

Critiques

Volume 50, numéro 205, hiver 2006–2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52523ac>

[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

(2006). Compte rendu de [Critiques]. *Vie des arts*, 50(205), 79–88.

MONTRÉAL

RODNEY GRAHAM

Musée d'art contemporain
de Montréal
185, Sainte-Catherine Ouest
Montréal
Tél. : 514 847-6226
www.macm.org
Du 5 octobre 2006 au 7 janvier 2007

Dans nombre de ses photographies, films et installations, Rodney Graham revisite les fondements de la culture occidentale. Ici, il s'amuse, avec sarcasme ou ironie, à puiser dans la culture populaire, que ce soit l'univers de la « Pop Music » ou celui du cinéma. Là, il s'approprie, en fin exégète et en esthète raffiné, la grande littérature et la musique ancienne autant que la philosophie et l'histoire de l'art. Épousant les traits d'Érasme de Rotterdam (*Allegory of Folly: Study for an Equestrian Monument in Form a of Wind Vane*, 2005) autant que ceux du cow-boy (*How I Became a Ramblin' Man*, 1999), il n'a de cesse de renouveler son image et son imagerie, au rythme de ses réflexions et de ses obsessions. Peintre, cinéaste, musicien autant que photographe, il refuse de se confiner à un style unique et à des sujets d'emblée identifiables, se faisant un point d'honneur de télescoper les médias autant que les genres, les références autant que les écarts sémantiques, et ainsi, par ricochet, de laisser, celui qui regarde ses œuvres s'empêtrer dans le dédale de sa propre subjectivité interprétative.

C'est à travers une dizaine d'œuvres sélectionnées par Josée Bélisle - qui signe l'essai principal du catalogue - que le visiteur découvre l'univers hétéroclite et paradoxal de ce chanteur de la post-modernité, véritable star internationale de l'art canadien actuel. Répétition, citation, mise en abîme, jeu de miroirs et amalgame, telles sont les principales stratégies que déploie Rodney Graham dans ses œuvres polymorphes teintées d'humour et d'ironie, d'érudition et d'éclectisme.

S'inscrivant de plain-pied dans l'histoire de l'histoire de l'art, Graham se représente, dans *A Glass of Beer* (2005), une œuvre

constituée de plusieurs sérigraphies sur miroir, en buveur de bière à l'allure vulgaire, arborant un costume de mariachi. Reprenant la notion de sérialité des autoportraits d'Andy Warhol, il évoque aussi, par la composition générale, *Le Bon Bock* d'Édouard Manet, œuvre elle-même inspirée d'un portrait du peintre hollandais Franz Hals (XVII^e siècle). Par cette filiation « d'une modernité à l'autre », Graham se pose en héritier d'un passé qu'il traite néanmoins avec une dose d'humour. Évoquant l'art contemporain, en particulier Fluxus, le film *Lobbing Potatoes at a Gong* (2006) recrée une performance musicale réalisée en 1969 qui consistait à lancer des pommes de terre sur un immense gong. Témoin et souvenir de cette « performance » dominée par des effets aléatoires et incongrus, chaque exemplaire du film est livré avec un alambique dont le nectar est concocté à partir des tubercules utilisés lors de la performance, preuve que l'art est soluble dans l'humour autant que dans l'alcool ! Preuve aussi que Graham ne recule devant rien lorsqu'il s'agit de questionner ses sujets.

L'histoire de l'art ne constitue pas la seule source d'inspiration de l'artiste, comme en témoigne chacune des expositions de l'artiste. Les icônes de l'américanité et de la culture populaire états-unienne sont mises à profit - n'est-ce pas plutôt à mal? - dans des œuvres comme *How I became a Ramblin' Man* (1999) et *Paradoxical Western Scene* (2006). Dans la première, Graham campe la mythique figure du cow-boy solitaire. Film américain par excellence, le western classique expose la dualité fondamentale nature/culture, thématique habituellement reprise par l'artiste. Rodney-le-cow-boy s'arrête, interromp sa chevauchée au creux d'une vallée bucolique, le long d'un cours d'eau, pour évoquer, sur un air de guitare mélancolique, comment il devient « randonneur » ou plutôt « cavalier », avant de repartir vers l'horizon infini. Présentée en boucle, la complainte du « Lonesome Cow-boy » à la Marlboro exploite les conventions esthétiques du genre westernien en exaltant les mythes du Far West et de l'« American Dream of the Self-Made Man ». Par sa lenteur et ses images à perte

d'horizon bellement illustrées par le format panoramique, cette ode lyrique au passé mythique de cette terre indomptable incarne magnifiquement la quintessence de l'américanité dans sa masculinité primaire, tout en exemplifiant la dimension existentielle de l'errance du héros postmoderne ici personifié par Graham.

Inspirée de la même tradition iconographique, *Paradoxical Western Scene* (seule œuvre à ne pas avoir été reproduite au catalogue) propose une mise en abîme ad infinitum de la figure du hors-la-loi : Graham-le-cow-boy se tient ici devant une affiche clouée à un arbre qui le représente en criminel recherché (selon la célèbre maxime : « Wanted, dead or alive »). L'avis de recherche reprend la même composition générale, montrant le hors-la-loi devant l'affichette le représentant et ainsi de suite, comme si la représentation prenait l'homme au piège de sa propre image, sans possibilité de jamais s'en affranchir.

D'une œuvre à l'autre, Graham multiplie les identités et les médias ainsi que les références à son histoire personnelle et à la culture occidentale dont il est le pur produit. De ce labyrinthe foisonnant jaillit une pluralité sémantique qui séduit le visiteur, le déstabilise et le questionne sur son identité propre et collective, le forçant à ne pas prendre pour acquises les icônes qui peuplent son univers. Et à tenter de clarifier, au-delà des apparences, le langage des codes et des symboles qui dominent chaque jour davantage son environnement quotidien.

Marie Claude Mirandette



How I Became a Ramblin' Man,
1999 (détail)
Photo : Musée d'art contemporain
de Montréal

LES DEUX LANGUES
DE L'ART HAÏDA

ART HAÏDA

Du 29 avril au 22 octobre 2006

ROBERT DAVIDSON

Du 27 mai au 15 octobre 2006

Musée McCord
690, rue Sherbrooke Ouest
Montréal
Tél. : 514 398-7100
www.musee-mccord.qc.ca

ROBERT DAVIDSON

AU SEUIL DE L'ABSTRACTION

Musée des Beaux-arts du Canada
300, promenade Sussex
Ottawa
Tél. : 613 990-1985
1 800 319-2787
Du 2 février au 7 mai 2007

C'est en 1927 que la Galerie nationale du Canada présente sa première exposition consacrée à l'art des premières nations. Si une certaine reconnaissance de la créativité des peuples autochtones s'est graduellement imposée au fil des décennies, la présence plutôt sporadique des commissaires d'origine amérindienne nourrit toujours un débat passionné au sein de l'élite intellectuelle de cette communauté.

Certes, le Musée McCord se distingue encore une fois en présentant deux expositions intimement reliées, soit « Art Haïda ; les voies d'une langue ancienne » et « Robert Davidson ; au seuil de l'abstraction ». Mais plus encore en offrant à l'artiste haïda Robert Davidson de choisir les œuvres les plus significatives de sa collection, le musée reconnaît Davidson en tant qu'artiste contemporain. À cet égard, il n'est pas inutile de rappeler que Davidson avait vu la collection d'art haïda du musée McCord lors d'un séjour qu'il avait effectué à Montréal en 1967, il n'était pas encore alors l'un des maîtres de l'art autochtone.

Le choix d'un tel commissaire aujourd'hui est d'autant plus judicieux que l'exposition « Les voies d'une langue ancienne » ne devait pas être de nature anthropologique mais se voulait célébrations esthétiques propres au peuple haïda, nation de la côte du Pacifique. Ainsi, ont été réunies au troisième étage



de l'institution, 80 pièces dont certaines ont été réparées pour répondre au souci de souligner le caractère artistique et plastique de ces pièces historiques. Cette sélection a été effectuée à partir des 120 œuvres de la collection rassemblée en grande partie en 1878 par George Mercer Dawson. On y constate l'absence de tissages et de vanneries parce que les modes d'expression traditionnellement féminines jouissaient, à cette époque, de peu de prestige. Seul un chapeau tressé fait exception, encore que sa présence s'explique surtout parce que c'est un homme qui en a peint les surfaces extérieures.

Dans l'ensemble, ce qui frappe c'est la gamme chromatique réduite au rouge, au noir, au blanc et au bleu-vert. Par contre, les matériaux utilisés sont des plus divers et témoignent d'une étonnante maîtrise de la pierre, du cèdre, des cornes de mouflon et, bien sûr, de l'argilite. Si les cartons de présentation sont généralement clairs, certains d'entre eux véhiculent des propos douteux : prétendre que les sculptures sur ivoire des marins européens auraient influencé les sculpteurs sur argilite de la nation haïda me semble peu convaincant. Les amulettes des chamanes de cette même exposition démontrent sans conteste une connaissance approfondie de cette technique et mettent en doute le besoin de fécondation culturelle d'individus qui furent d'abord et avant tout spécialisés dans la pêche aux cétaqués.

LES PRODUCTIONS DE ROBERT DAVIDSON

L'exposition *Robert Davidson: Au seuil de l'abstraction* se positionne en total contraste avec celle de l'art haïda en ceci que les œuvres proposées relèvent de la création pure. Certes, Robert Davidson se sert parfois de supports qui font partie des objets rituels des

Haïda, artiste inconnu
Hochet en forme de corbeau, 1800-1850
 Bois, peinture, tendon, coton
 Recueilli par George Mercer Dawson, 1878
 Musée McCord

Haïdas : tambours, par exemple. Cependant l'artiste explore des jeux de formes et de couleurs avec des matériaux qui, au sein de la communauté dont il provient, ne sont pas traditionnels : aluminium, papier, acrylique. Aussi est-il étonnant d'observer ses tambours (1991) si colorés produits à partir de modèles remontant au XIX^e siècle.

Réalisée par le Musée d'anthropologie de l'université de Colombie-Britannique, l'exposition montre la richesse d'une carrière qui explore l'abstraction en utilisant des matériaux non traditionnels comme l'aluminium, le papier et l'acrylique. Même les tambours produits à partir de 1991, effectivement, les instruments de musique du XIX^e siècle qui ont servi de modèle à l'artiste au cours de sa longue formation ne possèdent pas de surface ainsi peinte. L'année 2003 marque une étape importante avec « Vert », sculpture peinte avec parcimonie et illustrant un moment de la démarche de l'artiste dont la personnalité n'est pas du tout celle d'un iconoclaste. Robert Davidson crée au sein des conventions artistiques dont il est l'un des héritiers tout en contestant ces conventions avec son propre langage. Voici ce que suggèrent la trentaine d'œuvres exposées.

Un regret : le totem haïda haut de plusieurs étages et exposé en permanence au Musée McCord n'a pu être intégré de manière audacieuse aux deux expositions.

Néanmoins, le Musée McCord mérite tout le respect dû à un établissement qui s'emploie à mieux faire connaître les cultures des Premières Nations en manifestant le souci de faire appel à l'expertise de ceux qui sont les plus qualifiés pour faire découvrir leur civilisation.

Yves Prescott

STRUCTURALISME LUDIQUE

LAURENT BOUCHARD
 EURYTHMIE

Galerie Espace
 4844, boul. Saint-Laurent
 Montréal

Tél. : 514 284-6720

Du 8 au 19 septembre 2006

L'exposition d'œuvres sculptées et peintes de Laurent Bouchard est une véritable chorégraphie chromatique et formelle. L'ensemble des sculptures et des peintures prend l'aspect d'une marée de couleurs et de formes. L'exposition surprend et séduit d'emblée. Et pourtant, face à cette vision envoûtante, chacune des œuvres en arrive à proclamer son individualité, à révéler sa présence et son caractère. Elles savent en fin de compte que ce sont elles qui constituent l'essence de l'exposition.

Les sculptures en bois peint sont faites dans un style que l'on pourrait qualifier de structuralisme ludique. Constituées par un *sin fin* de formes, allant de la sphère au cube, de la tige au parallélépipède, jusqu'à un semblant du ruban de Möbius, elles s'agencent dans des suites dansantes. Mi-surréalistes, mi-cubistes, elles créent leur propre mystère esthétique. C'est avec assurance qu'elles envahissent l'espace. Sans en être tributaires, les œuvres côtoient la série de sculptures tricolores « L'Hourloupe » de Jean Dubuffet. Laurent Bouchard pour sa part se sert d'une gamme de couleurs bien plus vaste que celle de l'artiste français. Y aurait-il une couleur primaire, une teinte savante qui ne soit pas présente sur l'une ou l'autre de ses œuvres ?

Formellement chaque sculpture couve son caractère. Ça et là, elles peuvent faire penser à un oiseau, à un félin domestique, voire à un personnage en position de ballet. Cependant cette lecture se corrige bien vite quand on y regarde de près. Les sculptures s'affirment par elles-mêmes. Ce sont des objets créés pour exister et par leur existence être donneurs d'un plaisir accompagné de réflexion.

Les peintures manifestent ce même esprit ludique exprimé toutefois d'une manière plus concise et concentrée. Elles doivent, en effet,

s'adapter à la contrainte des deux dimensions. Se heurtant aux limites du support, la géométrie s'installe sous une forme plus souple. L'artiste met habilement ces contraintes à profit en dotant les œuvres d'un amalgame d'écriture picturale et de gestes de notation. Dans certaines peintures, on lira le réflexe « mandala », dans d'autres, la turbulence des vortex ou encore la projection de symétries. Des montages libres animent également la structure des œuvres peintes. Des superpositions de surfaces d'épaisseur variable leur confèrent des bordures irrégulières.

Chez Laurent Bouchard, sculpture et peinture occupent les deux faces de la médaille : la première toute enjouée et presque sereine, la seconde sérieuse et frôlant le mystère. Nous avons laissé pour la bonne bouche une présentation d'une extrême virtuosité qui s'ajoute à l'exposition. Des morceaux d'écorce pris sur des arbres sans doute centenaires servent de support à des paysages d'un surprenant réalisme inventé. Expliquons-nous. L'artiste nous montre un assemblage d'une centaine de ces pièces taillées et peintes pour représenter des montagnes dans les déserts américains, des vallées de l'Ouest, des côtes d'îles volcaniques et de bien d'autres paysages dramatiques. Miniatures certes, ces œuvres n'en rendent pas moins compte des proportions immenses de ces espaces naturels.

Laurent Bouchard confirme par ses travaux récents qu'il s'inscrit sans ambages dans la pensée post-moderne. En tant qu'artiste contemporain, il présente des œuvres conçues dans un esprit de créativité originale et personnelle. Elles jouent leur part dans la mouvance actuelle du mode artistique.

Léo Rosshandler, AICA, ICOM



Vue d'ensemble de l'exposition
 Photo : Françoise Lemoyne

VOYAGE AUX COULEURS « HOUROLOUPIENNES »

JEAN DUBUFFET

MATIÈRE/MOUVEMENT/MÉMOIRE

Gravures et « objets »

YVES DÉCOSTE

LE JONGLEUR DE LUMIÈRE

Photographies

Festival pluridisciplinaire Artegonia

Pavillon Jacques-Cartier

Montréal

(www.artegonia.com)

Du 29 septembre

au 5 novembre 2006

Les nombreuses gravures et autres œuvres de l'artiste français Jean Dubuffet (1901-1985) exposées récemment au Pavillon Jacques-Cartier au cours du festival *Artegonia* valaient tout un détour. À l'étage du pavillon, le directeur artistique de l'exposition, Yves Décoste, présentait également une série de photographies de sa création. L'événement faisait partie de diverses rencontres artistiques organisées à l'occasion de la troisième édition du festival pluridisciplinaire *Artegonia* où arts visuels, danse, arts du cirque se combinent à la musique et à la gastronomie. Associant dans l'esprit typiquement « hourloupien » de Dubuffet des œuvres et des performances acrobatiques corporelles, l'exposition avait pour thème la matière (exprimée à travers plus de 150 œuvres de Dubuffet), le mouvement (celui de deux acrobates qui jouaient le rôle de guides incitant par de subtils mouvements de danse les visiteurs à découvrir les œuvres) et la mémoire (inscrite en particulier dans une magnifique pierre lithographique exposée au début du circuit). Peintre, dessinateur et sculpteur, mais aussi écrivain, poète et compositeur profondément anti-conformiste, Jean Dubuffet (dont la dernière grande exposition à Montréal remonte à trop loin, 1971) a créé la Fondation de l'Art Brut, cet art pratiqué par des autodidactes et sans référence à la tradition.

Outre une centaine de gravures provenant pour la plupart de collections privées européennes, toutes sortes d'œuvres et d'objets témoignaient du talent protéiforme de l'artiste qui s'exprimait aussi bien dans des gravures et des toiles que



Dubuffet
Solitude illuminée
Séigraphie
1054 x 1502 cm

dans un jeu de cartes géantes (*Banque de l'Hourloupe*, 1967) ou dans un dessin lithographié sur un long rouleau de soie (*Parcours*, 1981). Objets phares de l'exposition, les splendides gravures de la série *Pbénomènes* – réalisée entre 1958 et 1962 – consistent en images abstraites qu'on est tenté de rapprocher d'empreintes d'organisations vivantes et mouvantes de nature diverse que l'artiste aurait repérées au contact de l'eau, de la pierre, des rochers, de cailloux, de mélanges étranges. Prélevée à un élément continu appartenant au registre géographique, géologique ou physique, entraînant le regard au cœur de l'informe, chaque planche présente une qualité de texture particulière. Face aux « Perles » de la série *Eaux, Pierres, Sable*, on se demande quel mélange est l'origine de ce bouillonnement à la fois liquide et gazeux. « Poudroïement », « Profusion », « Salissure », « Nuagerie rocheuse »... les titres choisis par Dubuffet sont très évocateurs, destinés à catalyser l'imagination. Sans qu'on puisse les associer à une matière précise, ces trophées des expéditions lithographiques dans lesquelles Dubuffet s'est lancé avec enthousiasme opèrent comme autant de stimulants subversifs de notre perception. Quelques objets empruntés au Musée de l'Université McGill et exposés face aux gravures rappelaient la complexité de la texture des roches. Une musique originale spécialement composée par le Centre de musique canadienne ajoutait de façon très juste une autre résonance à ce voyage dans les texturologies dubuffettiennes.

Matière/Mouvement/Mémoire était aussi le thème des grandes photographies de Yves Décoste rassemblées à l'étage sous le titre *Le Jongleur de lumière*. Plusieurs sont des autoportraits où Décoste s'est photographié en train de bouger, de danser. Il n'utilise jamais plus d'un clic et ne recourt ni au montage ni à la juxtaposition. Par un procédé particulier, il obtient en une fois la photographie de l'entièreté d'un mouvement; prolongeant la masse du corps de manière quasiholographique, l'effet est beau et surprenant. Acrobate et danseur de métier, Décoste a découvert l'art grâce à ses nombreuses tournées dans le monde. Non seulement il est devenu collectionneur mais il s'est mis à pratiquer la photographie d'art en se servant de lui-même comme modèle vivant. Avec un succès certain auquel *Le Jongleur de lumière*, titre choisi pour l'ensemble, fait justement écho.

Marine Van Hoof

LA TÊTE A SES SECRETS, LE CORPS A SES MYSTÈRES

CAPRICES SPONTANÉS
EVA LAPKA

Sculptures céramiques

Galerie Bernard

3926, rue Saint-Denis

Montréal

Tél. : 514 277-0770

www.galeriebernard.ca

Du 15 novembre

au 23 décembre 2006

Disons tout d'abord que la céramique peut être considérée comme l'art d'expression original de l'humanité. Les « Vénus » de glaise qui nous viennent des temps préhistoriques les plus reculés constituent cet art premier par lequel tout a commencé. Par ses œuvres, Eva Lapka renoue avec ce lointain passé. Bien sûr les techniques ont évolué, les concepts sont autres, mais le rapport se confirme par la nature des sculptures de l'artiste. À l'instar des créateurs anonymes d'il y a des millénaires, elle donne forme au corps humain et à ses parties les plus évidentes, telles que la tête, les mains, le torse.

Eva Lapka, arrivée au Canada en 1968 à la suite des événements tragiques de Prague, a travaillé pendant de longues années en association avec son mari, Milan Lapka. Leur travaux communs, simplement signés « Lapka », ont acquis reconnaissance et appréciation en tant qu'œuvres d'art de plein droit. Elles dépassent les confins du monde céramique. La mort de Milan en 1998 a obligé Eva à poursuivre par elle-même l'œuvre jusque-là commune. Maintenant les pièces sont signées « Eva Lapka ». À qualité égale, la production individuelle d'Eva assume depuis des caractéristiques propres.

L'exposition à la Galerie Bernard montre des têtes détachées, des plaques murales et des corps nus réalisés en céramique sous glaçures. Faisons le tour de l'exposition. Commençons par les dix têtes, dont huit se présentent isolées et les autres entourées d'un cadre circulaire. Physiquement, elles se situent dans l'entretemps d'une jeunesse proche de la maturité. Leur regard est incertain, les yeux semblent à peine entrouverts. S'agit-il d'aveugles ou y a-t-il un refus du regard? Cette ambiguïté oculaire leur confère un aspect d'intériorité et de concentration à la fois étrange et rassurant. Ces têtes psychologiquement complexes demandent à réfléchir. Ont-elles été formées par un vécu ou songent-elles à un avenir? Chacune joue d'intelligence et vit sa raison intime.

Eva Lapka a groupé six des têtes par paires auxquelles elle donne le titre « Chuchotement I, II, et III ». Curieusement, aucune de ces têtes n'exprime clairement son sexe. Elles ont le crâne nu, sans trace de cheveux. Bien que sculptées en ronde-bosse, elles partagent la nature du masque. Dans *Cbucbotement I* et *Chucbotement II*, une tête est tournée vers celle qui nous fait face. On croit observer une certaine interaction. Un vague sourire, un air de contentement, peut-être une communication verbale discrète s'amorce. Ces têtes nous invitent à percer leur secret comme le ferait un historien ou un archéologue face à des œuvres venues d'un autre temps. L'artiste leur a confié le secret de la vie lié au secret du rapport avec l'autre. Ces pièces sculptées dans la glaise et cuites



à haute température flottent dans des glaçures aux teintes surprenantes. L'effet bronze d'un visage côtoie des tonalités azur et beige de l'autre tête. Certaines têtes ont des taches sombres, des stries rougeâtres auxquelles s'ajoutent des fêlures. L'étrangeté des coloris, leur beauté intrinsèque accentuent le mystère qu'enchaînent ces œuvres.

Eva Lapka montre également des têtes à l'allure différente. Celle intitulée *Rêve* est de facture dramatique. Divers tons de blanc, des craquelures profondes produites par une technique poussée, des coulées noirâtres aux formes irrégulières soulignent l'aspect d'un visage tourmenté. *Éclipse*, tête aveugle et silencieuse couverte d'une voile est entourée d'un cercle parfait. Se conforme-t-elle à sa solitude?

L'exposition traite aussi d'un autre thème, le corps présenté sur des plaques murales qui ne sont pas de simples fonds. Il s'agit d'œuvres tridimensionnelles qui se détachent de quelques centimètres du mur de support, en somme des bas-reliefs. Les corps que nous présente Eva Lapka affichent la trace des gestes de pétrissage de la glaise qu'elle a effectués pour leur donner forme. Ils se complaisent dans une facture de mouvement qui frise la révolte.

Dans la série *Au bord de l'eau*, les nus, vrais sans être beaux, vivants sans être réels, se détachent d'une surface teinte et texturée pareille à la leur. En fait, l'artiste ne leur accorde qu'une existence relative. Imbriqués dans le support, la rive, l'eau et les corps sont figés dans une seule et même matière. Il en va ainsi des autres plaques murales. Les titres peuvent indiquer

d'autres circonstances mais à chaque fois les nus font corps avec le support. L'artiste se rapproche ainsi d'un des grands thèmes du romantisme, le retour à la nature. Toutefois, il ne s'agit pas du retour de l'homme à la nature, mais bien de l'emprise irréversible que celle-ci exerce sur l'être humain.

Une vision existentielle autre, complémentaire sans doute, nous est offerte par les sculptures titrées *Caprice* et *Rêves*. La première nous montre une tête détachée flottant au-dessus d'un corps féminin sans bras ni jambes, telle une relique de l'antiquité. Ce nu est toute sensualité alors que le visage qui étrangement fait face de dos au spectateur affiche un air sévère et sérieux. *Rêves* nous montre une tête blanche inclinée sur un petit socle rond placé à son tour sur un grand verre circulaire. Celui-ci est soutenu par une masse céramique dont l'aspect se situe entre un tronc d'arbre et un vague corps de femme. Une série de mots allant de « DESTIN » à « SONGE » sont gravés dans le verre. Eva Lapka a recours à l'esthétique de la rupture pour parler de l'antinomie entre la tête pensante et les corps qui sont l'essence des sensations. Le symbole caché de la sève joue un rôle pareil dans *Songe*. Eva Lapka met son savoir technique, sa vision esthétique, voire sa sensibilité au service de son art. Elle veut l'assurer d'une existence significative à la fois sensuelle et constructive.

Léo Rosshandler, AICA, ICOM

LE MYTHE ET SON DOUBLE

FRANÇOISE BELU
LE SOUFFLE DU DRAGON

Maison de la culture
Notre-Dame-de-Grâce
3755, rue Botrel
Montréal
Tél. : 514 872-2157
www.ville.montreal.qc.ca/culture
Du 19 octobre
au 22 décembre 2006

Dans sa nouvelle exposition solo, Françoise Belu présente une trentaine d'œuvres, notamment une série de petites boîtes vitrées, où le mythe chinois du dragon forme la trame essentielle de sa recherche.

Pays fascinant, la Chine attire aujourd'hui l'attention du monde entier qui assiste à sa transformation industrielle et économique. L'artiste exploite à travers la présence du dragon le reflet d'une Chine dans son rapport avec les sociétés occidentales. Les différents quartiers chinois du monde sont en quelque sorte un microcosme où la culture et les mythes de la société chinoise se transposent en une vision souvent réductrice. Dans l'entrevue qu'elle m'a préalablement accordée, Françoise Belu souligne que les quartiers chinois des grandes villes américaines ou européennes constituent ce qu'elle appelle « une fausse patrie ». Dans les pays d'accueil, on retient de la Chine ce que sa diaspora a traduit ou a conservé de sa culture. Cette culture a ancré en nous un imaginaire souvent stéréotypé où la mythologie chinoise se pare d'un clinquant exotique et mystérieux. S'ajoute aussi la perception d'un pays foncièrement éloigné autant sur le plan géographique que sur celui des valeurs.

Dans une approche à la fois ludique, sociologique et humoristique, l'artiste fait intervenir le dragon ailé comme un hôte qui accompagne le visiteur. Mais contrairement à la symbolique chinoise, le dragon ailé, issu de la religion chrétienne, incarne le mal. En témoignent les multiples représentations dans l'histoire

de l'art des peintures de *Saint-Georges terrassant le dragon*, figure monstrueuse et démoniaque. Or, sur le plan mythologique, le dragon ailé n'existe pas en Chine. Seul subsiste à travers le temps le dragon traditionnel; incarnant la chance et la vigilance, il fut le symbole de la toute-puissance impériale. Fait inusité, le dragon ailé est aujourd'hui fabriqué en Chine et l'on peut s'en procurer aisément dans le quartier chinois. Françoise Belu met ainsi en contradiction certaines valeurs reçues sur la Chine en puisant, entre autres, son iconographie dans les objets, sculptures, emballages, boîtes en carton de produits pharmaceutiques, qu'elle trouve dans le lieu même qu'elle documente.



Dragon du Québec, 2005
Techniques mixtes (boîtes en bois, photographie, acrylique, figure peinte, artefact du Quartier chinois)
Photo: Guy L'heureux.

Chaque vitrine contient des artefacts et des images tantôt réelles, tantôt trafiquées au moyen d'un montage, de l'univers du quartier. Les images agissent comme un écran où se déploie un contexte qu'articulent entre eux les représentations photographiques et les objets. Nous sommes en présence d'un détournement de sens à la manière d'un « ready made ». Le spectateur est introduit dans une réalité où le vrai et le faux semblent coexister sans apparente rupture car ils sont perçus comme plausibles. Ils voyagent dans un univers à la fois réaliste et théâtralisé, souvent de facture kitch, où chaque boîte miniaturisée le force à décrypter de façon frontale une scène réduite à des clichés. Chaque proposition interpelle l'observateur dans une posture précise dont le but est de diriger sa lecture. Cet aspect est

particulièrement réussi dans la fresque photographique intitulée *Le souffle du dragon a vidé l'étang* qui est disposée à même le sol. Les quatre grands tirages présentent des sections du bassin chinois du Jardin botanique de Montréal, prises en contre-plongée. Le spectateur adopte la même position que l'angle et l'objectif de l'appareil photographique et interroge sa capacité à saisir l'image et son contenu.

L'autre élément important du dispositif scénique utilisé est le miroir. Dans une série, le dragon qui personnalise parfois l'humain, se reflète à la surface. Dans son sens littéral, le miroir symbolise la réflexion de la vérité ou de la connaissance. Paradoxalement, le miroir institue ici un rapport étrange. Le visiteur a l'impression de déambuler dans une espèce de cabinet de curiosité où le dragon en tant que créature est consacré par la légende. Cette situation de fait prend aussi valeur de mythe. Elle évolue à travers le temps et devient une prémisse à interroger le monde dans lequel nous vivons, aujourd'hui. C'est à l'intérieur de cette particularité que Françoise Belu explore un territoire de signes, situés à proximité de nous, où démarche formelle et discursive se rencontrent pour donner un sens à des phénomènes culturels qui, au départ, nous semblent acquis.

Jean De Julio-Paquin

DES PETITS OISEAUX

PENSER FAIRE /
THINKING THE PROCESS

Maison de la culture Marie-Uguay
6052, boul. Monk
Montréal
Tél. : 514 872-2044
Du 18 octobre
au 26 novembre 2006

La gestualité, la manipulation, voire le gribouillage et l'erreur étaient au cœur du quatrième volet de la série *Reflets*, discrète biennale consacrée à l'arrondissement Sud-Ouest de Montréal par la maison de la culture Marie-Uguay. Autrefois site de quartiers ouvriers, le quartier accueille aujourd'hui une population variée qui compte bon nombre d'artistes. L'exposition *Penser faire / Thinking, the Process*

a donné la preuve de la diversité locale et réunissait six univers plastiques fort différents. Le point en commun? La transparence du processus de création, plus ou moins volontaire selon les cas. Des assemblages de matériaux hétéroclites signés Janet Logan, commissaire de l'exposition, ouvraient la présentation, suivis de la peinture translucide de Françoise Sullivan. Les quatre autres artistes – Kit Malo (dessin, installation), Brigitte Radecki (peinture), Lalie Douglas (dessin, installation, performance) et Andrea Szilasi (photographie, collage) – se partageaient la deuxième salle.

Six artistes, six femmes, toutes générations confondues, la manifestation était une sorte de porte-étendard: «Voici, déclare Janet Logan, un quartier riche de ses artistes (tel que commandé par la biennale), voici un quartier stimulant pour la création.» Laissons de côté ce discours propre aux réunions limitées par des critères extra-artistiques (l'appartenance à un groupe ethnique, à une génération, à un rang social...). Disons, pour être positifs, que *Penser faire* a effectué des rapprochements inusités. Il faut convenir que le thème est un peu simple, dès lors que l'on considère obsolète le mystère de la création. On ne compte plus les artistes qui font du processus leur sujet. Qui pensent le faire, l'assument et l'exhibent.

C'est particulièrement le cas de Brigitte Radecki. Sa peinture repose sur la juxtaposition de signes de deux types calligraphiques et ce qui pourrait être son contraire, le gribouillage. Soit une forme, en apparence, plus construite et plus régulière, liée au savoir: des suites de mots composant des phrases. L'autre plutôt intuitive, innée, apparaissant presque comme un obstacle à la lecture de la première. Les trois tableaux exposés appartiennent à la série *The Black Notebooks*; ils évoquent le processus de manière palpable, physique. Le texte est manuscrit, comme pour représenter une première phase de la création – du moins à une autre époque. Les mots raturés et les rayures plus étendues accentuent le côté brouillon de l'épreuve, le



Lalie Douglas
Petits oiseaux morts comme unité de mesure, 2006
Papier mâché avec papier japonais imprimé
14 x 7 x 3 cm

premier jet. Enfin, ils reproduisent de larges extraits de l'œuvre de la romancière Elisabeth Smart (1913-1986). Ce travail, proche de celui de Cy Twombly ou, mieux, de celui de Louise Robert, aurait gagné, par contre, à côtoyer la peinture de Françoise Sullivan. Les toiles bleues de celle-ci, parmi ses plus récentes, révèlent le procédé d'application de manière similaire. Radecki n'était pas la seule à avoir recours à la citation. Dans ses dessins anthropomorphiques, Kit Malo insère des paysages de maîtres anciens; Andrea Szilasi utilise, elle, des images de magazines qu'elle découpe et assemble dans des compositions autour du portrait. La fabrication est évidente, tout comme dans les sculptures de Janet Logan dont les ficelles sont plus qu'apparentes.

Transparence, citation, collage: les moyens pour parler de la création ne différencient pas beaucoup d'un univers à l'autre. À une exception près: Lalie Douglas ne retient ces façons de faire qu'avec subtilité. Elle a présenté un travail ayant les «petits oiseaux morts», comme motif, comme «unité de mesure», tel que l'indiquait le titre de ses sculptures en papier mâché.

C'est le temps, ici, qui agit comme représentation du *penser faire*. Et Douglas, par des performances devant public, le révèle simplement, sans peur de montrer les failles de ses manipulations. Mais il y a plus: le pupitre blanc au milieu de la salle, avec tiroir, et son plan rabattable, évoque davantage l'école que l'atelier d'artiste. La création se retrouve donc là, dans la vie. L'œuvre, l'étape ultime, serait cette inévitable mort, poétisée ici avec des petits oiseaux.

Jérôme Delgado

DE L'ANALOGIE AU NUMÉRIQUE ET VICE VERSA

VIVAN GOTTHEIM

DESSINS

SOFT SHAPES SERIES 2002-2006

Galerie Joyce Yahouda

372, rue Sainte-Catherine Ouest

Espace 516

Montréal

Tél. : 514 875-2323

www.joyceyahoudagallery.com

Du 16 novembre

au 16 décembre 2006

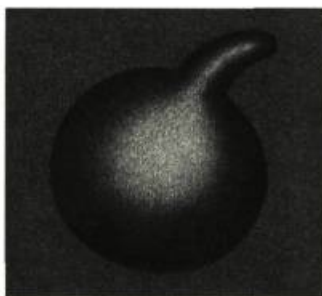
Vivian Gottheim s'approprie des signes, des objets et des éléments d'architecture et les restitue au regard sous plusieurs formes, déclinées dans des matériaux divers et à des échelles différentes. On se souvient de ses pastels à l'huile sur papier où l'on reconnaissait des blasons portugais, allemands ou français, mais aussi de ses grandes installations murales (*La Grande Rose* par exemple) qui se proposaient comme autant d'«espaces fictifs de réflexion sur les nouvelles théories de la physique en relation à la topographie du cosmos». D'une série à l'autre, s'appuyant sur la numérisation et l'agrandissement des formes, s'impose dans son travail l'idée d'un inventaire visuel ouvert à l'infini.

La série *Soft Shapes* se compose de 25 dessins au graphite sur papier réalisés entre 2002 et 2006. Douze font actuellement l'objet d'une exposition, accompagnés de la traduction dans un grand format numérique de quatre d'entre eux. De format identique, les 12 dessins représentent des formes abstraites, presque noires, au contour précis, se détachant sur un fond uniforme plus clair; jouant sur le clair obscur, chaque forme est marquée à l'intérieur par un «coup de lumière» blanc, qui génère la troisième dimension. Parfois un cerne blanc crée l'illusion de la profondeur. Dans un dessin, le gonflement d'un cercle en un point transforme le rond en sphère piriforme; ailleurs, deux épais filaments émergent d'un rond de manière à former une sorte de molaire (ou une amygdale). D'un autre cercle surgit une sorte de queue pointue. Ailleurs encore, une forme d'emblème voit ses extrémités gonflées en forme de seins.

Plusieurs dessins ont une connotation sexuelle. Un coup d'œil rapproché révèle que les *Soft Shapes* sont le résultat d'un long travail par couches au crayon graphite sur du papier texturé fait de fibres naturelles. Les cercles sont dessinés à la main, avec la légère asymétrie qui s'ensuit et que notre œil s'efforce alors de compenser. S'agit-il de formes géométriques tendant vers l'organique ou le contraire? Dans quelle direction nous entraîne leur appellation de formes « douces » ou « molles »? D'emblée, on se demande quel statut donner à ces figures – icônes gravides – qui semblent vouloir adopter le rôle d'objets précis tout en préservant une distance grâce à leur flottement dans un espace indéterminé. Où les situer dans les explorations de l'artiste?

De ces figures nées de l'accumulation patiente de couches de graphite, Gottheim dit qu'elles n'ont pas d'âge, ni de lieu ni d'espace précis. Elles sont nées du monde virtuel, de recherches parmi sa banque d'images numériques. Sauf que cette fois, elle a voulu créer des formes sans se censurer, pour se retrouver devant des « formes à elle ». C'est très différent du travail de codification des formes effectué pour sa série *1000 codes*, qui était une sorte de dictionnaire visuel. « J'ai choisi les images qui ont du *sex appeal*, avec l'idée d'obtenir la troisième dimension, dit-elle. Je vois le virtuel – traduit par le flottement dans l'espace – mis en parallèle avec le tactile. Je ne vois pas les deux domaines (la machine d'un côté, la main de l'autre) en opposition. » Mais la contamination du registre de la main (le dessin) par celui du numérique (l'ordinateur) provoque à coup sûr une incertitude quant au statut de l'image qui est bénéfique, puisqu'elle empêche le regard d'épuiser l'image.

Des petits formats originaux aux impressions numériques exposées sur les autres murs de la galerie, la transition est impressionnante. Chacune des quatre grandes images se présente sans cadre sous un plexiglas et a conservé la trace de la bordure de papier. L'effet industriel produit par la brillance se conjugue à d'autres qualités relevant du tactile: agrandis, les détails filandreux du frottement du graphite sur les



Vivian Gottheim
Soft Shapes 4
graphite sur papier
19 x 20 cm

fibres du papier ressortent en effet avec une précision qui rappelle les macrophotographies de la peau ou d'une pierre de roche et entraîne notre œil et nos pensées dans un autre univers. L'artiste a eu la bonne idée d'appliquer le jeu de l'agrandissement à la forme du cœur: celui-ci acquiert une belle monumentalité. Ce qui est certain, c'est que la forme originale du petit dessin accède par le biais de l'agrandissement numérique à une nouvelle présence. Comme le précise Gottheim, ces agrandissements aboutissent à élargir notre rayon sensoriel. Par rapport aux formats originaux, elle considère qu'ils fonctionnent eux aussi comme du dessin, qu'ils font avancer l'idée de dessin. De la banque d'images au dessin au graphite, du crayon à l'impression numérique, du numérique au tactile, de l'emblème à l'organe, le travail de Gottheim procède par permutations. Elle s'intéresse à l'art combinatoire, à la génération d'une forme par une autre et fait le lien entre ces permutations et le phénomène de l'hypertexte omniprésent dans nos processus de pensée et d'écriture. Ce qui est particulier dans son travail et qu'on voit à l'œuvre ici, c'est l'instauration non pas d'une opposition, mais d'un va-et-vient entre l'analogique (avec l'utilisation d'artifices anciens) et le numérique. Nés d'un besoin d'incarnation, déclinés comme autant de « moments du corps » comme l'exprime joliment Gottheim, les dessins – tant les petits que les grands formats – affirment l'ancrage de l'artiste dans l'ère informatique sans qu'une once de sa perception jubilatoire du corps ne se perde. Un des défis les plus intéressants à relever à l'aube du XXI^e siècle.

Marine Van Hoof

QUÉBEC

POINT DE MIRE SUR LA SÉCURITÉ

JEAN-MARIE MARTIN
PEINTURES POLITIQUES
ET CAPITALISTES

Galerie des arts visuels
de l'Université Laval
Édifice de la Fabrique
255, boul. Charest Est
Québec

Du 5 au 29 octobre 2006

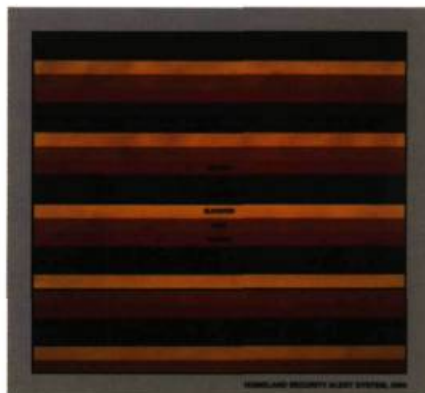
Les 11 tableaux abstraits à la construction formaliste qu'expose Jean-Marie Martin ne sont pas sans rappeler les œuvres du Canadien Serge Tousignant avec ses fameuses cibles, celles de l'art cinétique du français Victor Vasarely et celles des artistes de l'abstraction américaine des années 60 comme Frank Stella ou encore Kenneth Noland.

Mais, contrairement à ces artistes dont les œuvres étaient le reflet d'enjeux esthétiques mis de l'avant par l'abstraction géométrique, les œuvres de Martin affichent un souci social qui est absent des œuvres de ses prédécesseurs. D'une manière un peu paradoxale, les tableaux de Martin se réclament, en effet, d'une critique des institutions financières et surtout d'un refus des choix politiques du gouvernement américain, alors que les œuvres de ses prédécesseurs servaient de vitrine à la promotion d'un art typiquement américain qui s'opposait au réalisme de la peinture des régimes communistes. À cet égard, la peinture de Martin se présente également comme une critique de cette peinture américaine des années 60 et même 70. Comme elle, elle se caractérise par certains ajouts qui, tout en visant un message sortant du seul champ de la peinture, introduisent dans cette même peinture des matières et des objets qui lui sont historiquement étrangers.

L'artiste réunit par défi aux conventions modernistes les genres figuratif et abstrait mais les éléments allogènes qu'il intègre véhiculent, par leur statut d'objets du monde, un discours autonome de figuration.

Il s'agit là d'une double sédition qui marque sans aucun doute l'originalité de la démarche picturale de l'artiste.

Les thématiques de l'exposition conçue en deux volets sont exploitées à partir de panneaux sur bois comprenant des inclusions sous la forme de douilles de fusil pour l'œuvre intitulée *Second Amendment* ou encore de diamant pour *Namibia*. Ces œuvres ont pour objet, comme le titre de l'exposition l'exprime, de porter un regard critique sur l'état de la société américaine contemporaine et, au-delà, sur celui du monde capitaliste, en général. L'artiste se distance nettement d'un modernisme qui n'entendait s'occuper que du médium lui-même, en tant que potentiel d'expression. Grandes bandes de couleurs vives, cibles colorées, l'exposition est faite de tableaux de grandes dimensions (200 x 180 cm), essentiellement des huiles sur bois souvent découpées en deux voire trois panneaux horizontaux égaux inclus dans un cadre d'aluminium. Ils comprennent, la plupart du temps, des inclusions sous la forme d'un diamant, d'un collier, d'un foulard Hermès, d'une boucle d'oreilles Gucci pour le volet critique du monde capitaliste et, pour le volet critique de la société américaine, d'éléments tels que des coupe-ongles miniatures, un gilet pare-balles, des douilles de fusil; le tout couvert de polyuréthane.



Homeland Security, 2004
Huile sur bois

L'un des avantages d'une telle stratégie critique est qu'elle ne se laisse pas saisir du premier coup d'œil, à la différence, par exemple, des peintures de Léon Gottlieb montrant, dans une approche résolument

figurative, des soldats ou des mercenaires. On peut ainsi être sensible à l'humour de certaines toiles du premier volet de l'exposition comme *Homeland Security* qui présente un alignement de bandes colorées reproduisant différents codes d'alerte afin de signaler la dérive sécuritaire de nos voisins du sud. On peut apprécier ainsi la force d'un tableau tel que *Terrorism for Dummies* qui, sur un fond de bandes noires et rouges géométriques, offre au regard un alignement de coupe-ongles miniatures. Des objets de consommation à l'art géométrique, les tableaux de Martin démontrent parfaitement comment l'art peut renouveler son potentiel critique, qu'il soit interne ou externe à la peinture en tant que médium.

Corine Bolla-Paquet

ATMOSPÈRE FLUIDE

SIMON CARMICHAEL

JEUX D'EAUX

Aquarelles et huiles
Galerie Linda Verge
2049, rue des Érables
Québec
Tél. : 418 525-8393
www.galerielindaverge.ca
Du 29 octobre
au 23 novembre 2006

Les paysages de *Jeux d'eau* sont ceux des bords du fleuve de la région de Québec. Ses huiles présentent des surfaces lisses plutôt mates sur lesquelles on reconnaît des figurations de paysages; elles sont composées de formes simplifiées qui, sans aller jusqu'à l'abstraction, étalent des masses qui se divisent principalement en valeurs claires et en valeurs foncées. Jouant sur des plans de couleurs qui se concentrent au sein d'une palette de tons de terre, ces valeurs correspondent à des étendues de neige d'un blanc étouffé et à des groupes de végétation brunâtres ou gris. Le tout est peint sans contraste fort, lumière directe et ombre portée, ce qui donne une atmosphère sourde, voire un paysage immobile qui ne montre aucune activité humaine. Du point de vue de la représentation, ces huiles rappellent les journées hivernales calmes où la fin de l'après-midi associée à un ciel nuageux bas annonçant la neige



Lac Chaudière,
juillet 2006
Huile sur toile

laisse distinguer, entre chien et loup, des parties blanches et un ton foncé qui résume toutes les couleurs locales de la nature.

Parallèlement à ce rendu d'atmosphère tout de même naturaliste, Simon Carmichael montre une préoccupation picturale qui consiste à transformer les informations du monde indépendamment d'un souci scrupuleux de réalisme; c'est-à-dire que tout ce qui risquerait d'être anecdotique est heureusement sacrifié au profit de plans colorés. Déjà, voilà un siècle, Maurice Denis avait affirmé que la peinture, avant de montrer une femme nue sur un divan ou un cheval au galop, était avant tout une question d'agencement de formes, de traits et de couleurs. C'est bien dans cette perspective que Carmichael compose ses tableaux. Il inscrit ainsi son travail dans la veine de la naissance du modernisme de l'art canadien qui s'est fait en partie par la transformation du traitement du paysage. À ce titre, cet artiste ne s'apparente ni au rendu fidèle et lumineux de peintres tels que Suzor Côté et Maurice Cullen marqués par l'aventure impressionniste, ni à l'expressionnisme des célèbres paysages des membres du Groupe des Sept, mais plutôt à des artistes comme Goodridge Roberts et Jean Paul Lemieux. Cependant s'il y avait une filiation à établir avec ce dernier, elle ne passerait pas par l'exploitation de perspectives rabattues ou de rapports étranges entre le personnage du premier plan et l'horizon, mais plutôt par le jeu des plans. Car, dans les deux cas, le traitement de la figuration par des plans simplifiés, accompagné d'une gamme réduite de couleurs, fait que l'illusion

de la profondeur automatiquement liée au paysage est entamée par un certain effet de planéité. Cet effet permet d'entretenir une activité picturale qui allie les nécessités de la figuration et le souci de travailler des rapports de plans et de couleurs pour eux-mêmes.

Quant aux aquarelles plus nombreuses dans cette exposition que les huiles, elles affichent, contrairement aux peintures, des couleurs plus vives, en majorité des bleus rendus d'une manière plus expressive grâce à un système de touches séparées et dynamiques qui ne s'appuient plus sur des constructions de plans généraux. En fait, elles s'éloignent davantage du rendu figuratif et accordent plus de place à la composition considérée pour elle-même. Cependant, contrairement aux huiles qui attestent une belle maîtrise de la matière mate, les aquarelles n'arrivent pas à tirer parti de la liquidité et de la transparence habituelles à ce type de technique picturale: leur matité rend l'image trop sourde.

Christiane Foresi

EMPREINTES ORGANIQUES

LUCIENNE CORNET
MUTATIONS ERRANTES

Galerie Estampe Plus
49, rue St-Pierre
Québec
Tél. : 418 694-1303
Du 5 au 27 novembre 2006

Rassemblées sous le titre *Mutations Errantes*, les œuvres récentes de Lucienne Cornet révèlent la continuité et la cohérence du travail de cette artiste qui poursuit une démarche où se côtoient habilement les savoirs du dessin, de la sculpture et de la peinture. De fait, les acquis de ces trois disciplines reviennent tout au long de l'élaboration des œuvres composites, par la récurrence des esquisses fébriles, par le recours aux feuilles de cuivre porteuses d'empreintes et par l'emploi des lumières vaporeuses de l'encaustique venant confirmer la nature éminemment intimiste de cette suite de créations.

En effet, l'artiste privilégie l'emploi de l'encaustique et tire parti de ses effets de semi-transparence si propices à conserver les traces accumulées sur les surfaces du bois; le médium permet ici, surtout, de travailler avec l'analogie, soit celle qui conduit le spectateur à voir une chose qui en évoque une autre. Les images de Lucienne Cornet entrent en résonance avec celles qu'elle suscite chez la personne qui les regarde. Tout dans ces *Mutations Errantes* se présente dans l'instant, l'errance, le surgissement, la tension. Tout s'y transforme sous le regard par le truchement d'un long processus de déconstruction et de reconstruction des signes usuels. Idem pour les formes imaginées dans le rapport



Mutation 4, 2006
Pigments, acrylique, cuivre patiné et encaustique sur bois
30 X 60 cm

entre le macrocosme de la matière et le microcosme de ce qui est évoqué plutôt que représenté. Son propos n'est pas accroché à une quelconque forme en laquelle nous trouvons un sens déterminé. Il est partout. Il faut le suivre et descendre jusque dans les profondeurs d'un univers innommé.

Pulsions, angoisses, désirs, rêves et visions les plus ludiques se mélangent sur les fragiles surfaces du bois ténu. Fruits, coquillages, poissons, corps humains, cœurs, foies ou organes sexuels se métamorphosent au gré des sucres de l'imaginaire. Et tout cela basculant du minéral au végétal, entre le microscopique et le macroscopique. Nommer toutes ces choses ne revient pas forcément pour Lucienne Cornet à rendre compte de la réalité. Partout dans ses œuvres subsiste une interrogation qui conduit à douter ce qui apparaît libéré du pourquoi et du comment.

Michel Bois

CHICOUTIMI

LE REPLI DU TEMPS

JOCÉLYN ROBERT
INSTALLATION VIDÉO

Galerie Séquence
132, Racine Est
Chicoutimi
Saguenay
Tél. : 418 543-2744
Du 28 juin au 20 août 2006

Le travail de Jocelyn Robert oblige à repenser notre rapport à l'image en mouvement. Chez cet artiste, la vidéo, linéaire par définition, sans perdre complètement son caractère d'œuvre qui se déploie dans la durée en continu, réussit à faire preuve d'un dialogisme visuel tel qu'elle parvient à montrer simultanément des trames temporelles distinctes qui en brisent la linéarité. Pour y arriver, l'artiste utilise des séquences filmées comme matériau primaire; il les transforme en images fixes. En intercalant les images de plusieurs séquences, il effectue une réanimation patiente de l'image figée qui permet la cohabitation de moments diachroniques. Cette polychromie ne se manifeste pourtant pas de



Jocelyn Robert
Vue d'ensemble, 2006
Avant plan: Kyoto sur fond noir
Arrière plan: Les gestes d'un homme libre
Photo: Marie-Josée Hardy

facto sous la forme d'une polygraphie effective, l'artiste ayant choisi d'entrelacer des moments différents mais ancrés dans le même lieu.

Ainsi, une œuvre comme *Kyoto* montre la rencontre de deux instants distincts. En repliant le temps de façon à faire cohabiter des moments diachroniques, l'artiste a aussi fait subir une réflexion au lieu, donnant un aspect symétrique à l'ensemble de la séquence que ne présente pas chacune des images isolées. Les éléments instables et non symétriques, signes de vie, sont scandés par le projecteur, donnant un aspect saccadé à la vidéo, conséquence directe du montage d'images fixes. Tout se passe comme si l'image, figée puis réanimée, gardait la trace de l'onde de choc qui a permis au mouvement de renaître, perçue par l'œil comme un tressaillement (*Kyoto, Les Gestes d'un homme libre*), ou comme un décalage s'étirant en une longue bande horizontale (*Mai 68*).

Dans toute l'exposition, on dénote la forte présence du cycle. D'abord dans l'image elle-même, qui montre de façon récurrente mouvements rotatifs et révolutions. C'est le cas de *Roue à aube*, œuvre vidéographique en diptyque montrant dans la moitié gauche de l'écran les pas d'un homme et dans la moitié droite un escalier en colimaçon; un principe semblable vaut pour *Les Gestes d'un homme libre* qui, paradoxalement, retrace en plongée les pas d'un homme qui cherche à avancer mais n'arrive qu'à refaire le même trajet. Dans la même veine, la technique avec

laquelle l'artiste ralentit le déroulement de l'image et ne retient qu'une image fixe pour la réanimer, montre comment elle peut être réinsérée à l'intérieur d'un cycle nouveau et plus complexe. Enfin, sa prédilection pour le cycle se manifeste par la coordination des techniques de visualisation, plusieurs images apparaissant en boucle, comme si chaque œuvre devenait la mise en abyme d'un recommencement patent et pathétique. Certes toutes les vidéos tournent en boucle, comme c'est souvent le cas dans les expositions d'art vidéographique; cependant, ce moyen a pris un sens particulier dans *Silence*, avec les visages d'individus obéissant à la consigne de se taire le plus longtemps possible. Lorsque les visages disparaissent, sans avertissement, pour ne laisser qu'un écran anthracite insistant, l'effet de leur absence soudaine est particulièrement bouleversant. Car, si de prime abord chacune des œuvres de Jocelyn Robert fait preuve d'une forte indépendance, elles empruntent toutes la piste du discours politique comme le suggèrent leurs titres. Décidément, il s'agit d'une exposition déconcertante.

Jean-François Caron

TORONTO

QUINZE MINUTES

ANDY WARHOL

SUPERNOVA: STARS, DEATHS AND DISASTERS, 1962-1964

Walker Art Center de Minneapolis
Commissaire: David Cronenberg
Musée des beaux-arts de l'Ontario
Art Gallery of Ontario (AGO)
317, rue Dundas
Toronto
Ontario
Du 8 juillet au 22 octobre 2006

La présentation torontoise de *Andy Warhol Supernova: Stars, Deaths and Disasters, 1962-1964* avait ceci de particulier que l'on avait fait appel à un maître de la mise en scène pour en assurer le déploiement: le cinéaste David Cronenberg dont la filmographie, avec sa kyrielle de désastres et de morts, est à bien des égards proche parente des thématiques warholiennes. Grâce à un audio-guide semblable à un téléphone portable, le visiteur pouvait sillonner le circuit accompagné des commentaires du réalisateur, mais aussi des propos de personnalités – pour ne pas dire de stars! – ayant côtoyé, à l'époque, le « Pape de la Pop », en particulier, l'acteur Dennis Hopper, qui fréquenta la célèbre *Factory*, mais aussi ceux du peintre James Rosenquist et de la critique de cinéma Amy Taubin. Leurs témoignages permettaient de pénétrer au cœur de ce qui s'est s'avéré, *a posteriori*, l'une des périodes-phares de l'œuvre de Warhol.

Le format modeste de l'exposition, avec sa vingtaine de tableaux agrémentés d'une poignée d'extraits de films certes projetés en exclusivité à Toronto, a certainement décontenancé beaucoup de visiteurs. Les musées ayant habitué, au fil des ans, les « touristes culturels » à des manifestations estivales du type *blockbuster* alignant des centaines d'éléments dans des mises en scène généralement riches et complexes, la surprise était de taille pour de nombreux amateurs à la sortie des quelques salles en enfilade auxquelles se réduisait *Andy Warhol Supernova*. Le prix d'entrée était à cet égard plutôt excessif si l'on considère que la publicité avait laissé présager quelque chose de plus substantiel!



Jackie, 1963
Acrylique et encre sérigraphique sur toile
50,8 X 40,6cm
Collection de Maria et Larry Wasser, Toronto

Quoi qu'il en soit, l'exposition a mis efficacement en lumière l'une des périodes les plus marquantes de l'œuvre de Warhol, celle où il a entamé la production des premières sérigraphies qui allaient le mener à établir les notions de sérialité et de célébrité comme principales matrices de son œuvre. Squattant l'iconographie populaire, principalement l'imagerie des magazines et des journaux, Warhol s'attache alors à redéfinir le sujet en art autant que la manière de le représenter. Ses œuvres, amalgamant peinture et sérigraphie, alignent quasiment à l'infini un seul et même motif dont l'artiste a subtilement modifié, d'une image à l'autre, la définition et la luminosité, créant l'impression d'une pellicule filmique se déroulant sous les yeux du spectateur. Par les sujets qu'il représente, Warhol érige des monuments aux célébrités que sont Elisabeth Taylor, Jackie Kennedy ou encore Elvis Presley, hissant ainsi ces figures populaires (stars du cinéma, de la vie mondaine ou de la musique) au rang de véritables icônes de l'américanité. Similairement, il s'inspire de faits divers s'étalant à la « Une de la presse à sensation » : accidents de voiture, suicides ou exécutions capitales – et leur confère le statut d'événement d'intérêt universel, élevant par le fait même au rang de star le commun des mortels, (surtout) mort ou vif. Il invente d'ailleurs au cours de la désormais célébrissime notion de « 15 Minutes of Fame ».

Tout en définissant son style en peinture, Warhol entame une exploration du médium cinéma. Après quelques expérimentations sur le montage et le cadrage, il s'attaque aux propriétés de la caméra ; il décide, par exemple, de la laisser tourner pour la durée de la bobine, sans mouvements ni enregistrement sonore. Il présente le résultat capté à la vitesse de 24 images par seconde mais projeté au rythme de 16 images/seconde ; ce procédé confère à ces films une aura de mystère et de rêve qui deviendra sa marque de commerce. Perpétuel laboratoire d'expérimentation, la *Factory* grouille alors de jeunes acteurs, artistes et autres *uanabees* qui participent volontiers aux essais du « maître ». Ainsi, dans *Screen Tests* se succèdent Dennis Hopper, Bob Dylan, Lou Reed et toute la faune de la *Factory* dont certains protagonistes sont depuis lors devenus célèbres.

L'obsession de Warhol pour la célébrité est efficacement mise en scène par sa fascination pour les désastres et les accidents. Ainsi, cet étrange couple – célébrités et tragédies banales – constitue l'un des principaux leitmotifs de l'œuvre de Warhol dont les formes d'expression réussissent toujours à choquer et à déranger le spectateur le forçant à observer d'une manière moins passive sans doute les œuvres dont il est témoin mais également un peu acteur.

Marie Claude Mirandette

ARCHITECTURE : DU CONCEPT À L'ACTION

**GILLES CLÉMENT
ET PHILIPPE RAHM**

*ENVIRONNEMENT : MANIÈRES
D'AGIR POUR DEMAIN*

Installations
Commissaire : Giovanna Borasi
Centre canadien d'architecture
1920, rue Baile
Montréal

Du 18 octobre 2006
au 22 avril 2007

CATALOGUE

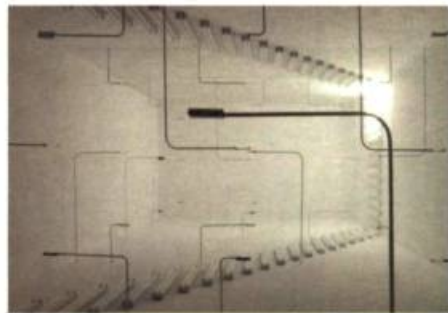
*ENVIRONNEMENT
MANIÈRES D'AGIR POUR DEMAIN/
APPROACHES FOR TOMORROW*

Sous la direction de Giovanna Borasi
Essais, textes et images par Gilles
Clément et Philippe Rham
Avant-propos de Mirko Zardini,
directeur du CCA
Éditions CCA et Skira (Milan), 2006
170 pages 25,95 \$

Dans quelques millions d'années, quand l'humanité et les mammifères auront disparu, des insectes survivront et quelques plantes aussi peut-être. Ils auront mieux résisté aux bouleversements qui auront affecté la vie sur terre. Voilà ce que pourrait déduire le visiteur en déambulant d'un panneau à l'autre au milieu de la centaine de spécimens de plantes et d'objets ramassés dans un terrain vague et préservés dans des moulages en acrylique suspendus au plafond dans l'une des salles que la commissaire Giovanna Borasi consacre au Centre canadien d'architecture à l'exposition *Environnement : Manières d'agir pour demain*. Certes ce ne serait que l'une des interprétations possibles de la sculpture en forme de lustre réalisée par Gilles Clément. En fait, Gilles Clément, ingénieur horticole et architecte paysagiste français, s'est servi de ce mode d'installation pour matérialiser le concept de *Tiers paysage* qu'il a formalisé en 2004 dans son livre *Manifeste du Tiers paysage*. En examinant une vaste étendue de la Creuse (centre de la France), région composée d'une double masse forestière et de pâture, il a observé, entre 1970 et 2000, que la diversité des espèces était à peu près nulle. La diversité, il l'a trouvée dans des tourbières, des espaces négligés, où ont pu proliférer des petits papillons et des insectes. Ces manifestations de la vie constituent à ses yeux des bio-indicateurs utiles qui préfigurent le « futur biologique ». D'où le nom de *Tiers paysage* qui, comme le Tiers-État naguère, avant la Révolution française, n'était rien et est devenu Tout. Ainsi le *Tiers paysage* semble promis au renouvellement de la vie. Rien de moins.

Dans les salles adjacentes, la *Météorologie de l'intérieur*, tel est le concept, apparemment fort

différent, que défend Philippe Rham, architecte suisse rompu aux technologies électroniques. Pour lui, les formes d'habitation et celles des lieux de toute activité humaine sont liées aux conditions climatiques ambiantes. Il constate qu'une température uniforme de 20 à 21 degrés Celsius est considérée comme la plus souhaitable pourvu qu'elle aille, bien sûr, avec les bonnes conditions d'humidité et de luminosité. Atteindre ainsi en permanence cet idéal de confort ne va pas sans de considérables pertes d'énergie. Mais à quoi sert d'avoir la même température au plafond et au sol quand il suffirait, par exemple, de la maintenir dans une zone intermédiaire ? Pourquoi éclairer toute une pièce quand il suffirait d'illuminer les endroits où l'on se déplace ? En réponse à de telles questions Philippe Rham a rempli de capteurs une salle du CCA qui joue le rôle d'un espace habitable type. Dans une salle adjacente, les données sont recueillies sous forme d'images qui varient en fonction des déplacements des visiteurs ce qui justifie les variations de luminosité et, par là, les variations de chaleur. Elles offrent ainsi des lectures des événements que rien n'empêche de transformer en une trame narrative de caractère littéraire comme s'y emploie l'écrivain Alain Robbe-Grillet dont les textes sont affichés aux murs de la salle.



Gilles Clément
Installation de capteurs
(Détail)

Les deux volets de *Environnement : manières d'agir pour demain* forment l'une des expositions les plus poétiques et philosophiques et, pour tout dire, métaphoriques voire prémonitoires jamais présentées au Centre canadien d'architecture.

Bernard Lévy

LE 10^e ANNIVERSAIRE DES JOURNÉES DE LA CULTURE

L'ÉDITION 2006, QUI CORRESPONDAIT AU 10^e ANNIVERSAIRE DES JOURNÉES DE LA CULTURE A ÉTÉ MARQUÉE PAR UNE RENCONTRE QUI A PRÉCÉDÉ LES MANIFESTATIONS PRÉVUES AU PROGRAMME. CETTE RENCONTRE ÉTAIT DESTINÉE À INTERROGER LE CONCEPT MÊME DE LA CULTURE, PHÉNOMÈNE QUI ÉVOLUE SANS CESSER EN FONCTION D'ÉVÉNEMENTS SOUVENT IMPRÉVISIBLES QUI AFFECTENT NOTRE SOCIÉTÉ. AINSI, UNE CENTAINE D'INTERVENANTS DU MONDE CULTUREL ONT EXAMINÉ LES DIVERSES FACETTES DE LA DIFFUSION DES ARTS LORS D'UN COLLOQUE TENU AU MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC.

Les participants ont considéré différents types de pratiques artistiques et actions culturelles selon leur encadrement : allant du mode très institutionnalisé et formel (musées, théâtres de répertoire) aux supports d'expression quasi spontanée considérés comme populaires mais non populistes (cirques, spectacles de rue). Les participants ont admis que pour beaucoup de gens, ces dernières formes d'expression se rapprochent davantage de leur vie quotidienne et véhiculent des valeurs auxquelles ils s'identifient. Cependant, entre les deux extrêmes, se développe une culture qui est fidèle aux collectivités au sein desquelles elle évolue. Dans cette perspective, certains conférenciers ont souligné qu'ils perçoivent l'apport des créateurs en fonction d'une libéralisation et d'une plus grande démocratisation d'un art qu'ils souhaitent le plus accessible possible.

« À cet égard, le milieu institutionnel se doit de s'ouvrir à une plus grande participation du public », a affirmé John Porter directeur de MNBAQ. « Notre musée se doit d'abord de remplir son mandat qui est la conservation et la mise en valeur d'un patrimoine collectif. Cette première mission doit trouver son prolongement logique par l'élargissement de ses champs d'intérêt, ce qui implique une ouverture sur l'art actuel, autre façon novatrice de rejoindre un plus large public. »

Des invités français et belges ont d'ailleurs relaté d'intéressantes expériences de diffusion. Catia Riccaboni, directrice de la Fondation de France, a exposé le rôle de son organisme qui fait le pont entre les artistes, les commanditaires et les bénéficiaires des projets qui, selon elle, devraient être les premiers à formuler leurs goûts et leurs besoins en termes d'art public. En jouant le rôle de médiateur entre ces partenaires, cette fondation favorise des collaborations plus harmonieuses entre les diverses parties. Le mouvement *Culture et Démocratie* de Belgique joue sensiblement

le même rôle. Son président, Georges Vercheval, mentionna comment il mettait de l'avant une plus grande liberté d'expression des créateurs d'aujourd'hui, en précisant sa tâche de médiateur entre des décideurs trop souvent barricadés derrière un conservatisme décadent et des créateurs qui tentent d'innover. « Ce travail est souvent ardu mais nous croyons pouvoir rappeler aux divers décideurs les responsabilités qui leur incombent face aux créations actuelles. »

À Lyon, par ailleurs, cette vague de démocratisation s'est concrétisée sous l'impulsion du musée régional qui a mis sur pied des programmes d'arts plastiques dans les hôpitaux et les prisons de la région; des actions bien concrètes ont aussi été entreprises auprès des personnes handicapées en leur facilitant l'accès aux institutions culturelles et en leur rendant possibles des activités artistiques valorisantes. Le musée a aussi aménagé des sites en plein cœur de Lyon, une sorte de chantier collectif où les artistes de tout allégeance autant que les amateurs ont été invités à se joindre au projet.

Aussi discutable soit-elle, une telle expérience n'en demeure pas moins remarquable en tant que moyen d'intégration d'un large public à des activités de création. Le modèle lyonnais a trouvé au Québec un prolongement dans le concept de « Convertibles » piloté par Sylvette Babin.

L'entreprise semble pour le moins originale sinon farfelue. Elle consiste à réaménager de vieux autobus en fonction d'une thématique choisie et réalisée par une responsable et des équipes de volontaires répartis dans chacune des régions du Québec. Ainsi, dans la région de Portneuf, des bénévoles de 19 villages ont collaboré au crochetage d'une longue couverture pour recouvrir systématiquement leur véhicule afin « de le garder bien au chaud ». À Longueuil, Annie Deschènes a invité des élèves d'une école secondaire à réaménager la disposition des sièges de leur bus ainsi que sa décoration de manière à favoriser le dialogue et la convivialité entre les passagers. À Saguenay, Guy Blackburn a valorisé le sentiment identitaire des jeunes en tapissant l'intérieur de son autobus des photos des 2000 enfants fréquentant les écoles de la région. Ces œuvres-autobus ont d'abord été exposées sur les plaines d'Abraham, à Québec, avant d'être réexpédiées dans leur région respective pour les *Journées de la culture*.

Doit-on parler ici d'œuvre d'art ou de simple expression collective? C'est difficile à dire. Au moins la question garde sa pertinence dans la mesure où elle maintient ouvertes les interrogations sur la nature même de l'art et les façons de le percevoir et de l'appréhender ainsi que de se l'approprier.

Jules Arbec