

Critiques

Léo Rosshandler, Anite de Carvalho, Jérôme Delgado, André Seleanu, René Viau, Françoise Belu, Jean De Julio-Paquin, Hélène Brunet Neumann and Jules Arbec

Volume 51, Number 207, Summer 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2039ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Rosshandler, L., de Carvalho, A., Delgado, J., Seleanu, A., Viau, R., Belu, F., De Julio-Paquin, J., Brunet Neumann, H. & Arbec, J. (2007). Critiques. *Vie des arts*, 51(207), 94–101.

UNITÉ DE LA DUALITÉ

PATRICK CADY

LE BAL DES HUMAINS
SCULPTURES

Galerie In Vivo
282, rue Notre-Dame Ouest
Montréal
Tél. : 514 288-8795
Du 11 au 17 mai 2007

LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE ONT PRIS COMME MODÈLE
L'ART GREC ET ROMAIN; GAUGUIN ET VAN GOGH SE SONT INSPIRÉS
DES ESTAMPES JAPONAISES; LES MASQUES AFRICAINS ONT SERVI DE GUIDE
À PICASSO ET BRAQUE; ET VOICI PATRICK CADY DONT LES ŒUVRES SUIVENT
LES TRACES DE LA SCULPTURE INUITE. AU COURS D'UNE EXPOSITION RÉCENTE
INTITULÉE *LE BAL DES HUMAINS*, IL A MONTRÉ LE RÉSULTAT DE TROIS ANS
DE TRAVAIL INTENSE SUR DIVERSES PIERRES, DU BASALTE AU MARBRE,
DE L'ALBÂTRE À LA STÉATITE, AINSI QUE SUR DES OS DE BALEINE. LE GESTE
COMPACT DES ARTISTES DU GRAND NORD EST TRANSFORMÉ PAR CADY EN
UN LANGAGE SCULPTURAL D'UNE ESTHÉTIQUE ORIGINALE ET POÉTIQUE.

Cady est psychanalyste, ce qui peut expliquer bien des choses sur la thématique des œuvres. Assez tard dans sa vie, il a fait la rencontre de l'art inuit dont la vigueur expressive alliée à une puissante présence matérielle l'a subjugué au point de l'engager à donner corps par le truchement de la pierre à ses idées et sentiments. Habile de ses mains, il s'est procuré les outils du sculpteur et s'est mis à tailler la pierre y consacrant nuits, week-ends, vacances.

Le couple, ses accouplements, ses rencontres, ses échanges surgissent de la pierre. Les visages sont neutres, presque dépersonnalisés et, de ce fait, pour ainsi dire, universels. Les corps sont trapus, forts de leur chair. Ils s'unissent au niveau du ventre dans un cône renversé qui sert de base à la sculpture. L'artiste lourd de son bagage psychologique exprime matériellement la dualité

inéductible de la condition humaine. Dualité toujours régie par l'union. Cady se garde bien de parler amour, il en reste à l'essentiel : la fusion sans compromis étant pour lui la seule garantie de l'existence. L'aspect formel des œuvres ne laisse planer aucun doute sur leur signification. Point d'angle, tout est rondeur. Les personnages sont pris dans la masse de la pierre. Les yeux grands ouverts, ils ne se regardent pas. De par leur position, de par leur geste, de par leur ressemblance physique, ils se rejoignent sans délaisser le moindre de leur personnalité. Même accouplés, ils sont eux-mêmes à part entière.

D'autres thèmes, tels l'ange ou l'appel de l'enfant à l'invisible protection, sont exécutés dans le même langage sculptural que celui des couples. Cependant, l'artiste semble s'écarter quelque peu de



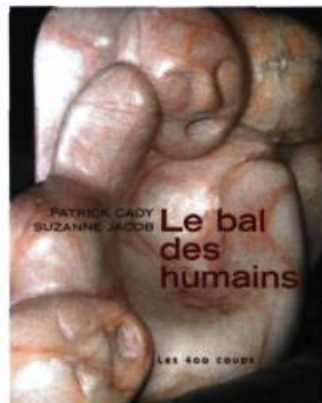
Écoute, 2006
Sculpture
Pierre du nord de l'Inde
40 x 25 x 26 cm

sa vision première en consentant à parler de liens entre les êtres malgré leur état de dualité. Il y a aussi quelques pièces dont la matérialité s'est imposée à Cady. L'os de baleine dans sa blanche fragilité tourmentée l'a séduit de manière à devenir le sujet d'une œuvre, si l'on en juge par le titre : « le cri de l'os ».

Il est souvent question de nos jours des *arts premiers*. On en tient compte historiquement, esthétiquement, psychologiquement. On s'empresse de les conserver et de les montrer dans de grands musées. Le nouveau Musée du Quai Branly à Paris en est un exemple. On peut y voir des pièces depuis la plus lointaine préhistoire jusqu'à des œuvres créées récemment. Les sculptures sorties de la main de Cady, en vertu de leur lien avec la sculpture inuite, font le pont entre le geste créateur des origines et celui de l'époque actuelle.

L'exposition a par ailleurs donné lieu à la publication d'un livre qui contient les reproductions en couleurs des sculptures. L'écrivaine Suzanne Jacob y apporte une réflexion profonde sur les sources de création de l'œuvre de Patrick Cady. Celui-ci, à son tour, accompagne chaque illustration d'un texte où se côtoient l'imaginaire, les circonstances et la réflexion qui ont donné lieu à la conception des sculptures. Disons finalement que l'éditeur *Les 400 coups* nous offre un ouvrage de fort bonne facture.

Léo Rosshandler, AICA, ICOM



Le bal des humains
Suzanne Jacob et Patrick Cady
Éditions Les 400 coups
mai 2007, 42 reproductions
en couleurs, 112 pages
29,95 \$.

QUAND L'ART EST SERVI !

FRANÇOIS MORELLI

*HOME WALL DRAWING,
L'ART DE MANGER*

Centre d'artistes Optica
372, rue Ste-Catherine Ouest
Montréal

Tél. : 514 874-1666

www.optica.ca

Du 9 septembre au 14 octobre 2006

CROSSING LINES

Art Gallery of Hamilton,
123, King Street West
Hamilton
Ontario

Du 29 septembre 2007

au 6 janvier 2008

L'ARTISTE MULTIDISCIPLINAIRE FRANÇOIS MORELLI A PRÉSENTÉ À OPTICA

HOME WALL DRAWING, L'ART DE MANGER ET PRÉSENTERA À LA ART

GALLERY OF HAMILTON *CROSSING LINES*, DEUX EXPOSITIONS COMPOSÉES

DE PLUSIEURS ÉLÉMENTS « TÉMOINS » DE SON PARCOURS ARTISTIQUE.

LES TITRES DES OEUVRES EXPOSÉES SONT : *L'ENVOLEE, ATTENTION AUX*

MARCHES! CONSTELLATION ET *CARNETS PARISIENS*. C'EST UN MÊME

CORPUS POUR LES DEUX EXPOSITIONS ; À HAMILTON, IL Y AURA D'AUTRES

DESSINS MURAUX *IN SITU* ET DE NOUVELLES SCULPTURES EN FILS

MÉTALLIQUES. EN 2004, MORELLI A RÉALISÉ EN FRANCE DES

INTERVENTIONS DE NATURE PARTICIPATIVE OÙ LES COLLABORATEURS

ONT PARTAGÉ LEURS SAVOIR-FAIRE RESPECTIFS. LA RENCONTRE, VÉRITABLE

MATÉRIAU DE L'ŒUVRE, PERMET À L'ARTISTE D'INSCRIRE SES EXPÉRIENCES

DANS UNE QUÊTE DE PROXIMITÉ OÙ L'ACTIVITÉ ESTHÉTIQUE EST SUSCEPTIBLE

DE TROUBLER LE CONTEXTE IMMÉDIAT DE LA VIE DES PARTICIPANTS.

Lors de sa résidence d'artiste à la Cité Internationale des Arts de Paris¹ et à l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges, Morelli a publié un tract où on lit : *Je suis à la recherche de lieux domestiques (murs, plafonds, planches...), afin de réaliser une œuvre imprimée au tampon encreur. En échange de mon travail, vous me cuisinez votre repas préféré.* Une fois rendu chez ses hôtes², Morelli a pris connaissance des goûts artistiques de chacun et de leurs motifs graphiques privilégiés. À l'emplacement mural assigné par l'hôte, ces motifs furent réalisés par Morelli à l'aide de sa propre technique de dessins aux tampons encreurs produits commercialement et portant des dessins choisis et dessinés par l'artiste. Pendant ce temps, l'hôte qui s'était

renseigné à son tour sur les goûts alimentaires de Morelli lui cuisine sa spécialité gastronomique. L'artiste n'est donc pas le seul meneur de jeu et la réussite de son projet dépend entièrement des collaborations. À l'ère des pratiques artistiques qu'il est convenu aujourd'hui de rattacher à l'esthétique relationnelle, les rencontres entre les artistes et les citoyens offrent des modèles de socialité qui, selon Nicolas Bourriaud³, font de la relation même la matière à œuvre. *Home Wall Drawing, l'art de manger* relève conséquemment de ce concept.

Par la relation de l'art à l'alimentaire, Morelli cherche à « redonner un souffle à l'engagement artistique en se permettant d'utiliser justement l'ornementation, l'onirique, le rituel et le quotidien comme

prémises de communication avec l'autre. »⁴ L'utilisation du terme *engagement artistique* signifie ici l'élimination d'intermédiaires entre l'art et son lieu de diffusion. Selon Paul Ardenne, l'œuvre d'art relève d'une quête de proximité et est « directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate. »⁵ Les gestes des artistes perturberaient ainsi le contexte social. *Home Wall Drawing, l'art de manger* se vit dans l'environnement réel et immédiat, chez le participant, dans sa vie quotidienne, hors des musées et des galeries, sans galeristes ni commissaires, ni conservateurs, ni guides, ni possibilité de commercialisation. L'art se mute en quotidien.

Pour Bourriaud, si la question de la définition de l'art fut délestée par les artistes durant les années 90, elle formait néanmoins le nœud des préoccupations des néo-avant-gardes des décennies 60 et 70. Sans qu'il n'embrasse ni ne délaisse pour autant le projet esthétique néo-avant-gardiste, Morelli constate que son geste peut avoir des répercussions. Outre la modification des lieux, opérée par les dessins imprimés sur les murs, il serait possible d'observer d'autres transformations autant chez les participants que chez l'artiste, puisque la vraie valeur de l'œuvre

réside davantage dans la transformation des intervenants.

En résumé, les interventions de François Morelli proposent un modèle inusité de socialité où l'attention accordée au partage forme l'essentiel de l'œuvre. La volonté qu'il ressent d'animer différemment l'engagement artistique l'a guidé vers une situation esthétique qui naît dans le contexte de la quotidienneté et de l'habitat humain. Même si l'on peut affirmer que le projet de Morelli fut encadré financièrement par l'institution artistique, il a su quitter sa résidence d'artiste pour se rendre dans d'autres demeures, là où l'art se rapproche de la vie immédiate, grâce au processus déclenché par l'artiste. Est-ce pour cette raison que l'effet engendré par le partage s'observe davantage suivant les changements gravés dans la mémoire des protagonistes que sur les murs de leur maison ?

Anite de Carvalho

¹ Studio du Conseil des Arts du Canada.

² On compte vingt-deux participations au projet. *Entretien avec François Morelli*, Montréal, novembre 2006.

³ Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, France, Les presses du réel, 1998.

⁴ Communiqué d'Optica, Montréal, 9 septembre au 14 octobre 2006.

⁵ Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 15-16.



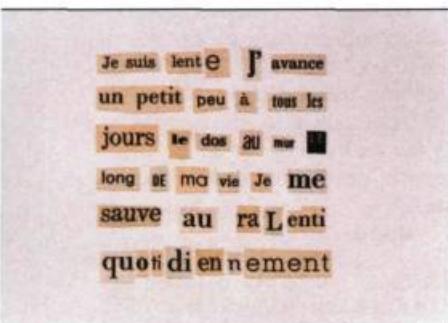
La volée de l'envolée, 2006
Sculpture en acier et assiettes
en porcelaine décorées
aux tampons encreurs
Photo: Bettina Hoffmann

BIENNALE DE MONTRÉAL 2007

PAS MORTE : C'EST DÉJÀ ÇA !

REMUER CIEL ET TERRE
BIENNALE DE MONTRÉAL 2007Centre international d'art
contemporain de Montréal
Tél. : 514 288-0811
www.ciac.ca

Du 10 mai au 8 juillet 2007

Directeur : Claude Gosselin
Commissaire général :
Wayne Baerwaldt

Julie Doucet
Un deux trois je ne suis plus là, 2006
Collages
22,9 x 30,5 cm chacun (18 éléments)
Photo : Guy L'Heureux

La Biennale de Montréal?

On ne donnait plus cher de sa peau. Tout militait contre elle: un fiasco en 2005; Claude Gosselin, l'obstiné directeur, parti au Havre organiser une manifestation sœur; report de l'édition suivante... Même l'appel à un commissaire indépendant, d'excellente réputation: Wayne Baerwaldt, ancien directeur de la Power Plant de Toronto, laissait planer le doute. La voilà pourtant qui rebondit, plutôt en forme, avec une cinquantaine d'artistes et une belle liste de commanditaires publics et privés. La Biennale de Montréal n'est pas morte.

L'édition 2007 marque sans doute sa renaissance: elle lui donne surtout une identité, au moment où elle en avait le plus besoin. La Biennale de Montréal, seule en son genre jusque-là au pays est, avant tout, une biennale d'art canadien – la triennale que le Musée d'art contemporain de Montréal s'appête à lancer en 2008 sera, elle, toute québécoise. Pas de confusion possible.

Canadian, la 5^e Biennale de Montréal donc. N'en déplaise aux artistes (et galeristes) québécois, peu



BGL
Born Again, 2007
Techniques mixtes
Dimensions variables

nombreux et discrets, si l'on excepte le tapage autour de David Altmejd. Tapage déplacé, dans la mesure où il évoquait sa présence à une « autre » biennale, dans une certaine Venise. Quoi que l'on dise quant au hasard des programmations, la mini rétrospective Altmejd à la galerie de l'UQAM souffre de la comparaison. Pendant que le monde a droit à la plus récente aventure de l'artiste montréalais, Montréal se paye du réchauffé...

D'accord, la présence d'Altmejd, comme celle de Brian Jungen, voire celle de BGL, trio magnifique de Québec, se justifie: la Biennale a besoin de vedettes autant pour asseoir sa crédibilité que pour séduire un vaste public. Saluons la prédilection pour la « jeunesse » – Altmejd, Jungen et BGL n'ont pas 40 ans. Exit les Armand Vaillancourt ou Michael Snow, place à la génération des Scott McFarland, Scott Treleaven, David Hoffos...

Le travail de Wayne Baerwaldt se mesure davantage dans la double manifestation centrale, qu'avec Altmejd, exposition somme toute satellite. C'est à l'école Bourget et à la Parisian Laundry que s'expriment les véritables choix selon le titre de la Biennale, *Remuer ciel et terre* (ou sa formulation anglaise, plus explicite, *Crack the Sky*). Les œuvres bousculent les préceptes, les définitions, les limites. Leur « hybridité stylistique » les rassemble, comme le dit le commissaire dans son mot de présentation. Avec ce plafond fendu, ce ciel cracked, avec des frontières « mouvantes » et reculées, les regroupements, devenus plus difficiles, voire impossibles, appellent l'éclatement.

Éclatée et multidisciplinaire, qualificatif passe-partout avouons-le, la Biennale offre cependant des pièces insaisissables et étonnantes, telles les installations cinétiques de Chris Cran où se côtoient animation et sculpture, féerie et simplicité avec de multiples références à l'histoire. Et puis, la peinture n'est pas que peinture, dans les cas du moins du Montréalais Numa et du Brésilien Iran do Spirito Santo, qui revisitent, chacun à leur façon, l'art mural, l'art du trompe-l'œil.

L'ouverture à d'autres disciplines reste certes une évidence. À la Biennale de Montréal, jadis très « architecture » et « art web », succède aujourd'hui une manifestation que traversent la musique électronique, le cinéma et surtout la bande dessinée, honorée de deux expositions (*Comic Craze, Montréal, cité bédée*). Un coup d'épée dans l'eau, remarquez, tant la bédée s'expose mal. Il faut, par contre, saluer la présence, même avec un travail de 2006, de Julie Doucet, bédéiste dans une autre vie. Ses collages de lettres tirées de journaux mêlent habilement art plastique et littérature, matière et esprit, langage populaire et poésie lyrique.

L'éclatement ne se traduit pas seulement dans le mélange des disciplines. Cette sélection très *canadian* questionne les notions d'identité territoriale et de nationalisme. Un artiste est-il Montréalais parce qu'il « vit et travaille à Montréal » ou parce qu'il y est « né »? Certes, la biennale pour canadienne qu'elle soit inclut des artistes dits étrangers; mais, ceux-ci ont, selon Baerwaldt, une « sensibilité canadienne » – excepté la sélection de vidéastes d'Asie centrale qui semblait, malgré sa qualité, hors propos.

Peu importe ces débats, il y a dans les œuvres retenues une certaine propension à revoir les élans de patriotisme. La forêt, chez Susan Turcot, les réalités autochtones et amérindiennes, chez Annie Pootook ou Kent Monkman, l'arène, l'église, les chevreuils, chez Graeme Patterson, le bilinguisme, chez Christine Davis...

Certains artistes s'inscrivent davantage dans l'histoire québécoise, tels Brian Jungen et son totem en sacs de golf intitulé *1990*, ou le duo Noam Gonick/Luis Jacob inspiré par le dôme emblématique de l'Expo 67, la musique d'Harmonium et l'époque peace and love. Ces choix se justifient, mais méritent d'être questionnés. Tout comme le projet multiforme et multilingue de la Britannique Beth Derbyshire autour du mot « ensemble » que lui a inspiré Montréal qui ne manque pas d'intérêt. Mais ces interventions *in situ*, sur la monnaie royale canadienne et dans l'espace public (les correspondances de métro!) glissent plutôt vers l'exotisme culturel que vers un débat sur les politiques linguistiques.

Enfin, comment ne pas parler de l'école Bourget et de son « annexe », le Parisian Laundry, ces deux édifices choisis pour être le cœur et le poumon de la Biennale. Édifices entre deux vies, comme les aime Claude Gosselin. L'utilisation des lieux, fort inégale (très chargée ici, très vide là...), impose bien souvent une sorte de course aux trésors. Ce « cherchez l'œuvre! » n'est, bien sûr, pas à l'avantage du travail exposé. Le commissaire, sous son idée des frontières éclatées, a-t-il voulu repenser les modes d'exposition? Pas sûr!

Cohérente d'une certaine façon, mais maladroite dans sa mise en espace, la 5^e Biennale sauve l'honneur. Elle y parvient grâce à quelques œuvres, notamment le projet toujours en évolution de Geoffrey Farmer, *Puppet Kit*, l'un des seuls, sinon le seul, où l'artiste travaille *in situ*. Son intervention offrait, non sans humour, une sorte de visite archéologique des lieux. Artefacts miniatures, objets disparates uniformisés, petit film minimaliste, tout ça, créé avec des matériaux pauvres trouvés sur place, faisait de l'édition de l'école des Bourget un antre mystérieux et sinistre à peu de moyens, mais beaucoup d'ingéniosité.

Jérôme Delgado

MONTRÉAL

MAGIE DE L'ADRIATIQUE

MAJA VODANOVIC
ŒUVRES RÉCENTES

Galerie Valentin
1490, rue Sherbrooke Ouest
Suite 200
Montréal H3G 1L3
Tél. : 514 939-0500
www.galerievalentin.com
Du 27 avril au 12 mai 2007

Tout autour, telle la grosse chaleur estivale qui ceint les fruits, palpitait un halo diffus de lumière forte mais à peine visible, dont l'extrémité se dégradait dans le paysage mouvant et fluide...

Ivo Andrić

Maya Vodanovic peint un univers de fleurs, de cyprès, de balcons ensoleillés et d'horizons marins : à travers sa peinture, elle entraîne irrésistiblement nos pensées vers la Méditerranée. Ses compositions, constituées de scènes multiples, baignent toujours dans une lumière chaude et tamisée à la fois : lumière d'un après-midi tardif – moment atemporel de souvenir et de nostalgie. Les toiles sont comme des fenêtres ouvertes sur des enchaînements de souvenirs qui possèdent des qualités musicales. Il s'agit d'une vision contemplative, avec cette note de langueur que l'on peut associer à la lumière chaude de la Méditerranée ; mais le dessin est souvent vigoureux et la construction de l'image comporte un aspect volontaire : cette peinture reflète une vision féminine, tendre, mais aussi persévérante, énergique.

La lumière dorée évoque la rêverie, un univers culturel et affectif insolite : celui de la côte dalmate de la Croatie, large ouverture géographique sur la Mer Adriatique, région où Maja a passé son enfance qui marque indélébilement son univers pictural. L'artiste continue à passer des vacances en Dalmatie : ainsi son espace plastique est modelé dans le creuset des souvenirs d'enfance ; mais, également, sa peinture prend corps au contact des paysages dalmates qu'elle redécouvre presque tous les ans en touriste. Les toiles évoquent des souvenirs personnels et font aussi allusion à la mémoire collective du peuple croate.



Maja Vodanovic
Locus Nativitatis, 2007
Techniques mixtes
91 x 122 cm

Un voile existentiel, écran créé par la technique picturale, s'interpose entre le regardeur et le sujet des souvenirs du peintre. C'est dans son atelier montréalais que Maja Vodanovic met sur toile ses visions de la Dalmatie, éloignées d'elle dans le temps et dans l'espace. Cet effet de distance a une base technique : en diluant l'aquarelle qu'elle utilise souvent, également, grâce aux lavis et aux vernis, l'artiste crée des impressions d'éloignement, ou encore de rapprochement dans le temps. Par exemple dans *Locus Nativitatis*, elle fait revivre l'émotion d'un amour lyrique et tendre.

Le critique d'art Bernard Olivier distingue quatre moments dans l'expérience de l'artiste, condensés dans ce qu'il appelle une perspective temporelle. Le premier moment est celui du sujet, de la figuration. Autour d'un moment « présent », celui de la narration, sont regroupées des scènes évoquées par le souvenir. La thématique de la réminiscence est représentée grâce à l'application en collage sur le tableau de divers documents : lettres anciennes, certificats officiels et publications anciennes. Le deuxième moment est celui du travail pictural : la composition résulte d'un exercice du dessin, d'une application de la couleur modulée par des lavis dans un esprit figuratif. Le troisième moment est celui du regard porté sur le tableau. Selon un schéma qui peut rappeler la cinématographie, l'œil est invité à explorer la séquence de scènes représentée dans chaque tableau et à s'attarder sur l'intense valeur émotive éveillée par l'ensemble de ces scènes. Le quatrième moment de l'analyse de Bernard Olivier, est celui de la construction de la mémoire.

« La mémoire est le produit d'un travail de synthèse constant et intentionnel de notre conscience et de nos rêves, sans lesquels nous ne saurions nous orienter dans le flux chaotique de nos expériences », écrit Olivier dans le prospectus qui accompagne l'exposition.

Ce point de vue correspond au modèle du processus de la mémoire suggéré par le philosophe Gilles Deleuze dans son travail sur Marcel Proust : la mémoire envisagée en étroite relation avec le travail de la volonté. Cette perception s'accorde à la construction minutieuse des compositions de Maja Vodanovic. Cependant, l'aspect volontaire du travail artistique s'accompagne chez elle d'une langueur caressante, symbolisée par la présence dans sa peinture de la lumière dorée, par le sentiment profond de la rêverie, du rêve éveillé. Résultat d'une fatalité géographique peut-être, la création reflète ce va-et-vient entre la langueur d'un Orient ensoleillé et la volonté d'assembler, plutôt occidentale.

L'on sent chez Maja Vodanovic un besoin de vivre à chaque instant dans sa peinture – à travers sa peinture – un monde parallèle : d'éprouver, ne serait-ce que de loin, la magie de l'Adriatique. Cette attitude évoque pour nous à la fois le paradigme culturel viennois, l'exploration de l'histoire baignée par la sensualité que l'on peut retrouver dans l'œuvre d'un Robert Musil ou d'un Stefan Zweig ; ainsi qu'un profond regret, une intense nostalgie slave, située, de manière quelque peu inédite, dans un cadre visuel méditerranéen.

Les œillets blancs illuminés par le soleil du matin (dans *Zagreb, le 31 mars 1946*) ; dans une maison dalmate, un chapiteau corinthien en marbre blanc profilé sur un fond marin d'un bleu azur (*Tristan et*

Isenulf), la toiture escarpée en tuiles de couleur brique orangé d'un clocher d'allure vénitienne entouré de cyprès : ce sont pour Maja Vodanovic autant d'indices picturaux de la puissante nature affective du paysage et de l'histoire. En filigrane, on note à travers ces indices des jalons de l'histoire dalmate : le profond enracinement gréco-romain, la longue domination vénitienne dans la région avec son architecture marquée par la renaissance. Le moi de l'artiste devient le point de convergence entre le souvenir individuel et la mémoire historique collective. La peinture, à la fois romantique et narrative, emprunte aussi les chemins du roman.

Présence continue dans les tableaux de Maja Vodanovic, collée à la surface picturale, la lettre représente un carrefour entre le parcours individuel et l'histoire collective. Dans des cultures tournées vers le passé, la collection de lettres recèle une grande valeur émotive. La lettre peut évoquer clairement le frisson de l'amour, comme elle peut nous plonger dans les vicissitudes bureaucratiques liées aux guerres, aux événements historiques du XX^e siècle. La lettre écrite en serbo-croate, à la rigueur en allemand, cache autant qu'elle révèle. La délicatesse de l'artiste l'empêche d'aller loin dans l'évocation du tragique, mais les écritures tourmentées des lettres de famille montrent que de terribles drames individuels et collectifs aient aussi pu se dérouler dans des contrées idylliques baignées par les vagues de la mer.

Maja Vodanovic est engagée dans une œuvre ambitieuse car celle-ci englobe la narration, le portrait psychologique, le paysage et la nature morte. Dans un style que l'on pourrait appeler un réalisme postmoderne, elle construit des liens entre des éléments qui se prêtent à des combinaisons illimitées ; en effet, elle a défini un vaste champ sémantique pour son œuvre picturale. Dans une évolution future, il s'agira peut-être de transformer la signification du symbole, de concentrer et d'organiser le sens de son œuvre sur l'une des voies qu'elle a déjà tracées.

André Seleanu

¹ Ivo Andrić, écrivain yougoslave (1892-1975), *Jelena, celle qui n'était pas*, in Milivoj Srebrot, Anthologie de la nouvelle serbe, Gaïa Éditions, Paris, 2003, p.38

ESTAMPE : UN DON MAJEUR POUR LE MBA

LA COLLECTION D'ESTAMPES
FREDA ET IRWIN BROWNS

Musée des beaux-arts de Montréal
1380, rue Sherbrooke Ouest
Montréal

Tél. : 514 285-2000
www.mbam.qc.ca

Du 17 janvier au 22 avril



Rembrandt Harmensz. van Rijn
Rembrandt au bonnet, la bouche ouverte, 1630
Eau-forte, 1^{er} état sur 1
5,1 x 4,6 cm
Collection Freda et Irwin Browns

Freda et Irwin Browns sont des collectionneurs dont le nom est associé à une catégorie des arts plastiques : l'estampe. « *Ma femme et moi avons commencé notre collection en 1961, l'année de notre mariage*, se souvient Irwin Browns. *En 1972, nous avons découvert que l'art, s'il était au-dessus de nos moyens dans le cas des peintures sur toile, était abordable pour nous à condition de nous limiter aux estampes.* » Pour la première fois, quelque 130 de leurs précieuses gravures sont présentées au public. Braque, Daumier, Degas, Munch, Rouault, Piranèse, Matisse : telle une anthologie de cette forme d'expression, la liste des artistes traverse plusieurs siècles d'histoire de l'art. Modèles, baigneuses, portraits : la figure humaine est leur dénominateur commun. « *Nous avons décidé de faire l'acquisition d'une œuvre de chaque artiste que nous aimions et qui représenterait ce que nous estimions être sa meilleure production.* » Certains artistes néanmoins font exception notamment Rembrandt (une trentaine de gravures) et Picasso (neuf planches). « *Notre collection,*

résume Irwin Browns, *se concentre en particulier sur le thème de femmes aimées, admirées ou adorées par les artistes.* » Dépassant cet axe directeur, la collection est également centrée sur le geste même de graver, de creuser, de distribuer les pouvoirs du noir et blanc, ainsi que sur l'étendue des techniques d'exécution : eau-forte, pointe-sèche, aquatinte, lithographie...

LES BAIGNEUSES

L'exposition proposée par le MBAM donnait ainsi à voir une série d'œuvres représentatives de l'esprit général de la collection mais aussi des techniques et de leur évolution.

Dès l'entrée, ces *Trois saintes femmes de Bellange* (1610) donnent le ton. À ces vestales font pendant les *Quatre sorcières de Dürer* (1497). On passe du sabbat à la bacchanale avec *Lotb entouré par ses deux filles* (1530) de Lucas van Leyden. Saisis par la subtilité du papier, ces figures et ces portraits apparaissent le plus souvent au gré de cet ingrédient indispensable : le désir. Ces femmes s'érigent chez Lautrec en épouses et modèles, putains ; chez Otto Dix, en maîtresses ou amantes. Dans le baiser fusionnel de Munch, les visages des protagonistes ne font qu'un. Chez Gauguin, une Ève polynésienne offre de dos sa nudité à un rassemblement d'idoles qui la veillent. À cette pose fait écho la cambrière d'un dos dont la blancheur illumine les motifs du couvre-lit chez Vallotton. Aux nus voluptueux et aux modèles succèdent les portraits : plénitude chez Matisse, larmes chez Beckmann, rides et sagesse chez Kate Kollwitz. Par delà les décennies, *La femme nue debout à sa toilette* de Degas (1891), — une planche rare —, échange ses méditations avec la silhouette de jeune femme perdue dans ses pensées de Bonnard, *Le bain* (1925), accrochée à côté. Ces multiples figures de la baigneuse créent un axe de correspondance et de dialogue entre des gravures, entre des artistes de styles et de périodes disparates.

Ici ces estampes ne sont pas groupées par école, par chronologie, par mouvement, par foyer géographique. L'exposition fait passer le visiteur d'une estampe à l'autre d'une façon vivante tant la composition de cette collection permet des rapprochements aussi fluides. Le



Honoré Daumier
Le premier rendez-vous, 1843
Lithographie, 1^{er} état sur 2
20,6 x 20,3 cm
Collection Freda et Irwin Browns

thème de la femme à la fenêtre rapproche des climats. Celui de l'espoir et de l'attente avec Signac dans *Dimanche parisien* (1888) ; celui de l'intimité chez Edward Hopper. Dans *Vent du soir* (1921) un souffle anime les voilages et effleure la nudité d'une jeune femme. C'est un chapeau haut-de-forme qui nous conduit de l'atmosphère si timide et guidée du *Premier rendez-vous* de Daumier (1843) à la valse emportée entre la Goulue et Valentin qu'anime Toulouse-Lautrec (1894). Un parapluie permet la juxtaposition du *Nu au parapluie* de Forain 1876 à la *Femme au parapluie* de Bonnard (1894).

REMBRANDT GRAVEUR

Avec comme matériel une pointe pour graver et un bain d'acide qui va mordre le cuivre de sa plaque, Rembrandt (1606-1669), a perfectionné la technique de l'eau-forte. Autour de sa somptueuse dramaturgie visuelle, c'est aussi la matérialité du support de l'image multipliée qui est explorée. Réalisées entre 1630 et 1658, ses 25 eaux-fortes englobent l'entière chronologie de l'œuvre gravé de l'artiste. Bien sûr, on n'y retrouve ni nature morte, ni paysage. Les autoportraits et les portraits de Saskia, d'autres figures féminines, les sujets bibliques, et un étonnant *Faust* dominant l'ensemble. Rembrandt n'hésitait pas à modifier ses plaques à plusieurs reprises et à plusieurs années d'intervalle. L'exposition présente les « états » d'une même gravure qui diffère d'un tirage à l'autre et font varier une même gravure. Cette technique de la taille, Rembrandt l'emploie avec souplesse et une touche très personnelle. Ici, lumière et fond sombre fusionnent. Faut-il rappeler que les gravures de Rembrandt font voir les effets de clair-obscur en une

maîtrise technique rarement égalée ? Cette maestria nous est livrée notamment à travers ce nu vu de dos sur un drap écru, *Négresse couchée* (1658). Éloge du désir, le tableau fait face aux autoportraits accrochés en groupe. Leur expression poignante les désigne comme autant de confidences du destin. À l'écoute de la vie intérieure, Rembrandt fait du visage un champ d'expériences.

À la suite époustouflante de ses autoportraits l'accrochage associe Whistler, si ébloui de la maîtrise qu'avait Rembrandt de l'eau-forte. Comme Rembrandt, Whistler travaille en traits hachurés. Malgré une admiration paralysante pour les autoportraits de Rembrandt, il s'inspire de leurs procédés. Par exemple, dans son autoportrait, Whistler éclaire d'une mèche blanche l'encre sombre de sa chevelure. À leur tour, les autoportraits de Whistler font école dans le cercle de ses admirateurs : Menpes ou Way, par exemple.

Acteur à sa façon, Rembrandt apparaît déguisé en gueux ou en noble tenant un sabre. Il fait varier ses expressions : yeux hagards, mine étonnée, la bouche ouverte, vêtu d'un bonnet ou faisant la moue. Le poids des ans est esquissé sans complaisance de même que les contours du visage et un nez rond. Adulé, Rembrandt se dépeint appuyé à un muret, sûr de lui, sûr de son art (1639). À coups de burins, il apparaît tourmenté dans un autre autoportrait (1648). En un troublant sentiment de solitude intérieure, Rembrandt vieillissant nous regarde en dessinant, proche de la fenêtre où coule le jour. Les cascades jaillissantes de lumière luttent contre les ombres qui s'approfondissent.

« *Nous préférons les petits formats parce que notre maison est petite. Nous avons accroché la majorité des œuvres acquises afin de baigner dans leur présence, les contempler tous les jours et profiter du plaisir qu'elles nous procurent.* » Pour Freda et Irwin Browns, aimer les estampes c'est aussi vouloir les rendre accessibles. L'exposition leur permet d'annoncer le don, majeur, qu'ils envisagent de faire au Musée des beaux-arts. Conservant cet ensemble dans son intégralité, ce don permettra d'apprécier l'originalité qui caractérise l'aventure de cette collection.

René Viau

CATALOGUE

Impressions sur l'humain
La collection d'estampes
Freda et Irwin Brown

Impressions of Humanity
The Freda and Irwin Brown
Collection of Master Prints

Éditeur : Musée des beaux-arts
de Montréal, 108 pages, 23 x 30 cm

UN CATALOGUE ACCOMPAGNE L'EXPOSITION DE LA COLLECTION D'ESTAMPES DE FREDA ET IRWIN BROWN. IL COMPREND BIEN SÛR LA REPRODUCTION DES ŒUVRES MAIS AUSSI DES NOTES EXPLICATIVES DE IRWIN BROWNS SUR L'ART DE COLLECTIONNER LES ESTAMPES. IL COMPORTE DEUX ESSAIS DE HILLIARD T. GOLDFARB, CONSERVATEUR EN CHEF ADJOINT DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL, PORTANT SUR *LES ESTAMPES DE REMBRANDT DANS LA COLLECTION BROWNS ET REMBRANDT: L'AMBITIEUX JEUNE AQUAFORTISTE — PREMIERS AUTO-PORTRAITS ET CRÉATION D'UN MYTHE*. S'AJOUTE AUSSI UN ESSAI DE NATHALIE BONDIL, DIRECTRICE DU MBAM, INTITULÉ PICASSO, LE GRAVEUR AMOUREUX: « C'EST LA GRAVURE LE VRAI VOYEUR ». CES ESSAIS SOULIGNENT NOTAMMENT LA PARTICULIÈRE AFFINITÉ DES DEUX COLLECTIONNEURS POUR LES DEUX FIGURES DE L'HISTOIRE DE L'ART QUI DOMINENT L'ENSEMBLE D'ESTAMPES QU'ILS ONT RÉUNIES PENDANT UN QUART DE SIÈCLE ET QU'ILS ONT PROMIS DE DONNER AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

LAVAL

LA PART DE L'AUTRE

**EVA QUINTAS: RITUELS D'IDENTITÉ,
TACTIQUES DE RÉSISTANCE**

**SYLVAIN CHASSAY: MACHINES
À RÉVER 01: À QUOI LA BANLIEUE
RÊVE-T-ELLE?**

Galerie Verticale Art contemporain
2084, boul. des Laurentides
Espace 200
Laval
Tél.: 450 975-1188
www.galerieverticale.com
Du 11 mars au 21 avril 2007

« C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule », écrivait La Bruyère dans *Les Caractères*. Ce que le grand moraliste du XVII^e siècle dit au sujet de la littérature peut fort bien s'appliquer à l'œuvre d'art visuel. Depuis l'inven-

tion des appareils photographiques instantanés et plus encore depuis que s'est répandue la technologie numérique, tout le monde prend des photos, mais tout le monde n'est pas photographe. C'est un métier que de faire une œuvre d'art, qu'il s'agisse de photographie, de peinture ou de sculpture. Pourtant, ce sont des artistes qui, dans un louable souci de démocratisation, ont incité le public à croire qu'il est artiste tout autant qu'eux. L'art relationnel est évidemment à l'origine de cette confusion entre créativité et création. Pourtant, l'art relationnel peut produire des œuvres de valeur à condition que l'artiste – seul responsable du résultat final – ait délimité clairement la part de l'autre. C'est précisément ce qu'ont fait les deux artistes dont les œuvres sont exposées conjointement à la Galerie Verticale: Eva Quintas et Sylvaine Chassay.

Eva Quintas se définit comme une portraitiste. Mais quel que soit l'autre dont l'artiste fait le portrait, l'œuvre contient toujours, en filigrane, un autoportrait. Dès 1990, Quintas pratiquait la photographie comme une tactique de résistance. Dans la série *Portraits/Potins d'artistes montréalais-es*, contre tous les usages artistiques établis depuis des siècles, elle montrait les hommes nus et les femmes habillées. La prise de photos constitue son rituel identitaire. Il est évident que tous ces personnages à l'accoutrement exotique qui regardent le spectateur avec assurance dans la grande salle de la Galerie Verticale n'ont pas pu être photographiés à leur insu. La photographe ne s'est jamais comportée comme ces touristes désireux de rapporter des preuves de leurs vacances à l'étranger sans aucun respect pour l'autre. Ces individus hauts en couleur ont non seulement consenti à être des modèles, mais ils ont été aussi partie prenante des œuvres. Eva Quintas a rencontré ces danseurs autochtones du Mexique sur la place du Zocalo où ils donnaient une représentation dans leur costume traditionnel. Au fil des mois, elle a noué des liens d'amitié avec ces hommes et ces femmes qui résistaient à la disparition de leur culture en perpétuant leurs rituels identitaires. Tantôt, c'est elle qui leur proposait la mise en scène de leur portrait, tantôt, ils la suggéraient

eux-mêmes à l'artiste. Dans *Chimali*, l'image d'un jeune homme, vêtu comme un guerrier aztèque, qui pose appuyé sur un écu coloré, se découpe sur une photographie en noir et blanc illustrant la chronique des faits divers dans un journal. Près du bouclier d'un policier, apparaît le visage ensanglanté d'un adolescent qui vient de recevoir un coup de matraque – incident fréquent dans cette mégapole dont la violence a frappé l'artiste. En revanche, dans *Les amants de Tlatelolco*, l'homme et la femme qui sont portraiturés ont choisi leur environnement virtuel. Ils tenaient, en effet, à ce que leur couple figurât au milieu d'ossements qui évoquent à la fois les sépultures antiques et le massacre des étudiants sur la place Tlatelolco en 1968. Il n'est pas étonnant qu'Eva Quintas, fille d'Espagnols qui ont immigré au Canada quand elle était enfant, s'intéresse à l'hybridation. D'ailleurs, elle la pratique en utilisant le photomontage dans la réalisation de ses œuvres. Mais elle montre aussi dans les sujets qu'elle choisit que l'hybridité fait partie de la réalité contemporaine malgré le déni dont elle est souvent l'objet aussi bien au Mexique qu'au Québec. Le costume du danseur qui est au premier plan de la photographie intitulée *La cinquième race* présente un exemple frappant d'hybridation: vêtu d'un boxer typiquement américain et d'un T-shirt sur lequel est représentée la Vierge de Guadalupe – héritage de la conquête espagnole – il danse en agitant les grelots qui ornent les anneaux de ses chevilles. Mais le sol qu'il foule est un espace blanc immatériel et les HLM voilés de brume qui se profilent à l'arrière-plan n'existent plus, car ils se sont écroulés lors du grand tremblement de terre qui a frappé Mexico en 1985. Imprimées sur toile et composées avec une évidente préoccupation esthétique, ces œuvres, quoique réalisées avec une technologie contemporaine, se situent dans la tradition du portrait à la fois symboliste pour le contenu et réaliste dans sa forme.

C'est une réalité entièrement virtuelle que montre Sylvaine Chassay dans l'Espace 2 de la galerie. Les machines à rêver à travers lesquelles le spectateur est invité à passer la tête lui ont été inspirées par les procédés d'immersion dans les environnements virtuels à l'aide d'un casque.

Comme Quintas, Chassay réalise des portraits avec la participation de ses sujets. Lors du *Symposium de Baie-Saint-Paul* en 2003, elle invitait le public à choisir des pictogrammes dont la succession constituait une représentation symbolique de leur personnalité. Dès qu'elle a su que son projet d'exposition avait été accepté à la Galerie Verticale, elle a proposé à quelques Lavallois de répondre à un double questionnaire sur le rêve. À quoi la « banlieue » rêve-t-elle lorsqu'elle dort? De quoi rêve-t-elle lorsqu'elle est éveillée? Après avoir rencontré ces personnes à leur domicile, elle s'est inspirée des réponses qui lui avaient été données pour créer des images avec des logiciels informatiques. L'exposition se présente aussi comme une manifestation de résistance à l'égard des préjugés que certains Montréalais ont à l'égard des banlieusards, en montrant que tous les individus, aussi différents soient-ils, sont égaux dans le rêve. Après avoir ajusté à la hauteur de son regard le dispositif qui fonctionne de façon mécanique avec un système de balancier, le spectateur fait tourner lentement la bande de métal cylindrique pour regarder défiler les rêves que l'artiste a imprimés sur un support identique à celui qui est utilisé pour les boîtes lumineuses. Aux photographies prises sur Internet et modifiées numériquement qui représentent les rêves des participants, se mêlent les dessins faits directement sur l'ordinateur, qui transcrivent leurs ambitions et leurs désirs, si utopiques soient-ils. Ici, des fleurs qui s'envolent pour se transformer en oiseaux côtoient la trottinette électrique dont rêve un enfant, là un tableau formé de la répétition des nombres 1 et 0 contraste avec une plage colorée dont l'esthétique évoque une toile abstraite. Chaque fois que le spectateur pénètre dans l'une des cinq machines à rêver, il a l'impression d'entrer dans l'univers mental d'un autre qui le laisse partager le flux de sa conscience et les ruptures de ton de son inconscient. Dans ces lanternes magiques technologiques, il rêve à son tour devant ces images oniriques qui composent des portraits mouvants de l'esprit des personnes qui ont accepté de se confier à l'artiste sous le sceau de l'anonymat.

MONT-SAINT-HILAIRE

REGARDS CROISÉS

SERGE GOSSELIN
LE CAPTEUR DE RÊVES
ŒUVRES PHOTOGRAPHIQUES

La Maison amérindienne
 510, Montée des Trente
 Mont-Saint-Hilaire
 Tél. : 450 464-2500
 www.maisonamerindienne.com
 Du 6 avril au 30 juillet 2007

Des Amérindiens de l'Abitibi jusqu'aux Indiens du Guatemala, de la Bolivie, de l'Équateur et du Pérou, Serge Gosselin capte la vie des communautés autochtones des Amériques. Il construit un commentaire visuel où la symbolique identitaire et culturelle de ces peuples se situe au centre de ses préoccupations. Son discours est à la fois politique, esthétique et sociologique. Les images de Serge Gosselin intègrent à plusieurs œuvres des extraits de textes poétiques ou des citations d'auteurs autochtones. Le spectateur se trouve ainsi confronté à la réalité d'individus en quête d'émancipation et d'affirmation. Cette manière de composer l'amène à revisiter l'histoire et le vécu des communautés par la combinaison d'expressions à la fois contemporaines et ancestrales de leur culture et de son lien avec la littérature. La relation au Divin, à la nature et à la société structure le propos photographique par des montages complexes. Cette technique permet d'édifier et de lier entre eux différents niveaux de sens que le spectateur interprète.

Pour arriver à ce but où forme et message sont confondus, le photographe utilise tous les moyens qui lui sont accessibles. Il peut orchestrer et photographier des mises en scène avec des comédiens, puiser dans une banque d'archives personnelles de

photos de voyage ou détourner à d'autres fins certains contextes environnementaux. La démarche de l'artiste est protéiforme. Elle ne se limite pas à une seule méthode photographique, qu'elle soit exclusivement documentaire ou purement esthétique. Serge Gosselin mélange les genres, les amalgame pour former une nouvelle entité visuelle lui permettant de traduire une pensée qu'il veut collective. D'une appropriation qui est au départ personnelle, il espère pouvoir la transmettre aux autres êtres humains et partager les valeurs de fraternité et de dialogue qui sous-tend son message. Selon l'artiste, l'acte photographique est avant tout une question de communication et l'accomplissement d'une finalité à travers les moyens les plus divers.

Les nouvelles technologies informatiques sont pour Serge Gosselin un outil qui favorise l'atteinte des ses buts parce qu'il permet d'innombrables possibilités dans le traitement de l'information et dans l'organisation des différentes sources visuelles utilisées. Le montage et le méissage des images, les variations des applications colorées, la multiplicité des gradations d'échelles sont des éléments qui définissent son langage graphique et photographique.

Serge Gosselin a derrière lui une longue carrière photographique. Il a étudié la photographie commerciale et industrielle avant d'entreprendre un voyage qui l'a conduit à sillonner pendant un an l'Amérique Centrale et l'Amérique du Sud. Durant ce périple, il collabore à des revues spécialisées. De 1983 à 1995, il est photographe de presse pour le groupe Québécois et photographe pigiste pour Télé-Québec en Abitibi. À la suite d'une formation à l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT), il fonde avec un ami une entreprise en multimédia *Cactus Média*.

Parallèlement à son travail de créateur en multimédia, il expose régulièrement à Montréal et sa région et en Abitibi-Témiscamingue. Ses œuvres font partie des collections de la compagnie Télébec et des Caisses populaires de la Vallée-de-l'Or.

Actuellement, Serge Gosselin travaille à la préparation d'une manifestation artistique avec le sculpteur André Fournelle. L'événement qui réunira performance et exposition de photographies, s'articulera sous le thème des rejets miniers et des blessures que ceux-ci infligent à la terre. Un projet photographique est également en cours d'exécution avec les résidents du village indien de Kitchisakik dans le Parc La Vérendrye. Cette communauté est l'une des dernières à vivre selon les coutumes traditionnelles.

Jean De Julio-Paquin

SHAWINIGAN

DE BHOPAL
À SHAWINIGAN

L'INDE EST À L'HONNEUR

Centre des arts de Shawinigan
 Centre d'exposition Léo-Ayotte
 2100, boul. des Hêtres
 Shawinigan
 Tél. : 819 539-1888

Du 1^{er} mars au 1^{er} avril

Artistes :

Simran Sandhu
 Neha Vedpathak
 Faiza Huma
 Pramod Gaikwad
 Amit Soni
 Yusuf

De Bhopal à Shawinigan! Chaque année, le Centre d'exposition Léo-Ayotte fait connaître une culture différente à la population en présentant des expositions sur l'art traditionnel et contemporain d'un pays choisi. Cette année, l'Inde est à l'honneur avec, entre autres, six artistes invités du Centre d'art de Bhopal. Lieu de création et de diffusion, le *Bharat Bhavan* organise une biennale internationale de gravure accueillant plus de 400 artistes, explique Yusuf, artiste et directeur du Centre. Il précise : « Tout au long de l'année, il constitue un terrain de



1



2

1 **Eva Quintas**
Les amants de Tlatelolco, 2004-2006
 Photographie numérique, impression à jet d'encre sur toile
 132 x 101 cm
 Crédit photographique : Eva Quintas

2 **Sylvaine Chassay**
Une Machine à rêver, 2007
 Détail de l'installation
 Images numériques montées sur plexiglas, aluminium brossé, câbles métalliques
 76 cm de diamètre x 23 cm de hauteur

Un horloger ne fabrique pas des horloges pour lui-même et un artiste ne crée pas pour son seul plaisir. L'autre est toujours le récepteur de l'œuvre d'art. Les photographies d'Eva Quintas et l'installation de Sylvaine Chassay prouvent que l'autre peut aussi jouer un rôle dans la création artistique. L'artiste qui exécute des portraits a toujours pris l'autre comme sujet. C'est ce que font aussi ces deux artistes quoique de façon diamétralement opposée. Sylvaine Chassay rend visible la partie invisible d'une personne dont l'extérieur n'est pas montré. Eva Quintas laisse le spectateur découvrir la personnalité des individus en les mettant en scène avec les attributs auxquels ils s'identifient.

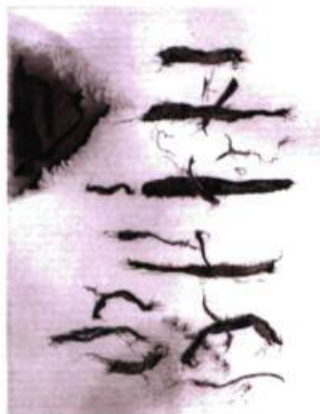
Françoise Belu



Serge Gosselin
La Justice, 2005
 Montage
 infographique
 et tirage au jet
 d'encre
 91,5 X 137 cm



Pramod Gaikwad
Know-unknown, 2006
Collagraphie
24 x 30 cm



Yusuf
Untitled, 2006
Eau-forte
80 x 120 cm

recherche et d'échanges à des artistes de nombreuses disciplines: gravure, peinture, dessin, sculpture, littérature, danse et musique.»

L'exposition *L'Inde est à l'honneur* présente des œuvres sur papier, des gravures, des dessins et des peintures qui se côtoient dans la proximité d'un langage pictural dérivé de la gravure. À contre-courant de la peinture figurative qui domine le champ artistique de l'Inde, l'abstraction s'impose comme thème rassembleur de l'exposition. L'occasion est propice de découvrir un mouvement d'art abstrait indien, figure de proue de l'atelier de gravure du Centre d'art de Bhopal, qui le soutient et le diffuse depuis 1982.

Les artistes, trois femmes et trois hommes, Simran Sandhu, Neha Vedpathak, Faiza Huma, Pramod Gaikwad, Amit Soni et Yusuf proposent des «paysages» abstraits qui ne se dévoilent entièrement que vus de près. Leurs œuvres traduisent

une atmosphère indienne abstraite par les saveurs, les teintes et les modalités d'organisation spatiale. Les artistes ne se préoccupent pas ici de refaire le discours sur l'art ou de défendre une démarche conceptuelle; chacun à leur manière, ils déploient des langages picturaux qui s'appuient sur le jeu de lignes, de couleurs et de masses. En fait, leurs expressions artistiques témoignent d'une abstraction plus expressionniste que formaliste (pour employer une classification occidentale), portant la trace d'un héritage culturel bien particulier et teinté d'un certain romantisme.

Parmi les œuvres présentées, celles de Simran Sandhu, en papier repoussé, explorent l'espace pictural de manière ludique; on y distingue des petites billes de métal qui repoussent le papier et, par endroits, s'y incrustent. Par le jeu d'une agglomération en relief qui se disperse et laisse la plus grande partie de la feuille intouchée, elles réussissent à créer l'impression d'une vie qui s'amorce ou d'un regard posé sur des micro-organismes. Au contraire, les constellations picturales de Neha Vedpathak offrent une vision macroscopique. Avec la poudre d'or, la tonalité des couleurs et la précision des compositions, son travail structuré et délicat tend vers l'essentiel; chaque trait, chaque ligne ou chaque couleur y est parcimonieusement appliqué créant un univers singulier. Quant aux œuvres de Yusuf, elles ouvrent un espace linéaire, où des traits horizontaux tracés de façon régulière sur le papier, définissent la structure de base du dessin et de la peinture. L'artiste s'attache à leur caractère infini, ainsi qu'à leur pouvoir de simuler un effet vibratoire. Les compositions abstraites qui s'y superposent dévoilent, paradoxalement, par leur profusion, une profonde influence de la nature. En ce sens, les colographies de Pramod Gaikwad avec leurs formes colorées qui se détachent d'un fond riche et nuancé, s'avèrent toutes aussi imprégnées de nature. Elles révèlent des compositions où se propagent des effets visuels de l'ordre du féérique.

Sans doute la portée poétique des œuvres provient de leur simplicité esthétique. Au-delà de leurs racines culturelles indiennes, elles offrent une lecture qui met en

évidence des chemins propres: la création intuitive. C'est pourquoi leur langage n'a pas de frontière.

Hélène Brunet Neumann

SEPT-ÎLES

ENTRE MER ET TERRE

*L'ÉROSION DES BERGES
ET DES HOMMES*
PEINTURES, SCULPTURES,
INSTALLATIONS

MICHELLE LEFORT

Musée régional de la Côte-Nord
500, boul. Laure
Sept-Îles
Tél.: 418 968-2070
www.mrcn.qc.ca

Du 7 juin au 23 septembre 2007

Notre environnement est chaque jour altéré par une multitude d'agents destructeurs. La plupart du temps ils sont le résultat de négligences humaines. Quoi qu'il en soit, ils hypothèquent notre milieu. Comme beaucoup d'artistes, Michelle Lefort a pris à l'égard de la protection de l'environnement une position qui a valeur d'engagement. Son exposition *Érosion des berges et des hommes*, au musée régional de la Côte-Nord, réunit sculptures et peintures qui dépeignent de façon réaliste divers états de l'environnement. Elle exprime ainsi à sa manière artiste ses réflexions sur la relation de l'homme avec la nature qu'elle appréhende dans une perpétuelle mutation. De plus, elle remet en cause le type de perception que l'on entretient avec un «visible toujours changeant». Lefort tire son inspiration d'une nature considérée comme mémoire et avenir dans un contexte dont elle est une partie intégrante.

Sa vie à proximité de la mer lui permet de retrouver l'état premier des choses. Elle tente ainsi dans ses œuvres de tracer et de retracer par-delà l'illusoire permanence des formes, les contours incertains qui en soulignent la mouvance et la fragilité.

Il y a quelques années, on décelait déjà dans ses œuvres des allusions au monde marin; ces mondes étaient évoqués par de grands courants chromatiques qui balayaient l'étendue de ses supports.

Puis, l'artiste a réalisé des montages de rebuts ramassés sur les grèves: algues et autres éléments. Lors d'une précédente exposition, *L'Âme à la mer*, elle a défini «un champ symbolique qui s'étendait aux quatre vents du large, aux quatre saisons». Ses



Michelle Lefort
L'érosion des berges et des hommes

peintures et sculptures se côtoyaient dans un rapport de complémentarité et de continuité. Mais plus largement encore, ses assemblages de branches et de billots, ainsi que de matériaux divers marquaient un lieu de rencontre entre la mer et la terre. L'artiste proposait une vision première d'une nature qui se modifiait au rythme du temps, mais toujours au sein d'un constant équilibre.

Avec *L'érosion des berges et des hommes*, Michelle Lefort va de l'équilibre précaire de la nature au point de rupture. Son installation réunit des pièces de différentes factures qui dénoncent une évidente désagrégation des lieux, parallèlement à une dramatique érosion de la conscience individuelle et collective.

Dans ses œuvres, l'artiste illustre métaphoriquement l'aveuglement d'une société qui compromet l'avenir d'une terre déjà menacée. Elle fait preuve d'une économie de moyens en reconstituant le rivage à partir de quelques mètres carrés de sable où se trouve disposé un amoncellement de sandales, témoignant des innombrables pas qui arpentent les berges. Des traces de véhicules motorisés sont d'ailleurs habilement esquissées à l'aide de ces chaussures. Une ligne d'un rouge strident traverse l'étendue de l'installation délimitant une sorte de frontière au-delà de laquelle il n'y a pas de retour. L'artiste interroge ainsi le spectateur, lui laissant le soin de la réponse.

Jules Arbec