

Critiques

Volume 50, Number 203, Summer 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52541ac>

[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(203), 69–79.

MONTRÉAL

CŒUR DE ROCKER

JAUNE PRIMAIRE
HOMMAGE À ROBERT CLOUTIER
(1975-2005)

Commissaires: Françoise Belu
et Martin Champagne

Artistes: Jacques Benoît, Kittie
Bruneau, Suzanne Joos, Hugo
Lachance, Éric Lamontagne, Steve
Lévesque, Marie-Claude Pratte,
Marie-Andrée Rho, Ariane Thézé,
Françoise Belu, collectif La Valise.

Maison de la culture Frontenac
2550, rue Ontario Est
Montréal
Tél.: (514) 872-7882
Du 16 mars au 23 avril 2006



Robert Cloutier
Photographie, 2004
Photo: Steve Lévesque

Robert Cloutier, qui dirigeait *Praxis*, un centre autogéré d'artistes de Sainte-Thérèse, était l'initiateur de l'événement collectif intitulé *Jaune primaire*. Il s'agit d'un tour d'horizon de quelques tendances prégnantes du monde des arts; il témoigne aussi de la rencontre d'une sensibilité de musicien avec quelques productions issues de recherches visuelles propres au milieu artistique montréalais. De manière imprévue, hélas, *Jaune primaire* constitue un hommage à Robert Cloutier.

Cloutier est mort victime d'un accident de la route en septembre 2005. Il n'avait que trente ans. Selon divers témoignages, ce travailleur acharné était miné par la fatigue. C'était aussi un grand voyageur: il avait notamment visité les pays andins et l'Asie du Sud-Est. Le destin de ce chanteur-compositeur-interprète semble être l'écho actuel de celui d'un James Dean, acteur hollywoodien, l'archétype d'une génération rebelle des années cinquante. Dean périssait lui aussi au volant de son auto.

Cloutier était un *insider* du milieu de la musique et de l'art actuel. Fortement apprécié, même aimé par ses collaborateurs, il réagissait dans ses chansons à la beauté et aux arcanes de l'art actuel. Une émotion existentielle traverse sa musique que

l'on peut se risquer à associer à une sorte de correspondance baudelairienne avec les œuvres présentées dans *Jaune primaire*. En fonction d'une échelle personnelle de valeurs, ce titre fut choisi pour l'événement par Cloutier. Dans un texte qui accompagne l'exposition, sa mère et ses sœurs écrivent: « Certaines recherches démontrent que le jaune représente l'intensité, l'énergie, la sensibilité, la fertilité et la volonté, ce sont tous des éléments qui le caractérisent, Robert. Le jaune est aussi un véhicule de jeunesse et de lumière (...) »

Praticien de la musique électronique, Cloutier a néanmoins choisi la guitare solo sans arrangement électronique pour le CD qui

accompagne *Jaune primaire*. Peut-être veut-il ainsi souligner une certaine urgence du message social que proposent les œuvres d'art. Elles nous font sentir un malaise individuel et une nébuleuse d'angoisse, d'anxiété.

En effet, dans les œuvres des artistes Ariane Thézé, Éric Lamontagne, Marie-Andrée Rho ou Marie-Claude Pratte, l'on découvre une critique de l'image stéréotypée du citoyen adapté au sein d'une société d'une impersonnalité menaçante. L'identité est toujours contestée par l'impératif d'un *fonctionnement socio-économique sans heurts*: dans cet environnement le moi réel doit être réaffirmé continuellement.

Dans la grande salle d'exposition de la Maison de la culture Frontenac, les ballades rock de Robert Cloutier sont diffusées pendant la durée de l'exposition. Elles accompagnent donc des œuvres de nomadisme urbain.

Pour résonner au diapason de l'œuvre photographique de Jacques Benoît, des images symétriques d'un arbre au printemps, Robert Cloutier a composé les paroles suivantes:

*Je suis en train de perdre,
de perdre ma jeunesse
qui s'envole avec le temps
et je refuse de vieillir
en dedans.*

Les paroles entament avec les œuvres visuelles un dialogue qui s'ouvre sur le côté obscur d'une génération qui doit frayer avec le productivisme, un certain conformisme, le leitmotiv de l'adaptation. C'est ce qu'expriment les tableaux de Marie-Claude Pratte qui invoquent le *bad painting*; des photos de sites du Canada et du Mexique marqués du signe nomade et ironique du disque d'or de Steve Lévesque. Il dresse une critique sociale qui se manifeste par un geste esthétique sériel que l'on pourrait dire ritualisé.

Ces œuvres relèvent d'une fragilité, d'une finesse inséparables de leur conception intellectuelle. Malheureusement, le côté sériel en vogue, présent dans de nombreuses œuvres, efface l'effet de surprise qui devrait être partie intégrante de l'œuvre d'art.

En jetant des ponts vers la scène de l'art actuel grâce à la ballade rock, Cloutier reprend à son compte la tentative sans cesse renouvelée d'intégrer l'art à la vie, un leitmotiv cher au vingtième siècle. Sa démarche rappelle aussi celle du groupe

montréalais *Fusion des arts* populaire au cours des années soixante. La chanson pop de Cloutier peut être perçue comme un effort en vue de combler une fracture culturelle entre l'expression artistique facilement accessible (la chanson) et les arts visuels associés à une certaine élite. Le musicien met l'accent sur l'acte de compréhension qui tient non pas à une synthèse, mais plus directement à l'échange (intellectuel et affectif) entre des sensibilités artistiques variées.

Pour une grande toile de Kittie Bruneau intitulée *Mastigouche*, Cloutier compose la ballade *Mascarade*:

*Apparence extérieure
Visage caché et mystérieux
Se prendre au sérieux
Et se tricher à l'intérieur (...).*

Chez Kittie Bruneau, les visages qui évoquent le masque amérindien sur un ciel étoilé introduisent le motif du « frisson chamanique ». Les violets, les rouges, les noirs rappellent le côté inquiétant de la nature sylvestre et nocturne. L'artiste matérialise le chaos qui hante un monde si planifié, mais ce chaos, loin d'être destructeur, est riche de virtuosités créatrices.

Les petits tableaux grotesques de Marie-Claude Pratte rappellent les cases des dessins qui s'inscrivent dans les bandes dessinées. Le contour verdâtre marqué « intello », surmonté d'immenses lunettes, ressemble au personnage du cinéma *E.T.* Marie-Claude Pratte met en cause la tendance sociale qui consiste à créer des portraits-robots de nature discriminatoire. « Pour l'artiste, il s'agit d'échapper aux cases qui limitent », explique Françoise Belu, l'un des commissaires de l'exposition.

Dans des séries de collages installation, Éric Lamontagne analyse la formation de l'image-robot qui dépersonnalise. De petites boîtes blanches renferment des homuncules aux traits flous. Le moi s'estompe devant la fonction sociale renforcée. « Vous pouvez être un homme en blouse blanche: en dehors de votre profession vous n'êtes rien », explicite Françoise Belu. L'artiste multidisciplinaire Ariane Thézé propose un triptyque-photo qui met en valeur l'aura apparenté au rêve du corps féminin en tournoiement. Ce corps un peu mystérieux est celui de l'artiste.

Le mouvement giratoire fait allusion à une vision cyclique et angoissante du temps. Cependant, le temps qui est également linéaire, finit par avoir raison des êtres.

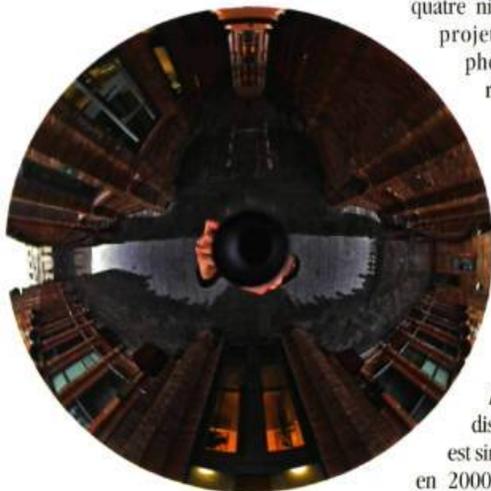
Robert Cloutier, l'initiateur de l'exposition *Jaune primaire*, saisissait à merveille la nature de l'art actuel avec son allure underground, mais aussi avec ses rapports institutionnels. Il comprenait les créateurs individualistes, sensibles, en quelque sorte isolés, et connectés au réseau communicationnel. Cloutier était un de ces créateurs. Personnage complexe, épris de liberté, il explore à travers la chanson un territoire éphémère situé entre la musique pop et l'art actuel.

André Seleanu

ESPACE DE VOYAGEUR

LUC COURCHESNE: LIEUX/PLACES

Pierre-François Ouellette
art contemporain
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Local 216
Montréal
Tél.: (514) 395-6032
Du 28 janvier au 4 mars 2006



030213-1 (Barcelone), 2003-2006
Duratran monté sur plexi, laminé texan,
dispositif rotatif, ampoule fluorescente
et transformateur
24 cm diam., édition de 5

Luc Courchesne suggère au spectateur un voyage dans le temps au moyen de la vidéo, de la photographie, de l'installation immersive et de la sculpture. Par une série de photographies sphériques de son

Journal panoramique (2003 à 2006) installées dans la première salle, le visiteur prend contact avec divers environnements: la Paula Cooper Gallery de New York, un cimetière de Liverpool, le planétarium de Nagoya au Japon, le port de Chicago, etc. Suivent des vues singulières de scènes extérieures ou intérieures captées par Courchesne lors de ses séjours dans d'autres villes telles que Boston, Gent, Tokyo, Oslo, Barcelone et Montréal: impressions numériques, elles sont placées sur un dispositif rotatif et éclairées par des ampoules fluorescentes. Le titre des œuvres renvoie à l'année, au mois et au jour, ainsi qu'à la quantité de photographies prises à la date mentionnée. Elles se mettent en mouvement à l'approche du visiteur si bien que la réalité de l'image se perd au profit d'un amalgame de couleurs insufflé par le mouvement rotatoire.

Depuis environ vingt-cinq ans, l'artiste poursuit ses recherches sur l'interactivité et l'immersion. Il qualifie cette forme d'art fortement redevable aux technologies de l'informatique d'«expérientiel». Par l'installation *T'es où?* (2005), il invite le spectateur à interagir à l'aide d'une manette pour sélectionner quatre niveaux d'un monde virtuel projeté sur un écran hémisphérique. L'imagerie panoramique y est présente tout comme dans *Paysage no 1* (1997). Cependant, un seul spectateur se trouve en immersion contrairement à un maximum de douze dans les œuvres précédentes: *Portrait de famille* (1993), *Salon des ombres* (1996) et *Paysage no 1* (1997). Le dispositif utilisé dans *T'es où?* est similaire à celui qu'il a conçu en 2000, soit le *Panoscope 360*, présenté au Siggraph.

Au niveau 0 de *T'es où?*, le spectateur dirige les déplacements d'une structure géométrique reliée suivant les axes x,y et z. Bien qu'elle soit irréelle, cette structure s'apparente à celle tubulaire et en aluminium de *Breathing Room*, du sculpteur anglais Antony Gormley exposée à la Galerie Thaddaeus Ropac à Paris en avril 2006². Les deux artistes amènent les spectateurs à «parcourir»

l'espace suivant les trois axes construits. Au niveau «un» de la projection, des photos circulaires de *Journal panoramique* et d'autres vues prises par l'artiste (ex.: la chute du World Trade Center le 11 septembre 2001, des paysages, des roses) incitent à voir une réalité passée qui surgit à l'instant présent. Au niveau 2, des automates cellulaires translucides occupent l'espace pour donner au visiteur l'impression de légèreté que confère un pas de danse. Pour terminer, un paysage «métaphorique» façonné de plaines, de vallées et de montagnes où il est possible de déambuler à sa guise est abordé selon la perspective qu'offrent les supports à deux dimensions que sont la peinture et la photographie. Les allusions à l'irréalité que véhiculent ces images rappellent certaines photographies de paysages grand format créées par Holly King.

À cette expérience immersive s'ajoute le visionnement de *050716*, une vidéo panoramique de la place Saint-Marc à Venise. Enfin, *Chrono-capsule*, une sculpture presque sphérique en aluminium taillée au laser boucle l'exposition. L'extérieur renvoie la lumière d'un faisceau lumineux tandis que les cavités internes sont noires. Cette sorte de capsule spatiale est déposée sur un socle où l'on peut lire: «Le présent est cette frontière entre le futur et le passé, entre l'indicible et le récit. (...)» Cette phrase résume assez bien le programme que s'est fixé Luc Courchesne.

Luc Courchesne, directeur de l'École de design industriel de l'Université de Montréal, détient un baccalauréat en communication design du Nova Scotia College of Art and Design d'Halifax et une maîtrise du Massachusetts Institute of Technology (Master of Science in Visual Studies). Il a présenté des expositions notamment à Barcelone, à Toronto et au Museum of Modern Art de New York. Ses œuvres ont été exposées dans une douzaine de pays mais principalement en Allemagne, au Japon et en Australie.

Nathalie Parent

¹ Luc Courchesne, <http://www.din.umontreal.ca/courchesne>, 17 février 2006

² Paris Art, *Antony Gormley, Breathing Room*, http://www.paris_art.com/expo_detail_3218_gormley.html, 30 mai 2006

LE MUSÉE IMAGINAIRE ...DE DOMINIQUE PAUL

POINTS DE SUTURE
DOMINIQUE PAUL

Galerie Éric Devlin
1407, rue Saint-Alexandre
Montréal
Tél. 866-6272
www.ericdevlin.com
Du 1^{er} au 29 avril 2006

Sur les photographies, les personnages d'Holbein, de Dürer, de Raphaël, de Velázquez, de Gainsborough voisinent avec des images d'annonces publicitaires de l'Oréal, de Dior ou de Longchamp découpées dans des magazines de mode. On y distingue en même temps des corps, des vrais cette fois. En un chassé-croisé de visages, de formes, de drapés, de postures, les œuvres récentes de Dominique Paul se visitent comme on visiterait des musées mais par le détail. Comme les publicités qui s'y greffent, ces visions – comment mieux appeler ces compositions? – rappellent quelque chose. Mais quoi au juste? Là, bien décelable, le chatolement satiné d'un costume si bien rendu et ultra-connu de Gainsborough; ailleurs, une gémellité dissonante oppose deux têtes issues d'un canonique portrait de Raphaël. Mais pour le reste de ces images collages, il faut jouer à chercher l'œuvre d'art, c'est-à-dire tenter de discerner la provenance des fragments, qui se baladent sur des corps humains et composent les photographies.

Ces photos sont en fait les fruits d'une étrange rencontre. L'artiste projette sur la peau nue des corps de modèles on ne peut plus vivants des diapositives de chefs-d'œuvre où elle intercale des images de publicités hyper-sophistiquées. Elle photographie le tout lors des projections. Art et luxe même combat? Les collusions pour tout dire ne relèvent pas d'un tel simplisme.

L'idée de ces dédoublements, de ces juxtapositions est avant tout celle d'un télescopage de contextes disparates certes sans le recours à Photoshop. Le tableau projeté sur un «vrai» corps et rephotographié revendique une nouvelle identité. Une «vie» nouvelle y est insufflée. L'œil trouve sur ce support une

nouvelle « chair », une nouvelle ossature. L'ambiguïté s'y incarne. Entre peinture et photographie, le processus fait transiter les métamorphoses. Nous voilà entre la présence et l'absence, quelque part entre l'art et la vie. Sur ces écrans humains, l'artiste privilégie des images de couples, des tandems ou un même portrait, fait également de main de maître et répété en un dialogue incertain. L'androgynie et la confusion des genres y a aussi sa place car les modèles nus masculins ou féminins peuvent autant accueillir des projections d'œuvres représentant des personnages masculins que féminins. Ces rapports, ces dialogues entre l'ici et l'ailleurs, entre l'aujourd'hui et l'hier, entre le figé et le vivant, entre le modèle et son double créent une sorte de vertige mais aussi une fascination alimentée par des enchevêtrements un peu borgésiens entre fiction et réalité.

Dominique Paul pratique en même temps l'art consommé d'accommoder les restes. Ici tout n'est que citations. Retravaillés, retransformés, ces fragments se font autant de questions qui interrogent le rôle du musée. Dominique Paul en amalgamant des chefs-d'œuvre se rapproche des anciens cabinets de curiosités dont les mélanges insolites voulaient susciter l'étonnement. Défense de narval, animaux lointains, pierres étranges, trompe-l'œil et phénomènes optiques, les spécimens exotiques, les jeux de miroirs, l'accumulation de ces curiosités et de ces *mirabilia* qu'ils proposaient fascinaient les princes des XVI^e et XVII^e siècles. Dans tout cela, la référence à la publicité fait sens car l'artiste en quelque sorte devient plus que jamais « directeur artistique » de son propre travail tandis que la photo convoque la peinture et y applique ses « points de suture ». Avec de telles appropriations, Dominique Paul fait de son petit théâtre d'œuvres d'art, une œuvre d'art.

René Viau

SYLVAIN COUSINEAU « BRICOLEUR DE COULEUR »

L'OMBRE D'UN DOUTE

Galerie Lilian Rodriguez
372, rue Ste-Catherine Ouest
Suite 405
Montréal
Tél. : (514) 395-2245
www.galerielilianrodriguez.com
Du 19 novembre au 24 décembre
2005

On ne peut commenter l'œuvre de Sylvain Cousineau sans tenir compte du personnage qu'il incarne, avec son regard émerveillé sur les choses du quotidien et son angoisse face aux traumatismes fictifs ou réels que le passé auraient laissés dans sa conscience tel l'épisode dramatique du naufrage du Titanic. On ne sait jamais si la fiction l'emporte ou si le réel le plonge véritablement dans un vertige, comme il le décrit dans ses quelques lignes explicitant sa production intitulée « Étang donné ».

« Les oreilles me chauffaient, la tête me tournait, le nez me coulait, alors j'ai pensé qu'un congé sabbatique me ferait un bien immense. Je décidai de ne plus rien décider. Désormais, j'allais choisir, à partir de ce qui se présenterait à moi, sans rien bousculer. Alors, il s'adonna que je vivais près d'un étang. J'en fis connaissance en le documentant sous tous ses angles, une saison à la fois. Ce fut un plaisir inouï de découvrir ses oiseaux, ses grenouilles, ses tortues, ses nénuphars et tout ce que j'oublie d'inclure ici. Il fallut aussi, qu'en peu de temps, je me raccroche aux réflexions de celui-ci. La symbiose était telle que, petit à petit, je me perdais dans mon étang. C'était, pour ainsi dire, que je devenais

mon étang, dangereusement. On peut même, sans vraiment le vouloir, se noyer dans un étang. Or, je le fis, métaphoriquement. Depuis, mon existence aura changé. Je ne fais plus rien. Les choses me font et je me découvre au fur et à mesure. » S'il ne décide plus rien, alors on comprend mieux sa production dans son évolution chaotique qui passe allègrement



Étang rose, 2005
Huile sur toile
236 X 160 cm

du néo-impersonnisme au néo-expressionnisme figuratif puis à l'abstraction lyrique. Ainsi, en un même temps, en un même lieu, plusieurs expérimentations se bousculent dans l'espace intime de la galerie Lilian Rodriguez.

« Bricoleur de couleur », comme il se qualifie lui-même, il sculpte les formes dans une pâte fluide et sensuelle, ce qui lui fait perdre le sujet même qui détermine ses choix, déployant plutôt une matière picturale qui s'offre à ses débordements extatiques. Il semble rendre un hommage à la matière, à la couleur, revisitant Van Gogh et son exubérante gestuelle aux couleurs saturées, Monet et sa fluidité, où se liquéfie la surface du monde, puis Rothko, dont il échevèle le geste, ou Ryman, sans le sérieux minimal qui scinde chaque coup de pinceau dans une ascèse zen.

Cousineau connaît bien l'histoire de la peinture, qui l'habite inconsciemment et ressurgit sur ses toiles quand il ne décide plus rien et semble vaguer sur ses rêveries picturales, quand il met de côté son histoire personnelle, cette flotte meurtrière qui aurait emporté réellement ou fictivement ses parents et qui a donné lieu à ses immenses et à ses minuscules peintures et collages de bateaux,

dont certains sont des petites merveilles, qu'il dépose, à côté de sa production récente, sorte de reliquats, de fétiches ou de gris-gris intimes.

On pourrait s'interroger devant cette production hybride et hétéroclite qui ne nous permet pas de saisir la démarche de l'artiste, devant laquelle on se pose de nombreuses questions, essayant de comprendre ce débordement des limites. En effet, comment se justifie non seulement le passage mais aussi la juxtaposition d'un travail figuratif où le naïf, le ludique et le grotesque renvoient à des personnages clownesques, à un travail abstrait qui représente une tache noire sur un fond blanc

aux titres répudiant toute facétie et convoquant plutôt une sombre incertitude tels : *L'ombre du doute* et *Sans l'ombre d'un doute*. C'est par le biais des titres qu'il choisit que peut se tracer un parcours sémantique, comme la peinture intitulée *Zen master*, destinée, on le suppose, à servir de pont entre la figuration et l'abstraction. Ces tentatives révèlent plus une approche dadaïste qui procède par association sémantique, comme le démontrent les titres *Étang donné* et *Étang donné*, titre d'une œuvre de Marcel Duchamp. Il semble qu'à leur lecture les productions et les expérimentations de Cousineau desservent une démarche qui serait plus littéraire que picturale, ponctuée par les nombreuses périodes historiques et artistiques qui accompagnent son œuvre jusqu'à aujourd'hui.

Par ailleurs, l'art contemporain nous a habitués à nous interroger devant des productions hétéroclites, où s'opèrent parfois de violents

Daphné et Cybèle, dégénération 5, 2004
D'après Raphaël.
Photographie couleur
102 X 68 cm



contrastes. Je ne peux m'empêcher de penser aux productions de Gerhard Richter, qui opposent une figuration nostalgique à une abstraction débridée dans le consentement général du milieu de l'art, mystère que je ne m'explique toujours pas. Il y a aussi des productions picturales qui s'accomplissent dans le dénuement, comme celle de Françoise Sullivan, qui a délaissé ces rondes d'animaux mythiques pour étaler et faire rythmer des pigments purs sur la toile. Ou encore des productions qui font côtoyer plusieurs médiums dans des événements-performances-installations-vidéos-web-scatologiques, dans lesquelles un John Bock ou un Paul McCarthy nous enrôlent dans une perte totale des limites, des genres et des paramètres auxquels l'art nous a habitués et ne se reconnaît plus aujourd'hui.

La production que Cousineau propose semble nous inviter à pénétrer dans son univers de rêveries esthétiques, dans lequel il nous fait part de sa jubilation pour la couleur, la matière et les jeux de mots qu'il dépose çà et là, sorte d'anagramme qui se poursuit à l'image d'un cadavre exquis à travers sa production. Cette exposition, à la manière d'un scrap book, non pas dans ses qualités picturales mais dans son hétérogénéité, se présente pour lui « *comme une conclusion, le mot de la fin en quelque sorte* ». Souhaitons que cet élan fougueux et cette fraîcheur du geste continuent de l'animer encore longtemps et débouchent sur d'autres projets qui nous feront participer à un même enthousiasme pictural.

Christine Palmieri

MÉMOIRE ANDINE

CLAUDIA BERNAL
ENTRE LES CENDRES
ET LES ÉTOILES
GRAVURES

Galerie Salon B
4231b, boul. Saint-Laurent
Montréal
Tél.: (514) 849- 9806
Du 1er juin au 30 juillet 2006

Entre les cendres et les étoiles, le titre de l'exposition de gravures de Claudia Bernal annonce un programme artistique mesuré et téméraire à la fois : cendres pétries

d'humilité qui expriment la matérialité de la Terre, cendres qui renvoient au lyrisme et à la respiration des nuances de noir de la gravure; étoiles qui disent le rêve, l'aspiration cosmique vers l'au-delà inscrite dans la psyché. L'œuvre révèle d'emblée un aspect intime et minimaliste marqué par une grande économie de moyens plastiques; en somme marqué par la tension dérivée de la nécessité intérieure de la création dont traite Kandinsky.

La double vision d'un monde immonde et d'un monde lyrique qu'exprime l'artiste dans ses gravures pourrait s'appliquer à d'autres réalités latino-américaines, celles du Mexique, par exemple, où Claudia Bernal a vécu pendant deux ans.

La sensation de la reconstitution d'une atmosphère semble baigner la plupart des images: à l'arrière-plan l'on croit déceler les pics des Andes – s'agit-il plutôt des chaînes montagneuses de la Sierra Madre du Mexique? – l'on sent les étendues souvent arides de l'*altiplano*, des hauts plateaux andins colombiens ou autres. Dessinés par des lignes de force ou suggérés par des zones ombrées, les éléments du relief colombien semblent imprégner l'imaginaire de Claudia Bernal. Ombre profonde, lumière éclatante ou menaçante, l'*altiplano* de Bogota, ville où Claudia Bernal est née, revient sans cesse dans la suite de gravures qui s'apparentent aux feuillets d'un carnet intime. Les montagnes et les volcans au repos ou encore crachant des cendres et de la fumée ont marqué en profondeur la mémoire de l'enfant et apparaissent dans les séries gravées intitulées *Plus jamais seuls* et *Ici est le paradis*: tantôt leitmotiv fort, tantôt visions lointaines. Claudia Bernal dépeint les mémoires qui l'habitent, dont relèvent des filons d'un inconscient collectif andin, ce qui justifie et éclaire l'omniprésence de la nature dans sa vision plastique.

« Le souvenir détruit toute notion du temps et de l'espace. »¹ Graver le souvenir avec sa qualité atemporelle, son cortège d'images thématiques et son caractère en partie aléatoire, pourrait être assimilé à une démarche surréaliste. Un tel jugement à propos des productions de Claudia Bernal serait réducteur. Cela reviendrait



Cendres et étoiles, 2006
Eau-forte, aquatinte, pointe-sèche
et bateau de papier
100 X 70 cm

à ne pas tenir compte de la capacité syncrétique ou de synthèse latino-américaine qui résulte de la fusion d'éléments surréalistes, expressionnistes, conceptuels, postmodernes.

Or, les images de Claudia Bernal ne renvoient pas à des territoires éphémères oniriques, pas plus qu'à l'hybridité d'éléments disparates mais à une intégration d'éléments stylistiques et d'éléments propres à l'inspiration de l'artiste: ils constituent d'ailleurs l'exercice d'analyse de ses variations. Concrètement, l'on ressent l'œuvre en même temps qu'on la pense. La tonalité de l'œuvre fluctue entre le rêve et la réalité, la mélancolie et la représentation symbolique de la violence. La mémoire personnelle de l'artiste est inséparable d'une pensée et d'une sensibilité sociale. La représentation répétée du volcan est aussi représentation du volcan social. Et pourtant, à l'image de la salsa, du *vallenato*, danses populaires colombiennes, le tracé de la gravure danse lui aussi; mais derrière la danse, se dissimulent à peine la réalité destructrice du machisme et celle d'une guerre civile qui perdure en Colombie depuis 1948. Établie à Montréal depuis 1990, Claudia Bernal réfléchit à ces réalités dans l'intimité de son atelier.

Le sens du tragique est souligné par quelques métaphores puissantes: le volcan, l'échelle infinie à l'et trébuchante tendue vers le ciel, posée sur un terrain qui, de loin, évoque un échafaud, des crois semblables à s'y méprendre à des roues de supplice et des apparitions

spectrales qui évoquent les figures de Giacometti (*Chimère*). L'image possède un puits focal clair qui suggère une lumière plastique irréaliste et brûlante, mémoire du baroque hispanique d'un José de Ribera, fervent peintre du XVII^e siècle d'origine espagnole établi à Naples. Dans l'Ancien Testament, Jacob rêve d'une échelle infinie qu'empruntent les anges messagers pour descendre sur terre et monter au ciel.

Le Sacré-Cœur traversé par une échelle renvoie à un symbole de la Colombie aux sens multiples, ainsi qu'à un inconscient autant personnel que collectif. Par exemple, dans les lignes tracées à la pointe sèche aussi bien que dans le noir profond des plages produites à l'eau-forte, le souvenir de la violence est transformé par Claudia Bernal en expérience esthétique. Et l'on devine que le sérieux et la mélancolie de ses sujets ont pour contrepoids l'évident plaisir que l'artiste éprouve à expérimenter les techniques de la gravure. Ainsi les œuvres ont une présence agréable. « Il y a une certaine conversation que j'entretiens avec l'œuvre », explique l'artiste. Comme effet de ce dialogue, l'on note les nuances et les halos subtils, surtout des gris et des noirs, mais également des marqueurs de tonalité: fines teintes roses et bleues.

Ainsi, grâce à une technique et une sensibilité alliées à des champs de réflexion sociale et personnelle, l'artiste a défini l'espace d'une grande liberté de création.

¹Lionello Venturi – Chagall, éditions Albert Skira, Genève, 1956 p.34

André Seleanu

UN EXISTENTIALISME MOROSE

BRIAN JUNGEN

DESSINS, SCULPTURES,
INSTALLATIONS

Exposition organisée et mise en circulation par la Vancouver Art Gallery

Commissaire: Daina Augaitis
Responsable de la présentation à Montréal: Réal Lussier
Du 27 mai au 4 septembre 2006

SAMUEL ROY-BOIS

IMPROBABLE ET RIDICULE
INSTALLATIONS

Commissaire: Gilles Godmer
Du 27 mai au 20 août 2006

PASCAL GRANDMAISON

PHOTOGRAPHIES, VIDÉOS, FILMS

Commissaire: Pierre Landry
avec la collaboration de Reid Shier
Du 27 mai au 9 octobre 2006

Musée d'art contemporain
de Montréal

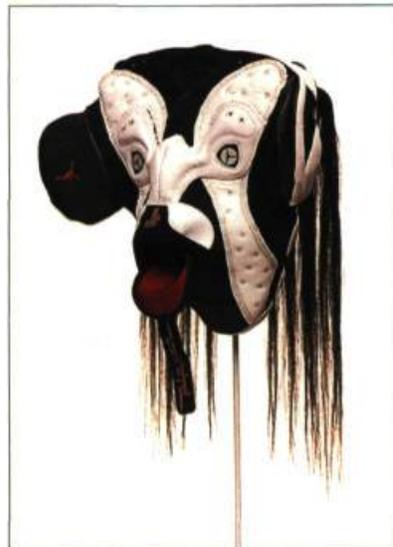
185, rue Sainte-Catherine Ouest

Les trois expositions que présente le MACM pour l'été 2006 constituent toutes des illustrations du minimalisme dans sa veine postmoderne c'est-à-dire plus pop art que formaliste.

L'exposition de Brian Jungen, de loin la plus attrayante et la plus colorée, propose des figures formées d'objets détournés de leur fonction utilitaire (principalement des chaussures de sport de marque Nike et des chaises de jardin en plastique blanches). Les installations de Samuel Roy-Bois se composent de caissons de bois percés d'ouvertures et remplis de bourre qui se donnent comme des métaphores d'habitations. À l'aide de photographies, de vidéos et de films, Pascal Grandmaison tire des portraits, des paysages et des images de peaux de tambours.



Pascal Grandmaison
Ouverture 4
Épreuve numérique
Impression light jet sur papier photographique
152,4 x 183 cm



Brian Jungen
Prototype For New Understanding 4, 1998
Nike Air Jordan, Cheveux humains
45,7 x 34 x 17,8 cm Coll. Claudia Beck et Andrew Gruft, Vancouver
Photo: Trevor Mills, Vancouver Art Gallery

Avec leur minimalisme premier, toutes les œuvres partagent également le souci de montrer, pour les stigmatiser, des objets et des phénomènes de la vie courante. Malheureusement, sous des dehors qui relèvent d'une critique de la banalité, ces œuvres n'en demeurent pas moins elles-mêmes banales.

D'UNE ICÔNE À L'AUTRE
Bien sûr, dans un premier temps, le visiteur sourit devant les masques grotesques de la série *Prototype for New Understanding* (1999-2005) de Brian Jungen. Ces masques singent plus qu'ils ne les caricaturent des figures totémiques qui rappellent celles que vénèrent les peuples des Premières nations de la côte ouest du Canada d'où est originaire l'artiste. Le sourire

s'estompe vite parce que l'attention du visiteur se porte sur la virtuosité (qui n'a d'ailleurs rien d'extraordinaire) qui permet la métamorphose des « Nike », icônes des chaussures de sport, en masques amérindiens, icônes tutélaires de populations auxquelles l'artiste appartient un peu. Loin de constituer une charge contre la société de consommation, le procédé, s'il avait été adopté par un

artiste qui n'aurait pu se prévaloir d'origines autochtones, aurait pu risquer d'être qualifié d'irrévérencieux. En tout cas, il est facile. De son côté, l'emboîtement de centaines de chaises de jardin les unes dans les autres engendrant trois squelettes apparentés à des cé-

tacés (*Shapesbifter, Cetology et Vienna*) déclenche des sourires d'admiration lui aussi. Certes la matérialisation sous forme de reliques de plastique bien astiquées et suspendues au plafond de ces gigantesques mammifères marins vient agiter la mauvaise conscience de certains visiteurs qui y perçoivent un plaidoyer en faveur de la protection des baleines et des espèces en voie d'extinction. Soit. Mais pourquoi ne pas interpréter ces sculptures géantes comme des clins d'œil sur les musées de demain, mastodontes de plus en plus gros et voués, tôt ou tard, à un avenir de museums d'histoire naturelle?

Les habitations modulaires de Samuel Roy-Bois dénoncent peut-être la crise du logement qui sévit dans la plupart des grandes villes. L'artiste en décrie et la monotonie et l'exiguïté. Mais pourquoi dans la salle où se trouve son installation *Satellites*, faut-il que ses caissons soient animés? Leur empilement aurait été plus « parlant ». Il aurait fait écho aux plans architecturaux où s'étagent des appartements, véritables cages à lapins ou boîtes



Samuel Roy-Bois
Ghetto, 2006
Installation
Bois, plexiglas, fibre de verre, peinture,
éclairage électrique et objets divers
142 x 203 x 183 cm

semblables les unes aux autres et de plus en plus petites comme l'atteste l'espèce de couchette (*Ghetto*), seconde installation, où le visiteur est invité à prendre place. Cette couchette préfigure la boîte ultime, facile à imaginer, qui n'aura que six planches. La métaphore est un peu facile et éculée.

MISE EN SCÈNE DE L'INDIFFÉRENCE

Les photographes, peu après l'invention de la photographie dès la moitié du XIX^e siècle, puis les réalisateurs de films, dès les débuts du cinéma, ont très vite découvert tout le parti qu'ils pouvaient tirer de « l'effet de verre » en plaçant, par exemple, un personnage derrière une fenêtre ou derrière une paroi de verre pour exprimer nostalgie, mélancolie, abandon, solitude. Les portraits de Pascal Grandmaison exploitent le même procédé. Qu'expriment donc les jeunes gens (série *Verre*) cadrés en plan américain en légère contre-plongée sur les panneaux accrochés à certains murs de Montréal et aux cimaises du Musée d'art contemporain? Rien? Non. Mais quelque chose comme la honte, le dédain, l'esquive. L'indifférence? La comédie de l'indifférence peut-être puisqu'ils posent tous car ils se savent photographiés. Plus encore: ils souscrivent à la mise en scène de l'artiste. Ils sont debout, la main gauche levée retenant une plaque de verre où, avec beaucoup d'attention, il est possible de déceler le reflet de l'artiste ou celui de son matériel photographique. Leur visage s'appuie sur la vitre. Ils regardent quelque chose (le sol, leurs pieds).

Cependant ils n'incarnent pour autant ni le *rien* que traduirait l'ombre de quelque déception, ni le *presque rien* qu'allumerait la leur de quelque plaisir frustré. Ce sont des portraits d'une banale insignifiance.

Plus insignifiantes encore, s'il se peut, les têtes vues de dos et découpées comme des ombres chinoises dont l'opacité même contredit le titre *Ouverture* que leur a conféré l'artiste. On a affaire à un exercice de niveau scolaire. Il n'y a guère plus de sens à trouver non plus dans la suite *Upside Land* (2006) composée de rectangles blancs que borde dans le haut une mince frange irrégulièrement dentelée en deux tons : noir et brun-noir. Il s'agit de semelles démesurément agrandies. Les images de la série *Upside Land* évoquent (bien involontairement peut-être) des paysages de neige. Enfin, les vingt-quatre épreuves numériques de la série *Manner* (2003) sont constituées de vingt-quatre cercles blanchâtres : peaux de tambours imprimées sur un fond blanc cassé. Vues de près, on y distingue des traces d'usure : l'artiste manifeste ainsi la présence/absence du batteur auquel a appartenu le *drum*. Le procédé est usé jusqu'à la trame et ne suscite pas le moindre sourcillement.

Quant aux films et aux enregistrements vidéographiques (*Solo, Air, Diamant*), s'ils ne peuvent se dissocier de la nécessité de se dérouler dans le temps, ils n'en exploitent guère les potentialités propres à la physiologie humaine. L'artiste à cet égard tente en vain de montrer un vide existentiel qui exigerait de lui une maîtrise de l'enchaînement du fragment susceptible de rendre palpable, audible, visible le non-sens qu'il semble vouloir évoquer. Tant ses images fixes que mobiles distillent un profond ennui. L'esprit dont procède l'artiste baigne dans un état de complaisance qui dépasse la simple tristesse ; il est navrant.

L'ensemble des trois expositions *Brian Jungen, Samuel Roy-Bois (Improbable et ridicule)* et *Pascal Grandmaison* pêche par son manque de profondeur. Les œuvres se donnent pour ce qu'elles sont : il y manque un deuxième degré. Une distance autocritique leur fait cruellement défaut.

Bernard Lévy

COMPOSER AVEC LA NATURE

NATHALIE LEVASSEUR
SE DÉNATURER/SE RE-NATURER

Commissaire : Françoise Belu

Gesù- Centre de créativité

1200, rue de Bleury

Montréal

Tél. : (514) 861-4378

info@gesu.net

Du 15 mars au 26 avril 2006

Nathalie Levasseur s'approprie des matières naturelles (écorce, bois, coquilles) et les transforme. Leurs sens ainsi n'est plus le même. Est-il détourné? Est-il exalté? Est-il surnaturalisé?

L'installation *Se dénaturer/se re-naturer* de Nathalie Levasseur (transept nord de l'église du Gesù) a la forme d'un immense cercle. Cette figure géométrique est le symbole de la perfection, de l'homogénéité. Le mouvement circulaire n'a ni commencement ni fin, comme le mouvement cyclique de la vie. Or, la vie est toujours présente dans les matières utilisées par Levasseur. Qu'elles soient végétales, minérales ou animales, elles sont sélectionnées dans un souci d'esthétique. Terre, pailles, roches, ossements et laine de moutons se côtoient tout en respectant avec netteté les frontières préalablement établies par l'artiste. Les matières prennent forme sur le sol et semblent constituer un tapis naturel. Chacune des parties est autonome; pourtant, c'est lorsqu'elles sont mises côte à côte que la communion survient; les rappels chromatiques ainsi que les textures charment l'œil; l'inévitable mariage des effluves excite l'odorat.

Sur ce couvre-sol naturel, l'artiste a disposé des pièces finement tressées produites antérieurement. C'est par une réappropriation moderne de la technique de la vannerie qu'elle fait renaître les matériaux naturels sous forme de

minutieux assemblages, en utilisant les matières naturelles choisies au gré de ses cueillettes. Elle a également placé, à quatre endroits différents, d'étranges lutins faits de branches entrelacées, lesquels semblent destinés à protéger l'œuvre.

Accompagnant l'installation, une vidéo dévoile la performance réalisée par Levasseur lors du vernissage. Dans la théâtralité du médium, l'artiste, par une série de gestes, témoigne de son retour à la nature après un long séjour en milieu urbain.

Les matières naturelles sont, à quelques endroits, remplacées par des photographies se référant au sujet. La relation dichotomique existant entre l'élément réel et le représenté est ambivalente. L'image joue le rôle de médiatrice entre le vrai et le faux. Le formalisme de la photographie ne parvient toutefois pas à supplanter l'élément naturel. Des voiles de coton naturel suspendus séparent cet espace circulaire en quatre comme le feraient des points cardinaux. L'installation, par le choix de certains matériaux périssables, n'est pas sans rappeler à la fois le land art ou encore l'art éphémère.

Mylène Blanchet



Installation *Se dénaturer/Se re-naturer*, 2006
Racine de vie
Photo : Claude Millet

SAINTE-THÉRÈSE

TOPOGRAPHIES IMAGINAIRES

SUZANNE JOOS

RÉINVENTER L'AILLEURS...

Praxis art actuel

34, rue Blainville Ouest

Sainte-Thérèse

(450) 434-7648

www.artactuel.ca

Du 5 mars au 13 avril 2006

Quiconque a été, comme Baudelaire, un « enfant amoureux de cartes et d'estampes »¹, a des chances de retrouver un peu de la magie que la vue des atlas lui procurait en pénétrant dans la galerie Praxis art actuel. En effet, les murs sont tapissés de cartes géographiques fictives dans lesquelles les lettres ne forment les noms d'aucune ville, les chiffres ne renvoient à aucune statistique et les hachures ne représentent aucune chaîne de montagnes. Il serait donc vain d'attendre de ces pseudo-cartes quelque aide que ce soit pour se repérer. En revanche, elles peuvent fort bien faire voyager le visiteur dans les *terra incognita* de l'imagination.

Le travail de Suzanne Joos, qui semble de prime abord conceptuel, puisqu'il traite exclusivement de la thématique de la carte géographique, est cependant empreint d'une indéniée charge poétique. Fille d'immigrants, l'artiste était fascinée, dès son plus jeune âge, par ces cartes dont elle n'était pas encore capable de lire les noms, mais qui représentaient pour elle l'ailleurs mystérieux d'où venaient ses parents. Il n'est donc pas surprenant qu'elle ait choisi comme médiums tampons, aquarelle et encre et que son unique support soit le papier. Cette technique apparemment simple, puisque c'est celle qu'utilisent les enfants, interdit cependant tout repentir. Chaque dessin constitue donc une expérimentation au cours de laquelle l'artiste s'abandonne, en quelque sorte, à l'automatisme. De fait, bien que plus structurées, les œuvres de Suzanne Joos se rapprochent de l'expressionnisme abstrait et, en particulier, de la peinture métaphysique des artistes de la côte ouest des États-Unis. En outre, la



Déranger la carte, 2005
Aquarelle, encre et tampon
Sur rouleau de papier Arches
1,30 m de largeur x 9 m de longueur.

présence de lettres en tant que signes graphiques rappelle la démarche des Lettristes.

Si l'artiste garde toujours une grande cohérence dans son propos, ses cartes fictives, en revanche, sont exposées avec une remarquable variété de présentations. Certains dessins sont fixés au mur par de simples épingles, comme si un voyageur avait un urgent besoin de bien voir le trajet qu'il se propose d'effectuer. Quelques-uns, sommairement regroupés, ont été réalisés uniquement à l'encre noire. Quoiqu'ils ne soient pas marqués de l'angoissant tremblement des œuvres faites sous l'influence de la mescaline par Henri Michaux, ils évoquent cependant les tracés étranges de l'auteur du *Voyage en grande Garabagne*. Bien souvent, les cartes routières se scindent en pièces détachées, lorsqu'elles ont été beaucoup manipulées. Un grand polyptyque encadré de façon muséale semble destiné à préserver de précieux fragments dont l'agencement n'obéit qu'aux lois de l'esthétique. Sur une table, un livre d'artiste s'offre à la consultation du visiteur qui a le loisir de feuilleter cet atlas fictif. Voyageur immobile, il circule alors à travers des pays imaginaires dans lesquels points,

traits, hachures, chiffres et lettres de différentes couleurs apparaissent comme des repères indéchiffrables. Enfin, telle une précieuse carte sortie de son étui, un immense rouleau de papier Arches couvert de traces et de signes descend d'un des murs de la galerie et se répand sur le sol. Le visiteur qui marche de chaque côté parcourt ainsi physiquement les marges de ce territoire fictif qu'il peut regarder, mais dans lequel il ne peut pénétrer, car l'imaginaire de l'autre est toujours un domaine interdit.

Les cartes géographiques de Suzanne Joos correspondent à l'idée que cette artiste se fait de la carte et c'est pourquoi elles sont totalement subjectives. En effet, « l'objet n'y est jamais considéré en tant qu'objet, mais en tant que signe d'idée perçu par le sujet »¹ selon la définition que donne Albert Aurier d'une œuvre d'art subjective. Voilà qui explique comment ces cartes sans légende d'un formalisme raffiné trouvent une résonance dans les sujets que nous sommes.

Françoise Belu

¹ Baudelaire, *Le voyage*, Les fleurs du mal, CXXVI

² Albert Aurier, *Mercure de France*, 1891. Phrase citée par Edward Lucie-Smith, *Les arts au XX^e siècle*, Konemann, 1999, p. 31

QUÉBEC

FLOU URBAIN

PAYSAGES REVISITÉS JULIE ST-AMAND

Galerie Estampe Plus
49, rue Saint-Pierre
Québec

Tél. : (418) 694-1303

Du 1^{er} avril au 7 mai 2006

Julie St-Amand appartient à la génération universitaire de jeunes peintres qui, selon ses mots, « ont tenu à distance le paysage en se précipitant volontiers dans l'abstraction atmosphérique confortable ». À la fin de ses études, elle est allée faire un stage en Europe. Auprès d'un maître yougoslave, elle y a approfondi diverses techniques d'encastique qui lui ont ouvert les portes d'une imagerie reposant sur les formes architecturales qui composent les paysages urbains. Dans l'effervescence des courants artistiques actuels, l'exposition « *Paysage revisité* » vient confirmer la voie singulière dans laquelle s'est engagée la jeune artiste.



Silo, 2006
Encaustique sur toile
20 x 30 cm

L'âpreté architecturale des zones portuaires, les gares abandonnées où s'empilent des matériaux usés, la décrépitude des édicules désaffectés : telles sont les premières images décrivant une modernité en déroute. Elle explicite en s'appuyant sur une figuration dont le réalisme exprime l'étendue chaotique où l'on décèle une touche poétique. Sans mièvrerie aucune, St-Amand accumule les signes du passage du temps sur l'environnement urbain. Or, si les vues qu'elle propose sont nimbées de mystère, délicates, leur matière est massive ; l'artiste enfonce littéralement ses formes sous le feuilleté des couches successives de

cire. Perçus de près, les éléments architecturaux semblent se liquéfier dans une picturalité vaporeuse estompant la netteté des lignes et des formes nées de la traînée du pinceau. Paradoxalement, il faut s'éloigner légèrement pour retrouver un peu mieux l'image originelle enfouie sous les strates de cire. L'artiste procède ainsi à une double mise à distance : celle du sujet et celle de la personne qui regarde. Autrement dit : l'application des couches successives de la matière transparente tend à faire reculer les souvenirs jusqu'à ce qu'ils deviennent flous tout en demeurant perceptibles.

L'artiste procède encore à un travail de sablage de la surface jusqu'à la trame de la toile où des parcelles du tissu dénudé s'éparpillent suscitant une impression visuelle de mouvement. Elle ajoute des éléments de couleurs vives qui contrastent avec les tonalités sombres dans lesquelles baigne généralement le fond des tableaux. Ainsi ses œuvres rehaussent-elles

avec finesse certains matériaux additionnels comme le jute, par exemple, qui enrichissent sa palette où dominent des teintes proches du bleu outremer, de l'ocre rouge, du turquoise et du marron.

Peintre et témoin d'une vision fugitive qu'elle livre dans leur dépouillement, Julie St-Amand réalise des compositions issues de la fragilité de gestes à peine ébauchés pour saisir la singularité de lumières qui suggèrent la présence d'une matière blessée, torturée.

Michel Bois

ANTOINE PLAMONDON. L'ARTISTE ET L'HOMME.

RETOUR SUR L'ÂGE D'OR
DE LA PEINTURE CANADIENNE

ANTOINE PLAMONDON
(1804-1895). JALONS D'UN
PARCOURS ARTISTIQUE

Musée national des beaux-arts
du Québec

Parc des Champs-de-Bataille
Québec

Tél. : (418) 644-6460

www.mnba.qc.ca

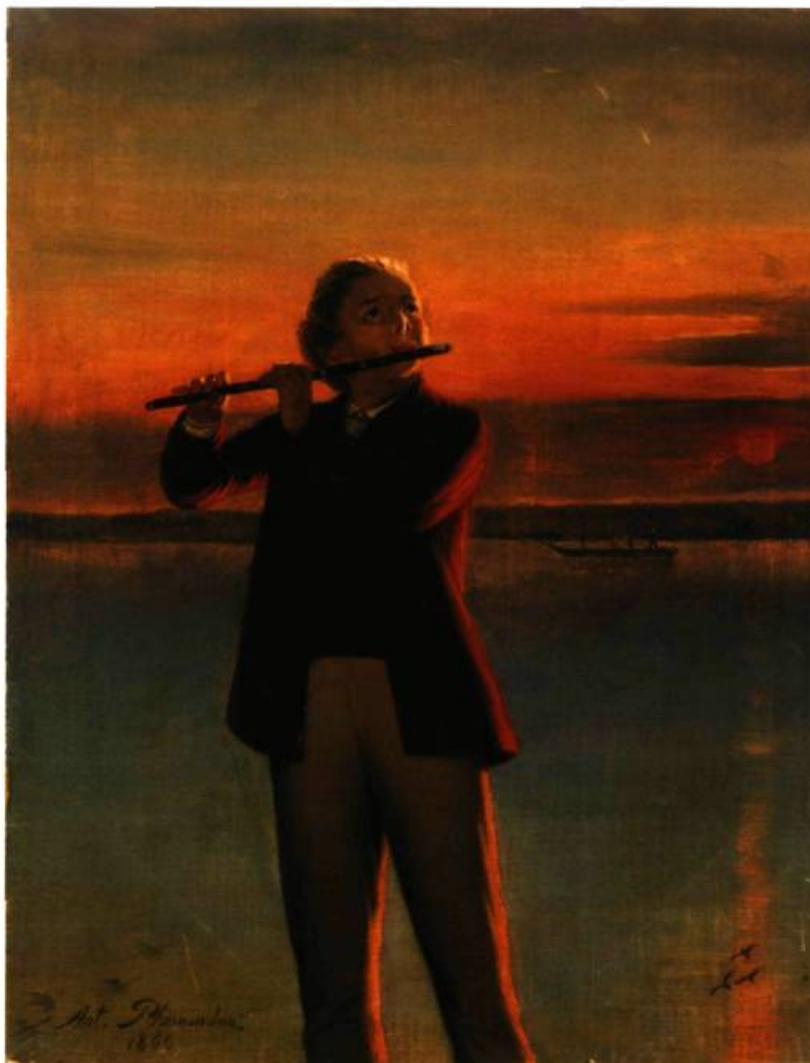
Du 24 novembre 2005

au 9 avril 2006

S'il n'y avait qu'un nom à retenir dans l'histoire de la peinture canadienne de la première moitié du XIX^e siècle, ce serait celui d'Antoine Plamondon. Portraitiste hors pair, peintre de tableaux religieux et de scènes de genre, copiste habile et polémiste aguerrri, l'artiste de Québec a su imposer son talent sur le marché naissant de l'art au pays. S'il a dominé toute une époque que l'historien de l'art James Russell Harper a qualifiée d'«âge d'or» de la peinture canadienne et qui a vu défiler les Joseph Légaré, Napoléon Bourassa et Théophile Hamel, l'un des ses plus brillants élèves, c'est aussi en prenant bien soin d'évincer, voire d'écraser la concurrence. Car du personnage qui ne pouvait souffrir aucune concurrence, l'histoire a bien sûr conservé les échos d'un tempérament suffisant et envieux.

Au Musée national des beaux-arts du Québec, *Antoine Plamondon (1804-1895). Jalons d'un parcours artistique*, étonnamment la première exposition monographique jamais consacrée à cet incontournable au lendemain de son 200^e anniversaire de naissance, invite à la redécouverte de l'homme et de son œuvre en une quarantaine de tableaux provenant pour la moitié de sa propre collection – le MNBA étant le plus important dépositaire des œuvres de l'artiste¹ – et de celles d'une quinzaine de prêteurs institutionnels et privés du pays.

Misant sur des œuvres-phares (*La Chasse aux tourtes*, 1850-1853, les portraits pieux de *Sœur Saint-Alphonse*, de *Sœur Sainte-Anne* et de *Sœur Saint-Joseph* datant de 1841, etc.), dont certaines viennent



Le Flûtiste, 1866
Huile sur toile
55 x 43,2 cm
Collection du Musée national des beaux-arts du Québec
Restauration effectuée par le Centre de conservation du Québec

d'être restaurées, mais aussi sur quelques inédits, dont un portrait exceptionnel de militaire tout juste retracé (*Le Capitaine Charles Campbell*, 1832), l'exposition résume en une chronologie visuelle efficace les principales étapes d'une carrière prolifique échelonnée sur plus de 55 ans.

Ainsi, du séjour d'études à Paris (1826-1830) à la production de l'artiste à Québec (1830-1850) puis à celle de l'atelier de Neuville (1851-1885), où Plamondon s'éteint, célibataire, à l'âge vénérable de 91 ans, s'ébauche une traversée du siècle comportant ses moments forts, son apogée et son déclin...

LES JEUNES ANNÉES

Né le 29 février 1804 à l'Ancienne-Lorette, près de Québec, Antoine Plamondon passe ses premières années d'apprentissage auprès de Joseph Légaré (1795-1855), d'à peine dix ans son aîné. De 1817 à 1825, il s'initie sous sa gouverne au dessin et à la peinture par la copie et la restauration de tableaux religieux du Fonds Desjardins récemment expédiés de France par l'abbé Philippe-Jean-Louis Desjardins. Cet arrivage de 180 toiles de maîtres européens des XVII^e et XVIII^e siècles sauvées de la tourmente anticléricale révolutionnaire et destinées aux églises de la colonie s'avère un apport inespéré à l'inspiration des peintres locaux en manque de modèles dignes de ce nom.

Recommandé par l'abbé Louis-Joseph Desjardins de Québec à son frère devenu grand vicaire de

l'archevêché de Paris, Plamondon s'embarque en juillet 1826 pour la métropole française afin d'y parfaire sa formation artistique auprès du maître néoclassique Jean-Baptiste-Paulin Guérin (1783-1855), dit Paulin Guérin, peintre de la cour du roi Charles X. Ce voyage d'études outre-Atlantique culmine avec un détour obligé par Rome, Florence et Venise, mais prend fin abruptement quand surviennent les troubles politiques de juillet 1830 qui mènent au trône Louis-Philippe 1^{er}.

L'enseignement académique de la peinture passe par l'observation directe des chefs-d'œuvre du Louvre. Antoine Plamondon ne déroge pas à cette obligation et rapporte de son séjour parisien, entre autres copies, sa propre interprétation de *La Jeune fille au miroir*, d'après Titten, en plus d'un auto-portrait et d'un portrait de l'abbé Desjardins.

L'ARTISTE LE PLUS EN DEMANDE DU BAS-CANADA

Capitale du Bas-Canada, siège de l'administration militaire britannique et centre commercial et portuaire d'importance en Amérique du Nord, la ville de Québec réunit à son retour toutes les conditions de réussite à l'établissement du jeune peintre, qui plus est, premier peintre canadien-français depuis François Baillargé (1759-1830), peu avant la Révolution française, à jouir du privilège d'une solide formation artistique acquise sur le vieux continent¹.

Fort de ce statut avantageux et du prestige d'avoir été l'élève du «peintre du Roi de France», qui estimait, rapporte-t-on, en avoir fait «un peintre trop parfait pour le Canada», Plamondon s'attire une clientèle nombreuse d'officiers, d'ecclésiastiques, de politiciens, de seigneurs et de riches marchands jusqu'à devenir l'artiste le plus en demande du Bas-Canada.

LE PORTRAIT AU-DELÀ DE LA RESSEMBLANCE

Portraitiste attiré de la haute bourgeoisie francophone et anglophone du moment, dont il parvient à traduire sur la toile la prestance et la réussite sociale, l'artiste peine un temps à répondre aux commandes qui lui sont faites aux quatre coins de la province. En moins de deux ans (1841-1842), il verra passer par exemple les huit membres des familles Guillet et Paradis de Québec, désireuses de souligner le mariage de leurs enfants et l'entrée en communauté des filles Guillet. Ces portraits admirables sont réunis dans l'exposition.

Portraits de familles et de couples en vue, portraits officiels et portraits d'apparat, c'est dans ce genre aux déclinaisons variées quant à la mise en page du sujet (en buste, à mi-jambe, à l'italienne, à l'anglaise) et quant aux effets plastiques soignés qu'il donne la pleine mesure de ses moyens jusqu'à atteindre une virtuosité technique inégalée.

Le rendu impressionnant des étoffes (velours, satins et soieries), le scintillement des bijoux, ornements et autres accessoires faisant office d'attributs symboliques révèlent le modèle dans ses occupations domestiques ou professionnelles. Ainsi, les portraits complémentaires du célèbre couple Louis-Joseph et

Julie Papineau obéissent à certaines règles du portrait officiel de convenance. Si pour l'épouse représentée avec sa fille, le choix d'un intérieur plus intimiste est de mise, le mari, politicien campé dans le décor d'une étude, rappelle ses obligations publiques.

Au-delà de la ressemblance recherchée, le portrait fait étalage de la richesse et du rang social mais peut aussi faire l'éloge de la beauté, de la sensibilité et de l'innocence. Un coup d'œil sur les portraits de *Madame John Redpath* ou de *Sœur Sainte-Anne* nous en convainc. Les visages mis en lumière sur fonds sombres, la nuance délicate des carnations, la justesse des traits, les poses et les attitudes tantôt distantes, arrogantes ou bienveillantes achèvent de rendre compte de la personnalité.

Plamondon, qui use des conventions héritées de sa formation classique, s'inspire plutôt des tendances romantiques pour l'élaboration du *Dernier des Hurons [Zacharie Vincent]*, 1838. Unique dans sa production, cette allégorie de la survivance du peuple amérindien, plus qu'un simple portrait à voir le jour dans le climat d'instabilité de la Rébellion des Patriotes, sera acquis par nul autre que Lord Durham qui l'emportera à Londres.

PEINTRE ET COPISTE DE TABLEAUX RELIGIEUX

Comme il est d'usage au long de sa vie professionnelle, Antoine Plamondon puise à diverses sources iconographiques (toiles importées d'Europe et gravures largement diffusées) l'essence même de ses compositions religieuses. En témoigne sa *Descente de croix*, d'après Pierre Paul Rubens, 1840, copiée presque à l'intégral – sauf pour la palette de son invention – d'une gravure monochrome agrandie de l'original et réalisé pour la cathédrale d'Anvers. Il emprunte ainsi aux modèles des Écoles française et italienne des XVI^e et XVII^e siècles (Raphaël, Jacques Stella, Poussin, Mignard, Titien, le Dominiquin, Guido Reni, etc.), modifiant parfois certains éléments de la composition.

Les quatorze stations du chemin de croix de l'église Notre-Dame-de-Montréal commandées par les Sulpiciens s'avèrent l'entreprise picturale la plus ambitieuse de sa

carrière. L'ensemble, exécuté de 1836 à 1839 à partir des reproductions d'un livre sur la vie de Jésus, sera malheureusement refusé par la communauté religieuse parce que certaines scènes dérogent aux épisodes habituellement admis pour cette dévotion très populaire en Europe mais somme toute très récente au Bas-Canada.

L'ARTISTE À SON DÉCLIN

Sa vie durant, Plamondon se montre grégaire et intolérant de la simple présence ou du succès remporté par ses confrères. Légion sont les artistes nouvellement installés ou simplement de passage à Québec qu'il écorche vif de ses critiques dans les journaux de l'époque. Peu sont épargnés, pas même d'anciens apprentis comme Siméon Alary, qui pose pour les quatre versions du *Flûtiste* exécutées de 1866 à 1868, ou son petit-cousin Théophile Hamel (1817-1870), dont la popularité grandissante à son retour d'Europe en 1846 vient amputer une part du marché que le vieux maître se croyait acquis.

Ceci, ajouté à la perte de son logis dans l'incendie du quartier Saint-Jean-Baptiste et à celle de son atelier réaménagé dans l'ancien château Saint-Louis, l'incite en 1851 à s'installer à Neuville, dans le domaine agricole qu'il y avait acheté. Très estimé de la communauté rurale, il se mêlera de politique municipale en devenant le premier maire de la municipalité en 1855.

Même s'il demeure on ne peut plus présent sur la scène artistique, l'avènement de la photographie, l'arrivée de nouvelles tendances artistiques véhiculées par des artistes plus jeunes, la diminution progressive de sa clientèle, à quoi s'ajoute le poids des ans qui mine peu à peu sa dextérité, l'œuvre d'Antoine Plamondon dans sa retraite de Neuville n'aura plus jamais le même lustre.

De cette longue période tout de même très active, il ressort de sa production quelques bons tableaux religieux et portraits, cette fois-ci peints à partir de photographies, ainsi que nombre de tableaux de «fantaisie» (natures mortes, allégories et scènes de genre), dont la fameuse *Chasse aux tourtes*, considérée comme une contribution majeure à une iconographie exclusivement canadienne.

Pour le connaisseur comme pour le profane, l'exposition consacrée à ce faiseur d'icônes de notre patrimoine artistique national qu'est Antoine Plamondon, offrant de surcroît un retour instructif sur une période pionnière laissée ces dernières années dans l'ombre du domaine muséal, constitue à n'en pas douter un événement rare.

Jusqu'en mars 2008, six grands musées du Québec, de l'Ontario et des Maritimes accueilleront en leurs murs *Antoine Plamondon (1804-1895). Jalons d'un parcours artistique*. À chacune des étapes prévues, l'institution hôte mettra en valeur les œuvres de Plamondon qu'elle conserve dans sa propre collection.

¹ Le MNBA compte dans sa collection d'art ancien plus de 42 œuvres d'Antoine Plamondon. Parmi celles-ci, 23 ont été sélectionnées pour constituer le noyau de l'exposition.

² François Baillargé a effectué un séjour d'études à l'Académie royale de peinture et de sculpture, à Paris, de 1778 à 1781.

Art Gallery of Windsor (Ontario)
Du 17 juin au 3 septembre 2006

The Robert McLaughlin Gallery
Oshawa (Ontario)
Du 15 septembre
au 5 novembre 2006

Musée McCord d'histoire canadienne
Montréal (Québec)
Du 1^{er} décembre 2006
au 1^{er} avril 2007

Agnes Etherington Art Centre
Kingston (Ontario)
Du 22 avril au 2 juillet 2007

Art Gallery of Hamilton (Ontario)
Du 4 octobre 2007 au 1^{er} janvier 2008

The Beaverbrook Art Gallery
Fredericton (Nouveau-Brunswick)
Du 19 janvier au 30 mars 2008

Un catalogue richement documenté et illustré, signé John R. Porter et Mario Béland, respectivement directeur et conservateur de la collection d'art ancien du MNBA, accompagne l'exposition tout en proposant une mise à jour impressionnante de la vie et de l'œuvre d'Antoine Plamondon.

Nicole Allard

RIVIÈRE-DU-LOUP

TOUT L'OR DU MONDE

PAULINE BRESSAN

L'OR JAUNE, L'OR NOIR, L'OR BLEU

Musée du Bas Saint-Laurent

300, rue Saint-Pierre

Rivière-du-Loup

Tél. : (418) 862-7547

www.mbsl.qc.ca

Du 2 avril au 4 juin 2006



Métal précieux, huile de pierre, eaux de cristallisation, 2004
Mediums mixtes
51 x 51 cm (32 fois)
Photo: Robert Black

Comme beaucoup d'artistes, Pauline Bressan reprend à son compte l'urgence de protéger l'environnement. Pour elle, les dégradations ont atteint un tel point qu'il convient de s'alarmer. C'est précisément ce à quoi elle s'emploie à l'aide de grandes compositions picturales abstraites.

Elle a choisi des formes abstraites pour évoquer une situation où entrent en jeu des éléments aux contours aussi définis que des lacs, des arbres, des feuilles, des ciels plombés, des dépotoirs... En somme, le cortège habituel des milieux fouillés défigurés, grandement altérés. À ce prosaïsme un peu conventionnel, l'artiste a préféré la symbolique d'une triple métaphore, celle de l'or. Or jaune, or noir, or bleu.

La métaphore de l'or remet en cause certaines attitudes humaines à l'égard du principe de possession. Celle-ci renvoie à la notion d'avoir associé certes au besoin de richesses et à son corollaire: le risque de perdre les richesses.

Dans cette perspective, chaque type du précieux métal prend une connotation différente. L'or jaune évoque la possession absolue de tout bien et tient lieu à la fois d'étalon

de mesure et de valeur d'échange. L'or noir correspond à la source jaillissante d'énergie dont le recours obligatoire impose les dangers (pollution, guerre) que l'on connaît bien. L'or bleu renvoie à l'équilibre qui tient à la satisfaction d'un besoin vital et devrait forcer le respect de l'environnement.

Sous une apparente liberté du trait, l'artiste définit l'espace de représentation par une ligne rigoureuse héritée de sa période figurative. Elle définit un cadre de référence à l'intérieur duquel elle propose des formes souples qu'elle dispose en plans successifs qui se conjuguent et se répondent suscitant ainsi une tension à la fois interne et externe qui anime toute la surface de la toile.

Textures et zones chromatiques très prononcées accentuent ici la turbulence de ces plages. Les effets sont soutenus par l'ajout au tableau d'éléments symboliques inhabituels: feuilles d'or, poussières de volcan et suie qui nous ramènent directement aux thèmes traités.

L'intérêt et la force de ces grandes compositions résident dans le fait d'avoir réuni à la même enseigne des points de vue divergents dans une expression libérée de tout accompagnement narratif et ce, tout en conservant une puissance évocatrice incontestable. Par-delà ce rendu, Pauline Bressan questionne certes l'interaction humain/environnement et elle interroge du même coup la nature même de l'expression picturale à cet égard qui revêt la force d'une réflexion et un gage de transformation.

Jules Arbec

SAGUENAY

SONGES D'UNE CAMÉRA DE SÉCURITÉ

MARTIN BUREAU

PANIQUE AU VILLAGE

Le Lobe

114, rue Bossé

Saguenay

Arrondissement Chicoutimi

Tél. : (418) 690-3182

lobe@videotron.ca

Du 21 avril au 13 mai 2006

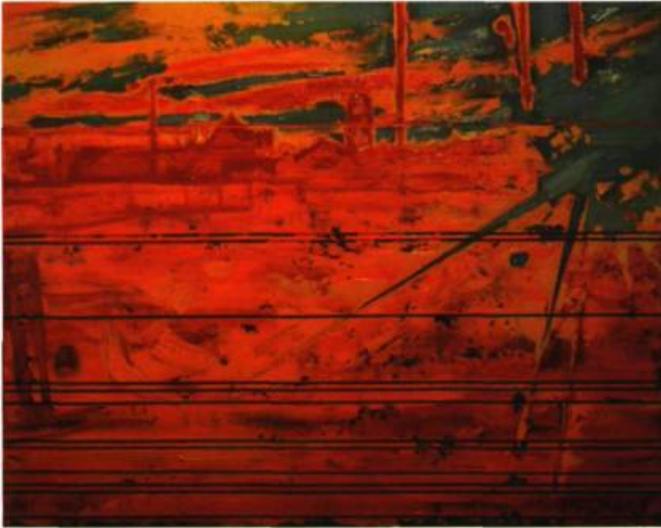
Elles avaient rêvé d'une existence héroïque. De saisir la menace, d'être sans cesse aux aguets, prêtes à tout révéler, sycophantes acerbes. Leur destin était tout autre. Les voilà qui se retrouvent, impuissantes, l'œil hagard, à fixer le néant, chasseresses du temps qui passe. Grâce au travail incendiaire de Martin Bureau et à ses allégories belliqueuses, elles vont enfin au front. Des caméras de sécurité se retrouvent braquées sur d'innocentes tranches de quotidien, à Saint-Jean-de-l'Île-d'Orléans, ne fixant parfois rien de plus que la coulée du temps.

Depuis que les deux tours américaines ont perdu pied, leur poussière s'est répandue dans tout l'Occident, étouffant d'une crainte insidieuse jusqu'aux habitants des campagnes québécoises. Martin Bureau adopte deux façons de traiter le matériau visuel accumulé par ces scrutateurs impassibles. Par la peinture, qui fige l'instant dans cette atmosphère où le réel se dissout, absorbé par les couleurs de la guerre, envahi par des explosions incandescentes. Le petit format, invitant à un rapport intime

avec l'image rappelant celui de la télévision, arrive à rendre plus prenant le drame d'un terrain de jeu marqué par la brûlure du rouge (*Se balancer la nuit*) ou d'un chemin de campagne envahi par la lueur d'une explosion lointaine (*Lueur bleue*). L'artiste arrive avec justesse à entre-lacer dans ses peintures la réalité et la fiction, ou peut-être à les confronter, transformant ces images du quotidien par des métaphores visuelles guerrières. Les pas de danse martèlent le sol comme des bottes de soldats (*La danse en ligne est une marche militaire*) ou font avancer une parade sous la mitraille (*Sa dernière soirée canadienne*). Les grands formats de Bureau sont plutôt pris d'assaut, enflammés (*Attentat à la boule de pétanque et Messieurs, du calme!*) ou infestés par des lignes (*Messieurs, du calme!* et *Le Repos des guerriers*). Cette dernière toile, présentée en retrait, seule pièce dont le rouge et l'orangé sont pratiquement absents, montre deux êtres enlacés, contrastant avec les scènes de guerre présentées dans la première salle, comme si un asile était toujours nécessaire.

La pièce maîtresse de cette exposition est sans contredit sa projection vidéo, intitulée *Panique au village*. À partir de centaines d'heures d'images captées par le système de sécurité, il réaménage le temps et profane le quotidien en lui donnant des airs de guerre, plaquant sur l'œil gris des caméras des teintes particulières. L'apport des sonorités conçues à distance par Olivier Langevin, montées en conjonction avec un échantillonnage de Bureau, y est aussi pour beaucoup. Les paysages et les situations les plus simples prennent alors l'allure de casernes ou de champs de bataille. L'artiste y fait un remodelage de l'ordinaire, d'où ressurgit la peur qui cherche à se cacher sous la banalité de gestes et de visages imperturbables.

Une réunion paroissiale devient un conseil de guerre, alors qu'un discours fasciste hitlérien soulève l'auditoire, galvanisant un peloton désordonné. Dans les rangs dissipés d'une séance de gymnastique, un supérieur fait une inspection et donne ses ordres. Pendant le repas de quelques citoyens devenus soldats, les troupes sont baignées par une explosion, les corps brûlés par la



Lueur bleue, 2006
Huile sur toile
41 X 51 cm

lumière. Les retombées poudreuses de quelque explosion nocive se répandent au plus profond de la nuit où semble s'enflammer un clocher. Sur le terrain de pétanque, on prépare l'arsenal, place l'artillerie, puis un cri lance l'attaque. L'alarme donnée, les soldats improvisés, mercenaires de la boule, attaquent avec aplomb. Sur la ligne de tir, répétitions, accélérations, puis un ralentissement du temps qui absorbe les soldats dans une explosion qui rougit l'espace...

S'il est difficile de voir autre chose que ce que l'artiste a bien voulu inscrire dans ses œuvres, il faut admettre que sa maîtrise du médium vidéo rend avec efficacité une réflexion profondément de son temps. Il porte un regard incisif sur une société où le mal se pose dans l'ordre du préjugé, apparaît dans le regard plutôt que dans l'acte posé par le regardé. Ses transcriptions du réel,

lucides et amères, parfois drolatiques, mettent en rapport l'intime et le mondial: impossible aujourd'hui de refuser de voir ce que l'autre subit, même au bout du monde, ou de ne pas être conscient des ratés de l'histoire. Le combat n'est plus un jeu, ni une image fugitive au bulletin de nouvelles qu'il serait toujours possible d'ignorer. En ancrant de simples citoyens dans un contexte de guerre, il les oblige à assumer leur adhésion innée à l'humanité, avec tout ce qu'elle implique de déception.

Jean-François Caron

Du mercredi 23 août au samedi 23 septembre 2006

THÉRÈSE JOYCE-GAGNON

Survol 1989 - 2006
acrylique sur toile

Du mercredi 27 septembre au samedi 4 novembre 2006

RUSDI GENEST

Fugues en folies
feuille rupestre, terracotta, cire

Du mercredi 15 novembre au samedi 23 décembre 2006

EVA LAPKA

Sculpture et relief
grès

GALERIE BERNARD

3926 St-Denis Montréal Québec H2M 2W2
métro Sherbrooke 514.277.0770
www.galeriebernard.ca

vie DES arts

50 ans

ENTREZ GRATUITEMENT
DANS quatre MUSÉES

EN VOUS ABONNANT À VIE DES ARTS
POUR DEUX ANS AU TARIF SPÉCIAL DE 45 \$

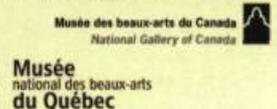
(L'offre s'applique aux étudiants pour un abonnement d'un an à 20 \$)

RECEVEZ

UN LAISSE-PASSER D'UN AN



DEUX ENTRÉES GRATUITES



Abonnez-vous
dès maintenant
SODEP

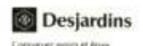
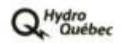
(Vie des Arts)
service d'abonnement

tél. : (514) 397-8670
fax : (514) 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Abonnement par la poste
remplir le coupon-réponse
inséré dans la revue



PARTENAIRES DE VIE DES ARTS



**NOUVEAU
CONSULTEZ
L'INDEX
EN LIGNE**

viedesarts.com