

## Expositions

---

Volume 44, numéro 179, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53058ac>

[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 compte rendu

(2000). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 44(179), 68–74.



World view  
Huile sur 12 panneaux  
45 x 72"

## MONTRÉAL

### CATHERINE YOUNG BATES

VISTAS VI  
Galerie d'Avignon  
Du 28 mars au 16 avril 2000

Bien connue pour ses toiles vivement colorées représentant le paysage des Cantons de l'Est, une région dont le caractère texturé et terreux avait autrefois attiré Goodridge Roberts, Catherine Young Bates expose à la Galerie d'Avignon une série de nouvelles œuvres qui dénote un important changement dans sa manière. Depuis avril 1999, Bates a produit des peintures sur panneaux multiples qui saisissent des panoramas à 180 degrés. La différence ne tient pas tellement au style qu'à l'échelle puisque les paysages se retrouvent maintenant tant dans le bas que dans le haut de chaque toile. Comme l'explique l'artiste: «Ce format est né du besoin de peindre à l'extérieur et d'être tout de même capable d'atteindre des formats qui suggèrent de grands espaces. Quand je regarde ainsi les paysages "là-bas", cela m'amuse de voir qu'il ait fallu tant de temps avant d'unir cette action aux concepts. Je n'ai pas prévu le concept de la «vision mondiale». J'ai juste commencé à voir plus clairement et à jouer avec l'échelle conceptuelle des panoramas. » Ce changement d'échelle et de conception est surtout évident dans la plus grande des œuvres à douze panneaux, *World View (Vision mondiale)*, 1999. Chaque panneau découle directement de la section adjacente et complémentaire mais les liens imprécis entre eux suggèrent un changement de perspective rappelant la façon dont, en fait, nous percevons la terre et le ciel lorsque nous nous promenons. Bien que peint à l'extérieur, *World View* ne représente plus un lieu réel mais un lieu de... l'âme. Des étoiles scintillent dans l'espace central du ciel. L'échelle glisse du terrestre au

cosmologique alors que notre œil passe de la terre au ciel avant de retourner au paysage inversé de la partie supérieure, comme si nous regardions à travers un double prisme.

Les panoramas peints de Catherine Young Bates «avancent et reculent» également offrant une vision cosmique surnaturelle se jouant de la métaphore du changement dimensionnel terrestre/céleste dans *Clouds (Spring Vision) (Nuages (Vision printanière))*. Cette peinture fait surgir une sensation de joie pure par des effets de lumière dignes de Monet. La transparence de la vision paysagère de Bates est rehaussée ici par des jaunes éclatants et des formes de nuages au centre de l'œuvre. Les horizons du haut et du bas de la toile arriment l'œuvre et la transforment en paysage éthéré. *Early Autumn (Automne précoce)*, 2000, est typique des coups de pinceau classiques et expressifs de Bates et démontre un sens animé des atmosphères céleste et terrestre. Nous ressentons dans toute la scène l'infiltration d'une énergie et d'un mouvement invisibles. Une autre œuvre à dix panneaux, *Mount Owl's Head (1999)*, recrée trois différents niveaux de profondeur, soit le premier plan, l'horizon et le ciel, lequel semble s'étendre à l'infini. Les coups de pinceaux varient selon chaque section spécifique de l'œuvre. Les détails des arbres et des montagnes sont peints dans le style paysager traditionnel, alors que la section de ciel de la partie droite est peinte de façon libre, abstraite et gestuelle. C'est là le reflet «d'une préoccupation croissante pour la terre, la planète, la coopération possible entre l'humanité et la nature et les bonnes et les mauvaises utilisations sociales de la nature.» Dans *Spring*, le sentiment d'une renaissance et d'un éveil de la terre naît des coups de pinceau intenses et colorés. La forte identification au paysage situe solidement l'œuvre de Bates au sein de la tradition des Maurice Cullen et J. E. H. MacDonald tout en l'amenant un peu plus loin. La surface d'un champ est rendue de façon à exprimer à échelle microcosmique ce que les œuvres à panneaux multiples expriment de façon macrocosmique: l'énergie universelle de la nature dont toute chose est imprégnée. Elles comptent parmi les œuvres de l'exposition les plus enrichissantes visuellement. Cependant de vives études à deux

panneaux parviennent au même effet terre-ciel-terre du bas vers le haut, à une échelle «micro», que les œuvres à panneaux multiples.

La nouvelle série *Vistas VI* de Catherine Young Bates révèle de nouveau un amour pour la terre tout en poursuivant un chemin plus intérieur à travers les forêts, les champs et les montagnes du Québec. Elle explique: «Je cherche à toucher les couleurs et à tomber dans les bras du monde.» La nature est la force que Bates traite maintenant avec panache en empruntant une échelle encore plus grande, plus cosmologique. Les glissements d'échelle sont plus inventifs. Les textures et les représentations de la terre et du ciel sont plus joyeuses. Bien que Catherine Young Bates ait toujours fait preuve d'amour envers le paysage québécois dans les scènes qu'elle a peintes au cours des trente dernières années, un paysage intérieur — celui de l'âme? — s'impose désormais. Elle explore un nouveau domaine de l'esprit et de la mémoire, quelque chose qui recrée ces nouveaux paysages, cette nature dont nous faisons partie, de façon plus vivante que jamais.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Grépaud)

### JEAN BRILLANT : SCULPTURES RÉCENTES

Galerie DuGazon-Couture  
1460, rue Sherbrooke Ouest,  
Montréal

Du 23 mars au 29 avril 2000

Galerie Madeleine Lacerte

1, côte de Dinan, Québec

Du 1<sup>er</sup> au 30 juin 2000

Lors de sa récente exposition à la galerie DuGazon Couture, Jean Brillant a rassemblé tout un éventail de sculptures/assemblages fusionnant des produits/objets à des éléments naturels. Ces œuvres reposent sur d'extravagants contrastes de matériaux pour développer un dialogue sur la relation entre l'humanité et la nature. Ce faisant, Brillant établit une narration consciente et éclectique. Dans *L'ordre* (2000), un immense cadre de métal contient des roches de marbre, chacune différente mais toutes disposées pour former une grille comme si elles se justifiaient par leur enfermement à l'intérieur du cadre, lequel est placé en angle par rapport au mur de la galerie. La juxtaposition de ces deux éléments, l'un représentant la tradition du sujet peint, l'autre la nature, exploite les archétypes de la vision structurée de l'humanité et des structures

intrinsèques de la nature. *La pêche aux gros* (2000) est une invention grotesque, un outil de pêche, ou un piège, retenant une balle couverte de feuilles d'or à l'intérieur de sa cage conique. Cette énigmatique balle dorée à l'intérieur de ce dispositif est-elle conçue pour attirer et attraper le spectateur? Si oui, l'ironie est un jeu sur les matériaux et leurs significations. *No Jewel, No Candy* (2000) est une chaîne mécanique qui, malgré toute sa nonchalance brute, est délicatement disposée pour avoir l'air d'un collier. (Tout ce qui brille n'est pas or...) *L'ode à Cassandra* (2000) poursuit la fascination de Brillant envers les «pierres mouvantes». Une pierre est placée en haut d'un nœud de métal sinueux. Lorsqu'on la touche, la pierre balance tendancieusement d'avant en arrière.



L'ordre  
Métal et marbre, 2000

Les sculptures de Brillant sont des assemblages rustiques qui ramènent des échos de notre passé agraire, colonial et pré-industriel; à cette époque, la démarcation entre l'humanité et la nature était plus claire. S'appropriant pierres, mousse, poutres, fils de cuivre et éléments de métal récupérés ou refabriqués, il construit une impression du complexe entrelacement du temps et de la mémoire. Dans *De nature coupante* (2000), un arbre miniature émerge de la partie supérieure d'une scie à ruban placée à la verticale. Le message: ce qui vient de la nature retourne à la nature. L'œuvre la plus accomplie de l'exposition est sans nul doute *La mer qu'on voit danser* (2000), un outil/objet totemique, pointu à ses deux extrémités, à l'intérieur duquel se trouvent une série de roches. C'est là un amalgame iconique d'éléments prefabriqués et naturels tout à fait gestuel, dont le rythme naturel rappelle la sculpture primitive.

Dans ce cas-ci, les symboles et les représentations ont disparu — seuls demeurent le contenant et le contenu. L'objet/assemblage est lui-même le symbole et pourrait représenter la puissance procréatrice et régénératrice de la nature.

Complexe, sensible et à niveaux multiples, l'art de Jean Brillant abonde en messages sur l'absurdité de la condition humaine. Il parvient ainsi, par ses sculptures, à alléger en quelque sorte le poids de l'éternel fardeau humain. Notre perception du présent et du futur est peut-être moins claire que par le passé, justement parce que nous avons oublié les leçons de l'histoire, mais l'histoire non répertoriée de la nature refait continuellement surface dans ces œuvres comme pour nous rappeler nos liens perdus à la terre. On y retrouve cette allusion à une mémoire préconsciente et instinctive qui persiste toujours à l'arrière-plan de ces sculptures. Les références sont tout à fait personnelles. Jean Brillant est un sculpteur très doué, habile à communiquer les plus simples et les plus profondes émotions humaines sans faux-semblant ou pitié. Quelquefois éclectiques, d'autres fois ridicules, ces œuvres résonnent ouvertement au perpétuel changement de la vie.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

## FRAGMENTS ET DIALOGUES IMPOSSIBLES

**GENEVÈVE CADIEUX**

Musée des beaux arts  
de Montréal  
Pavillon Jean-Noël Desmarais  
Du 6 avril au 2 juillet 2000

artiste qui utilise la photographie, l'installation vidéo et sonore, ainsi que la sculpture de verre.

L'artiste explore, entre autres, la difficulté du dialogue entre l'homme et la femme. Avec les diptyques photographiques *Elle et Lui*, Cadieux exprime clairement la séparation entre l'homme et la femme: l'un et l'autre semblent vivre dans deux réalités différentes. L'espace photographique traduit bien le clivage en les plaçant dans des cadres différents. Le langage du corps et du visage est aussi révélateur de la difficulté à dialoguer, de la fermeture à l'autre; ainsi, l'échange, le vrai, paraît impossible.

Le même thème est exploité dans *Paramour*, la première installation vidéo avec son réalisée par l'artiste. Un visage de femme sur fond blanc, le même visage que dans *Elle et Lui* (la comédienne Anne-Marie Cadieux, sœur de l'artiste), est projeté sur un écran qui occupe le mur du fond d'une longue pièce toute blanche. Il y a le visage, mais aussi une voix, celle de la femme, et une deuxième voix, celle d'un homme que l'on ne voit pas. Il n'a pas de corps et n'habite pas l'espace physique de l'œuvre. En fait, c'est le spectateur qui occupe cet espace. Des mots sont échangés lors d'un court dialogue. Le texte est un extrait de *La maladie de la mort* de Marguerite Duras. L'homme et la femme, une fois encore, habitent des espaces différents. Les réponses de l'homme se limitent au mot « jamais », négation qui rend l'échange impossible, mais cette fois l'impossibilité découle non seulement de l'espace physique, mais encore de celui des mots utilisés. Le langage crée donc lui aussi une séparation.

Ces œuvres illustrent des situations qui se déroulent au temps présent avec les visiteurs pour témoins. Cependant, si l'on considère le procédé de l'artiste, on constate qu'elle emploie toujours de très gros plans. Ceux-ci relèvent du registre de l'art et non de la réalité. En fait, elle met en scène deux langages, celui du réel et celui de la réalité artistique qui ne sont pas les mêmes.

L'exposition comporte aussi des photographies qui montrent, toujours en très gros plans, des fragments de paysages (*June, Juillet*). Ces photos ne sont pas sans rappeler le travail de Jackson Pollock par leur abstraction, leur graphisme et la représentation d'un fragment dans l'immensité. Enfin, un triptyque de verre soufflé (*Souffle*) répond

à l'installation sonore intitulée *Broken Memory*, qui recourt au souffle d'une femme pour exprimer la douleur.

En somme, c'est une exposition très diversifiée qu'a réalisée, et montée, l'artiste Geneviève Cadieux. Elle fait écho à l'ensemble de la production, qui s'étale maintenant sur vingt ans, en rappelant les principales thématiques de l'artiste: l'étude des interactions des questions relatives au corps, à l'identité, à la famille, à la mémoire et à l'émotion. C'est ce qui soude ce rassemblement hétéroclite, dont s'écarte toutefois l'installation sonore *Broken Memory* qui parasite la contemplation des autres œuvres.

Julie Lancôt

## LÉOPOLD FOULEM CASSE LE MOULE

PHANTASSES  
ET SOUCOUPES

Musée d'art de Saint-Laurent  
Du 1<sup>er</sup> au 30 avril 2000

CÉRAMIQUES SUBVERSIVES



Tasse et soucoupe avec tesson, 1999  
Céramique et objets trouvés  
9 x 14,8 cm diam.  
Photo: Pierre Gauvin

Les morceaux de poupées, de cendriers ou de céramique que Léopold Foulem ose appeler « tasse » et « soucoupe » risquent fort de dérouter le visiteur de l'exposition *Phantasses et soucoupes*. Quoique, à bien y regarder...

Les œuvres que Léopold Foulem expose sont le fruit d'une longue étude sur les objets du quotidien. « Une tasse, c'est d'abord un volume, une forme définie dans l'espace. On lui trouve nécessairement une anse sinon c'est un verre ou un pot. Une soucoupe, c'est quelque chose dans laquelle la tasse peut reposer mais qui est distincte de la tasse », explique Léopold Foulem qui s'applique à analyser ce qui fait qu'une tasse est une tasse et pas autre chose.

Puis commence le travail de détournement du sens, là où se brise le rapport entre la tradition et la céramique que fait Foulem. L'objet quotidien, par définition, est utile. Il sert à quelque chose. Pour Foulem,

si on veut en faire une œuvre d'art, on doit le rendre inutile, et même inutilisable.

Pour comprendre les œuvres de Foulem, il faut les regarder en série, les unes à la suite des autres. Ainsi, la façon dont chacune a été construite s'éclaircit et les nuances se précisent. L'artiste réduit l'objet à sa plus simple expression, en se limitant aux aspects les plus significatifs des différentes parties de la tasse. Une pièce de céramique matérialise le vide que la tasse ne faisait qu'esquisser, pour le rendre palpable.

Puis c'est l'explosion, l'éclatement. Une fois le vide matérialisé, chacune des parties de la tasse est caricaturée, exagérée à la limite du reconnaissable. Foulem utilise des objets et des tessons de tasse et leur fait jouer le rôle d'anse, de soucoupe, de pied de tasse. La tête d'Arthur Laroche devient un pied de tasse ou encore un cheval de bois se métamorphose en anse. Aucun objet ne résiste à la transmutation à laquelle l'artiste livre.

Mathieu Grégoire-Racicot

## CONCILIER L'INCONCILIABLE

**JEAN GAUDREAU**

MÉTAMORPHOSE II

Galerie Bernard  
90, avenue Laurier Est  
Du 6 au 30 avril 2000

Le titre, *Métamorphose II*, que Jean Gaudreau a donné

à sa récente exposition de peinture est justifié en ceci qu'il évoque clairement son évolution artistique, celle d'un automatiste postmoderne fougueux et spontané qui suit l'inspiration du moment. Tout comme pour ses œuvres antérieures, le pinceau de Gaudreau parle le langage du subconscient, représente le miroir de l'âme de l'artiste mais s'exprime cette fois en un tout plus cohérent.

De fins cheveux de lumière dessinent les lignes maîtresses des toiles récentes de Gaudreau. Bien qu'il se soit assagi au cours des dernières années, le peintre est demeuré fidèle à lui-même: il présente des tableaux riches en couleurs qui témoignent de sa force créatrice. Si les toiles sont plus dépourvues et les couleurs sûrement moins violentes, le déchaînement caractéristique de l'artiste n'a pas pour autant disparu. Il s'est transformé. On observe une frénésie plus maîtrisée, attribuable à une plus grande maturité. L'artiste se démarque des formes traditionnelles de représentation pour laisser poindre un langage plus intime. L'image prégnante de ses toiles est plus centrée. Le vert, le bleu et le jaune



*Paramour*, 1998-1999  
Installation vidéo

L'exposition *Geneviève Cadieux* présente des travaux réalisés par l'artiste montréalaise depuis 1993 et tend à souligner la diversité de la production artistique de cette

équilibrent ses tableaux. Le doré, omniprésent dans les œuvres de *Métamorphose II*, leur confère une note liturgique, tandis que le noir les galvanise et que le rouge souligne la violence qu'elles veulent exprimer.

Les animaux, les oiseaux et l'ensemble des représentations figuratives sont toujours présents. L'artiste les révèle à sa manière: il vaporise de fins nuages de couleurs mates sur le fond de la toile et applique ensuite des taches filandreuses de peinture. Formes et lignes se détachent ainsi des toiles. Les animaux et personnages s'animent sous les yeux des visiteurs, les oiseaux prennent leur envol...

La particularité du travail de Gaudreau tient à ce qu'il tente de concilier l'inconciliable, de réunir des éléments disparates pour en faire un tout visuel. Dans *L'homme oiseau*, la forme sombre du personnage se détache nettement du reste égayé par des tons de rouge, d'orange, de jaune et de bleu. Sans ces coloris, on serait tenté d'y voir le portrait d'une âme essoulée, errant plus que vagabondant dans un univers hostile et blafard où seule une aile d'ange permet d'entrevoir un soupçon d'espoir, de vie, de légèreté, de liberté.

Dans *Les contraires s'attirent*, des silhouettes ressemblant à des cadavres « animés » s'élèvent comme pour tenter de rejoindre des cieux plus cléments. Au sol, un charivari évoque une sorte de guerre sainte qui propulse les figures vers le haut, vers l'infini.

Au gré de son évolution, le peintre adopte une démarche de plus en plus personnelle. On pourrait reprocher à l'artiste de juxtaposer toujours les mêmes couleurs et de provoquer



*L'homme oiseau*, 2000  
Techniques mixtes sur papier  
40 x 26 pouces

ainsi des effets prévisibles, voire monotones. Il gagnerait donc à exploiter autrement sa palette chromatique. Parfois, une douce quiétude gagne le tableau, comme dans le cas de *Polyopus déformées*, où des formes délicates qui rappellent des pieuvres s'élèvent en virevoltant allégrement vers les hauteurs célestes. Si, comme le dit l'artiste Leng Hong, « peindre les paysages du corps ou peindre la peau des rêves c'est toujours dessiner son paysage intérieur », alors le paysage intérieur de Gaudreau est plutôt fascinant. Les éléments de son œuvre, pièces détachées du subconscient universel, s'assemblent adroitement sur toile, comme un puzzle.

Isabelle Bussièrès

### L'ATTRAIT DE L'HORIZON

SARAH GERSOVITZ A. C. R.

RÉTROSPECTIVE 1950-2000

Galerie d'art Stewart Hall  
Pointe-Claire

Du 15 avril au 21 mai 2000

Une force tranquille se manifeste à chaque tournant de la longue carrière artistique de Sarah Gersovitz. L'artiste a accepté le défi des musées, elle continue à parcourir avec joie les étapes obligées d'une évolution artistique individuelle. Une grande rétrospective illustre le cheminement de cette personnalité de l'art montréalais entre les années 1950 et 2000.

« Mon mandat était de montrer l'ensemble de l'œuvre de l'artiste », déclare Ingeborg Hiscox, conservatrice de l'exposition, qui vient récemment de quitter le poste de directrice de la galerie d'art du centre culturel Stewart Hall, à Pointe-Claire (c'est madame Joyce Millar qui dirige cette remarquable salle d'exposition). « D'une production qui dépasse mille œuvres, j'ai choisi quatre-vingt-cinq pièces. En dépit de leur apparente diversité, elles sont unies par un trait commun: c'est une voix intellectuelle qui nous parle. Sarah Gersovitz maîtrise les moyens qu'elle utilise. Je dirais qu'elle se place à l'opposé d'une gestuelle spontanée: les gouttes de couleur ne débordent pas la forme peinte, la ligne est résolue, elle ne se cherche pas. La conviction de l'artiste est forte: il y a une prédominance de l'intellect, autant en peinture que dans l'œuvre gravée. »

Sarah Gersovitz analyse la psychologie de la création: « ce sont les artistes qui créent leurs propres

crises, afin ensuite de les résoudre. Chaque solution conduit inévitablement vers un autre problème. Depuis mon enfance, l'impulsion artistique est une force irrésistible avec laquelle je dois composer. » Ni abstraites, ni figuratives, les œuvres de Sarah Gersovitz ne sont jamais très éloignées de la représentation: l'artiste joue avec dextérité avec toutes les libertés offertes par les registres modernes et contemporains. Elle use à cette fin d'une panoplie variée de moyens d'expression: peinture à l'huile et à l'acrylique, gravure sur bois, eau-forte, sérigraphie et linogravure, assemblage d'objets sur fond peint.

Au fil des ans, des thèmes s'éclipsent, reviennent, s'entrecroisent et s'écartent pour converger, au cours de la dernière décennie, en une sorte de synthèse. On y reconnaît des filiations avec le dadaïsme et le surréalisme: *Formes d'une forêt* de 1963 peut évoquer la manière de Max Ernst. L'inconscient joue un rôle important chez Gersovitz, qui ne lâche jamais pourtant les rênes d'un contrôle intellectuel soutenu. On est frappé aussi par le caractère littéraire de l'ensemble de la production, souvent apparenté au genre de l'absurde anglais (évident dans la sérigraphie *L'amateur d'art*, 1977). Il est utile de rappeler que l'artiste a produit vingt pièces de théâtre au cours des deux dernières décennies tout en maintenant une considérable créativité en arts visuels.

Dans l'œuvre sérigraphique surgissent des leitmotivs cocasses: des coqs, des poules, des tatouages (*Demoiselle tatouée*, 1975). Il s'agit de clins d'œil rieurs, des étapes d'un rébus, car Sarah Gersovitz puise dans l'imaginaire, comme elle puise dans un dictionnaire intime pour faire des mots croisés, dont elle raffole.

On perçoit à travers ses œuvres une musicalité qui s'exprime tantôt en sourdine, tantôt forte: de l'adagio (*Nocturne abstrait* de 1998, noir et jaune, crayon de couleur et peinture) à la stridence du tintamarre urbain (*Paysage d'une ville*, 1994). À quelques exceptions près, l'aura musicale subtile de l'œuvre se reflète dans un chromatisme économe et pondéré, aussi bien dans la peinture que dans l'œuvre gravée. « Sarah Gersovitz possède une rare maîtrise du mélange des couleurs », remarque Ingeborg Hiscox.



*Le ruban bleu*, 1999  
Techniques mixtes

Des périodes assez bien définies marquent l'évolution de l'artiste. Les années cinquante et le début des années soixante sont surtout vouées à la peinture à l'huile et à l'acrylique. Un expressionnisme qui commence avec des portraits figuratifs se mue en abstraction. L'intérêt pour le jeu des textures est prononcé: on décèle sur la toile, en filigrane, d'extraordinaires micro-paysages en dénivellements, creux et sillons dans la pâte (*L'entracte*, 1965). Au fil des ans, ce que l'on peut considérer comme une angoisse, exprimée par des noirs et des gris, fait progressivement place à un humour étheré.

L'air du temps au cours des années soixante et soixante-dix influence Sarah Gersovitz: elle pratique assidûment la gravure. Mais, solitaire, elle reste en général à l'écart des groupes. Elle incruste ses gravures de nombreux fragments photographiques. L'humour espiègle, la présence du nu féminin, caractérisent aussi cette période.

Le découpage géométrique de la toile avec des bandes de couleurs uniformes (technique *hard edge*) s'installe au cours des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. Des jeux de couleurs et des juxtapositions de formes géométriques insolites créent des rythmes aux connotations musicales (*Pilier de société*, huile sur toile, 1994). Enfin, Sarah Gersovitz a commencé récemment à ajouter des éléments qui transforment ses productions en bas-reliefs. En 1991, elle commence sobriement en ajoutant des lattes de bois, et progressivement multiplie l'insertion d'éléments externes dans ses compositions: petits jouets, fragments

de ferraille, qu'on peut aussi apercevoir à distance comme des harmonies colorées (*Le ruban bleu*, 1999).

Sarah Gersovitz a participé à plus de deux cents expositions au Canada, elle a aussi exposé dans vingt-six pays à travers le monde (en Amérique latine, en Europe, en Asie). Ses œuvres se trouvent dans de grandes collections publiques et privées. Elle a remporté de nombreux prix artistiques. En 1996, la Bibliothèque nationale du Québec a fait l'acquisition du fonds complet de son œuvre gravé (316 pièces).

André Seleanu

## LE RÉALISME CRITIQUE DE LEON GOLUB

LEON GOLUB

WHILE THE CRIME IS BLAZING,

(PENDANT QUE LE CRIME BRILLE DE TOUS SES FEUX)

PEINTURES

ET DESSINS, 1994-1999

Centre Saidye Bronfman

5170, chemin de la

Côte-Sainte-Catherine

Du 18 janvier au 5 mars

2000



Leon Golub  
*Prometheus*, 1997

Se situant à mille lieux du consumérisme culturel et du divertissement, l'exposition des travaux de Leon Golub a suscité un intérêt manifeste autant au chapitre de la fréquentation que de l'expression de la critique. Poursuivant sa quête sur la représentation des conflits humains, l'artiste privilégie une réflexion et une argumentation se situant à l'opposé d'un discours social complaisant et uniforme.

Derrière les drames composés par Golub sur ses tableaux/écrans, se manifeste le désir de redonner à l'homme sa véritable dignité. À travers des situations véhémentes

et abjectes, Leon Golub pose ainsi l'urgence d'une redéfinition des rapports entre les êtres. C'est pourquoi certaines des œuvres de l'exposition fonctionnent sous le mode de la négation, du refus, notamment *Aversion*. Dans ce dessin, le simple geste d'une répulsion présuppose la nécessité d'un univers à remodeler sur des valeurs positives et durables.

Cette transformation du monde, qui se heurte aussi à la fatalité, ne peut être l'apanage des seuls héros, eux-mêmes confrontés au chaos, à la mortalité, tel Prométhée aux prises avec l'aigle s'apprêtant à le dévorer. La fragilité rejoint les Dieux, qui incarnent dans les tableaux de l'artiste le degré suprême de la tragédie humaine. Cette illustration de l'intolérable, Golub la transpose dans le monde actuel, la mythologie n'étant qu'une analogie pour marquer, dans le temps, la pérennité de situations absurdes.

Sur le plan formel, les œuvres récentes du peintre superposent différents niveaux d'informations. Ils ne sont plus simplement centrés sur l'image mais reliés au langage. Dans le tableau *Like Yeab*, les textes rappellent les graffitis et ajoutent aux signes présents des points de vue divergents, ponctuant le désordre initial des éléments constitutifs du tableau. Si Golub nous a déjà habitués à une logique illusionniste dans le traitement de l'apparence, cette réalité s'estompe au profit d'un montage disparate où les symboles se confondent et se confrontent. Ainsi, tout devient atomisé, morcelé à l'image de la fragmentation médiatique telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui. À ce propos, Leon Golub est résolument critique, affirmant que la rapidité de la circulation de la nouvelle devient une partie

du message. Il n'y aurait plus de vérité mais plutôt des bribes d'informations qui s'annulent ou se déforment selon les circonstances.

L'intérêt de l'exposition présentée au centre Saidye Bronfman est sans aucun doute l'affirmation de la dimension politique de la peinture par l'un de ses représentants les plus illustres. Bien que l'artiste se documente et utilise des archives visuelles et journalistiques comme des supports à ses propres réalisations, son approche exclut la fonction documentaire. En ce sens, la peinture de Golub excède les procédés mécaniques de la production du réel dans l'interprétation du sens. Il suffit de mettre en parallèle cer-

taines œuvres antérieures et de distinguer, par exemple, la marge existant entre la représentation objective de mercenaires par l'œil d'une caméra, et celle qui est peinte. Comme le cite Stuart Horodner dans le catalogue de l'exposition, la réalité pour Léon Golub tient moins à ce que l'on perçoit ou à ce que l'on en sait qu'à notre façon de l'appréhender. C'est pourquoi la représentation de la lutte contre le pouvoir et la domination demeure l'enjeu de la production actuelle du peintre. Un parti pris certes exigeant mais essentiel dans la révélation d'une fonction de la peinture questionnant les sentiments du spectateur face à l'inhumanité du monde.

Jean Paquin

## SIGNES DE VIE : VITAL SIGNS

GALERIE D'ART  
LEONARD & BINA ELLEN

Université Concordia

1400, boulevard

de Maisonneuve Ouest

Du 30 mars au 20 mai 2000

Parler d'art, c'est parler d'images.

Toute perception d'images renvoie à quantité de sollicitations sensorielles, motrices et émotives. Pourtant il faut reconnaître que c'est le sens de la vue que nous honorons le plus : la majorité des œuvres sont regroupées dans le grand sac des arts « visuels » ; la quantité abondante de catalogues, reproductions et documentaires encourage l'approche visuelle de l'art ; et la plupart des expositions sont ponctuées de « Prière de ne pas toucher ». Si le son intervient dans de nombreuses installations, le goût, le toucher et l'odorat semblent être considérés comme des champs artistiquement mineurs. Désireuse de leur rendre justice, l'exposition *Signes de vie/Vital Signs* tentait de souligner la nature sensorielle multiple des images suscitées par les œuvres d'art contemporaines. En d'autres mots, il s'agissait d'explorer comment les sens autres que la vision sont à l'œuvre dans la pratique artistique actuelle. Pour ce faire, les organisateurs de l'exposition (Display Cult, avec la collaboration de Colette Tougas) reconnaissent avoir « fait appel à des artistes engagés dans une esthétique phénoménologique qui privilégie

une expérience sensorielle directe, tout en remettant en question certains préjugés sociaux et culturels envers la perception. » Outre une série de performances réalisées le 27 avril et un colloque interdisciplinaire sur les sens dans l'art et la culture, l'événement se composait d'installations *in situ*, de sculptures et de technologies interactives, de photographies et d'une œuvre murale. Toutes invitaient le public à une participation active. Le *Marmelade Wall* de Naomi London était l'une des œuvres les plus étonnantes de l'ensemble : sur un des murs de la galerie qui mesure près de 15 mètres de long, l'artiste a composé un immense tableau abstrait en y apposant une couche épaisse de marmelade. L'heure de la déconfiture de la peinture moderniste a rarement sonné si juste : de manière ironique et subtile, l'artiste a fait renaitre une création monumentale à l'image des « all over paintings » démesurées d'un Pollock avec pour unique pigment un élément emblématique des champs que le modernisme tenait soigneusement à l'écart : les aspects quotidiens de la culture des femmes, les processus du travail domestique, lieux d'échange et de transmission, auxquels l'artiste s'intéresse particulièrement. Olfaction et gustation étaient au rendez-vous : le mur orange a gardé son aspect de fraîcheur intact jusqu'au bout, au point que quelques visiteurs ont été surpris en train de lécher l'œuvre. L'expérience quotidienne était aussi le sujet de l'œuvre de Claire Savoie (*Mon cœur*, 2000), mais uniquement par l'intermédiaire d'une installation sonore qui emplissait par moments la salle de bruits familiers résultant d'activités domestiques. C'était étonnamment la seule pièce qui se passait totalement de visuel. En contraste avec les stalactites organiques en tissu de Sandra Rechico (*Distended*, 2000) qui conviaient presque à la rêverie à condition de les toucher, *Sbards II*, (1997-99) — de la même artiste et constitué d'un plancher recouvert de verre brisé que les visiteurs étaient invités



Naomi London  
*Mur de marmelade*, 2000,  
détail  
Marmelade  
2,5 m x 15 m

à piétiner prudemment — provoquait une réaction viscérale de peur, suivie de la délicieuse sensation de pouvoir marcher sereinement sur un océan de couteaux. Des installations interactives de Jean Dubois (*Egographie*) aux séduisantes *Voice Boxes* de Nathalie Jeremijenko en passant par la *Squeeze Chaise Longue* de Wendy Jacob (mais malheureusement beaucoup moins dans les œuvres de Kevin Ei-Ichi deForest où la dimension visuelle restait trop prédominante), il était indéniable que le parcours suscitait un plaisir particulier: la sensation de démultiplication des sens au fur et à mesure de la découverte de l'œuvre. En ce sens, *Signes de Vie* s'inscrit de manière convaincante dans la série d'explorations des sens dans l'art entreprises par Display Cult et dont *CounterPoses* avait donné le ton audacieux il y a deux ans.

Marine Van Hoof

## VACILLER ENTRE LE RÉEL ET L'IMAGINAIRE

HALLUCINATIONS  
TRÈS ESCHÉRIENNES

Galerie Verticale  
Du 13 avril au 28 mai 2000

Catherine Osborne, commissaire



Georges E. Russel  
*Réflexions sur les colonnes de Brancusi*  
Sculpture

invitée de la Galerie Verticale, a réuni Marc Laforest, Christiane Patenaude et George E. Russel, trois artistes dont les travaux évoquent les images de l'artiste néerlandais M. C. Escher. Ils offrent à notre esprit le plaisir de subir les petites défaillances engendrées par les perturbations sensorielles typiques des gravures et des dessins d'Escher. À cette différence, qu'ils tirent parti du dynamisme des différentes propriétés de la peinture actuelle, de la photographie et de l'installation vidéo, dans un esprit ludique et charmeur.

Le travail de Georges E. Russel rappelle le Op'Art des années 1960. Ainsi, *Opriptych* (1972) est une «peinture-objet» composée de fines lignes circulaires noires et blanches qui se déploient comme une onde

concentrique à la surface du tableau et produisent des vibrations optiques qui s'étendent hors de l'espace pictural. Les rabats de l'œuvre subdivisent les plans avec de nouvelles variations qui amplifient l'effet de débordement. Prolongeant l'idée de quête de l'infini, l'œuvre *Réflexions sur les colonnes de Brancusi* (1996) offre un déploiement à la verticale de formes polygonales comme un grand totem en hommage au grand sculpteur.

Suivant une toute autre rhétorique, sous le chapiteau de son petit cirque, Christiane Patenaude joue avec le rythme et le mouvement par le truchement d'une installation composée d'images projetées au mur. On voit donc un saltimbanque qui culbute à dos de cheval, bien qu'une sphère aille et vienne au-dessus de lui, frôlant parfois dangereusement sa tête. Apposées au mur, trois sculptures se dressent verticalement, leurs textures différentes obligent le visiteur à les toucher pour les distinguer. Ainsi le désir d'observer est-il subjugué par le désir de toucher. Heureusement, le zootrope mis à la disposition du spectateur redonne sa prédominance à l'observation. Il s'agit d'une petite boîte lumineuse en acier, munie d'un dispositif mécanique manuel; elle est pourvue d'interstices qui, sous le mouvement, brisent le rythme de la projection. Christiane Patenaude interprète le concept de son instrument «comme la représentation du flux continu circulant entre l'état conscient et inconscient — ou encore — comme un mouvement de va-et-vient entre le désir interne et le contrôle extérieur.»

Avec ses diptyques photographiques, Marc Laforest tente de faire coexister la perception objective et subjective. Il piège le regard et vient troubler le sens rationnel du spectateur. Par exemple, *Flou* (2000) se compose de deux portraits; d'un côté, le personnage représenté tient devant son visage un cadre de bois semblant contenir une vitre polie. De l'autre côté, le sujet ne tient plus le cadre, si bien que le verre poli semble flotter dans l'espace comme par magie. De plus, la masse floue au centre de l'image, qui évoque le foyer de l'objectif (il est situé à l'intérieur de l'appareil), fait basculer le langage photographique dans le monde réel. Ainsi, Laforest incite le spectateur à chercher les failles, à glisser d'une image à l'autre afin de découvrir les pistes qui le mèneront à la résolution de l'énigme.

Les œuvres de chacun de ces artistes répondent admirablement à l'esprit des constructions de M. C. Escher: tel est bien le cas des divisions illimitées et des espaces plans de

Georges E. Russel, des images oniriques de Christiane Patenaude et des mises en scène troublantes de Marc Laforest.

Nathalie Dussault

## SUBTILE CÉRAMIQUE

SORTIR DE SON ASSIETTE

MARIE CÔTÉ

CAMILLA CLARIZIO

STÉFANE ST-CYR

Conservatrice de l'exposition:  
Doreen Lindsay

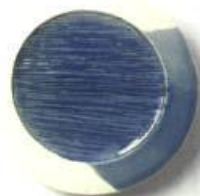
Espace Trois – Centre Saidye  
Bronfman

5170, chemin

de la Côte-Sainte-Catherine

Du 4 au 31 mai 2000

Dans l'art de Marie Côté, dont le ton fondamental est le blanc, la céramique brille de toutes les fulgurances que la glaçure peut engendrer. L'artiste joue avec les luminosités créées par les épaisseurs des glaçures, entre le mat et l'éclatant. Cette manière entretient des affinités avec l'esprit zen de la céramique coréenne ou japonaise et, pour aller plus loin, avec les arts lyriques. On peut envisager des rapports avec le thème de la nature et le laconisme du vers haïku. Dans une série de quatorze assiettes rangées de manière descendante sur un mur pleinement exposé à la lumière du jour, un cours d'eau se déploie et il reçoit un affluent. L'artiste explique: «En travaillant avec le plan, l'eau s'est immiscée dans le travail.» Les plats ont un diamètre d'approximativement vingt-quatre centimètres; une dimension aussi intime invite à la concentration et à la modération des propos. Le jeu des tensions est subtil. Variations d'épaisseur de l'argile, fentes, entailles, permettent de saisir le contraste entre la surface glacée et la céramique en section: obscure, simple, dépouillée. Le mouvement de l'eau que traduisent les diverses largeurs des plats s'exprime dans les tonalités aquatiques intermédiaires entre le vert et le bleu, avec des reflets émeraude et azur. Comme dans l'art oriental, on perçoit le souffle, on suit le dialogue vide-plein. L'artiste a répandu la couleur sur la blancheur de la surface céramique avec la délicatesse du pinceau oriental. De l'ancien traité philosophique chinois, le *I-ching*, l'aphorisme: «Un immense cours d'eau est sans bruit.» s'impose en toute sérénité.



Marie Côté  
*Un plat*  
D'une série de 14

## COULEURS TERRIENNES

Si, en simplifiant, on peut dire que l'art de Marie Côté entretient quelque rapport avec les propriétés du ciel et de l'eau, celui de Camilla Clarizio résonne de riches évocations de la terre. Comme Marie Côté, elle utilise la technique statique du galetage lorsqu'elle pétrit l'argile. Mais, au lieu de créer des plats circulaires, elle produit des fragments, des tessons, d'où des fils métalliques saillent, comme les décombres d'un tremblement de terre ou comme les artefacts d'une fouille archéologique. Les contours des pièces sont tourmentés, entaillés, ébréchés. «Avec une pince, je sors la pièce du four quand elle est incandescente et je l'enroule dans un combustible: une matière sèche tel le papier. Ensuite, je me débarrasse de la flamme, j'étouffe le feu», souligne Camilla Clarizio. L'épaisseur du fragment laisse affleurer des couches de matériaux, comme des strates géologiques. Les glaçures («chacune est une procédure en soi», rappelle l'artiste) étalent des tons d'ocre, de brun, de noir, de vert foncé. «L'oxyde de cuivre en tant que glaçure donne un effet métallique», précise la céramiste. «Quand je fais mes formes, c'est un champ de bataille, aussi.»

Cet art a le pouvoir singulier de stimuler la mémoire; une mémoire historique de longue durée: comment ne pas établir un rapprochement avec un fouillis étrusque ou pré-romain? Voici les couleurs minérales d'une Italie antique et mystérieuse. Voici les couleurs de cultures dont l'essentiel peut-être nous échappe. Remarquablement, Camilla Clarizio, née en Italie et vivant au Canada depuis son très jeune âge, explique: «Quelque chose se développe en moi, à partir du travail de céramiste: je découvre mes racines italiennes.»

À l'opposé de Camilla Clarizio et de Marie Côté, Stéphane St-Cyr utilise, pour façonner ses plats, la technique rotative du tour de potier, couramment associée

au travail de céramiste. Vues de loin, les assiettes de St-Cyr ont des dehors aimables, bon enfant. Leur facture, à première vue commerciale, pousserait l'observateur distrait à les imaginer sur les rayons d'un supermarché. Tout change quand on s'approche de l'œuvre: l'ironie, voire le sarcasme du regard s'imposent. Le contenu est une dénonciation d'une réalité sociale, plus ou moins virulente. L'artiste, lecteur assidu de journaux, dénonce la brutalité policière, la condamnation à mort aux États-Unis de l'activiste noir Mumya Abu Jamal, la tyrannie sur l'imaginaire collectif des marques commerciales connues. Le tout assaisonné d'humour — corsé, lorsqu'il imprime en sérigraphie sur ses assiettes des messages scatologiques. Adeptes d'Andy Warhol, Stéphane St-Cyr choisit avec le sens aigu de l'insolite, la céramique pour flétrir l'objet de série et son adulation collective.

Loin des sentiers battus, la céramique se révèle un média extraordinairement adaptable pour exprimer la personnalité et la subjectivité. Comme en témoignent Marie Côté, Camilla Clarizio et Stéphane St-Cyr, trois artistes aux trajectoires et aux préoccupations fort différentes.

André Sèleau

## LE JEU DE L'ENFANT TERRIBLE

ÈVE CADIEUX  
TYROIR

Centre d'exposition Lanaudière  
84, rue du Sacré-Cœur,  
Charlemagne  
Du 19 septembre  
au 7 novembre 1999

Galerie du Quartier Latin  
2060, rue Joly, Montréal  
Du 15 juin au 20 août 2000

Ève Cadieux a choisi la photographie et les mots. Son approche se veut introspective. Ses sujets se conjuguent au « je ». Son registre va du songe à la mémoire; il est soutenu par des images évoquant les souvenirs de gens, d'objets et de lieux familiers. Fréquemment exposées en série, les œuvres de Ève Cadieux se présentent comme des récits visuels où les images sont parfois ponctuées de mots et de phrases qui en

accentuent la narration. Pas étonnant que Cadieux produise des livres d'artiste. Son premier livre-objet *ma neige le signe du sable au même pôle* (1998) témoigne de sa volonté d'unir les images et les mots. Plus encore, après avoir construit, manipulé, réinventé ses images, l'artiste leur crée des encadrements particuliers de bois ou de plomb. Le cadre est alors partie intégrante de l'œuvre déterminant les limites et les lieux des photographies. Les œuvres de Ève Cadieux deviennent ainsi de petits espaces mnémoriques que l'artiste offre à celui qui veut bien s'arrêter à les observer.

*Tyroir*, exposition présentée à la galerie Observatoire 4 de Montréal (1998) et au Centre d'exposition Lanaudière (1999), porte principalement sur les objets; objets singuliers constituant un cabinet de curiosités. L'artiste s'est donné pour objectif de collectionner et de conserver les objets du monde qui l'entoure afin de mieux comprendre ce monde. À l'aide de sa « boîte immortalisante », Ève Cadieux a photographié les objets qui ont habité son enfance, ainsi que certains objets trouvés dans des marchés aux puces. L'abeille et le dromadaire, spécimens de son imagerie personnelle, s'ajoutent à sa collection.

Les œuvres *Les vêtements de papier* (1998), *Les pierres de Fontainebleau* (1998) et *La signature (gros comme la terre)* (1998) s'insèrent dans la série des objets photographiés. Chaque objet a été fixé par de petites épingles, avant d'être photographié, imitant ainsi la présentation des papillons dans les coffrets de collection. Des caniches en perles de plastique, des cailloux, des pattes de lapin, une lettre écrite à son père deviennent les témoins de son enfance. « Je vis toujours et preuves photographiques à l'appui », écrit Ève

Cadieux dans *ma neige le signe du sable au même pôle*. Ses photographies révèlent « ce qui a été » et composent, en quelque sorte, les archives d'un passé qui est le sien. Son travail d'introspection, sorte d'autobiographie visuelle, est empreint de réflexion sur l'objet et sur la nécessité de constituer une réserve de la mémoire. Ainsi, si cette mémoire devait un jour s'effacer, les œuvres photographiques de Ève Cadieux témoigneraient, en tant que preuves, de l'existence de l'artiste.

Cette crainte d'une possible amnésie s'exprime dans *Le jeu de l'enfant terrible, nuancier photographique* (1999), œuvre majeure de l'exposition *Tyroir*. En effet, cette œuvre suggère une réflexion sur le fonctionnement de la mémoire à travers les divers degrés du souvenir, elle en souligne les écarts: de sa formation au presque oublié. Ce concept se traduit par une grille de soixante-dix photographies où chaque rangée s'organise indépendamment des autres. En superposant des négatifs et en jouant avec la lumière, Ève Cadieux arrive à créer des images aux intensités différentes qui, une fois ordonnées, produisent le nuancier. Le titre de cette œuvre rappelle celui du roman *Les Enfants terribles* (1929) de Jean Cocteau d'où l'artiste a extrait quelques passages pour accompagner ses productions.

Enfin, il est permis de rapprocher les œuvres récentes de Ève Cadieux des théories et des esthétiques surréalistes. Les objets photographiés par Cadieux récupèrent la problématique de l'objet chère à André Breton et aux surréalistes. On en perçoit des résonances à travers le genre des objets choisis (« objets trouvés » et « objets naturels »), ainsi qu'à travers le côté « bricolage » des œuvres où les objets, dans un jeu de composition, ont été épinglés. D'autres résonances au mouvement surréaliste trouvent place dans *Le jeu de l'enfant terrible, nuancier photographique*. Ève Cadieux y fait disparaître l'image peu à peu en jouant avec les solarisations et les divers procédés photographiques. *L'objet détruit*, une œuvre du photographe Man Ray, trouve écho dans le nuancier. L'expérimentation de Man Ray consistait à photographier toutes les étapes de la disparition d'un objet qui brûlait.

Valérie Lachance

## QUÉBEC

ROBERT PELLETIER  
(1954-1991)

LE CHERCHEUR DE TRÉSOR

Centre Vu  
550, côte d'Abraham, Québec  
Du 26 novembre  
au 19 décembre 1999

Robert Pelletier, mort en 1991 à 36 ans, a laissé une œuvre trop peu connue, insuffisamment documentée. Pour remédier à cette carence, Michel Campeau (qui lui a souvent rendu hommage en son propre travail), Bertrand Carrière et Diane Giguère ont organisé une rétrospective intitulée *Le chercheur de trésor*. L'exposition au Centre VU est assez semblable à celle déjà présentée à la Galerie Vox en automne, à cette différence qu'elle comporte la série *Coin télévision*. Des images ont donc été tirées à nouveau, regroupées là où elles avaient été naguère isolées, ou encore simplement agrandies à partir des négatifs que Robert Pelletier n'avait pas eu le temps de travailler. *Autoportraits au réveil* (1983), *Coin télévision* (1984), *Gants: Le chercheur de trésor* (1987-89), *Curiosités* (1987-89), *Paysages de Belgique* (1990) et des paysages hivernaux inédits de 1990, et saisis en Gaspésie, composent une sorte d'exposition intégrale du travail du photographe.

Les *Gants* de cet autonyme « anthropogantus » sont évidemment, avec *Curiosités*, les images qui interpellent le plus les visiteurs. Le terme de « relique » a été souvent mentionné pour qualifier ce travail particulier. Comment en effet, comprendre autrement la passion pour le banal objet souvent perdu qu'est le gant? Comment ne pas voir une sorte de tristesse ironique, devant cet objet dont on devine bien que le survivant, son frère, son « bras droit » (si l'on veut!), se remet lui aussi difficilement de la perte? Car que fait-on avec un seul gant? Eh bien, il semble que l'on fasse comme ce photographe et que l'on fasse d'un seul gant, deux, puisque chacun d'entre eux a été saisi sur ses deux faces. Le gant isolé retrouve ainsi, grâce à la bidimensionnalité de la photographie, son semblable.

Comme le terme de « relique » s'applique à un objet dont la vertu essentielle est d'avoir été touché par un être divin ou divinisé, le gant est certainement de ceux-là puisqu'il a été touché au plus profond de lui-même. Paradoxalement, il est aussi l'objet au moyen duquel il est possible de toucher sans contact véritable, il est



*Les vêtements de papier*, 1998  
Photographie noir et blanc  
36,5 x 27 cm  
Photo: Richard-Max Tremblay



Robert Pelletier (1954-1991)  
*Le chercheur de trésor*  
 Photo : Stéphane Lalonde

l'objet qui met à distance, en quelque sorte, le toucher. Il faudrait donc convenir que cette mise en scène installe une relique sans personnage mémorable, cherchant à valoriser la singularité de toute chose, jusque dans ses fibres, par un éclairage qui tient de la pratique photographique de type muséal. Il y a donc détournement puisque la relique ne concerne explicitement personne de bien particulier. Son « humanité » tient, en fait, à sa banalité. Dans l'usure de certains objets, on reconnaît la seule et précieuse accoutumance, la sécurité qui devait provenir de l'utilisation, jour après jour, de ce vestige en devenir.

Cet aspect est ici en plus renforcé par le fait que les commissaires ont décidé d'exposer les exemplaires même de certains de ses gants. Un troisième niveau de lecture se profile ici. Ces gants sont ceux que la lumière a touchés pour les reproduire à côté, dans les images qu'ils jouxtent. Ils sont aussi les témoignages de la vie du disparu, de son attachement tangible à ce qu'il avait choisi de reproduire. Ils constituent à la fois l'ombre et l'aura du photographe disparu. Ces reliques sont ainsi doublement des reliques mais, encore et toujours, de façon paradoxale en regard de véritables reliques.

Cette sorte de colligé de babioles et de débris, parfois effilochés ou littéralement écrabouillés, invite

à reconsidérer l'ensemble de la production de Pelletier sous l'angle de la collection et de la série. Les autoportraits résistent bien à cette nouvelle optique. En celle-ci, on retrouve des photos prises au réveil où Robert Pelletier prend la pose au gré de ses humeurs matinales et de ses fantaisies. La conservation de moments assez anodins où le banal est érigé en cas d'espèce, en événement exceptionnel,

par une contrainte de temps et d'espace qui est celle-là même que subit toute photographie, témoigne d'une intention un peu humoristique.

On percevra à toute l'ironie de la photographie qui, pour saisir les aléas du temps, l'arraisonne, le fixe et le rive sur un celluloïd. En regard de cela, dans l'esthétique de Robert Pelletier, l'attention arrêtée sur la chose choisie l'est par force. Trépidante encore, cette chose se cabre

et renâcle. S'échappe aussi. Mais la tension de ce rapport est là et nous apparaît évidente.

Pour se convaincre de cette intention, il suffit de s'arrêter à la série du *Coin télévision*. L'objet de la focalisation est ici bien connu. Il « sévit » dans tous les foyers où il capte et retient l'attention. Point central de nos salles de séjour, la télévision est un aleph absorbant tout son entourage. Dans les images de Pelletier, l'écran, ce « rectangle lumineux » semble redoubler celui du cadre de la photo. En chacune aussi, les regards convergent vers cette fenêtre ouverte. Au bas de ces images, des commentaires sur ce « dieu de nos maisons » apparaissent, évoquant ennui, fascination ou dégoût.

Les *Forêts de Belgique* (1990), sur le mode du paysage, sont d'une même pâte. En elles aussi, de brefs signes se manifestent qui témoignent de certaines incongruités. De tout petits souliers tenus à bout de bras par le photographe brouillent

l'étalement que l'on s'était fixé pour déterminer le format de l'ensemble du paysage. Une flèche, dans une autre image, repère et souligne le point de fuite d'un chemin en forêt.

Robert Pelletier, dans toutes images, aime le jalon apparent, les signes du collectible et de la sériation. Il a voulu saisir le temps dans son essence qui est son flux. L'aspect paradoxal de cette intention ne lui avait certes pas échappé. Et il a fait de cette quête et de sa contradiction fondamentale l'objet de ses efforts.

Il y a eu, malheureusement, la mort pour l'arrêter...

Sylvain Campeau

## NORMAND HAMEL UN TUNNEL DANS LA FORÊT



GALERIE DuGAZON-COUTURE

BAS-RELIEFS,  
 TRAVAUX RÉCENTS  
 DU 8 JUIN - 8 JUILLET 2000

1460, rue Sherbrooke Ouest,  
 Montréal  
 (514) 286-4224

Heures d'ouverture  
 de la galerie

Mardi au vendredi : 11 h à 18 h  
 Samedi : 11 h à 17 h

# Fonderie d'Art d'Inverness

## GALERIE - EXPOSITION VENTE DE BRONZE

1734, ch. Dublin, c.p. 69, Inverness (Québec) G0S 1K0