

Critiques

René Viau, Françoise Belu, Danielle Lord, Nathalie Côté and Camille Bouchi

Volume 51, Number 209, Winter 2007–2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52474ac>

[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

Viau, R., Belu, F., Lord, D., Côté, N. & Bouchi, C. (2007). Critiques. *Vie des arts*, 51(209), 70–75.



Contre-temps, 2007
Acier, béton et techniques mixtes
151 x 32 x 31,5 cm

MONTREAL

POUSSIÈRE ET MATIÈRE

SARAH MARCEAU :
DENTELLES DE BÉTON

Sculptures
Galerie Yellowfish Art
3684, boul. Saint-Laurent
Tél. : 514 276-8114

Du 24 novembre au 7 décembre
2007

Deuxième exposition solo pour cette artiste dans la vingtaine. Tout n'est pas complètement au point mais il se passe « quelque chose ». Ce sont d'abord les reliefs au mur qui attirent l'œil. Ici, le béton sur plaques suggère la terre séchée, creusée de ravines. Emblématique, sur l'écorce ridée de cette texture en lézardes, un squelette se plie en position fœtale. Ailleurs gisent des suggestions d'animaux ou d'insectes aux os comme englués dans

une croûte de terre dont les réseaux qui en constituent la surface évoquent une secrète géographie.

Apocalyptiques mais à dose homéopathique, ces véritables stèles murales déclinent des tonalités finement grisées. Vanités contemporaines, on peut y percevoir, drapées dans leur voile de poussière, des figures de la mort. À ce titre, elles s'érigent en méditations sur le temps qui passe. Sur ce mode dramatique, crânes et ossements s'associent à une évocation matérialiste de « l'élément terre » et de ses cycles : terre matière, terre nourricière ou terre linéaire.

Après Thanatos : Éros. Au milieu de la salle, des sculptures façon tricot résille se situent, elles, quelque part entre Camille Claudel et Giacometti. Des couples enlacés valsent. D'autres sculptures montrent des papillons, des oiseaux. Un bestiaire fantastique apparaît. Ces figurines de petit format sont moins intéressantes. Du déjà vu ? Si leurs thèmes semblent conservateurs et conventionnels, leur facture complexe retient

l'attention. À cet égard, l'artiste peut revendiquer une maîtrise assurée du façonnage des matériaux. Avec sensualité, mais aussi avec une pointe d'angoisse, Sarah Marceau construit ses œuvres de pigments, de béton et quelquefois de colles acryliques. Elle enroule à ce liant des dentelles ajourées, des treillis métalliques parfois torsadés ou effilochés ou de la gaze de coton. Bouillonnante, la matière qui s'y ajoute fait penser parfois à des algues durcies alliées à des fonds glaiseux ou marins : sève organique dans laquelle se débattent les protagonistes. Emportant tout sur son passage, cette matière fait se fusionner les figures, les corps et — qui sait ? — les âmes pour les plonger dans un univers en perpétuelle transformation. Les protagonistes tentent de s'affranchir de ce magma. À moins qu'ils ne s'en délectent avec ravissement.

René Viau

MONA MARIANA CICIOVAN : VILLES IMAGINAIRES

MONA MARIANA CICIOVAN :
LES DIALOGUES DE LA MÉMOIRE

Galerie Arte Montréal
2154, rue Crescent
Montréal
Tél. : 514 285-1611

Du 7 novembre au 4 décembre
2007

De ces vues urbaines qui la fascinent, l'artiste affiche sa volonté d'en capter les perceptions saisissantes comme si elles se formaient en une fraction de seconde dans notre œil et dans notre esprit. En des tons de terre, de rouge, d'orangé, d'ocre et de doré servis par un graphisme nerveux — on pense à des branches d'arbres que couvriraient des écrans de couleur — ses compositions associent voiles translucides et couches de peinture liquide. L'application, non sans coulures, se fond à des réseaux graphiques faits d'entrecroisements verticaux et horizontaux, de carreaux, de losanges, d'arcs à la géométrie déformée qui semblent étirer l'espace.

L'ambition de ces œuvres à la peinture à l'huile est de modifier la vision traditionnelle accolée au paysage urbain qu'elles suggèrent.

Et il est vrai qu'il y a ici une façon d'embrasser et d'inscrire l'espace pour mieux le circonscrire. Les toiles ont quelque chose qui apparaît à la fois spontané et structuré.

Les tableaux de la suite *Les dialogues de la mémoire* offrent des vues panoramiques qui évoquent parfois Manhattan mais aussi des villes imaginaires ou fantomatiques. Elles sont toutes implantées au bord d'un vaste plan d'eau : fleuve ou lac. Mais les perspectives sont trop éloignées pour que l'on y perçoive les activités qui habituellement devraient animer les cités suggérées. Ainsi les rues paraissent désertes et les bâtiments abandonnés. On ne voit nulle âme qui vive. S'agit-il d'un rêve ? S'agit-il de souvenirs ? Impossible de trancher. Le voilé des images maintient l'équivoque. Le regard pénètre dans un univers qui le fait naviguer entre des effets propres à l'abstraction (taches de couleurs, hachures, lignes verticales) et des formes figuratives (édifices en pointe, étendues d'eau, ponts). Ainsi l'artiste entretient une ambivalence entre le réel et le fictif. D'origine roumaine, Mona Mariana Ciciovan s'est installée à Montréal, en 1997. Elle a mené à bien des études en arts visuels et médiatiques à l'UQAM.

R.V.



De l'autre côté (I), 2006
Huile sur toile
76 x 76 cm

UN THÉÂTRE MÉTAPHYSIQUE

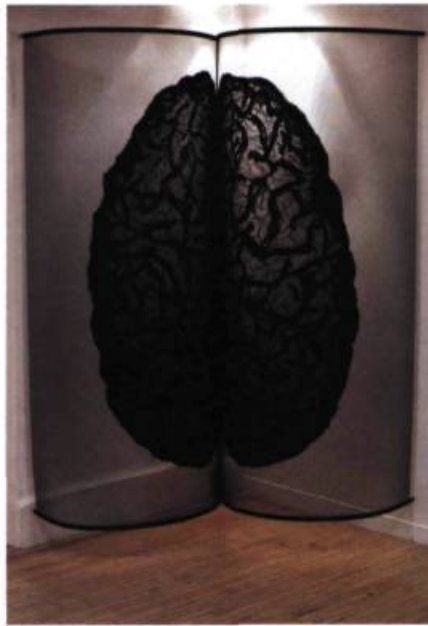
LISETTE LEMIEUX
DEÇA – DELÀ

Centre d'exposition Circa
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal
Tél. : 514 393-8248
www.circa-art.com

Du 8 septembre au 13 octobre 2007

La place de l'homme dans l'univers est un problème philosophique qu'aucun métaphysicien n'a jamais pu éluder. Avant que Kant ne considérât le temps et l'espace comme des catégories à travers lesquelles l'esprit humain pense le monde, Pascal exprimait l'angoisse de l'homme placé entre deux infinis, et Héraclite, au VI^e siècle avant J.C., utilisait l'image du fleuve pour exprimer l'écoulement inéluctable du temps. Les philosophes dissertent de ces questions depuis l'Antiquité, mais il paraît beaucoup plus difficile d'aborder de tels sujets avec le langage des arts visuels. Certes, l'espace est, en quelque sorte, familier au sculpteur puisqu'il pratique un art tridimensionnel, mais le temps semble hors de sa portée, tout comme il l'est pour le peintre. Pourtant, l'installation de Lisette Lemieux traite de la proximité et de l'éloignement aussi bien dans le temps que dans l'espace. Rien d'abstrait cependant dans ce travail qui théâtralise avec magnificence des concepts philosophiques en recourant aux médiums les plus ordinaires.

D'ailleurs le protagoniste est présent. C'est l'homme vitruvien de Léonard de Vinci aux membres multiples comme une divinité hindoue dont Lisette Lemieux fait une remarquable relecture en utilisant des enroulements de pellicules radiographiques. Encastré dans une muraille constituée des mêmes matériaux, il semble se mouvoir dans un jeu d'ombres et de lumière au fur et à mesure que le spectateur se déplace. Avec les images radiographiées d'organes de nombreux individus dont l'artiste a biffé les noms, Lisette Lemieux a reconstitué un être humain anonyme indissociable du « mur de lamentations » dans lequel il se trouve puisque c'est par ses défaillances que le corps



Matière grise, 2007
Moustiquaire métallique,
tissu d'entoilage
221 x 180 x 122 cm

signale son importance. Mais *Scopie* n'aborde que l'aspect physique de l'être humain. Or, l'homme est un animal raisonnable et, bien que La Bruyère contestât cette définition à cause des horreurs de la guerre, il n'en demeure pas moins que son cerveau dispose de capacités exceptionnelles. C'est ce cerveau, dans les circonvolutions duquel siège la pensée, que représente l'artiste sous le titre de *Matière grise*. Composés de tissu d'entoilage collé sur une moustiquaire métallique, les deux lobes suggèrent dans leurs entrelacs raffinés les mystérieux liens que l'esprit entretient avec la matière. D'ailleurs, le génie de l'homme repousse sans cesse les frontières des mystères du monde. L'œuvre intitulée *Fibonacci* est un assemblage de chiffres, réalisés en aluminium découpé, de la suite récurrente qui porte le nom de ce célèbre mathématicien du XIII^e siècle. La disposition de la suite en miroir, telle une matérialisation d'ombre portée, peut précisément s'interpréter comme la portée que cette découverte a eue aussi bien dans le domaine microscopique que macroscopique.

Dès sa naissance, le temps de l'être humain est compté. Dans

l'Antiquité gréco-romaine, les hommes étaient désignés par le mot « mortels » et dans la pièce de théâtre *En attendant Godot*, Beckett imagine la femme accouchant au-dessus d'une tombe car l'être qu'elle met au monde est destiné à mourir. C'est la phrase d'un autre dramaturge que Lisette Lemieux a découpée dans une feuille de papier stonedge : « Le temps est la faille de l'humanité, toute la création y a sa place. » Ciselée dans une élégante écriture cursive, la citation de Heiner Müller se déroule sur deux murs

contigus de la galerie si bien que l'angle qu'ils font constitue un vide que l'artiste utilise pour représenter ce gouffre dans lequel le temps imparti à l'être humain s'écoule jour après jour inéluctablement. Une autre œuvre à caractère installatif, empreinte d'un charme poétique, intitulée *S'éclipser*, complète le propos exprimé dans *Temps*. Sept niches, éclairées par des fluorescents, abritent les phases d'une lune de carton dont les griffures évoquent les reliefs de l'astre qui verse sa pâle lumière sur les nuits de l'humanité. Si le choix du nombre sept correspond aux jours de la semaine, celui du satellite de la terre se réfère à la vie dont la durée décroît au fil des années pour s'achever avec la mort de la personne qui s'éclipse sans que le reste de l'humanité remarque sa disparition. Le défunt tombe-t-il alors dans « le néant vaste et noir »⁽¹⁾ que hait le poète de *Spleen et idéal*? L'au-delà ressemble-t-il à l'œuvre intitulée *Trou noir* qui happe le regard du spectateur comme les trous noirs capturent la lumière? La petite boîte de bois et de carton, encastrée dans le mur de la galerie, évoque, du fait de l'absence de points de repères, des espaces intergalactiques dans lesquels scintillent faiblement des étoiles.

Certes, Lisette Lemieux incite le spectateur à méditer sur des questions philosophiques, mais elle veut aussi le confronter au monde tel

qu'il est en l'obligeant, en quelque sorte, à ne tourner son regard vers l'au-delà qu'après qu'il se soit situé dans l'ici-bas. C'est, du moins, l'une des lectures possibles de l'œuvre *Urbi et Orbi* constituée de lettres de l'alphabet collées sur quatre vitres de la galerie. D'abord, Urbi, la ville, le lieu dans lequel l'individu vit – et dans lequel vit maintenant la moitié de la population de la terre. Ensuite, Orbi, le monde, de l'état duquel chacun doit se préoccuper dans la mesure de ses moyens. Il s'agit bien de lecture, comme l'indique clairement la présence des lettres, et donc d'interprétation, voire de décodage. Telle est, en effet, la participation que l'artiste exige du spectateur, du moins s'il veut apprécier la profondeur de cette œuvre mais aussi de toutes celles qui sont réunies dans l'exposition *Deça – delà*.

Françoise Belu

¹ Charles Baudelaire, *Harmonie du soir* XVII, *Spleen et Idéal*, *Les fleurs du mal*.

ENTRE L'AUTODÉRISION, L'ABSURDITÉ ET L'AMBIGUÏTÉ

FACE À FACE

Maison de la culture Marie-Uguay
6052, boulevard Monk
Montréal
Tél. : 514 872-2044

Du 10 octobre au 25 novembre 2007

SOLILOQUE

Galerie Joyce Yahouda
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Suite 516
Montréal
Tél. : 514 875-2323
www.joyceyahoudagallery.com

Du 13 octobre au 10 novembre 2007

Depuis quelques années, Bernard Gamou s'interroge sur l'importance mitigée accordée aux arts dans la société, et certes il n'est pas le seul. Pensons, entre autres, à Yann Martel et Stanley Péan qui soulignent l'inculture du premier ministre Harper. Le choix de la thématique du dernier Symposium d'art contemporain de Baie-Saint-Paul : *Ici et maintenant s'engager*



Bernard Gamoy
I Held My Head and Cried, 2007
 Huile sur toile
 153 x 183 cm
 Photo: Paul Litherland

dans l'art fait état des diverses tendances de l'engagement de certains artistes. Entre autres, Marie-Claude Pratte dénonce, dans une série de tableaux, le ridicule du système de l'art contemporain. Depuis 2006, Bernard Gamoy est à l'heure des remises en question, des bilans face à la situation de l'artiste dans la société. Il déplore la marginalisation politique, économique et sociale du créateur en art. Le travail de Gamoy, tant dans ses peintures à l'huile que ses dessins au fusain, est une métaphore du combat tenace que livre l'artiste contre lui-même en questionnant son rôle dans la société.

Les deux titres des expositions présentées simultanément reflètent assez bien ses préoccupations. Gamoy est seul avec lui-même, dans un face à face perpétuel. Devant sa toile, il entretient un soliloque constant. L'artiste travaille à partir d'autoprototypes photographiques qu'il transforme, juxtapose et combine pour en faire, non pas un portrait traditionnel, mais une image, une idée de lui-même sous ses multiples facettes. Suite à ces transformations, ses œuvres se dévoilent comme des autofictions où le tragicomique rappelle celui des romans et nouvelles de Kafka évoquant l'absurdité de l'existence.

D'emblée, dans les œuvres de grand format, particulièrement dans

les fusains sur papier, l'artiste se représente en mouvement sur fond neutre. Il fixe des yeux le regardeur : dans l'action il y a urgence, dans le regard il y a insistance. Dans cette série, Gamoy intègre une marionnette, qui attire immédiatement l'attention car elle est l'unique élément de couleur dans ces fusains en noir et blanc. Les marionnettes sont réalisées à son effigie – accentuant ainsi le soliloque – ou à celle d'animaux (dinde, loup, taureau) ironisant de la sorte sur l'image de l'artiste souvent vu comme un guignol ou une bête de foire. Double ironie, puisque le personnage – l'artiste – manipule lui-même une marionnette à son effigie. On se trouve devant le manipulateur manipulé.

Dans les huiles sur toile, de facture autre mais tout aussi efficace, les personnages sont peints sur fond texturé généralement neutre. Gamoy peint et repeint plusieurs œuvres sur une même toile laissant des traces de son travail antérieur. C'est remarquable, entre autres, dans *I Held My Head and Cried*. De chaque côté du personnage central, qui cache sa tête dans ses mains, apparaît l'ombre d'un homme, ajoutant ainsi profondeur et mystère. Les personnages fortement travaillés, texturés et colorés se démarquent du fond et s'imposent comme figures dominantes. Les

visages plus lustrés que le reste du corps incitent le regardeur à s'attarder sur les physionomies. Dans les huiles, les personnages sont mis en représentation avec des animaux morts, pris au piège ou placés dans des situations ridicules, en parallèle avec l'état de l'artiste.

Gamoy utilise l'impression numérique pour agrandir certaines œuvres sur papier sur lesquelles il juxtapose des textes parfois empruntés à des écrivains tels Guillaume Apollinaire (1880-1918), Paul Celan (1920-1970). Le lien entre le texte et la représentation étant souvent très ténu, ces œuvres déroutent le regard.

L'œuvre de Bernard Gamoy se réfère, de façon subtile,

aux grands noms de l'histoire de l'art, tels Mantegna, Goya, Beuys et Chardin. Par exemple, les animaux morts rappellent les natures mortes à thématique animalière de Jean Siméon Chardin, peintre du XVIII^e siècle. Le lièvre mort dans *Take It*, renvoie immédiatement à la performance de Joseph Beuys *Comment expliquer la peinture à un lièvre mort* (1965). Le lien qu'il fait entre la condition de l'artiste dans la société et la représentation d'animaux considérés comme les plus vulnérables, ramène à Chardin, avec *Singe Peintre* (1739) ou à Alexandre Gabriel Decamps, dans *Le singe peintre* ou *Intérieur d'atelier* (1833). Tous deux comparaient le peintre à un singe, pour signaler qu'il n'était guère plus qu'un imitateur de la nature.

Gamoy admire le travail d'artistes très engagés socialement comme Léon Golub et Nancy Spero. Cependant, son œuvre ne peut pas être assimilée à une contestation de la société mais plutôt à un questionnement sur le statut de l'artiste. Son travail récent souligne l'autodérision, l'ambiguïté et l'absurdité de la condition humaine et, plus précisément, la condition de l'artiste dans la société. En définitive, c'est moins une statue à sa gloire qu'espère l'artiste qu'un statut attestant sa reconnaissance aux yeux de la société.

Danielle Lord

DANS LES YEUX DU CHAT TIGRÉ

LILIANA BEREZOWSKY:
 SCULPTURE / DESSIN

Galerie d'art d'Outremont
 41, avenue Saint-Just
 Outremont
 Tél. : 514 495-7419

Du 17 mai au 17 juin 2007

Au XV^e siècle, en Italie, les peintres ont voulu rendre sensible la perception des objets dans l'espace en appliquant les lois de la perspective. Mais l'œuvre bidimensionnelle peut bien tromper l'œil, elle ne pourra jamais lutter contre le désir qu'éprouve le spectateur de faire le tour d'une sculpture en ronde-bosse – lorsque celle-ci est réussie – dans l'espoir de faire quelque découverte en l'appréhendant sous un autre angle. C'est précisément ce que font les visiteurs de l'exposition des œuvres de Liliana Berezowsky à la galerie d'art d'Outremont. Ils s'approchent, se penchent au-dessus de *Baldor* pour examiner le cône encastré de biais dans un bassin de béton doublé d'acier, s'accroupissent pour regarder les clous qui dessinent des cercles autour de *Rosselle* et quelques-uns même ne résistent pas à l'envie de toucher délicatement la fourrure d'agneau qui recouvre *Night Queen*.

Il ne s'agit pas d'une installation, mais d'une exposition de cinq sculptures dont les plus anciennes datent de 1987 et les plus récentes de 2007, où les œuvres dialoguent à travers les années. Ainsi le cône recouvert de fourrure de *Night Queen* répond-il, à quinze ans de distance, à celui qui émerge dans *Baldor*. Ceci n'empêche en rien ces sculptures d'avoir une forte individualité, telles des entités énigmatiques et fascinantes comme les noms dont l'artiste les a dotées. Bien que la sculpteure soit aussi une dessinatrice, les dessins exposés sur les murs ne sont pas des esquisses préparatoires mais des œuvres autonomes. En effet, Liliana Berezowsky considère comme un défi le risque qui existe toujours dans son processus de création. Ainsi, dans *Larra*, elle procède par à coups sa fausse cheminée d'usine comme un navigateur redresse la barre de son bateau pour qu'il garde le cap. Dans *Tyger-Tyger*, les

parallélépipèdes rectangles semblent s'être reliés les uns aux autres après une série d'essais et d'erreurs pour finalement s'appuyer sur un tabouret. « Quelles que soient les idées que l'on a eues au départ, il faut écouter les besoins de la sculpture, il faut répondre à ses besoins pour qu'elle prenne vie ». ¹ Dans ce voyage de l'oeil, le spectateur est amené à accompagner implicitement l'acte créateur.

Contrairement à la peinture qui peut admettre le déséquilibre – c'est le cas de certains des plus beaux tableaux de Chagall – la sculpture, comme l'architecture, doit composer avec la loi de la gravité. Les œuvres de Liliana Berezowsky sont donc toutes parfaitement équilibrées, mais elles donnent l'impression d'être dans un état d'équilibre précaire qui leur confère un caractère à la fois humoristique et attachant. De même que l'artiste gomme la froideur du formalisme dans ses dessins en estompant certaines parties, de même elle déjoue l'ennui qu'engendre souvent la symétrie en inclinant le cône de *Night Queen*, ainsi que l'énorme bol de bois et de plomb qui constitue la surface externe de *Rosselle*. Créées de façon organique et, pour la plupart, pourvues de rotondités sensuelles, les sculptures ont une forte charge érotique que les matériaux non traditionnels employés par l'artiste dans les œuvres récentes augmentent encore. *Night Queen* et *Rosselle* jouent sur le lien entre la douleur et le plaisir. Dans la première œuvre, le cône recouvert

d'une fourrure noire frisée qui évoque la toison pubienne est orné de longues lanières de caoutchouc, tels les accessoires d'un rituel sado-masochiste. L'intérieur de *Rosselle* fait de suède rose délicatement plissé est attirant comme de douces muqueuses que chacun peut interpréter en fonction de son orientation sexuelle. Mais l'extérieur de l'œuvre est pourvu de clous comme la porte d'un donjon. Dans l'œuvre de Liliana Berezowsky, comme dans la vie, les opposés coexistent sans se contredire.

Bella Rabinovitch, dans le catalogue qu'elle a écrit sur le travail de Liliana Berezowsky, insiste sur l'aspect polysémique des œuvres de l'artiste. « Une seule lecture, ou même deux ou trois, ne suffit pas à épuiser la richesse des œuvres « mythopoiétiques » d'une artiste qui tente de fondre tous les aspects de sa vie dans son art ». ² *Night Queen*, par sa forme et par sa couleur, évoque un chapeau de sorcière, mais rappelle aussi le hennin d'une princesse avec ses rubans qui descendent du sommet du cône. Très haute, la forme semble glisser sur le plancher comme la reine dans le jeu d'échecs, mais elle est mystérieuse aussi comme la sorcière de *La flûte enchantée* de Mozart. Enfin, comme toutes les autres œuvres, cette sculpture est reliée à l'histoire personnelle de l'artiste. En Europe de l'Est d'où la famille de l'artiste est originaire, les hommes et les femmes portent en hiver des chapeaux d'astrakan et elle garde le souvenir de sa grand-mère qui avait un manteau taillé dans cette fourrure à la mode au début du XX^e siècle. *Tyger-Tyger* sont les premiers mots du poème de William Blake intitulé *The Tyger* qui avait frappé l'imagination de Liliana Berezowsky alors qu'elle était enfant. « In what distant deeps or skies / Burnt the fire of thine eyes? » et les boîtes dont la sculpture est constituée sont couvertes d'yeux de verre brillants comme ceux du chat tigré de l'artiste. L'œuvre a été commencée après que Liliana Berezowsky eut lu un livre sur une femme qui entraînait des tigres pour un cirque, d'où le tabouret qui soutient l'assemblage. « On lie des choses qui normalement ne sont pas liées et cela se fait dans

l'inconscient ». ³ C'est probablement cette gestation dans l'inconscient qui permet au spectateur de rejoindre dans ces œuvres les mythes qui les habitent. Ainsi, ce tigre de bois, d'acier et de feutre constellé d'yeux est devenu pour moi un avatar d'Argus.

Contrairement à l'art cinétique qui met la sculpture en mouvement, les œuvres de Liliana Berezowsky réclament le mouvement au spectateur. Celui-ci est incité, par les stratégies de détournement élaborées par l'artiste, « à modifier son rapport à l'objet, à s'impliquer dans un geste d'interaction et d'interprétation ». ⁴ Au fur et à mesure des déplacements, une multiplicité de sens apparaît qui vient stimuler l'intelligence du visiteur mais qui résonne aussi dans sa vie la plus intime.

Françoise Belu

¹ ² ³ Extraits d'une interview que Liliana Berezowsky a accordée à Françoise Belu.

⁴ Bella Rabinovitch, Liliana Berezowsky, Catalogue du Centre international d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 16.

⁵ Serge Fissette, La sculpture et le vent, GDD3D, 2004, p. 117.

QUÉBEC

ENCORE PICASSO ?

LA JOIE DE VIVRE. PICASSO
AU CHÂTEAU D'ANTIBES

Musée national des beaux-arts
du Québec

Parc des Champs-de-Bataille
Québec

Tél. : 418 643-2150

www.mba.qc.ca

Du 6 octobre 2007 au 6 janvier
2008

Picasso semble toujours à la mode! Après l'exposition *Picasso érotique* présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2001, après *Picasso et la céramique* présentée au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) en 2004, pour ne nommer que celles-là, le Musée des Plaines d'Abraham revient avec *Picasso à Antibes*. C'est une belle façon d'activer les tourniquets! Soit. Mais surtout d'amener

le grand public au musée. D'autant plus que tout le monde n'a pas l'occasion de visiter le musée Picasso de Paris, de Barcelone ou le château de la Côte d'Azur.

En 1946, Picasso répond à la sollicitation que lui adresse Romuald Dor de la Souchère d'effectuer un don de quelques-unes de ses œuvres au Musée d'Antibes alors consacré à l'archéologie. Le peintre s'installe à demeure au château et y travaillera régulièrement, in situ, pendant deux ans. Déjà célèbre, Picasso voyait dans cette sorte de service public qu'il offrait l'occasion de rendre l'art plus accessible. « J'ai fait ce que j'ai pu et je me suis mis à le faire avec plaisir parce que cette fois au moins, je travaillais pour le peuple. » Membre du parti communiste français depuis 1944, l'artiste défendait une démocratisation de l'art, imaginant la gravure et la céramique produits en masse et à bon marché.

1946: c'est l'après-guerre, le peintre vit un nouvel amour; il est heureux. Le titre du tableau « vedette » de l'exposition, *La Joie de vivre*, témoigne de la gaieté ambiante. Mais ce tableau n'est pas le seul à attirer l'attention au sein des 24 peintures, 26 dessins et 5 céramiques que comporte l'exposition. Plusieurs dessins sont fascinants. Le tracé de certains d'entre eux se singularise par une grande sobriété au point que l'on se prend à reconstituer mentalement les chemins qu'a pris l'artiste pour les réaliser. D'autres comme *Nu couché au lit blanc* (ripolin sur fibrociment) et *Nu assis sur fond vert* (ripolin sur bois) sont plus énigmatiques.

Picasso aborde une diversité de sujets qui témoignent de sa liberté d'artiste: des natures mortes inspirées de la vie au bord de la Méditerranée, des nus typiques qui portent sans équivoque sa signature, ainsi que des scènes mythologiques. Des compositions peuplées de figures légendaires; des scènes champêtres et festives où se côtoient des centaures, des faunes, des nymphes et des pans dessinés d'un geste assuré et empreints d'une ironie désinvolte. Difficile à cet égard de résister aux propos de ce maître de la citation.



Night Queen, 2002
Fourrure d'agneau, caoutchouc, bois
183 x 125 x 90 cm
Photo: Guy L'Heureux



La joie de vivre, 1946
Ripolin sur fibrociment
120 x 250 cm
Musée Picasso, Antibes (MPA 1946.1.4)
© Succession Picasso / SODRAC (2007)

Comme on peut le lire dans la publication du musée relatant les mots de l'artiste à propos de la peinture: «Un nouveau sujet, un nouveau peintre... (...) La plupart des peintres se fabriquent un petit moule à gâteaux, et après, ils font des gâteaux. Toujours les mêmes gâteaux. Ils sont très contents. Un peintre ne doit jamais faire ce que les gens attendent de lui.» Comme il le déclarait à André Malraux: «Le pire ennemi du peintre, c'est le style.» Lors de son séjour à Antibes, Picasso utilise les moyens du bord. Il peint sur des toiles récupérées, parfois sur du bois et surtout sur des panneaux de fibrociment, utilisant principalement du ripolin, une peinture industrielle, destinée d'abord aux bateaux. Le ripolin sur fibrociment donne aux tableaux un fini mat, rugueux et brut mettant en valeur la matérialité des œuvres et leur présence bien physique.

Cette exposition rappelle, et c'est une de ses grandes qualités, combien le travail de l'artiste est une activité quotidienne. La vingtaine de photographies d'époque (prises par le sculpteur et photographe Michel Sima) complètent la présentation des œuvres et montrent le peintre au travail dans l'atelier et dans sa vie quotidienne. Pour le néophyte comme pour le connaisseur, cette

sélection d'œuvres réalisées au cours de la seule année 1946 donne une idée de l'extraordinaire fécondité de l'artiste; il s'en dégage une impression de plaisir et de bonheur; une joie communicative par-delà l'époque, par-delà les continents.

Nathalie Côté

JOLIETTE

LE NOIR N'EXISTE PAS

EXPOSITION VOIR / NOIR
UNE VISION À PERTE DE VUE

Musée d'art de Joliette
145, rue Wilfrid-Corbeil
Joliette

Tél.: 450 756-0311
www.musee.joliette.org

Commissaire: Rebecca Duclos

Du 23 septembre au 30 décembre
2007

Lorsqu'un amateur d'art décide de visiter l'exposition d'un peintre qui jouit d'une certaine réputation, il est rarement motivé par le titre, celui-ci se réduisant d'ailleurs parfois à une simple indication de la date à laquelle les tableaux ont été exécutés. En revanche, le titre a une grande importance lorsqu'il s'agit d'une exposition collective, car il doit donner une idée non seulement de la thématique choisie par le commissaire, mais encore de la forme dans laquelle celle-ci va se

manifester. Le titre de cette nouvelle exposition au Musée d'art de Joliette a suscité en moi désir et inquiétude. Désir, car *Voir/ Noir*, avec ses assonances, a le charme d'un poème minimal. Inquiétude à cause de la barre oblique. Ce «slash» qui cingle comme un coup de fouet me faisait appréhender une exposition dans laquelle je devrais affronter des espaces totalement noirs comme les labyrinthes que Carlsten Höller avait installés cet été à l'Espace Shawinigan. En fait, je n'avais rien à craindre. Le noir n'existe pas. J'en ai eu la preuve dès que je suis entrée dans la première salle de l'exposition.

En sortant de l'ascenseur, j'ai l'impression de pénétrer dans une pièce anormalement sombre dans laquelle les œuvres sont éclairées parcimonieusement. Les murs et le sol sont noirs. D'ailleurs sont-ils bien noirs? N'est-ce pas plutôt gris très foncé? Je doute. Je m'approche du mur pour vérifier sa couleur et que vois-je? Le titre de l'exposition *Voir/Noir* écrit en lettres de vinyle transparent si bien qu'il n'apparaît que sous un certain angle, se détachant en brillant sur la matière du mur. Le noir n'existe pas, mais les noirs existent. Les Romains de l'Antiquité le savaient bien, eux qui disposaient de deux mots, l'un pour désigner le noir mat «ater» et l'autre pour le noir brillant «niger». La suite de l'exposition fera voir au visiteur du noir de

toutes nuances. En effet, l'œil étant constitué de telle sorte que la pupille se dilate dans l'obscurité, au bout de peu de temps, il distinguera sans difficulté des détails qui lui auraient échappés à son arrivée. Mais la couleur est présente aussi dans cette salle. Le jaune vif y éclate comme un symbole de lumière. Il tourne, soleil improbable, dans le *Tableau kinétique* de Robert Savoie et sature la veste que porte l'architecte aveugle dans la vidéo d'Alexander Pilis: *Architecture parallax: The blind architect meets Rembrandt*. Elle met en scène un aveugle, ou peut-être un faux aveugle, qui fait avec sa canne le tour d'un cube blanc si parfait qu'il est dépourvu de porte. Il ne s'en échappe que pour subir un emprisonnement plus définitif encore puisque, après avoir regardé un autoportrait de Rembrandt, il se trouve soudain transporté dans un monde à deux dimensions: le célèbre tableau *La leçon d'anatomie*. En effet, selon certains chercheurs, la cécité spatiale dont le grand peintre hollandais aurait souffert constituait un atout pour reproduire sur un support bidimensionnel des images tridimensionnelles.

L'organe «œil» est évidemment mis à l'honneur dans cette exposition. Un œil fermé aux cils d'un noir profond constitue le sujet unique en taille réelle d'une photographie de Geneviève Cadieux. En revanche, le photographe Weegee, célèbre pour

se trouver sur les lieux des crimes avant tous les autres journalistes, se représente dans *Distorsion* comme une multiplicité de paires d'yeux capables de débusquer des sujets qui conviendraient parfaitement pour la Série noire. L'optique art a fait entrer dans la peinture les illusions d'optique. C'est le cas du *Gong 25 en vert* de Claude Tousignant qui vibre sous le regard. Ann Veronica Janssens, dans une courte vidéo intitulée *Phosphènes*, montre deux hommes qui appuient sur leurs globes oculaires pour apprendre au spectateur à voir des étoiles, les yeux fermés. Mais celui-ci peut en voir d'autres, tout aussi fictives, en se couchant dans la petite tente que Leah Garnett a mis à sa disposition, car les trous d'épingles, dont le toit est parsemé, apparaissent comme les constellations de ce planétarium portable. Enfin, David Ross laisse l'obturateur de son appareil photo ouvert dans l'obscurité des réserves du musée, pendant plusieurs jours d'affilée, pour révéler ce que personne ne peut voir ainsi. Dans *19800 secondes*, les sculptures religieuses, transfigurées en rouge, semblent converser entre elles à l'abri des regards.

Il n'est pas étonnant que toutes les nuances de noir se trouvent dans les tableaux abstraits. Des formes rougeâtres, d'autant plus angoissantes qu'elles sont indéfinissables, rôdent *Sous les eaux nocturnes* de Jacques de Tonnancourt tandis que les angles aigus des *Scraped off black painting* de Ron Martin lancent des éclairs argentés. Je n'oserais évidemment pas garantir

le noir de la toile de Claude Tousignant puisque le peintre l'a intitulée *Monochrome incertain*. Bien que peintes en noir, les *Light box* de Peter Seal, dans lesquelles sont découpées des structures géométriques, jouent avec la lumière et l'unique tableau qui assume totalement sa noirceur est, en quelque sorte, figuratif, si du moins on se fie à son titre, *Before we arrived and after we left*.

En effet, l'homme ignorant tout de l'au-delà, le noir représente, si l'on peut dire, l'inconnu. C'est ce mystère qui hante *Dropcloth*, l'installation de Doug Moffat dans laquelle deux magnifiques chandeliers de cristal sont dissimulés sous des jetés de tulle noir qui laissent deviner la lueur des bougies. Des sons qui évoquent les bruits d'une respiration et le tintement de clochettes confèrent à l'œuvre une connotation mystique. En 1991, les Sœurs de la Visitation portaient encore leur habit noir. La croix qui repose sur la robe de la religieuse que Clara Gutsche a photographiée dans la salle du chapitre à La Pocatière fait un très bel écho visuel à celle qui est placée sur le mur du couvent.

Le visiteur est prêt à descendre pour voir la dernière salle dont les murs sont couverts du sol au plafond de tableaux religieux appartenant à la collection du musée. Dans chacune des œuvres, un spot est dirigé sur les yeux d'un seul personnage. Ces yeux sont fermés ou ouverts, mais cela, en fait, importe peu, car l'attention de tous ces bienheureux est concentrée sur des

apparitions hors de ce monde. C'est sur ces visions, invisibles pour l'homme ordinaire, que s'achève *Voir/Noir*. Chacune des salles a été composée par la commissaire Rebecca Duclos comme une véritable installation et leur succession constitue ce que j'appellerais volontiers, empruntant la métaphore à un autre domaine de l'art, une symphonie en noir majeur.

Françoise Belu

GATINEAU

FUSION

RÉAL CALDER – DU DÉPAYSEMENT ET DE L'IDÉE DE LA NATURE

Centre d'exposition l'Imagier
9, rue Front
Gatineau
Tél. : 819 684-1445
www.limagier.qc.ca

Du 26 août au 7 octobre 2007

En ce début de XXI^e siècle, il est fort problématique pour un peintre contemporain de se servir à la fois de « l'abstraction » et de la « figuration » dans ses toiles pour créer une œuvre d'art dans un contexte hyperinformatisé dans la mesure où ces deux genres artistiques correspondent à des périodes historiques très précises.

Dans son exposition, intitulée *Du dépaysement et de l'idée de la nature*, Réal Calder relève ce défi et propose des toiles où la « figuration » et l'« abstraction » cohabitent séparément dans certains tableaux et fusionnent dans d'autres : *Temps de détresse*, *Souche-mère II* et *Souche-mère I*. En jetant un second regard, sur les quatorze toiles de son exposition, on s'aperçoit que ces deux genres artistiques, en apparence antithétiques, ont plusieurs points en commun et peuvent fusionner sans tensions et sans rejets, à condition d'abandonner les oppositions traditionnelles de l'art moderne. Cette synthèse des différences esthétiques offre une ébauche séduisante qui concilie les contradictions et les incompatibilités artistiques du siècle précédent : objet, figuration, abstraction, concept. Elle pourrait aussi contribuer à in-



Des Laurentides au Biodôme :
que notre terre était grande, 2007
Huile sur toile
650 x 180 cm

roduire un nouveau paradigme (non duchampien) qui aurait la propriété de déplacer l'horizon d'attente, le regard et la réception des œuvres contemporaines vers un nouveau modèle de référence artistique à l'égal du ready-made qui n'était pas considéré comme une catégorie de l'art avant sa promotion par Marcel Duchamp au début du XX^e siècle. L'ennui, c'est que les perspectives de renouveau demeurent, pour le moment, à l'état embryonnaire.

Ce qui frappe le plus dans *Du dépaysement et de l'idée de la nature*, ce sont les paysages apocalyptiques de fin du monde peints en rouge, en noir et en jaune. Les œuvres les plus réussies sont celles qui laissent émerger les pulsions les plus secrètes et les plus profondes de l'artiste, celles que sa conscience n'ose pas exprimer clairement. Dans les périodes historiques agitées et troubles, comme la nôtre, l'inconscient des créateurs revêt une importance primordiale parce qu'il met en scène et en images les conflits et les espoirs que personne ne réussit à formuler clairement. Il se trouve que Réal Calder réussit quelques percées – à son insu – dont témoignent ses œuvres pour le grand plaisir des visiteurs.

Le début du XXI^e siècle rappelle celui du XX^e. Notre époque attend peut-être son « avant-garde » qui osera proposer un autre paradigme que celui de Marcel Duchamp que personne encore ne s'est risqué à déplacer, et moins encore à remplacer par un modèle sans doute plus adapté aux exigences du nouveau siècle.

Camille Bouchi



Alexander Pilijs
Parallaxe d'architecture : l'architecte aveugle rencontre Rembrandt,
Architecture Parallax: The Blind Architect Meets Rembrandt,
2004 (arrêt sur image)
Collection de l'artiste
Photo : Denis Farley