

Expositions

Volume 41, numéro 168, automne 1997

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53269ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

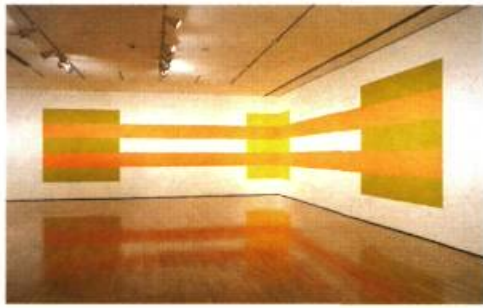
0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1997). Expositions. *Vie des Arts*, 41(168), 56–63.



Œuvre ouverte 1995-1997
Photo : Richard-Max Tremblay

MONTRÉAL

PAR LA BANDE

Daniel Villeneuve
Suite #6
Musée d'art contemporain
de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal
Du 19 août au 19 octobre 1997

L'exposition de Daniel Villeneuve* au Musée d'art contemporain associe peinture et architecture, l'une éclairant l'autre dans un parcours où, comme l'écrit le conservateur Gilles Godmer, « il sera donné au visiteur de considérer l'architecture tout en regardant de la peinture et ce, dans un rare exercice de réciprocité, puisque chacune, à sa manière propre, exalte la présence de l'autre ». Le contexte de l'expérience qui nous est proposée est cependant particulier, puisque le cadre est celui d'une salle de musée, lieu destiné à s'effacer derrière l'œuvre pour mieux la présenter. L'intervention de Villeneuve tient compte de cette donnée et devient de ce fait autant une critique qu'une célébration.

L'ensemble se compose de trois œuvres peintes à même les murs, la première située à l'entrée de la salle, à cheval entre le lieu d'exposition proprement dit et son antichambre, petit espace coudé le séparant des autres activités proposées au musée. La deuxième s'étale sur les deux murs qui font face à l'entrée, le visiteur pénétrant par l'un des coins du rectangle que forme la salle, l'œuvre étant donc immédiatement et totalement accessible à l'œil. La troisième est confinée dans une deuxième salle, au haut des marches d'un plateau qui, sorte d'autel, surélève les œuvres et sert souvent depuis l'ouverture du musée à distinguer certaines productions ou certaines pièces des autres.

Les trois œuvres sont composées de larges bandes de couleur qui s'entrecroisent et forment des carrés entre elles, abstractions géométriques porteuses d'un fort pouvoir expressif qui se manifeste par la façon dont elles caractérisent chacun des types d'espace présentés : transitoire, ouvert et fermé.

Ce choix de l'abstraction géométrique, qui s'inscrit dans la logique plastique actuelle de Villeneuve, souligne une première caractéristique, historique, du type d'architecture sur lequel on veut attirer notre attention : les dimensions qu'ont aujourd'hui les salles de nos musées et la neutralité apparente des éléments architecturaux qui les composent sont la conséquence directe de l'institutionnalisation de l'expressionnisme abstrait, de l'abstraction géométrique et du courant moderniste américain des années 50 et 60. Ces dimensions ont maintenant pour effet, malgré la modularité des espaces qu'on a adoptée un peu partout pour en assouplir l'usage, d'imposer des contraintes de présentation qui favorisent certains types d'œuvres plutôt que d'autres¹.

Le projet de Villeneuve est donc déjà éclairant en ce sens que le style des œuvres qu'il montre *émane*, pourrait-on dire, de l'architecture qu'il veut présenter, et la réussite de son propos tient pour une part à la nature très proche des deux termes qu'il utilise. Mais d'autres caractéristiques de l'espace d'exposition sont aussi soulignées, qui poursuivent la réflexion. Ainsi à propos du statut de l'œuvre : l'*Œuvre transitoire* au début du parcours indique l'importance du caractère officiel que l'espace d'exposition confère à ce qui y est admis ; ce n'est pas assez d'être au musée, encore faut-il qu'un travail de nature éditoriale soit effectué et que l'œuvre soit présentée dans les règles pour acquérir son plein statut d'objet d'exposition et être *appréciable* du public.

L'efficacité du dispositif de présentation est pleinement illustrée pour sa part par l'*Œuvre ouverte* qui s'impose de façon éclatante, dématérialisant, dans le processus, l'arête qui lui sert pourtant de point d'origine, l'architecture s'effaçant derrière l'œuvre à voir. Mais ce qui

semble une victoire pour l'œuvre dans sa quête d'autonomie a son revers : en effaçant son support, elle efface toute relation physique avec le spectateur, ne sollicitant plus que son œil. Or, « l'homme ne se résume pas plus à un œil qu'à un esprit. Et l'œuvre n'est pas qu'une image désincarnée. Face à l'œuvre, il ne s'agit pas d'ouvrir l'œil, il faut ouvrir tous les sens, lesquels sont associés à l'esprit »². C'est à cette réflexion que nous préparait aussi l'*Œuvre transitoire* et la proximité obligée avec laquelle nous avons d'abord dû la connaître pour pénétrer dans la salle d'exposition, proximité qui a interpellé le corps autant que la vision.

Dernier terme de cette trilogie, l'*Œuvre fermée* se déploie sur toute la surface d'un carré déterminé par plafond, plancher et murs d'un espace auquel on accède en montant trois marches. Dès l'abord, ce plateau impose une distance de perception qui emplit notre champ de vision, le contient. Il crée également un espace particulier qui enclôt œuvre et spectateur dans une intimité forcée, à laquelle le statisme de la composition met toutefois une limite : au-delà de cette limite, pourrait-on dire, votre ticket n'est plus valide et vous sortez de l'espace d'exposition. Cette proximité mêlée de refus favorise la contemplation, et la théâtralité du lieu suggère une mystique, la recherche peut-être d'une voie cachée : plutôt qu'une *Œuvre fermée*, on est tenté d'y voir une *Œuvre au noir* selon Marguerite Yourcenar, alchimique. Mais voilà : comme pour les œuvres précédentes, Villeneuve met simplement au jour la latence de ces espaces, dévoile la mise en scène sous-jacente affectant les œuvres qui y sont montrées.

Suite #6 est un projet salutaire qui démontre la fine intelligence qu'a Daniel Villeneuve des paramètres de la diffusion culturelle mais qui fait aussi la preuve d'une pensée originale, d'une sensibilité très contemporaine et d'une excellente maîtrise de ses moyens. La prochaine suite sera indubitablement à surveiller.

Jean-Jacques Bernier

* Daniel Villeneuve est représenté à Montréal par la galerie Han Art contemporain au 460, rue Sainte-Catherine Ouest où il expose ses œuvres récentes.

¹ La neutralité absolue de l'espace d'exposition étant une utopie, et à tout prendre probablement nullement souhaitable, il n'est pas question ici de condamnation mais simplement de prendre conscience des contraintes existant afin d'en tenir compte lorsqu'elles peuvent affecter une œuvre.

² Rémy Zaugg, *Construire un lieu public de l'œuvre d'art, Cahiers du Musée national d'art moderne*, nos. 17-18, 1986.

LE BRONZE SOUS LE PLÂTRE ET LA PAILLE

Nicola Hicks
Sculptures et dessins
Galerie de Bellefeuille, Montréal
1367, av. Greene. Montréal
Du 4 au 16 octobre 1997

Tant pour ses dessins que pour ses sculptures, Nicola Hicks a recours aux plus simples matériaux : de la paille et du plâtre. Elle érige ainsi un bestiaire saisissant dans son primitivisme. À la galerie de Bellefeuille revient le mérite d'exposer pour la première fois en Amérique du Nord quelques échantillons significatifs des œuvres sur papier ou moulées dans le bronze tirées du panthéon aussi animalier que mythologique élaboré par l'artiste anglaise.

Voici *Medusa* (1996) et *Wolf* (1996), des dessins surprenants dont les rehauts colorés de détails choisis, rappellent les affiches de Toulouse-Lautrec, voici *Two Boys* (1996), deux garçons habillés dans le style élizabéthain et voici *Princess Edie II* (1997), dessin troublant : la princesse de conte de fée y semble bien ridée, comme si l'enfant bien vêtu et déjà vieille était la terre. Dans cette cohorte de portraits en pied, jeune ou vieux, le corps humain est perçu comme le réceptacle de la conscience humaine qui, elle, est sans âge. Les sculptures de Hicks, tout comme ses dessins, sont inspirées de thèmes classiques et romantiques. Parées des attributs propres aux divinités mythologiques, elles stigmatisent l'instinct primordial que nous possédons tous en nous. *Show me a Man and I'll Show You a Boy* (1997), paraphrase notre lien païen avec le monde animal mais l'on ne s'y trompe pas : la position physique du personnage mi-loup mi-humain est absolument moderne.

Les sculptures de Hicks soulèvent-elles d'inconfortables questions sur les liens et les rapports difficiles ou équivoques entre humanité et animalité? Certes mais c'est leur ambiguïté et la distance mal définie qui sépare humains et animaux, qu'exalte l'artiste comme une énigme. Cependant, depuis la naissance de son fils William, en 1992, l'artiste des représentations d'enfants ont été ajoutées au panthéon des sujets mi-humains, mi-animaux qui l'ont fait connaître. Ces enfants sont placés à côté d'adultes dont la stature imposante matérialise les figures de puissance et d'autorité. Par leur seule présence, (ne serait-ce que parce qu'ils sont plus fragiles, plus ouverts), ces enfants nous tendent un miroir pour que s'y reflète notre propre relation (inconsciente) à la nature et au monde animal. Ainsi, dans *Recovered*

Memory (1997), un homme à la tête de loup, un peu effrayant, domine de toute sa hauteur un enfant innocent et songeur. *Bull Woman* (1996), un bronze patiné de sorte que sa texture rappelle l'argile grise, représente un personnage primitif, une figure effrayée et horriblement grimaçante: ses mains simulent des cornes sur sa tête. Des pièces comme *Hen* (1994) et *Rabbit* (1997) sont plus faibles: il s'agit de simples représentations innocentes d'animaux. En revanche, *Pandora* (1992) dresse, fantomatique, un tragique souvenir de l'holocauste. On peut sentir devant cette œuvre l'expérience du travail du temps et de l'amour, la douleur et la tristesse du visage de la femme tout comme l'amour qui imprègne l'œuvre grâce à la forme d'un enfant blotti dans ses bras. On peut presque entendre en coulisses les applaudissements du fantôme du poète romantique William Blake qui, en décrivant la naissance d'Adam (« Dans quelle argile et dans quel moule, tes yeux en furie ont-ils roulés? »), reconnaissait la féminité en toutes choses, en tant que principe ascendant dont la force spirituelle croît sans tenir compte de l'évolution de l'âge ou des tragédies de la vie.

de violence, les instincts de peur et les appréhensions qui hantent une bonne partie de notre vie quotidienne. Sans doute doit-on regretter que l'aspect vivant des originaux en plâtre et paille soit perdu dans les bronzes.

Nous sommes certes, en surface, des êtres apparemment rationnels voire raisonnables mais, en fait, nous sommes les jouets de forces vitales. Comme le déclare Hicks: « Les qualités les plus précieuses des humains sont celles qu'ils partagent avec les animaux: qualités avec lesquelles nous sommes inconsciemment en contact et peut-être complètement séparés à l'état conscient. »

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

A LA POINTE D'UN CRAYON

Cybermonde
La Cité des Arts et des Nouvelles Technologies de Montréal
85 Ouest, rue St-Paul, Montréal
Du 30 mai au 8 septembre 1997

Cybermonde prend la relève d'*Images du Futur* que la Cité des Arts et des Nouvelles Technologies présentait depuis 11 ans au Vieux-Port de Montréal; ce changement d'appellation reflète l'importance accrue que prennent les œuvres et documents sur CD-ROM ainsi que le potentiel d'interaction représenté par Internet. On continue toutefois d'y présenter un volet exposition, et neuf installations en provenance du Japon, des États-Unis, d'Europe, du Canada et du Québec y étaient montrées avec un inégal bonheur.

Le pari de la Cité des Arts repose sur l'intérêt constitué par les possibilités interactives des nouvelles technologies et sur les promesses des nouvelles formes d'art qu'elles permettent; l'interactivité est donc le premier critère de sélection, parfois même le seul semble-t-il, sur lequel les œuvres sont retenues, les autres critères étant très souples. Le visiteur a ainsi droit à une installation (*Fenêtre sur le Centre-Sud*, de Yannick B. Gélinas et Eza Paventi) qui, pour sympathique qu'elle soit, reste strictement un documentaire. Jim Pallas, de Détroit, présente une créature (*Nose Wazoo*) dont quelques fonctions simples sont activées par la présence du visiteur, démontrant autant d'interactivité qu'une porte automatique, et dont l'apparence physique assez fruste accentue l'aspect pathétique plutôt que de créer la tension attendue entre technologie de l'ère spatiale et la facture artisanale.



Masaki Fujihata
Beyond Pages

si des modifications y ont été apportées depuis, chose qui n'a été faite ni dans l'exposition ni dans les fiches de présentation. On aurait appris entre autres que le *Air Piano* de l'américain Jaron Lasnier, l'installation qui offre avec *Beyond Pages* de Masaki Fujihata les plus larges perspectives de toute l'exposition, a été

conçue bien avant les autres œuvres qui nous sont présentées et qu'il faut la rapprocher des courants conceptuel et minimaliste qui étaient explorés dans cette période.

Puisqu'il est question de Jaron Lasnier, qui a notamment développé les gants-interface utilisés en réalité virtuelle, il faut regretter que la Cité des Arts et des Nouvelles Technologies ne nous permette pas cette année encore de mieux connaître la production artistique dans ce domaine, qui a pris un essor considérable et est à même, semble-t-il, d'offrir un complément valable à une programmation intéressante.

De cette exposition fourre-tout, parfois plus à la dérive qu'éclatée, il faut quand même retenir outre le *Air Piano* de Lasnier quatre installations plus réussies; la pièce de Paul Saint-Jean et Catherine Guay, *Cyber Facial*, montrée en vitrine, traite du regard – celui qu'on intériorise, récepteur et relativement passif quand on nous montre un spectacle ou de l'information traitée, et celui qu'on jette sur les choses, inquisiteur et discriminatif, actif, quand on porte attention au monde – en une formule-choc efficace. Autre formule-choc, l'œuvre du canadien Don Ritter, *TV Guides*, critique McLuhanesque d'une télévision qui aime les spectateurs passifs, et qui est à rapprocher des installations de Max Dean par sa facture et par son intérêt pour les comportements sociaux. Plus ambitieuse et plus complexe, *The Sun Drops Its Torch*, des américains JoAnn Gillerman et Terry Rob, allie avec une certaine poésie phénomènes naturels et corps humain, déplacements du visiteur et lieux physiques, symbolique naturelle et images traitées dans un dispositif qui gagne à la présence simultanée de plusieurs personnes – d'une société, donc, qui interagit ainsi avec le spectacle de la nature dont fait aussi partie son propre corps physique.

Enfin, *Beyond Pages*, du japonais Masaki Fujihata, valait à elle seule la visite de l'exposition; livre virtuel, au contenu potentiellement infini (clin d'œil à Borgès, ici),



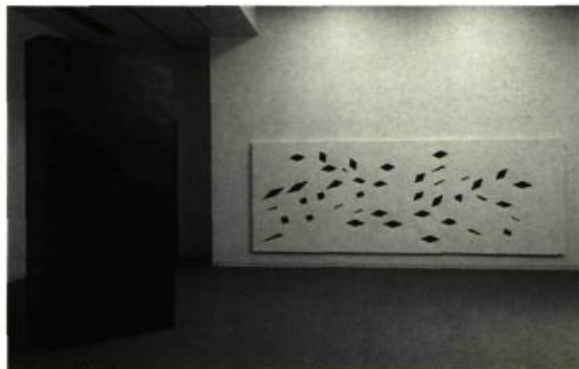
The Emperor's Daughter, 1996
Plâtre et paille
140 X 150 X 52 cm

Le gouffre qui existe entre l'humanité et nos cousins les bêtes est comme un méta-état. Nos expériences les plus intimes sont souvent celles dont on se souvient le moins. Avec sa connaissance aigüe de l'anatomie humaine et animale, tant par les structures visibles que par celles qui sont déguisées sous la surface sculpturale, Nicola Hicks offre une légion de figures humaines, animales et mythologiques, pas seulement pour le plaisir de proposer des re-créations figuratives mais plutôt pour évoquer les gestes

L'œuvre dans son état actuel donne à voir page après page une série d'objets qu'elle matérialise de diverses façons avec une poésie qui n'est pas sans rapport avec la concision des *hai-ku*, ces poèmes japonais qui condensent en quelques mots l'essence d'un objet ou d'une sensation. La pointe d'un crayon permet au visiteur assis à une table de parcourir ce livre et de se prêter à une série d'expériences à la fois simples et riches : pointer une pierre la fait se déplacer d'un mouvement brusque, qui trahit son poids et son inertie. L'étang laisse voir son miroitement et entendre le bruissement de sa végétation, instant suspendu mais vivant ; la pomme se laisse croquer, (un peu, beaucoup, toute entière) allant un pas plus loin que la nature morte traditionnelle et nous laissant penser que si dire est parfois faire, voir pourrait l'être également ; un interrupteur allume une lampe posée sur la table, et le contenu du livre fait ainsi irruption dans notre réalité ; le bec-de-cane d'une porte fait surgir par projection au mur l'entrée et le rire d'un enfant, et c'est la vie qui s'insère ainsi entre les pages.

Ce jeu à travers les niveaux de réalité, ce va-et-vient permanent par le jeu d'une interaction parfaitement contrôlée (on pourrait éventuellement choisir ses expériences, comme on choisit les mots d'un dictionnaire), qui laisse une large place à la subjectivité du concepteur sans brimer le visiteur du site/installation, permet vraiment de saisir à quel point les nouvelles technologies peuvent servir d'appoint à l'expression d'une pensée riche et féconde. *Beyond Pages* nous rappelle aussi que l'interactivité a toujours existé entre une œuvre d'art réussie et celui qui l'apprécie ; le défi actuel des artistes qui œuvrent dans la sphère des nouvelles technologies est de ne pas se limiter à une définition littérale de l'interaction mais de l'incorporer à cette méta-communication déjà connue pour accroître encore la plénitude de l'expérience artistique.

Jean-Jacques Bernier



DE L'UN AU MULTIPLE

Jean-Marie Delavalle
Yvonne Lammerich
« De la transparence au noir
et blanc »

Galerie de l'UQAM
Du 29 août au 4 octobre 1997

La théorie de la connaissance est sous-ordonnée à ses choix, je veux dire à ses exemples. Théorie ou intuition restent dans l'ordre de la vue, on a pu dire, et en rigueur, qu'elles demeuraient dans le solide... Soit à penser la fusion sans confusion. J'en viendrai bientôt à la liquidité, difficile à penser, l'avenir gît là, j'en viendrai aux corps mêlés.

Je cherche en attendant le modèle qui s'impose, en théorie de la connaissance, moins solide que le solide, presque aussi fluide que le liquide, dur et doux, voici le tissu.

La peau, de topologie plus que de géométrie, se passe de mesure. La topologie est tactile. La peau, multisensorielle, peut passer pour le sens commun.

Michel Serres, *Les Cinq Sens*,
Philosophie des corps mêlés

Voilà que les commissaires Joyce Millar et Susan Avon nous présentent à la Galerie de l'UQAM les œuvres en apparence très austères de Jean-Marie Delavalle et d'Yvonne Lammerich. À première vue, rien de très neuf pour qui est déjà familier avec le minimalisme ou les œuvres ascétiques d'un Robert Ryman ou d'un Ad Reinhardt, particulièrement dans le cas de Jean-Marie Delavalle. À première vue seulement, car le propos est autre. Imaginez-vous peintre aujourd'hui, peintre réaliste qui veut exprimer l'essence du monde tel que nous le vivons, et non pas seulement un point de vue fragmentaire ou encore une représentation qui passe par un flou symbolique (d'aucuns disent artistique). Imaginez, pour reprendre le titre d'une œuvre antérieure

d'Yvonne Lammerich, que vous cherchez à créer *Aleph*, le mythique point inventé par Borgès d'où l'on peut voir simultanément l'ensemble de l'univers comme ses myriades de détails et de scènes différentes.

Vous voilà, d'une part, devenu alchimiste, et d'autre part confronté à un degré d'abstraction presque impossible à seulement concevoir, car comment rendre compte par exemple de la complexité des réseaux de télécommunication mondiaux et des interactions qu'ils permettent, sans parler des tâches pour lesquelles l'ordinateur a été appelé à suppléer à nos capacités simplement humaines ? Il vous faut alors imaginer un espace où cette représentation, cette incarnation de l'univers serait possible, et il vous faut arriver à faire tenir cet espace sur un support.

Jean-Marie Delavalle y arrive en incorporant le spectateur dans ses œuvres, par la réflexion sur les surfaces vernies ou peintes, de ses volumes et de ses plaques d'aluminium ; nous voilà, comme corps actant, mis en rapport avec un objet, ou, plus précisément, notre surface extérieure se mélange par la vision à la surface d'une couche de pigments monochrome, sur laquelle se distingue le travail du pinceau. Nous sommes interpellés par un *Grand panorama verni* (1991) ou par un *Grand portrait noir* (1995) dont nous faisons nous-même partie, devant tenir compte pour leur perception de ce que nous y apportons, nous jugeant et nous dressant une carte fidèle et exacte de nous-même, un portrait d'une précision et d'une complexité potentiellement infinie aussi bien sur le plan intellectuel que physique.

Le monde se voit comme localités entourées de leur voisinage, circonstances, connectées entre elles par des échangeurs qui eux-mêmes deviennent des lieux, liés entre eux par des voies qui rayonnent dans le global, dont on ne sait décider le statut plus ou moins local. Ces propositions valent pour l'inerte, le vivant, simple ou complexe, les cent espèces de collectifs, l'œuvre et la pensée, entourées de conditions ou de guirlandes ; nous devrions nous avancer vers une théorie globale des échangeurs et circonstances, voisinages et mélanges, couronnes d'échange autour du lieu ocellé, valable pour le paysage mais cherchant l'universalité

Michel Serres, *Les Cinq Sens*,
Philosophie des corps mêlés

Yvonne Lammerich s'appuie également sur la surface de l'œuvre pour mener sa quête ; le tissu en est intermittent, au propre comme au figuré, les toiles les plus récentes (*Ausschnitt #1 [Section #1]* et *Ausschnitt #2 [Section #2]*, qui sont toutes deux datées de 1997) étant percées d'ouverture qui remplacent les masses topologiques utilisées dans les œuvres antérieures.

Ces ouvertures, à qui le fond sur lequel elles se découpent prête sa couleur noire, sont disséminées le long des axes d'une grille qu'elles scandent de pauses et qu'elles dynamisent tout à la fois, comme des relais neuroniques. La grille est discrètement dessinée au crayon de plomb sur la toile, dont il faut s'approcher à distance raisonnable pour bien voir. On se rend alors compte qu'il existe à partir de la même organisation et du fait de distorsions optiques, deux espaces qui coexistent, celui de la grille et celui des ouvertures, ni tout à fait pareils ni différents, tout simplement de nature hétérogène mais pourtant juxtaposés presque exactement. Ce dédoublement qui fait vaciller l'espace offert à notre vue pointe la multivalence qui caractérise notre perception contemporaine des choses qui nous entourent, et qui existent pour nous à plusieurs niveaux de réalité selon le point de vue que nous adoptons à tel ou tel moment, dans telle ou telle circonstance.

De façon semblable, le fait que les ouvertures « noires » soient des vides rend malaisée une compréhension univoque de la façon dont la dynamisation s'opère dans l'œuvre ; si ce ne sont pas des masses qui interagissent entre elles, comment la percevons-nous ? Seraient-ce les espaces entre les vides qui deviennent actifs, la dynamisation s'effectue-t-elle sur le plan de la toile, devant, derrière ou partout à la fois ? C'est cette dernière hypothèse qui semble la plus juste : nous sommes devant la fluidité du multiple et de l'unique, devant un paradigme d'une communication sans obstacles.

Nous revenons encore au mélange et au concept de variété, immédiats dans l'expérience riche, complexe, vivace des sens, et, sans paradoxe, plus abstraits que les opérations inverses et simples de l'analyse, ou, mieux, postérieurs à ce que nous appelons l'abstraction. La sensation en appelle ici à un abstrait plus difficile et plus complexe que le traditionnel.

Michel Serres, *Les Cinq Sens*,
Philosophie des corps mêlés

Jean-Jacques Bernier

SPLendeur DES FEMMES

Œuvres vives

Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce et Côte-des-Neiges
Du 1^{er} au 27 mars 1997

Depuis quelques décennies les femmes examinent leur rôle au sein de la civilisation. Leur réflexion, à tout le moins chez les créatrices, est



Sylvia Saldie
Wayside Shrine 7
Acrylique, crayon, sanguine fusain, collage sur papier, 106 x 70 cm
Coll. Lavalin du Musée d'art contemporain de Montréal

née d'une prise de conscience de l'incommensurable inégalité entre les sexes, notamment en matière de présence publique et de reconnais-

sance. Elle s'est traduite par un cortège d'événements marquants: *Art et féminisme*, offert en 1982 au Musée d'Art contemporain de Montréal, *Femmes-Forces*, au Musée du Québec en 1987 et, plus récemment, *Œuvres-vives*, présenté dans deux maisons de la culture (Notre-Dame-de-Grâce et Côte-des-Neiges), qui proposait, en grande première nord-américaine, une partie de la prestigieuse collection d'une association française, la Fondation Camille.

Établie en 1985 sous l'égide du Ministère des Droits de la Femme, Camille (en référence à Camille Claudel) compte deux volets d'activités: d'abord celui de l'acquisition d'œuvres de femmes, dans le but de se doter d'une imposante collection représentative des capacités de celles-ci en matière de création (reconnaissance), puis un de diffusion, avec la légitime intention de donner aux créatrices une meilleure visibilité.

Si l'événement n'aura pas fait autant de barouffe que ces deux homologues muséaux, c'est assurément dû au fait qu'on a séparé la collection (déjà réduite de moitié à cause des coûts de transport) en deux lieux distincts où, au surplus, l'accrochage n'arrive qu'à aligner mollement – ce qui était tristement l'ensemble – des œuvres au départ remarquables. Événement de moins grande ampleur, donc, mais qui pourtant se révèle d'égale importance, puisqu'il éduque tout aussi bien sur la situation actuellement inéquitable des femmes artistes (statistiques à l'appui) et offre des œuvres majeures de peintres, sculptrices et photographes notoires des quatre coins du globe.

Parmi celles-ci, une sculpture de Rebecca Horn (*Uneven Conservation*), présentant, comme à son accoutumée, un mécanisme à saveur scientifique mettant en scène un réseau de tubes en verre et en caoutchouc et des éléments aux connotations quasi-biographiques. Et comment passer sous silence la photographie d'Orlan intitulée *Vierge blanche* au nuage de plastique bulle, où apparaît, dans la plus pure théâtralité, le corps d'une vierge au sein dénudé; dénonciation du cloisonnement des femmes dans des poncifs (femme-vierge, femme-putain) aussi séculaires que misogynes? Autres œuvres photographiques remarquables, celle de Nancy Wilson-Pajic, *My grand-mother's gestures de 1973 et Chambre 12* de Sophie Calle, de 1983. Cette série de postures où les mains entrent en contact avec le visage et considérées comme inélagantes chez une femme, ces inserts sur les objets intimes des occupants d'une chambre d'hôtel – tout comme d'ailleurs un foisonnement d'œuvres picturales et sculpturales de la collection – rendent parfaitement compte de l'inclination réelle chez les créatrices pour la critique sociale, la thématique du corps et de l'intimité, ou encore la narration (bon nombre d'artistes intègrent des écrits à leur œuvre). Ce constat ne doit pourtant pas occulter le fait que bien d'autres (*Scalaire 1* de Geneviève Claisse, *Faïence* de Setsuko Nagasawa, etc.) prennent entièrement part à l'évolution des



Isabelle Champion-Métadier
Objets terrestres, 1985
Acrylique sur toile
Association Camille

courants esthétiques les plus universels des dernières décennies, tout en ne laissant aucun indice relatif au sexe de leur auteure.

Ces considérations portent à dire que si certains ont vu en Œuvres-vives une sorte d'étalage artistique d'une minorité, voire d'un ghetto (celui d'un art féminin et/ou féministe), il faut rappeler qu'il s'agit avant toute chose d'un regroupement nécessaire à l'émergence d'un nouvel héritage culturel, par l'inscription de ces noms de femmes dans les grandes anthologies, à l'élimination de cette dichotomie énorme entre, d'une part, le silence de l'histoire de l'art face à la production des femmes – passée ou actuelle – et, d'autre part, le vaste nombre de créatrices. L'événement aura ainsi participé, même modestement, à la reconnaissance et à l'appréciation du discours féminin dans toute sa splendeur.

Marie Lachance

LE BOIS CONTEMPORAIN

XYLON 12

Maison de la culture Frontenac
Montréal

La maison de la culture Frontenac recevait au printemps dernier la Triennale internationale de l'impression en relief organisée par l'Association XYLON INTERNATIONAL. Un foisonnement de gravures recouvrait les murs de la salle ce qui rendait la lecture des œuvres un peu difficile à ceux qui ne sont pas des passionnés de la gravure. Mais la direction de la maison de la culture s'est retrouvée devant la même difficulté que le jury: deux cent dix œuvres de trente-cinq pays des différents continents ont été choisies parmi cinq cent vingt-neuf dossiers. Il aurait fallu un jury local pour réduire le nombre de gravures afin de faire un accrochage muséologique. Les œuvres furent donc présentées comme dans un atelier.

Et c'est tant mieux car cette Triennale répond à un double besoin, « celui des artistes auxquels est offerte une possibilité d'exposer qui est malgré tout relativement rare, et, d'autre part, celui du public qui peut approcher la création contemporaine et les tendances propres à une technique. » Le dialogue culturel est une composante importante à la fois pour les artistes et le public local: il permet de s'intéresser à des démarches différentes et peut susciter toutes sortes de nouvelles stimulations.

Quatre artistes québécoises, Monique Charbonneau, Claire Lemay, Suzanne Reid et Francine Simonin participent à cette exposition. Chacune a un coup de patte singulier: traces agitées, espèce de pulsion graphique chez Simonin, résurgences

géologiques chez Reid, geste primitif chez Lemay et dessin ligneux de Charbonneau. Gravures de bonne tenue qui témoignent de la vitalité de cette technique et que l'on retrouve chez les autres graveurs. L'effondrement du rideau de fer permet d'observer l'apport riche et fécond de nouveaux participants. Cette nouvelle liberté d'action ouvre de plus grandes possibilités de diversité formelle et nous dévoile des réusites significatives de l'impression en relief.

Hedwige Asselin



Suzanne Reid
diptyque Eskers-Kettles
Bois gravé
75 x 100 cm

LA CHUTE DES CORPS

Nathalie Maranda

Le neuvième jour
Maison de la culture Côte-des-Neiges

Du 5 avril au 4 mai 1997

Utilisant tantôt l'huile ou la détrempe sur bois, tantôt le fusain sur papier, Nathalie Maranda a réalisé un ensemble de 34 œuvres mi-abstraites et mi-figuratives autour du thème biblique du premier homme et de la première femme. En fait, elle s'inspire des récits de la Genèse: le péché originel et surtout de la chute soit le neuvième jour, moment à partir duquel le corps se transforme et se multiplie.

La plupart des œuvres sont de grand format et sont peintes de couleurs terreuses. Les bruns, les verts et les rouges se mêlent de façon contrastée et créent d'une manière réussie des apparences d'ombres et de lumières, peut-être symboles de mort et de réveil. Quelquefois le



Le neuvième jour
Huile sur bois
92 x 204 cm

fusain se mêle à la peinture. Le fusain marque les traits et la peinture vient remplir les formes. Par endroits, la peinture a été grattée, peut-être avec le manche d'un pinceau. La matière est riche et, inspectée de près, révèle des surprises.

À première vue, on reconnaît difficilement les corps. Souvent, cependant, les membres sont visibles. On distingue la courbe osseuse d'un pied; on peut détacher, dans l'ombre et la lumière, les cinq phalanges d'une main. Pas de tête ou d'expression, ces corps flottent dans un espace clair-obscur. Peut-être pas encore nés, peut-être morts, ou égarés dans les méandres d'un songe. Dans plusieurs œuvres, on peut aussi reconnaître l'arche répétée des côtes, le lieu de la naissance d'Eve. Parmi cet ensemble d'œuvres, certaines semblent se répondre, *Adam et Eve* sont presque jumeaux. Des œuvres de petites dimensions, peut-être la représentation de fœtus, semblent ainsi liées. Et si l'on regarde bien, on peut voir le motif de la pomme qui survient à l'intérieur de plusieurs œuvres. Pendue à une branche, cette pomme coupée, rappelant un peu le sexe de la femme, suggère, je suppose, la faute originelle.

Puis à travers l'unicité du thème et des couleurs, certaines œuvres détonnent et surprennent. *Variation sur le jardin d'Eden* emploie singulièrement un blanc rosé très lumineux. Au centre de la surface, par delà ce blanc diaphane, une petite ouverture irrégulière laisse voir des formes, des masses rougeâtres. Il se dégage de cette œuvre une paix et une sérénité que l'on dirait presque intra-utérine.

Le neuvième jour surprend aussi beaucoup. Titre de l'exposition, cette œuvre est des plus puissantes. Résolument horizontale. Aux couleurs de la terre, se substitue un jaune presque criard appliqué goulûment. Et c'est ici la bête qui remplace l'homme comme sujet de représentation. Une bête puissante aux pattes griffues, au large torse, mais sans tête. Une grande tache-déchirure noire prenant sa place. Une bête qui semble emprisonnée dans le rectangle trop restreint du tableau. Voici un être puissant capable de

grandes œuvres, mais sans but: il semble s'être enfermé lui-même dans une prison trop exigüe.

L'artiste a su aborder avec audace le thème fort exploité de la représentation du corps. Évoluant avec adresse entre l'abstraction et la figuration, Nathalie Maranda réussit à créer des espaces et des lieux possédant leur ambiance et habités de façon plus ou moins temporelle par ces êtres qui, sous la métaphore biblique, parlent et illustrent la vie de tout être humain.

François Escalmel



scalpels, couteaux et chaudrons, l'artiste s'est alors pleinement rendu compte de la considérable difficulté du travail de la dissection. Quelle expérience que de traiter les trois dimensions de la matière fraîchement morte! Quelle tâche que d'aller au-delà des petites incisions du graveur pour tailler à coups de couteaux dans cette sculpture ready-made, déjà constituée de plusieurs milliers de formes! Enfin, quelle étrange sensation que de parvenir à travers le réseau organisé de chair, d'os et de vaisseaux, à extraire le mandibule

L'ART DE LA DISSECTION

René Donais

Les corps lacunaires de Fragonard
Maison de la culture Côte-des-Neiges

Du 11 avril au 11 mai 1997

Directement inspiré des pièces de l'anatomiste français Honoré Fragonard, René Donais, dans son exposition *Les corps lacunaires de Fragonard*, présentait tout d'abord quelques exemples marquant de l'art de la dissection. Puis, dans une autre salle, il proposait ses propres œuvres. Celles-ci se présentaient le plus souvent sous forme de triptyque, combinant deux monotypes et la plaque de cuivre gravée, lieu de leur origine. Le cuivre était encre pour qu'on y distingue le dessin. Le monotype, en rouge ou en brun, venait sillonner un fond peint en or verdâtre. Le sujet de ces œuvres, un écorché, parfois vu des pieds à la tête, parfois seulement le buste.

Ce qui frappe d'abord, dans cette entreprise de déconstruction de la machine humaine, c'est que les modèles, n'ont plus de personnalité. Les yeux, sans leurs paupières, paraissent exorbités. Les dents, sans les lèvres, font saillie. L'expression des sentiments ou des humeurs est remplacée par le dévoilement des organes et de leurs mécanismes. De voir ainsi ce qui, par delà le mystère des émotions humaines, anime le fonctionnement biologique de l'homme, surprend et choque.

Il ne faut pas oublier que les recherches des artistes dissecteurs du 18^e siècle, avaient d'abord une visée scientifique. La dissection et toutes ses manifestations ou expressions (artistiques ou pas) se faisaient dans le but de mieux connaître l'univers qu'est le corps humain afin de mieux le comprendre. Il s'agissait d'un véritable travail d'exploration. Donais a d'ailleurs un peu goûté à cette discipline quand, en vue de son exposition, il lui a fallu dépecer une tête de cheval. Délaisant ses outils de graveur pour



Ecorché debout et mandibule de cheval,
1997

inférieur du cheval, en «saccageant» l'œuvre de Dieu ou de la Nature! Si on voulait faire un reproche à l'artiste, ce serait de ne pas avoir gardé la rigueur et la précision de ceux qui l'ont inspiré. Ainsi, éloigné de son caractère scientifique, (sa raison d'être), ce genre d'œuvre peut facilement paraître sensationnaliste. En effet, chez Donais, le jeu entrelacé des veines perd quelquefois sa continuité; les vaisseaux deviennent hachures et participent ainsi plus à un devenir artistique que scientifique. Ce foisonnement de petits détails grouillants rappelle d'ailleurs un peu les œuvres minutieuses de l'artiste américain Geof Darrow.

Néanmoins, Donais nous a présenté une exposition solide sur un thème inhabituel. Il sera intéressant de voir où désormais le conduiront ses explorations.

François Escalmel

Buste d'écorché, 1997
80 X 106 cm.

LA PEINTURE POUR «VOLUMÉTRISER»

Lent détour

Jean-Paul Mauny

Peinture, installation

Du 27 mai 20 juin 1997

Plein Sud

Centre d'exposition et d'animation
en art actuel

100, rue de Gentilly Est, Longueuil

Ces grands verres recouvrent des panneaux laqués de bleus, de sorte à créer un subtil travail de chromatisme et à exacerber tons et lumière. Citons l'installation en forme de croix grecque *Construction II5*, 1992, au Musée G. Garret, à Vesoul, en France. C'est de peinture et d'architecture que se constitue le discours de Mauny.

Avec *Lent détour*, Mauny architecture l'espace du lieu de Plein sud. Des îlots de petits tableaux (de différents formats, en moyenne de 30 x 20 cm) ponctuent les plans des quatre murs. Depuis le *Carré blanc sur fond blanc* de Malévitch, 1918, le discours historique commente en termes de « monochrome » le traitement pictural d'une seule couleur.

Ce n'est pas tout à fait le cas ici. Les surfaces rectangulaires sont recouvertes de ce que Mauny vise à faire voir – de la peinture. D'un chromatisme de bleus et de roses, elle est exacerbée par divers moyens dont l'usage de l'huile comme médium – plus malléable, plus visqueuse, plus lumineuse ; et, pour certaines pièces, par une pellicule de verre monumental.

Mauny appréhende la peinture à l'huile comme matériau. Un matériau sculptural. Ce travail de peinture occupe l'espace comme le ferait la sculpture, en trois dimensions. L'objectif sera réalisé par l'épaisseur du médium et par la visibilité des larges coups de pinceau (3 cm). C'est dans cette épaisseur ou ce volume pictural que se jouent les effets chromatiques et ce à quoi aspire à mettre en évidence Mauny, la lumière. La lumière acquiert donc, ici, le statut de matériau, celui qui produit la troisième dimension de cette peinture. Les constructivistes en avaient aussi fait leur matériau, matériau « intellectuel », proclamaient-ils. La lumière est ici un matériau conceptuel de ces pièces peintes.

Ce jeu pictural s'approprie, avec *Lent détour*, l'espace du lieu. Le volume étant jusqu'à maintenant produit dans les modalités du plan, il est maintenant aussi donné par des pièces – des cubes parallélépipèdes

– « formes utopiques », les nomme-t-il, peintes sur toutes ses faces, soit suspendues dans l'espace, soit déposées au sol. Le pictural se trouve ainsi multiplié, hyper-exposé et, somme toute, autoréfléchi. Ce discours pictural s'énonce de plus par la stratégie picturale spécifique de l'unique couleur de ces pièces : le rose. Un exigeant travail pictural décrit plus haut confère des nuances différentes à chacun des plans. D'une part, la spatialisation du dispositif produit ombres et lumière, et d'autre part, plusieurs plans sont offerts aux visiteurs par le balayage rétinien sur des pièces en lent mouvement de rotation. Une assistance motorisée (un ventilateur) est mise à contribution, le but visé ne se situant pas dans le lieu de l'art technologique – on l'aura compris – mais dans le lieu autoréflexif de la forme picturale. Ces pièces géométriques se meuvent donc dans l'espace alors que d'autres, statiques, partagent le sol avec les visiteurs.

Toutefois, les récentes recherches de Mauny proposent de signaler, en plus du corps pictural, le corps humain. Ses roses se font ceux de la chair. Après avoir célébré le *Grand Verre*, 1915-1923, de Marcel Duchamp, c'est à sa *Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915, qu'il renvoie, ou encore aux champs colorés de Francis Bacon, les corps.

Du chromatisme bleu des grands plans rectangulaires et des petites pièces picturales accrochées aux cimaises, les « formes utopiques » de Mauny relèvent du champ de l'histoire formelle de la peinture. Cependant d'une recherche éminemment opaque, la référence glissera subtilement de la sphère plastique à celle de la nature, du biologique. Signe des temps. Si la société est visitée, corps humain ou corps social, il demeure que le dispositif réitère le corps de l'artifice, celui qui fait voir. L'expérience des architectures de Jean-Paul Mauny s'avère hautement rétinienne.

Jocelyne
Connolly



Jean-Paul Mauny
Vue générale
Les formes utopiques, 1996
6 x 10 m
Photo : Guy L'Héroux

Autrement dit, la peinture pour sculpter, architecturer, déplacer, moduler l'espace. Jean-Paul Mauny vit et travaille à Recologne-lès-Ray, en Haute-Saône, en France. Adeptes de l'intervention et de la performance en début de carrière, il s'inscrit, en cours d'itinéraire, sous les modalités de la pratique installative. Aux paramètres de la postmodernité, il conjuguera les formes, les idées et l'historicité de l'installation. Marquées au sceau du multidisciplinaire, deux notions ressortent de ses travaux depuis le début des années 1990 : architecture et chromatisme. De dispositifs minimalistes – minimaliste signifie ici : dans la foulée du courant de l'art minimal des années 1960 et non plus ce courant – il architecture l'espace. Il opère avec une économie de formes et de matériaux : verre monumental et peinture sont prégnants, jusqu'à récemment. Le verre appelé « monumental » se présente sous la forme de plaques et est utilisé comme matériau de construction ; la surface est texturée et translucide. Même si le verre monumental est un matériau industriel, et même s'il engendre des assemblages aux formes géométriques et épurées, le programme de Mauny n'aspire pas à la négation critique formulée par les minimalistes des années 1960. Si le verre n'est pas transformé, il transforme l'objet en recouvrant une surface peinte.

Cependant, la perception rétinienne sera constamment prise en compte et sollicitée. Ainsi, la part d'activité perceptive, voire affective du visiteur se trouve incluse dans le programme. En cela, le travail de Mauny s'inscrit, encore aujourd'hui, à l'intérieur de certaines idéologies artistiques qui fondent l'installation postmoderne. En outre, la notion d'in situ se réaffirmera de projet en projet, toutefois dotée de stratégies conceptuelles différentes.

Le trajet de Mauny confirmera le discours pictural et architectural avec l'installation *45°31'N. 73°34'W.*, au Quartier Éphémère, à Montréal, en 1996. Des matériaux de construction sont regroupés de sorte à produire un éloquent propos formel. Feuilles de plexiglass et blocs de verre au sol référant à un point géographique par le biais d'un écrit mural (aussi le titre de l'œuvre) énoncent que tout espace se construit et se structure, même l'espace de l'objet d'art. Le concept, analytique, donne à penser l'aspect construit de l'art, de son institution et de son histoire. Certes, les pigments et la lumière se font les matériaux du propos. Vingt et une petites pièces picturales structurent l'espace mural. Tableaux peints de couleurs composées par l'artiste. Une insistance est portée à la singularité des pigments : clairs, pastelissants, fauves et sans aucun noir. Les surfaces peintes sont recouvertes d'une feuille de verre monumental du même format.



Jean-Paul Mauny
Les formes utopiques,
1996
Photo : Guy L'Héroux

COUP DE FOUDRE POUR L'ART CONCEPTUEL

Bernar Venet – Lignes
Musée du Québec
du 21 mai au 7 septembre 1997

Sans le discours qui le sous-tend, l'art conceptuel offre une froideur et une aridité certaines au regard. Les visiteurs de l'exposition *Bernar Venet – Lignes*, au Musée du Québec, ont pu le constater. Si la sculpture extérieure monumentale en aluminium peint, au titre descriptif *Deux arcs de 245,5° chacun**, embrasse au moins l'imposant paysage des Plaines d'Abraham et du fleuve Saint-Laurent, l'œuvre en salle *Dispersion*, composée de poutres d'acier brut dispersées de manière aléatoire sur le plancher, offre moins d'emprise à la rassurante évaluation esthétique traditionnelle.

interventions sont présentées tant à Hong Kong qu'à Cologne, tant à Bruxelles qu'à Bogota, Shanghai, New York, Séoul, Caracas, Barcelone, Los Angeles, etc. Si l'étude de la spécificité de l'œuvre d'art demeure le moteur de sa recherche, celle-ci prend particulièrement appui sur son travail sur la ligne – droite, brisée, courbée en arc ou indéterminée –, par l'entremise de peintures, sculptures et bas-reliefs.

Son matériau privilégié depuis deux décennies est la barre d'acier brut, véritable extension du dessin dans l'espace. Ce n'est toutefois que dans ses plus récentes réalisations que Venet met l'accent sur l'exploration du phénomène de la gravité et de la notion d'aléatoire, à la source des spectaculaires *Accidents* dont le Musée du Québec devait justement présenter un exemple. Notons que ces « accidents » sont à appréhender du point de vue mathématique, c'est-à-dire en tant que « perturbations, rencontres entre un phénomène organisé et un événement, le tout créant de l'imprévisible ».

Le scénario est le suivant: l'artiste appuie contre un mur, plus ou moins régulièrement, jusqu'à une trentaine de barres d'acier de longueurs inégales. Puis, à l'aide d'un chariot élévateur ou de la main, il pousse quelques-unes des poutres, qui s'effondrent avec fracas en provoquant la chute de la majorité de l'ensemble. Produit de ce

hasard contrôlé, l'œuvre finale montre tant des barres encore en place, révélatrices de l'agencement antérieur, que d'autres au sol, entassées de manière chaotique comme un jeu de jonchet (ou mikado), tandis que le mur se fait porteur des traces de l'événement.

Mais, semblable *Accident* n'a pas eu lieu au Musée du Québec, tout simplement parce qu'à la toute dernière minute, il est devenu évident que la structure du plancher de la salle ne pourrait supporter un si lourd et brutal effondrement. Si les autorités de l'institution muséale étaient catastrophées en apprenant la nouvelle, il en fallait bien plus au sculpteur pour être décontenancé. Futé, il a tout simplement adapté sa façon de créer au contexte de la salle, de laquelle découle *Dispersion*.

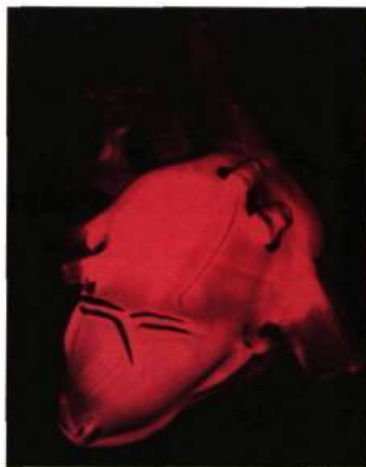
N'usant pas d'esquisses préliminaires pour ces œuvres qu'il improvise chaque fois, Bernar Venet critique tant les contraintes de composition de la sculpture traditionnelle et sa quête de la forme idéale qu'il prône l'incertitude comme hypothèse de travail. Désireux de

susciter de nouveaux contextes de pensée, il n'hésite pas à confronter la géométrie au désordre, le calcul au hasard, le permanent au changement.

« Il y a tant à inventer encore! » s'est-il exclamé lors de la conférence du 21 mai. Voilà qui est réjouissant à entendre de la part d'un artiste d'une telle trempe!

Marie Delagrave

* l'œuvre est cédée par l'artiste à la collection permanente du musée



OTTAWA

SIMILI, SIMULACRE

Cœurs électrisés

Catherine Richards, Larry Korba, Martin Snelgrove, Nikolai Bilaniuk, Eric Grenier, Andrew Stewart, Peter Sewel, John Criswick.
Musée des beaux-arts du Canada
Du 10 juillet au 14 septembre 1997

Du milieu du XIX^e siècle au milieu du XX^e siècle, les artistes qui se réclamaient du progrès ont contesté les conventions et les codes véhiculés par les institutions politiques, culturelles et financières. Aujourd'hui, les artistes qui exposent dans les Musées se conforment volontiers aux normes implicites et au consensus des bailleurs de fonds qui commanditent leurs expositions. Si jadis les Institutions ont découragé toute innovation, aujourd'hui, elles exigent sans cesse inventions et nouveautés afin d'exploiter à leur avantage les règles du libre échange des marchandises et des technologies que traduisent les verbes innover, vendre, consommer, récupérer, échanger. Les artistes dotés d'une pensée critique devraient s'interroger sur le rapport de l'art avec les Institutions. C'est dans cette perspective critique et non-conformiste que l'exposition *Cœurs électrisés* sera examinée.

Le projet artistique de Catherine Richards est désarmant de simplicité. Il s'agit de transmettre un signal sans fil électrique à un récepteur, ainsi qu'au site Web où est enregistré le « message » (l'icône-cœur) anonyme et vide de sens de l'utilisateur, appelé « interface ». Le rôle de ce dernier consiste à toucher l'objet-cœur. Lorsqu'un visiteur s'empare de celui-ci, un capteur transmet un signal à l'autre cœur et au site web. Ce qui frappe, c'est que le message est à sens unique: le second cœur ne répond jamais, car le message est iconique et électrique (énergie). Tous les visiteurs produisent la même icône-cœur. Ici, la différence, le corps, le sens, l'autre, le dialogue, la convivialité n'ont pas droit de site,

comme on dit de cité. Pour individualiser ce médium sans contenu, l'interface est invité à imprimer sa carte d'identité, son NIP, qui lui permet d'identifier son cœur sur le web. Ainsi, *Cœurs électrisés* reproduit la logique de la pensée marchande, de la société de consommation et de la communication vide de sens. Dès lors, ce signal sans contenu aura sa « propre vie » sur Internet et pourra subir un infarctus ou survivre (le récit). L'art devient une fiction de lui-même. Richards fait face à une question qui mine son installation: que faire avec des données identiques et privées de contenus? Sa solution consiste à les transformer en jeu interactif et virtuel sur le site Web. Il s'ensuit que cette œuvre est une succession de décisions « artistiques » (technologie-fact) visant à neutraliser la domination de la technologie sur l'art. Ce faisant, l'art est en lutte constante contre la technologie qui le relègue constamment au troisième plan. Il ne réussit pas à émerger.

Il est inutile de chercher la métaphore¹ du cœur ou de la communication entre les cœurs. La production des icônes-cœurs est réalisée par le passage d'un état-registre à un autre: un capteur capte le pouls du consommateur, le transforme en courant électrique qui devient un signal informatique sur le site Web. Au lieu de créer des métaphores, *Cœurs électrisés* sécrète du simulacre, du simili, du similaire, des signaux vides, des substituts de vie qui excluent la pensée en même temps qu'ils annulent notre corps. Chaque interface soliloque avec un autre signal. Résultat: le dialogue n'aura pas lieu et le jeu de solitaire continue sur Internet.

L'ironie du sort veut que tous les efforts des scientifiques, des techniciens et des établissements de recherches, qui participent à cette production, aboutissent à si peu d'art et de créativité. Tous ces efforts mettent en scène le spectacle de la pensée marchande, du vide



« On dirait un désastre de chantier », commente une dame quelque peu dépitée, avant de rebrousser chemin. Pourtant! Si elle avait assisté à la conférence inaugurale de Bernar Venet, à l'instar des dizaines de personnes de tous âges et de tous horizons intellectuels qui sont venues, ce midi-là, elle aurait sûrement été séduite comme elles par la passion, l'intelligence et la chaleur communiquées par cet artiste conceptuel français de réputation internationale. Cette visiteuse aurait également découvert que son impression de « désastre de chantier » n'était pas si éloignée de la pensée de Venet, puisque originellement *Dispersion* devait s'intituler *Accident*. En fait, seul un... accident de parcours a obligé le sculpteur à réajuster tant la réalisation de son œuvre que son titre.

Complicé tout ça? Alors récapitulons. Bernar Venet entreprend sa carrière dans les années 60 et devient rapidement un des principaux représentants de l'art conceptuel. À 56 ans, il figure aujourd'hui parmi les grands noms de l'art contemporain international, alors que ses

intellectuel et de l'aliénation du sujet dans un univers médiatisé qui interdit l'émergence du sens. Ce monde est celui de la victoire de la marchandise sur le projet du vivre. Tout se passe au moment même où la société nord-américaine cherche désespérément à donner sens à un monde qui n'en a plus².

Camille Bouchi

¹ Rappelons qu'une métaphore est la rencontre de deux images ou de deux objets qui produisent un troisième terme.

² Julia Kristeva, *Sens et non sens de la révolte*, Fayard, 1996.

TORONTO

UN NORD À NE PAS PERDRE

DES ÉTRANGERS DANS L'ARCTIQUE: «ULTIMA THULE» ET LA MODERNITÉ

Musée des Beaux-arts de l'Ontario
Du 26 juin au 1^{er} septembre 1997

Organisée par Marketta Seppälä du Musée d'art de Pori, en Finlande et par Markku Valkonen du Fonds finnois d'échange artistique, l'exposition *Des étrangers dans l'Arctique: Ultima Thule et la modernité* adopte la notion du Nord en tant que dernier

bastion de la nature sur Terre et en tant que point de jonction d'intérêts humains divergents. *Ultima Thule*, concept gréco-romain, exprime le Nord perçu comme périphérie du monde, lieu toujours au-delà de l'horizon. Intact, inconnu, incontrôlable: ces qualités forment la base de nos conceptions du Nord et le sujet de cette exposition. Pourtant le Nord circumpolaire a longtemps été habité par une diversité de communautés vivant de chasse et de cueillette. L'aspect romantique et sa particularité d'être physiquement le «bout du monde», ainsi que les conditions naturelles et historiques uniques de cette région, ont inspiré des artistes et des écrivains: Jules Verne, Robert Service, Gaspar David Friedrich et Lawren Harris.

Tout en étant relativement étrangers au Nord, les quatorze artistes invités pour l'exposition ont offert un large éventail de réponses au thème choisi, soit le Nord en tant que région circumpolaire. La visite de l'artiste Cherokee Jimmie Durham à Yakutia en Sibérie a donné naissance à des croquis à la craie de grues en plein vol mêlés à des mots russes et à un essai intitulé *Je ne ferai peut-être rien à Yakutia* dans lequel il écrit: «Qu'est-ce qui est loin et, surtout, qu'est-ce que ça change? Comment en est-on venu à associer Nord et en baut? Nous faisons

l'association si profondément et si fortement qu'elle nous semble naturelle. Dire que le Nord est en baut du globe est idiot. Vu de la Lune ou d'ailleurs, il est évident qu'un globe, la Terre, n'a ni baut ni bas.» De son côté, Jussi Kivi a joué à l'anthropologue amateur en explorant la nature intacte et pure dans son sens mythique par l'entremise de documents photographiques et de cartes dessinées à la main durant un séjour dans la vallée de la rivière Voi-Vozh dans l'Oural. Pendant ce temps, Richard Prince construisait *Les aurores boréales*, un alliage de bois de rennes, d'un traîneau et de trois roues; l'artiste danois Per Kirkeby créait une série de peintures inspirées de son étude de la géologie du Groenland; les artistes russes Ilya Kabakov et Pavel Pepperstein, quant à eux, collaboraient à une installation de la taille d'un gymnase, *Partie de tennis*, réalisée au Musée d'art Pori en Finlande. Les photographies en couleurs d'Esko Manniko et de Pekka Turunen, représentant des usines et des scènes de la vie rurale de Murmansk et de ses environs (Péninsule de Kola) sont émouvantes tout en exposant dans un style documentaire réaliste la vie d'un petit coin du nord-ouest de la Russie. L'artiste britannique Ian McKeever a analysé le concept du paysage selon les Sibériens avec des documents



éphémères peints incorporant des notes personnelles sur du papier graphique et des peintures abstraites en clair-obscur au contraste pur. McKeever a écrit: «Quelquefois, durant les heures mortes, qui ont soit leur propre temps, soit pas de temps du tout, il est toujours possible de simplement contempler et de rester ouvert (...). Il y a une limite où les cultures se rencontrent et il y a une deuxième limite où les limites des cultures se rencontrent. Cette deuxième limite – aux détails souvent fugaces et décousus – est souvent plus poignante et désarmante. Des moments semblent sortir furtivement hors du temps.» Parmi les autres projets présentés, se remarquent *Vorkuta* de Sergei «Africa» Bugaev, l'installation vidéo *Samedi soir* de A.K. Dolven, *Vin-Sud-En Bas, Sapin-Nord-En baut* d'Ulf Rollof, *Idée aérienne* de Maura Sheehan et *D'ici vers l'au-delà* de George Steinmann.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

Tirage d'œuvres d'art

des Amis du Musée d'art contemporain

Jean-Paul Riopelle



Sans titre, de la série Iceberg
circa 1977, Huile sur toile, 46 x 61 cm

Billets: 100 \$
LE NOMBRE DE BILLETS EST LIMITÉ

(disponibles au Musée et par téléphone)

Les œuvres sont exposées en permanence à la Rotonde du Musée d'art contemporain de Montréal

185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Métro Place-des-Arts

RENSEIGNEMENTS
(514) 847-6271

Grace-note 1997 (5/5)
Épreuve photographique Cibachrome



Steinmann



Bellette-Philippe

Sans titre no 5 1993 (2/3)
Épreuve argentine



R.A.C.V. N°30088-97

Les Amis du Musée d'art contemporain