'épaisseur. Les bandelettes de papier ont été prélevées dans des journaux, principalement *Le Monde diplomatique*—pour la réaction particulière de son papier à la gouache, tout autant qu'en regard du projet éditorial de ce journal et de son ouverture manifeste à l'art contemporain, comme le spécifie l'artiste ; mais on peut reconnaître aussi—de-ci de-là et toujours en filigrane afin de les rendre presque impossibles à déchiffrer—un fragment de *Para-Para de Parachute* et du *Journal du Musée d'art contemporain de Montréal*. Ces bandelettes de cinq à huit centimètres de large ont été peintes à la gouache avant d'être collées, ce qui les a plus ou moins gondolées : il en résulte une texture marquée de l'ensemble, qu'accroissent encore les raccords des bandelettes et leur couleur différente. Par ailleurs, si une progres-

Geneviève Rocher
A claire voie (détail)
 Installation picturale, 2005
 Gouache sur papier
 1,65 m x 10 m
 Photo: Régis Jean



sion chromatique émerge à l'échelle de toute l'installation, on remarque de près, que de gouache en gouache, la bandelette du centre qui fait office de médiane, devient de plus en plus sinueuse, jusqu'à tresser un X avec sa voisine, ce qui introduit un élément d'interruption, de disjonction par rapport aux principes de symétrie orthogonale et de répétition qui coordonnent l'ensemble de la série.

Dans cette installation – plus précisément, dans cette peinture installative –, Geneviève Rocher pose la question de la supposée non-contemporanéité du médium peinture contredite par la ténacité des peintres contemporains. Elle reprend le problème là où l'avaient laissé les *drippings* de Pollock – la couleur n'a plus fonction de remplissage, elle n'est plus soumise à un dessin/dessein maître, mais elle devient elle-même dessin, projet, tout en restant un plein –; et elle conjugue ce premier élément à celui tout aussi déconstructeur amené par Frank Stella – une peinture est un objet en trois dimensions accroché sur un mur, et, à *contrario* de toute métaphysique du sublime et/ou du divin attachée traditionnellement à la peinture, cet objet peut résulter de la simple répétition systématique d'un module, d'un patron. Geneviève Rocher articule cette mise en abîme réflexive de l'entreprise de dépeçage critique de la tradition picturale propre aux années 60, en privilégiant à son tour la répétition (celle d'un même module de base: une bandelette de papier journal ou de carton), dans un geste simple et presque primaire (découper, coller et colorer). Ce choix d'un geste et d'une technique en quelque sorte « non spécialisés » rompt avec l'idée de métier mais permet aussi de déjouer la tradition de la toile-support, de la surface vierge qui se fait écran de projections picturales et/ou métaphysiques. Sa technique favorise à la fois une mise à distance du geste pictural et un grossissement des caractères matériels du support qui a pour effet de rappeler la nature d'objet et de construction de la peinture. Le recours aux seules couleurs primaires consolide ce questionnement sur les fondements les plus élémentaires de la peinture

(support et couleurs): à la simplicité et au caractère premier du geste de découpe et de collage répond l'emploi exclusif des trois couleurs primaires (même si à quelques très rares endroits, l'artiste « s'autorise » un mélange des couleurs – un bleu-vert surgit ainsi par moment –, ceci a essentiellement pour effet de mettre en évidence que tout le reste est en couleurs primaires).

L'intérêt du travail de Geneviève Rocher sur les formes et les acquis conceptuels de l'installation, de la peinture et de l'art minimal, tient à ce qu'elle l'intègre à une réflexion particulièrement actuelle sur le rapport de l'art et de la société: en prenant pour matériau des revues d'art spécialisées mais aussi des journaux qui ont pour volonté d'intégrer l'art aux traits socio-politiques de la vie quotidienne (*Le Monde diplomatique*), elle réussit à établir que l'art aujourd'hui se façonne en partie à même sa propre médiation, à même son effort de présence dans la sphère publique.

Christine Dubois

QUÉBEC

LE GRAND THÉÂTRE EXISTENTIEL

FRANÇOIS VINCENT ŒUVRES RÉCENTES

Galerie Lacerte Art contemporain
1, côte Dinan
Québec
Tél.: (418) 692-1566
www.galerielacerte.com

12 octobre au 6 novembre 2005

Professeur de dessin et de couleur depuis plus de vingt ans à l'École nationale de théâtre (section scénographie), François Vincent s'appuie sur sa maîtrise des techniques de peinture et de la gravure pour raconter d'étranges histoires. Baignant tantôt dans la lumière de l'impressionnisme, tantôt dans une ambiance floue, presque inquiétante, les situations campées par François Vincent s'apparentent à des mises en scène théâtrales, lourdes de drames embusqués, de craintes subconscientes, de péripéties sans début ni conclusion réelle. Pourtant, dans ces compositions où tout semble fusionner, de

petites formes rythment l'espace, s'instituant comme des sortes de bornes permettant aux personnages de trouver un refuge, hélas, illusoire, puisque rien n'arrête les flots déferlant du temps.

Dans cet univers dramatique que traverse la sensualité des bleus, des verts, des jaunes et des roses, ainsi que l'ambiguïté des espaces où le ciel se confond avec la mer, des personnages s'élançant au-dessus du vide, d'autres donnent l'impression de s'y laisser tomber. Les toiles de François Vincent se construisent à partir d'acteurs louvoyant entre une détermination héroïque et une hésitation existentielle. « Les personnages de mes peintures, attendent, s'acharnent dans la pénombre et s'abandonnent dans l'ombre comme un nageur qui sait qu'il devra se noyer pour baigner dans la lumière, précise le peintre. » En se jetant dans le vide, ses personnages cherchent-ils à exorciser des démons? Implorant-ils le ciel de leurs prières? Ou simplement sont-ils des témoins de la vie?

Dans la toile *L'est, l'ouest et la mer de tranquillité*, une acrylique pleine de mystère, une jeune femme fixe le vide, à la limite d'une falaise, les bras élevés vers le haut, comme si elle s'apprêtait à sauter. Derrière elle, un être fantomatique pose la main sur son épaule. A-t-il amené la dame jusqu'au ravin pour la pousser dans le précipice? La retient-il pour ne pas qu'elle saute? L'encourage-t-il à prendre son envol? On peut y voir la projection d'un artiste s'obligeant à quitter les berges du connu pour aller à la rencontre de la création, l'œuvre n'étant pas l'objet réalisé, mais plutôt le cheminement pour arriver à créer. Ce que racontent les toiles de l'artiste, c'est le grand théâtre existentiel où se nouent les situations conflictuelles dont nous sommes les acteurs. François Vincent ne s'intéresse-t-il qu'à ces réalités, sources éternelles d'inspirations artistiques? Cherche-t-il à en dire l'absurdité? Ses tableaux sont-ils des cris?

Michel Bois



François Vincent
Pratiquante, 2005
Acrylique sur toile
112 x 102 cm

LES HABITS CHATOYANTS

KARIM RHOLEM DEUXIÈME PEAU

Centre Vu
523, rue Saint-Vallier Est
Québec
Tél.: (418) 640-2585

Du 18 novembre au 18 décembre
2005

Karim Rholem fait œuvre ethnographique. Au cours des récentes années, il a su montrer familles nombreuses, aînés centenaires du Québec et nouveaux arrivants fraîchement débarqués à Montréal. Cette fois, il s'est attaqué à un sujet moins évident. Il a choisi de faire le portrait des uniformes de protection utilisés au cours de l'exercice de métiers dangereux.

Ce sont donc différents « monstres » campés sur des tirages au jet d'encre de 95 x 150 cm qui accueillent les visiteurs. Ils leur font face dans leurs couleurs vives et éclatantes sur un fond noir. Chaque costume est habité par un humain dont on ne voit rien, la vitre qui le sépare des visiteurs étant trop embuée pour qu'ils puissent y distinguer quoi que ce soit. Une seule image vient rompre cette série uniforme. C'est celle, horizontale, d'un costume de protection contre des produits et des émanations dangereuses de toutes sortes, évoluant dans l'environnement, très propice à son emploi, d'une usine appartenant probablement à une compagnie pétrolière, comme le laissent penser les nombreuses canalisations qui s'élèvent de divers contenants cylindriques. Il ne semble ni devoir aller vers une quelconque tâche, ni venir de l'exécuter. Comme



Karim Rhoem
Deuxième Peau, 2003-2005
 Tirage couleur au jet d'encre
 95 x 200 cm

telle, sa présence est inquiétante. Il se tient là, en plein jour, comme s'il attendait une fuite ou une explosion imminente contre laquelle il a décidé de se prémunir, il est dans l'attente de l'inexorable. Ainsi en quelque sorte, les spectateurs assistent à cette inévitable catastrophe par procuration et à l'avance, mais démunis, quant à eux, de toute protection.

Les autres costumes suggèrent, eux aussi, un travail en territoire hostile, en contact avec des produits potentiellement dangereux. On reconnaît un costume de plongée sous-marine mais constitué d'éléments et d'instruments dont on sent bien qu'ils ne servent pas à une activité de loisir ou d'exploration ludique mais à l'exercice sous l'eau de quelque tâche périlleuse. Un autre vêtement, en amiante celui-là, permet à celui qui le porte de s'exposer au feu et de le combattre. Un autre de ces monstrueux mutants

est armé d'un compteur de radiations et laisse présager un futur inquiétant.

Ces carapaces en disent long sur nous. On accepte sans peine de les considérer comme des deuxièmes peaux, comme le suggère le titre donné à l'exposition. Y loger ainsi, ne serait-ce que par une sorte de projection ou forme de cauchemar revient à dire que ce lieu de résidence qu'est notre planète n'est plus vivable. Ces costumes se proposent donc à la fois comme extension du corps humain, comme peau protectrice mais aussi comme témoins d'un monde déjà détruit. Ils trahissent une insuffisance du corps humain à s'adapter à certains lieux. Ils incitent à considérer un univers au sein duquel ce corps n'est qu'en sursis.

Choisissant un tel sujet, Karim Rhoem contrevient presque au rôle d'un bon ethnographe. Certes, il fait apparemment œuvre typologique, répertoriant de simples uniformes dont il offre une suite de portraits en pied reproduits en grandeur

réelle (oserait-on dire «nature»?). Mais, avec eux, se prépare un avenir que l'on ne peut s'empêcher d'appréhender. La typologie devient commentaire social, œuvre engagée. Ce glissement est ici tout sauf subtil. Évidemment, l'on ne peut qu'acquiescer au commentaire ainsi reconnu. On se plaît même à admirer le chatolement des couleurs, ces monstres de fausse chair, ces *habitations* mobiles qui nous suivent pas à pas. Mais cet esthétisme a presque un aspect pervers tant l'on sait ce que peuvent représenter ces habits. En fait, il en va de ce travail comme si, tout en voulant se peindre en documentaliste détaché, le photographe faisait œuvre d'anticipation programmée, donnant à son apparent flegme une direction très connotée.

Sylvain Campeau

JADIS, NAGUÈRE

EDMOND-J. MASSICOTTE

Illustrateur

Commissaire : David Karel

Musée national des beaux-arts
 du Québec

Parc des Champs-de-Bataille
 Québec

Tél. : (418) 643-2150

www.mnba.qc.ca

Du 24 novembre au 13 août 2006.

Edmond-J. Massicotte (1875-1929) s'est surtout fait connaître, au début du siècle dernier, comme illustrateur, notamment par une série d'œuvres intitulées *Nos Canadiens d'autrefois*. Diverses facettes de son œuvre, riche en portraits, caricatures politiques, dessins publicitaires, illustrations de revues, de romans et de manuels scolaires sont présentées dans le cadre de cette exposition sous la forme de 200 petits formats presque tous réalisés sur papier et imprimés industriellement. Ils ont pour objet, selon le commissaire de l'exposition, David Karel, de montrer «les deux sensibilités de Massicotte-la moderniste et la passéiste»

Dans cette optique, l'exposition propose au public un itinéraire oscillant entre deux pôles. Le premier pôle montre des illustrations de Massicotte publiées dans *Le Monde illustré*, revue montréalaise proche des milieux littéraires avant-gardistes du début du siècle et



Edmond-Joseph Massicotte
Portrait d'une élégante au chapeau,
 1897-1898
 Dessin à la mine de plomb
 23,2 x 14 cm
 Achat. Collection du Musée national des
 beaux-arts du Québec

largement inspirées par l'Art nouveau. Ces œuvres au symbolisme morbide, aux lignes sinieuses reprennent les thématiques de l'éternel féminin, de la nature en deuil ou encore de la mort telles qu'on les retrouve déjà chez Mucha ou encore chez d'autres graphistes américains de cette époque.

Du second pôle, on retient surtout une imagerie tournée vers la culture populaire et ses traditions paysannes ayant essentiellement pour dessein de sensibiliser les contemporains de l'artiste aux vertus d'un patrimoine menacé par l'industrialisation galopante du début du siècle. À partir de gravures et de photo-gravures, souvent rehaussées à l'aquarelle et largement distribuées à l'échelle du Québec grâce aux techniques photomécaniques du début du siècle dernier, Massicotte illustre, en se servant de croquis d'observation, des œuvres semblables à de véritables images d'Épinal qui, comme leur titre l'indique : *L'épluchette de blé d'Inde*, *Bénédiction du jour de l'an* ou encore *Le Traditionnel Gâteau des Rois* tentent de restituer

avec précision les us et coutumes d'un monde amené à disparaître. Nonobstant leur facture à la fois didactique et naïve, ces gravures convenues ont fait la notoriété de Massicotte.

L'exposition réussit le tour de force de proposer une vue d'ensemble de l'œuvre de Massicotte perçue, à tort, comme essentiellement traditionnelle. Un catalogue riche en documentation, réalisé par David Karel, professeur en histoire de l'art à l'Université Laval, en collaboration avec les Presses de l'Université Laval, accompagne l'exposition.

Corine Bolla-Paquet

ALMA

UNE LANGUE BIEN PENDUE!

GUY BLACKBURN

TOUCHE

Commissaire: Guy Sioui Durand

Centre d'exposition SAGAMIE

50, rue Saint-Joseph

Alma

Tél.: (418) 662-7280

www.sagamie.com

Du 8 décembre 2005 au 31 mars 2006

Musée d'art Contemporain

de Valdivia Chili

Du 13 mars au 29 avril 2006

Avec *TOUCHE*, Guy Blackburn inaugurerait, en décembre 2005, la nouvelle galerie de SAGAMIE, le Centre national de recherche et diffusion en arts contemporains numériques. Il y a effectué une résidence de trois mois au cours de l'automne 2005 avec l'idée de produire une série d'installations utilisant le traitement numérique de l'image et l'imprimé numérique grand format. Depuis les années 80, notamment avec le Groupe Insertion, Guy Blackburn explore dans ses œuvres l'installation, la sculpture et les œuvres sur papier cherchant la confrontation des idées à travers des préoccupations sociales. L'installation, un des médiums privilégiés par l'artiste de Chicoutimi, prédomine dans cette exposition.

Le titre *TOUCHE* recouvre plusieurs sens. Il peut signifier le fait de toucher l'adversaire en escrime ou la manière de poser la couleur sur la toile. Il y a aussi la manière

de toucher par l'apparence, l'habillement, la richesse que l'on expose. Ici l'artiste s'attarde de façon surprenante au toucher gustatif. Dans *La grande langue*, une œuvre de quatre mètres de long imprimée sur du polypropylène, prolongée d'un dessin sur le mur, l'artiste a traité de façon numérique une langue n'hésitant pas à l'étirer jusqu'à lui donner l'allure d'un territoire géographique. Mais cette langue est-elle vraiment humaine? Il s'agit en fait d'une langue de porc, la langue animale la plus proche de l'humain. La langue, prise au sens linguistique, c'est aussi ce qui permet de communiquer entre humains. Dans *Politique-langue*, l'artiste tapisse d'une langue rose le fond d'un soulier, dont le bout est perforé de petites aiguilles. Ce soulier est mis en correspondance avec une paire de chaussures blanches accompagnées d'une étoile. Il s'agit de l'étoile qu'on retrouve sur le drapeau du Chili, pays où Guy Blackburn a travaillé en 2002 et où il retournera exposer au printemps 2006.

TOUCHE signifie également l'allure, la dégaine, le «look». Guy Blackburn a produit une série de sept auto-portraits grand format qui ont été exposés dans la rue principale d'Alma durant deux mois soulevant la curiosité des gens. Il a prêté sa tête à des expérimentations-transformations. On le voit le crâne tatoué, la tête recouverte d'un foulard ou de différents chapeaux fabriqués de pansements, de crème à barbe, de tissus multicolores ou encore la tête recouverte de pinces à cheveux. Le couvre-chef devient symbole d'identité et illustre autant de personnages qu'il y a de couvre-chefs.

Que ce soit avec *Couvre-chaussures*, une série où sont accrochées dix-neuf bottes de caoutchouc aux lacets défaits, qui pendent et projettent des ombres sur le mur, rappelant les bottes des soldats durant la Deuxième Guerre mondiale, ou avec sa série de vingt-huit chapeaux de marin transformés, un projet interactif entre Guy Blackburn et les étudiants et les étudiantes en arts plastiques du CEGEP d'Alma, l'identité de l'homme revêt pour Blackburn des formes interchangeables.

Marquant un contraste, une étrange installation sonore attire le regard du visiteur: *La chanson d'Alain* représente une grande chaussure d'où s'échappent des bruits de langue. Dans *Les bijoux de famille*, Blackburn part de l'idée qu'il faut faire preuve de richesse pour se faire toucher. L'installation établit un dialogue entre un bijou de famille imprimé sur un gros papier buvard perforé et un fauteuil recouvert de papilles gustatives. La langue sert de trame de fond pour texturer le fauteuil dont les pieds sont habillés de chaussettes. Juste à côté, on propose au spectateur des papilles gustatives disposées sur une plaque de verre qui deviennent des perles de verre.

Guy Blackburn s'intéresse depuis les années 80 à l'individu et à la société. Très actif autant sur la scène québécoise qu'internationale, il a remporté à l'automne 2005 le prix de la création artistique en région du Conseil des arts et des lettres du Québec pour le Saguenay-Lac Saint-Jean. Dans l'exposition *TOUCHE*, dont le commissaire est Guy Sioui-Durand, il questionne l'identité sous plusieurs formes utilisant plus particulièrement le toucher pour marquer les territoires de l'identité et l'envers des apparences qui se cachent sous les couvre-chefs. Une exposition où il n'est pas interdit de toucher!

Marie Ginette Bouchard

De la série Têtes d'artistes, 2005
Détail de l'Installation *Touche*
1,52 x 2,13 m
Photo: Alain Dumas

