

# vie **DES** arts

50 ans

N° 201 HIVER 2005-2006

## ANSELM KIEFER

**DOSSIER**

**LE RETOUR DES DIEUX**

OUSMANE SOW

ROMÉO SAVOIE

ANDRÉ FOURNELLE

UN DÉMI-SIÈCLE D'EFFERVESCENCE  
(SUITE)

LA GRANDE CATHERINE

**DÉBAT**

FACE À FACE MARC MAYER – CHRIS HAND



7,50 \$

01



0 65385 724 12 5



**Bernard Lévy**  
Rédacteur en chef

# Gala bénéfice

du 50<sup>e</sup> anniversaire de *Vie des Arts*

Nous avons besoin de votre présence  
et de votre soutien.

Madame, Monsieur,

Vous savez déjà que j'ai accepté la présidence d'honneur du gala du 50<sup>e</sup> anniversaire de *Vie des Arts* qui sera célébré à Montréal le **27 mai prochain à La Grande Bibliothèque du Québec**.

Je fais appel à vous cher lecteur, historien de l'art, collectionneur, amateur d'art, afin que vous réserviez cette date à votre calendrier. Nous avons besoin de votre présence et de votre soutien.

Comme d'autres entreprises culturelles, *Vie des Arts* parvient à demeurer fidèle à ses objectifs grâce au dévouement de ses artisans. Ainsi, vous et les générations futures, pourront en bénéficier encore longtemps.

Je vous invite à répondre favorablement aux membres de mon équipe. Je vous le demande personnellement et je vous promets que vous ne serez pas déçu.

À titre de convive à la soirée gala, vous recevrez gracieusement une gravure originale réalisée spécialement pour le 50<sup>e</sup> anniversaire de *Vie des Arts* par l'un des dix artistes dont les œuvres font partie des grandes collections privées, ainsi que des musées nationaux. Ces artistes sont Pierre Blanchette, Louis-Pierre Bougie, René Derouin, Peter Krausz, Lauréat Marois, Marcel Saint-Pierre, Françoise Sullivan, Gabor Szilasi, Ariane Thézé, François Vincent.

Je compte sur vous. Au plaisir de vous voir, Madame, Monsieur, le 27 mai prochain.

**Bernard Lamarre**  
Président d'honneur  
Gala 50<sup>e</sup> anniversaire

Réservez votre place  
(514) 282-0205  
arts@qc.aira.com

## LE RETOUR DES DIEUX

Faut-il accuser le ciel? Faut-il accuser les hommes? Raz-de-marée, ouragans, déluges incoercibles, sécheresses irréductibles, refroidissements intempestifs, tremblements de terre: le déclenchement de plus en plus fréquent de ces catastrophes ne serait pas tout à fait naturel...

Il proviendrait des émanations en excès des gaz à effet de serre, de digues non entretenues, de barrières protectrices non construites, de déforestations sans frein, de terres surexploitées... Il serait, au moins en partie, attribuable à l'insouciance, à l'imprévoyance, à la négligence; en somme à des causes humaines.

Ainsi serions-nous investis des pouvoirs de prédire, de prévenir et donc de maîtriser les déchaînements du ciel? Ces pouvoirs sont ceux que nos ancêtres reconnaissaient aux dieux.

Et que dire alors de l'affrontement des croyances, de la résurgence des fanatismes religieux, de la résurrection des rationalismes violents? Comment justifier l'actualité des terreurs: enlèvements, arrestations, tortures, massacres, génocides?

Cette fois, c'est comme si l'évidence de la fragilité humaine avait quitté la conscience humaine au profit de l'exercice de pouvoirs non dominés. Il s'agit des moyens de puissance que confèrent les armes, les connaissances des sciences, les communications instantanées qui véhiculent des informations tronquées, déformées, détournées justifiant tous les crimes et les pires atrocités. Ces pouvoirs, les dieux ne se souviennent pas les avoir remis entre les mains des hommes.

Ce sont de telles idées qui courent et qu'il faut lire dans les images qu'elles soient peintes, sculptées ou mises en scène dans des installations ou des interventions publiques réalisées par des artistes aux ambitions de titans comme Anselm Kiefer et Ousmane Sow (ne serait-ce que par la démesure de leurs œuvres) mais aussi comme Roméo Savoie et André Fournelle pour la portée de leur pensée.

Chacun à leur manière, ces artistes, vous le verrez dans les pages de ce numéro, jouent avec le feu, le fer, le sang, la terre et le corps humain. Ils jouent car c'est le propre de l'art de jouer et ils montrent et ils crient leur extraordinaire compassion pour la condition humaine face au retour des dieux, qu'ils soient célestes ou terrestres. Ces dieux qui président aux massacres des enfants, aux déclarations de guerre, aux délires des passions, aux extrêmes dénuelements... Ces dieux dont nous avons pris la place.

Bonne lecture et bonne année.

### VIE DES ARTS AU 24<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL DES FILMS SUR L'ART DU 9 au 19 mars 2006.

Le Festival international des films sur l'art (FIFA) soulignera le 50<sup>e</sup> anniversaire de la revue *Vie des Arts* en proposant, à l'occasion de la projection des films sélectionnés dans sa section *Le temps retrouvé*, de rappeler les articles que la revue a publiés sur les artistes auxquels sont consacrés ces films: Armand Vaillancourt, Alfred Pellán, Jean-Paul Riopelle, Jack Bush, Greg Curnoe, Joe Fafard, Emily Carr, Arthur Erikson, ainsi que les nombreux autres au générique du film *Beaux-arts* de Jacques Giraldeau.

De plus, une table ronde sera organisée à l'issue de la projection du film sur les Plasticiens intitulé *L'intuition intuitionnée*. Il sera question d'examiner le rôle passé et présent des films et des revues afin de maintenir vivante la mémoire collective.

Les détails (horaires, lieux de projection) figureront dans le programme du FIFA.

C'est un rendez-vous. [www.artifa.com](http://www.artifa.com)

## CLAIRE SAVOIE ET EMMANUELLE LÉONARD

### LAURÉATES 2005 DU PRIX LOUIS-COMTOIS ET DU PRIX PIERRE-AYOT

Le prix Louis-Comtois (artistes à mi-carrière) revient à Claire Savoie et le prix Pierre-Ayot (relève) en arts visuels à Emmanuelle Léonard. Financés et gérés par la Ville de Montréal et l'Association des galeries d'art contemporain (AGAC), ces prix récompensent chaque année deux artistes pour leur remarquable contribution à la pratique de l'art contemporain. La lauréate du prix Pierre-Ayot recevra une bourse de 3 000 \$ et une somme de 2 500 \$ pour l'organisation d'une exposition solo et celle du prix Louis-Comtois, une bourse de 5 000 \$ et une somme de 2 500 \$ pour l'organisation d'une exposition individuelle. De plus, la Ville de Montréal fera l'acquisition d'une œuvre de chacune des lauréates.



**Claire Savoie**  
*Fiction (Version Vox)*, 2003  
Installation audio et vidéo *in situ*, Galerie Circa  
Monteurs, enceintes acoustiques, lecteur DVD  
Approx. 32 X 42 cm  
Photo: Pierre Castonguay

Depuis 1987, Claire Savoie s'est fait connaître avec ses architectures imaginaires. Spécialisée dans les environnements multimédias, elle explore depuis une quinzaine d'années la matérialité du son et, plus particulièrement, celle de la voix humaine. Le langage sonore et l'image vidéo sont au cœur de sa démarche installative. Comme le démontre d'ailleurs son installation *in situ*, *Déjà* (galerie Circa, 2001) qui donne à voir les mains de l'artiste parcourant les murs de la galerie. Énigmatiques, ses « sculptures habitables », ses lieux vertigineux interrogent la perception du temps et de l'espace. Chez Claire Savoie, l'espace peut être également celui qui sépare les mots d'une phrase. Ainsi à l'intérieur d'une rotonde blanche – *Une date, le nom d'un lieu et l'heure d'un rendez-vous*, une installation audio-vidéo conçue en 1998 – des voix rythment la descente de bulles de savon et comptent l'écoulement du temps.

En 2002, Claire Savoie a reçu le prix annuel de la galerie Graff, galerie montréalaise fondée par Pierre Ayot. Le Centre d'Art Contemporain (Tarragone, Espagne), le Musée d'art moderne de Lille Métropole (France) et le Musée régional de Rimouski ont accueilli les productions de l'artiste. Des œuvres de Claire Savoie font partie des collections du Musée national des beaux-arts du Québec et de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts

du Canada. Claire Savoie enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Pour un aperçu des œuvres de Claire Savoie: [www.claresavoie.com/](http://www.claresavoie.com/).



**Emmanuelle Léonard**  
*Guardia, resguárdeme*, 2005  
Image tirée de l'installation vidéo

Née en 1971, Emmanuelle Léonard vit et travaille à Montréal. Photographe et vidéaste, elle pratique un art engagé. Elle s'est principalement fait connaître par des images qui offrent un regard critique des lieux publics (Exposition *De fougue et passion*, Musée d'art contemporain de Montréal, 1996). Son installation vidéo *Guardia, resguárdeme* actuellement en cours au Musée d'art contemporain de Montréal à l'occasion de l'exposition *Territoires urbains*, est constituée d'écrans qui ont pour vedettes des policiers et des gardiens de sécurité de Mexico qu'elle

a filmés à leur insu les transformant, ironiquement, en observateurs observés. Depuis 1977, la photographe et vidéaste a présenté une dizaine d'expositions individuelles au Québec et en Ontario. La plus récente *J'appelle l'inquisition* (autoportraits) montée à la galerie Occurrence (2005) se présente comme une réflexion sur la notion d'autoportrait. Ses travaux ont également été montrés à l'étranger dans des expositions collectives, notamment au Kunsthaus Dresden (Allemagne, 2005), à la Casa Vallarta (Mexique, 2003) et à la galerie Glassbox (Paris, 2002). En 2006, Emmanuelle Léonard effectuera une résidence à la Fondation Christoph Merian, à Bâle. Il est possible de voir les œuvres de la jeune

artiste au [www.kloud.org/leonard/](http://www.kloud.org/leonard/).

Le jury du prix Louis-Comtois et du prix Pierre-Ayot était composé de Marc Mayer, directeur général du Musée d'art contemporain de Montréal, Georges Curzi, collectionneur et spécialiste en art contemporain, Yvon Cozic, artiste en arts visuels, Nicolas Mavrikakis, critique de l'hebdomadaire VOIR et Marie-Justine Snyder, conservatrice de la collection de la Caisse de dépôt et placement du Québec.



**Jean-Guy Mongeau**  
*Sans faute*  
Acrylique sur toile  
1984

## LES ARTISTES CONTRE LE CANCER

Organisation montréalaise des personnes atteintes de cancer (OMPAC)  
14<sup>e</sup> édition de l'encan-bénéfice d'œuvres d'art

Économusée du Fier Monde  
2050, rue Amherst  
Montréal  
Dimanche 19 mars 2006  
Coût du billet : 30 \$

Sous le thème *Cœur d'art*, quelque 65 œuvres d'art seront mises aux enchères pour le bénéfice de l'Organisation montréalaise des personnes atteintes de cancer (OMPAC). Ces œuvres sont gracieusement offertes par des artistes, des galeristes et des donateurs. Cette année plusieurs artistes ont accepté de participer à cet événement: René Derouin, Jean-Guy Mongeau, Richard Savoie, Rita Briansky, Gilles Duclos, Jacques-Bernard Roumanes, Marc Galipeau, Thérèse Lacasse, Ann Mc Call, Jeanette Mérel-Aillierie, Caroline Merola, Mirella Aprahamian, Claude Vincent et Daniel Vincent. Une bourse de 500 \$ de la Fondation Jules et Paul-Émile Léger sera remise à un artiste par tirage au sort.

Le 19 mars 2005, dès 13 heures, se tiendra un vernissage suivi de l'encan crié à 15 heures, animé par Guy Mignault qui jouera le rôle de commissaire-priseur. Ce spectacle haut en couleur sera aussi l'occasion de participer à un encan silencieux mettant en vente divers forfaits hôteliers et gastronomiques. Les revenus de la vente aux enchères sont destinés à maintenir les services de soutien aux personnes atteintes de cancer. MGB

Pour plus de renseignements: OMPAC, Camille Dalle, coordonnatrice aux activités de financement Tél.: (514) 729-8833, [ompac@qc.aira.com](mailto:ompac@qc.aira.com), [www.ompac.org](http://www.ompac.org)



Micheline Beauchemin, maître-lissier, qui a fait de la lumière la matière première de son œuvre vient de recevoir le prix Paul-Émile-Borduas pour l'ensemble de son œuvre en arts visuels.

Formée dans les années

50, à l'École des beaux-arts de Montréal, elle a poursuivi sa formation au Japon auprès de grands maîtres au sein de la famille de tisserands Tatumara et Isamu Noguchi. À la recherche de nouvelles matières et couleurs, elle a effectué différents séjours en Grèce, en Inde, au Mexique et dans le Grand Nord. Parmi ses œuvres importantes, mentionnons le spectaculaire *Rideau d'opéra* du Centre national des arts d'Ottawa, *L'biver* offert au président de la République française, *Sombre Carapace ailée* qui orne le Centre industriel et culturel de Paris. Elle utilise avec audace des fibres synthétiques, des fils d'acier, de plomb, d'argent, de bois ou d'aluminium et de la fibre optique pour créer des effets uniques, iridescents. Pendant une dizaine d'années, elle a réalisé une série en hommage au fleuve Saint-Laurent dont *Carapace givrée bleu nordique* (1984), œuvre acquise par le Musée des beaux-arts du Canada et dans laquelle on retrouve soixante tons de bleu pour rendre les effets lumineux de la débâcle des glaces. Au fil du temps et de ses pérégrinations, elle a su actualiser l'art textile en y incorporant des techniques artisanales comme la broderie, le tissage et le crochetage. Inspirée par le fleuve qu'elle côtoie, à Grondines, où se trouve son atelier, Micheline Beauchemin continue de produire des pièces sculpturales tridimensionnelles portées par la mouvance et les variations qui soufflent sur son art. MGB

## **PRIX GÉRARD-MORISSET À CYRIL SIMARD**

C'est à Baie-Saint-Paul au contact du peintre René Richard que Cyril Simard alors adolescent commence à s'intéresser à l'art. Architecte et ethnologue de formation, l'auteur d'*Artisanat québécois* vient de recevoir le prix Gérard-Morisset pour l'ensemble de ses réalisations dans le domaine du patrimoine vivant. Dès les années 60, il s'intéresse à la diffusion et à la réhabilitation des arts et des traditions populaires, plus particulièrement dans Charlevoix. Entre 1977 et 1983, il dirige le comité ministériel pour l'intégration des arts à l'architecture. Au milieu des années 80, il conçoit la rénovation du Musée national des beaux-arts du Québec. En tant qu'auteur, Cyril Simard a publié plusieurs articles pour *Vie des Arts* sur l'artisanat amérindien du Québec et l'artisanat québécois. En 1992, il fonde la Société internationale du réseau ÉCONOMUSÉE. Il est à l'origine du congrès du Conseil international des musées qui a réuni 2 000 muséologues à Québec en 1992. Il a présidé pendant près de dix ans la Commission des biens culturels du Québec. En 2001, il est nommé premier titulaire de la Chaire Unesco en patrimoine culturel de l'Université Laval. Homme polyvalent, il a contribué tant par ses publications que par ses réalisations à faire connaître un travail essentiel sur l'artisanat québécois, la mémoire collective et le patrimoine au Québec. MGB

## **LA GALERIE HAN ART FAIT PEAU NEUVE**

Han Art contemporain  
4209, rue Sainte-Catherine Ouest  
Montréal  
Tél.: (514) 876-9278  
[www.tiafairgalleries.com/dynamic/gallery.asp](http://www.tiafairgalleries.com/dynamic/gallery.asp)



**Michel Beaucage**  
*Talking Machine II*, 2005  
Acrylique, collage, médium mixte  
sur papier de riz, 100 X 99 cm

Présidé par Andrew Lui, peintre et collectionneur d'art, la galerie Han Art célèbre dix ans d'expositions d'art contemporain provenant d'artistes du Québec, du Canada, des États-Unis, d'Europe et d'Asie. Unique en son genre à Montréal par son caractère multiculturel, Han Art présente des expositions d'artistes influencés tant par les tendances orientales de recherche sur la calligraphie, le souffle et l'esprit vital du chi que par les tendances occidentales de recherche sur le rythme, la couleur, la texture, la philosophie ou la psychologie. Les maîtres de l'art moderne canadien tels que Riopelle, Lemoyne, McEwen y ont exposé, de même que les peintres québécois Michel Beaucage, Dominic Couturier, Luis Fernando Suarez et Sophie Rauch. Ouverte aux courants internationaux, la galerie a accueilli en ses murs des artistes du mouvement trans-avant-garde italien (Sandro Chia, Bruno Ceccobelli, Francesco Clemente), des artistes latino-américains (Alberto Castro Lenero, Jean Jose Molina) et des peintres chinois contemporains (Gu Wen Da, Li Ri Tian). Les artistes new-yorkais d'origine chinoise Chuang Che, Leng Hong et Zhang He y ont présenté des œuvres créant des ponts entre l'Orient et l'Occident. Anciennement située au 460 Sainte-Catherine Ouest, la Galerie Han Art vient d'emménager dans un nouvel espace à Westmount. MGB

## **PRIX DE LA FONDATION MONIQUE ET ROBERT PARIZEAU À LOUIS-PIERRE BOUGIE**

Afin de souligner sa contribution exceptionnelle au domaine de l'estampe au Québec, particulièrement pour l'excellence de son travail dans le livre d'artiste, Louis-Pierre Bougie vient de recevoir le Prix de la Fondation Monique et Robert Parizeau. Né à Trois-Rivières en 1946, il tient essentiellement sa formation de travaux et de stages effectués dans des ateliers de peinture et de gravure principalement en France où il a passé sept ans (lithographie à l'Atelier Champfleury, gravure chez Lacourière et Frélaud), en Pologne, au Canada (Colombie-Britannique, Québec) et aux États-Unis, notamment à New York. Plus d'une cinquantaine d'expositions solo et une centaine d'expositions de groupe ont fait connaître l'œuvre de Louis-Pierre Bougie. Parallèlement à sa production de peintre et de graveur, il a réalisé des livres d'artistes avec des écrivains comme Michel Butor, Gaston Miron et Geneviève Letarte, Michael Lachance, Jérôme Élie. Ses œuvres font partie de collections prestigieuses: Musée du Québec, Banque Nationale du Canada, Loto-Québec, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale de France, New York Public Library, Neward Public Library, Bibliothèque de l'Université de Greensboro. Considéré comme l'un des artistes contemporains les plus originaux, il est notamment représenté par les galeries Éric Devlin et Orange (Montréal), Madeleine Lacerte (Québec) et L'Autre Équivoque (Ottawa). Le Musée des beaux-arts du Québec organise une exposition conjointe, *Portrait de la gravure actuelle au Québec*, des lauréats des prix Parizeau en 2006. Elle réunira donc des œuvres des lauréats Ludmila Armata, Elmyra Bouchard, Francine Simonin et Louis-Pierre Bougie.



**Sans titre**  
2005  
Techniques mixtes  
sur papier  
66 X 50 cm

## **NOMINATION DE FRANCE GASCON À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC**

Historienne de l'art, muséologue et administratrice réputée, France Gascon vient d'être nommée directrice de la programmation à la Bibliothèque nationale du Québec (BNQ). Elle occupait depuis 1994 le poste de directrice du Musée d'art de Joliette. Ses nouvelles fonctions l'amèneront à concevoir, planifier et réaliser des initiatives de mise en valeur des collections et des fonds documentaires de la Bibliothèque nationale du Québec à travers une gamme de projets variés: expositions, animations publiques, production de catalogues. France Gascon compte une solide expérience comme en témoignent les fonctions qu'elle a occupées avec succès: conservatrice au Musée d'art contemporain de Montréal, conservatrice en chef au Musée McCord, présidente de la Société des musées québécois, commissaire de la participation canadienne à la Biennale de Venise. France Gascon est l'auteure de nombreux articles en histoire de l'art et en muséologie.

# RÉFLEXION SUR LES TEMPS MODERNES



**LOIS ANDISON**  
*Time after time*

Du 15 décembre 2005  
au 30 janvier 2006

**OREST TATARYN**  
*No Second Thought*

Du 15 décembre 2005  
au 30 janvier 2006

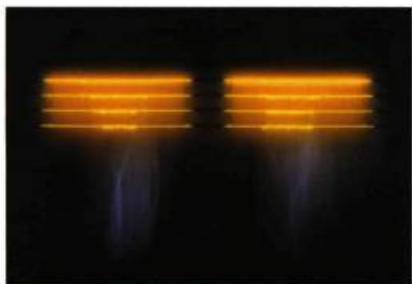
**BGL**  
*Se la jouer commercial*  
(esthétique de présentation)

Du 7 janvier au 4 février 2006

**SHAYNE DARK**  
*Here and Gone*

Du 11 février au 18 mars 2006

Galerie Art Mür  
5826, rue Saint-Hubert  
Montréal  
Tél. : (514) 933-0711  
www.artmur.com



**Orest Tataryn**  
*Yellow Waterfall*, 2000  
Tubes au néon, plastique, tissu, transformeur

Munie d'une caméra numérique, Lois Andison se place en observatrice du monde au quotidien. Elle a photographié la même scène, un jardin adjacent à une cour vu d'une fenêtre, pendant une période d'un an, du 1<sup>er</sup> janvier au 31 décembre 2004. La vidéo « *Time after Time* » nous révèle les plus infimes incidents observés par Lois Andison, tels que des mouvements survenus lors de la déconstruction et de la reconstruction d'un garage, à travers les saisons. Un rendez-vous entre la nature et la culture.

Orest Tataryn travaille avec le néon, la fibre optique, le plasma, notamment. Ce sculpteur s'intéresse particulièrement à la transformation des éléments. Pour lui, l'air et l'eau font partie des biens les plus précieux qui nous entourent. Bien que nous les prenions pour acquis, nous



**Shayne Dark**  
*Wave*, 2005  
Bois, peinture  
1,22 x 3,65m



**BGL**  
*Bosquet d'espionnage*, 2002  
Bois, peinture, roulettes  
1,5 x 0,80 x 0,60m  
Toulouse, France

en abusons sans limites. Avec *No second thought*, il considère la lumière comme élément vital dans nos vies. Avec *Yellow Waterfall*, il réussit à créer un effet de cascades de lumière translucide qui descend sur le plancher comme un mirage fantomatique. Avec *Se la jouer commercial* (esthétique de présentation), BGL poursuit une démarche entreprise depuis quelques années déjà en tentant de réduire le format de ses œuvres. Comme toujours, BGL part du réel pour créer. Les œuvres se veulent une sorte de témoignage sur le monde qui nous entoure dans sa quotidienneté et sur les angoisses de notre civilisation. Entouré d'une aura de mystère, BGL expose de nouvelles œuvres alliant humour et questionnement social.

L'artiste Shayne Dark crée des sculptures à partir de matériaux simples comme le bois récupéré qu'il peint dans des couleurs vives, osant le rouge, le bleu ou le jaune, dans un processus naturel de croissance et d'altération du matériau. Avec sa dernière exposition « *Here and Gone* », il a poursuivi la démarche entreprise avec la série « *Habitat* ». On y découvre quatre grands assemblages réalisés à partir d'arbres ramassés autour de chez lui près de Kingston (Ontario) dans des couleurs de rouge, de bleu et de blanc. Ses œuvres cherchent à stimuler une réaction viscérale et spirituelle chez le spectateur. Ici on pense à une tempête de neige, là à une immense vague bleue. Son travail évoque souvent le contraste entre la vie urbaine et le monde naturel. Il se concentre sur la physicalité et l'expérience perceptuelle du monde. Le travail de Shayne Dark, artiste originaire de Moose Jaw, en Saskatchewan, a été sélectionné par un jury international pour l'exposition ARTiade-Olympique des arts visuels présentée à Athènes en 2004 pendant les XXVIII<sup>e</sup> Jeux Olympiques. En 2004, il a reçu une bourse de la Fondation Pollock-Krasner. MGB

**Lois Andison**  
*Timelapse '04*, 2004  
Vidéo

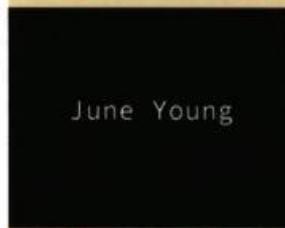
## GALERIE DE PORTRAITS

*UnlimitedID: le portrait comme concept*  
Miriam Bäckström, Max Dean, Jonathan Gitelson,  
Jun Yang et Bettina von Zwehl.

Du 23 février au 8 avril 2006

Dazibao  
Centre de photographies actuelles  
4001, rue Berri  
Espace 202  
Montréal  
Tél. : (514) 845-0063  
www.dazibao-photo.org

Qu'est-ce qu'un bon portrait? Comment reflète-t-il l'identité de la personne photographiée? Miriam Bäckström, Max Dean, Jonathan Gitelson, Jun Yang et Bettina von Zwehl se sont posé la question. Ces artistes originaires de Suède, du Canada, des États-Unis, d'Autriche et de Grande-Bretagne présentent une exposition collective réalisée autour de l'idée du portrait en tant que fondement conceptuel. Jun Yang jongle, par exemple, avec la prononciation de son nom et nous présente un portrait d'elle relevant plus de la linguistique que de la représentation visuelle. Les œuvres présentées (photographies, vidéos et supports électroniques) interrogent essentiellement la notion de portrait comme concept dans le contexte de l'art et de l'identité. Les artistes traitent également de l'utopie en relation avec les nouvelles technologies ou d'autres médias, ainsi que dans la perspective de diverses stratégies novatrices de représentation de l'individu.



**Jun Yang**  
*Soldier Woods*, 2002  
Vidéo (9min)



**Mark Curran**  
*Ebelonga*, 2003  
Tirage jet d'encre

**MARK CURRAN**  
*The Breathing Factory*

Du 12 janvier au 11 février 2006

L'artiste irlandais Mark Curran a choisi d'explorer le paysage industriel irlandais dans un documentaire socio-politique qui porte sur le complexe manufacturier Hewlett-Packard, dans le comté de Kildare, en Irlande. L'installation de Curran combine vidéo numérique, photographie et archives sonores plongeant ainsi le spectateur dans le monde intérieur des travailleurs qui habitent cet espace transitoire sous haute surveillance. MGB

## QUESTIONNEMENT IDENTITAIRE

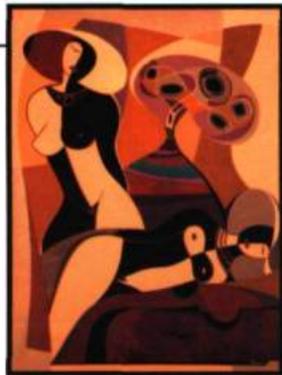
### Le nomadisme au Québec: du Québécois au Migrant

Commissaire : Louise Vigneault  
Centre d'exposition de l'Université de Montréal  
Pavillon de l'aménagement  
Bureau 0056  
Université de Montréal  
Montréal  
Tél. : (514) 343-6111 (poste 3548)  
Du 12 janvier au 19 février 2006



Jean-Paul Lemieux  
*Hommage à Neilligan, 1971*  
Huile sur toile  
85 x 133 cm  
Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal  
Photo : Daniel Roussel  
© Anne-Sophie Lemieux

L'exposition *Le nomadisme au Québec: du Québécois au Migrant* pose un regard sur le nomadisme à travers l'expérience historique des communautés au Québec. Comment cela s'est-il exprimé à travers les productions artistiques? L'exposition permet de découvrir comment la communauté francophone québécoise a exploré un mouvement centrifuge constant de l'Europe vers les Amériques. Ce mouvement a pris diverses formes: des explorateurs partis aux confins du Mississipi, en passant par les missions des Jésuites jusqu'aux exilés de la Nouvelle-Angleterre. Comme le précise Louise Vigneault: «L'exposition entend ainsi illustrer le fait que l'identité collective n'est nullement réductible à une catégorie unique, clairement définie, mais s'inscrit, au contraire, dans une constante dynamique de tensions entre les forces d'inertie et de mouvement. Une sélection de productions artistiques et littéraires du Québec, couvrant aussi bien les périodes traditionnelle, moderne que contemporaine, tirée d'objets d'art du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours de la Collection d'œuvres d'art de l'Université de Montréal permet ainsi d'interroger les modalités de transformations de la réalité du nomadisme et d'exposer les langages et les dispositifs de représentation qui ont servi à évoquer, à interpréter, à rejeter ou à renforcer cette réalité.» MGB



## CUBISME REVISITÉ

### MIKLOS ROGAN *Aplats modernes*

Galerie Lamoureux Ritzenhoff  
1428, rue Sherbrooke Ouest  
Montréal  
Tél. : (514) 840-0990  
www.galerielamoureuxritzenhoff.com  
Du 11 au 24 novembre 2005

Formé d'abord au piano et au trombone à l'Académie de musique de Budapest, en Hongrie, d'où il est originaire, Miklos Rogan est aujourd'hui un peintre autodidacte. Dans son exposition *Aplats modernes*, il propose une série de tableaux dans des compositions stylisées influencées par le cubisme et l'expressionnisme abstrait. À partir d'un dessin, Rogan modèle des formes reliées par des lignes courbes, serpentine et des volutes. La couleur est appliquée au couteau ou au pinceau en plusieurs couches superposées d'acrylique, créant ainsi des textures. L'influence de la musique et la prépondérance du corps féminin s'expriment dans plusieurs toiles comme *Female with Violoncello* où une femme endormie (ne serait-elle que songeuse?) se laisse bercer par des notes de violoncelle. Dans *Twins II*, deux femmes mi-blanches, mi-noires, (comme les notes d'une partition) gardent, elles aussi, les yeux clos. L'automne avec ses couleurs chaudes ou encore un coucher de soleil en Grèce servent de prétexte à l'artiste pour déconstruire certains sujets afin de mieux les reconstruire à sa manière. Installé au Canada depuis 1988, Miklos Rogan a remporté le premier prix d'un concours à la Galerie régionale de Cornwall en 1994. Il a exposé ses œuvres dans des galeries en Europe, à Vienne et Budapest, aux États-Unis, dans le Montana, et au Canada, en Ontario, à Cornwall, Waterloo, Aylmer, Ottawa et Belleville. MGB

*Twins II or Modern Layers, 2005*  
Acrylique sur toile  
102 x 76 cm

## MANIPULATIONS GRAPHIQUES ET PHOTOGRAPHIQUES

### STÉPHANIE BÉLIVEAU *Autour de ma peinture*

Du 14 janvier au 26 février 2006

### SYLVIE READMAN *Déclinaisons*

Du 4 mars au 15 avril 2006

Plein sud  
Centre d'exposition en art actuel  
150, rue De Gentilly Est  
Local D-0626  
Longueuil  
Tél. : (450) 679-4480  
www.plein-sud.org



Sylvie Readman  
Photographie tirée  
du polyptique  
*Partition, 2005*  
Épreuve à jet  
d'encre imprimée  
sur papier chiffon  
108 x 132 cm

Stéphanie Béliveau s'interroge depuis une quinzaine d'années sur le caractère tragique de la condition humaine. Dans *Autour de ma peinture*, elle présente une installation qui s'articule autour de trois éléments-clés: l'atelier, la fragilité du corps et l'importance du dessin. Artiste originaire de Québec, elle a utilisé divers matériaux et objets pour reproduire son propre atelier autour d'une colonne. Elle a confié à Martine Viale le soin de réaliser une performance sur le thème du corps et de sa fragilité. Quant aux dessins de l'artiste, ils sont réalisés sur deux longues bandes de papier et représentent des animaux, des taches, des formes abstraites - blessures, barrières ou signes mathématiques? Qui sait? S'inspirant d'images vues dans les médias, Stéphanie Béliveau utilise le dessin, la peinture et le collage, essentiellement sur des matériaux pauvres: papier, carton, corde, ficelle. Elle exprime ainsi sa manière de voir le monde en tentant de rejoindre l'inconscient collectif. Elle a exposé en 2005 à la Bjornson Kajiwara Gallery de Vancouver. Elle est représentée à Montréal par la Galerie Simon Blais.

Fascinée par ses recherches sur le langage photographique, Sylvie Readman expose dans *Déclinaisons* une série de paysages singuliers pris dans des zones urbaines périphériques, isolées. Devant ses photographies de silos, d'entrepôts et de hangars un peu flous, on se demande d'où vient l'effet de flou qui les habite. L'artiste recourt à une combinaison de deux procédés techniques: de longs temps d'exposition et de multiples impressions sur un même négatif. Ces manipulations créent un effet de mouvement comme si les photographies vibraient sous nos yeux. Elles sont imprimées au jet d'encre sur papier mat archive. Leur grand format leur confère une forte présence matérielle. Ainsi les photographies d'entrepôts à l'architecture banale, plantés dans un décor de tours électriques, font figure de témoins énigmatiques du XXI<sup>e</sup> siècle. Enfin, une vidéo sert de complément aux photographies. MGB

## PERSPECTIVES FANTASMAGORIQUES

**ROMÉO GONGORA**

Du 13 janvier au 18 février 2006

**GWENAËL BÉLANGER**

Du 13 janvier au 18 février 2006

Galerie Optica  
372, rue Sainte-Catherine Ouest  
Espace 508  
Montréal  
Tél. : (514) 874-1666  
www.optica.ca



**Roméo Gongora**  
*Heureux, 2005*

Projection vidéo, 3 h 20 min  
Reproduit avec l'aimable permission de l'artiste

Le jeune artiste Roméo Gongora s'intéresse aux liens qui unissent les individus entre eux. C'est pourquoi il filme des sortes de fables où les acteurs sont confrontés à la mort, à la joie, à la souffrance ou au plaisir. Il a créé une installation constituée de saynètes présentées en quatre projections vidéo. Une trame narrative a été réalisée à partir d'images prises en plan fixe et d'incrustations vidéo numériques. Ainsi on reconnaît ici un rideau qui s'agite. Là un lampion qui s'illumine. Ailleurs, une morte continue de respirer. Le travail de Roméo Gongora questionne nos certitudes aux limites de la perception et de la représentation de même que notre rapport à l'authenticité. Une part d'invisible et de spiritualité se dégage de ses allégories fantasmagoriques.

Gwenaël Bélanger présente une nouvelle série de photographies sur les jeux de perspectives et d'anamorphose. Cette artiste s'est démarquée par ses photographies d'objets de toutes sortes, pris sur le vif en chute libre juste avant qu'ils



**Gwenaël Bélanger**  
*Série Polyèdres (icosaèdre), 2004*  
Impression lamda  
92 x 105 cm  
Reproduit avec l'aimable permission de l'artiste

ne se fracassent sur le sol. La technique qu'elle a développée pour son exposition consiste à rassembler plusieurs photographies d'intérieur de boîtes de carton vues en plongée. Ces vues sont imprimées sur une pellicule autocollante et découpées de façon à ne garder que l'intérieur de la boîte. L'artiste les colle directement sur le mur. Les photos sont agencées de telle sorte que plus l'angle est petit, moins l'intérieur de la boîte est visible. Ainsi une

perspective fuyante surgit de l'assemblage de ces fonds de boîtes et de leur contenu sur le mur. Les photographies de Gwenaël Bélanger rappellent les travaux optiques de Vasarely. MGB

## CENTIÈME ANNIVERSAIRE DE PELLAN

*Les enfants et Alfred Pellan*

Maison des arts de Laval  
1395, boulevard de la Concorde  
Laval

Tél. : (450) 662-4440

Du 13 novembre 2005 au 29 janvier 2006



Plantes étranges, personnages aux formes sensuelles, architectures complexes qui s'entremêlent en un joyeux concert de couleurs: voilà le monde fabuleux dans lequel nous entraîne Alfred Pellan. Pour souligner le centième anniversaire de naissance de l'artiste, la Maison des arts de Laval a regroupé une quarantaine

d'œuvres sur le thème des jardins: huiles, estampes, dessins empruntés à des musées québécois et à des collectionneurs privés. Les adultes et les enfants, en particulier, pourront apprécier cette exposition qui présente également une sélection de quarante-huit dessins exécutés « à la manière de Pellan » par des écoliers du primaire.

Comme le souligne la commissaire Madeleine Therrien, « La passion légendaire de Pellan, sa curiosité insatiable et son utilisation de matériaux inusités l'ont conduit sur de nouveaux sentiers à explorer. Les œuvres de Pellan célèbrent la liberté du geste artistique et ouvrent

la voie à l'innovation et à l'inédit. Elles sont de celles que l'on ne peut oublier. Sa quête de renouveau ne s'interrompt qu'avec sa mort en 1988. » Un catalogue de 32 pages accompagne cette exposition aux allures surréalistes et allégoriques. MGB

# JOSÉE DUBEAU : L'ESPACE ILLUSOIRE

Julie Kennedy

LA DEUXIÈME EXPOSITION DE JOSÉE DUBEAU EN ALLEMAGNE VIENT CLORE UNE RÉSIDENCE AU KÜNSTLERHAUS BETHANIE DE BERLIN. L'INSTALLATION *ESPACEMENT* NOUS INVITE À CIRCULER DANS UNE STRUCTURE ARCHITECTURALE DOMINÉE PAR LE VIDE, QUI INTERROGE LA SUBSTANCE DES RELATIONS INTERPERSONNELLES DANS NOS ENVIRONNEMENTS PUBLICS. D'AUTRES ŒUVRES RÉCENTES DE L'ARTISTE EXPLORENT TOUJOURS LA QUESTION DE LA CONDITION HUMAINE DANS L'ESPACE QUI NOUS ENGLOBE.

*Espacement*, 2005  
Installation



Un an après son séjour à la Villa Concordia de Bamberg en 2002 (voir Vie des Arts n° 191), Josée Dubeau était de retour en Allemagne pour poursuivre son travail au Künstlerhaus Bethanien, centre de production et d'exposition d'art contemporain qui joue un rôle de premier plan dans le domaine des arts visuels à Berlin et au-delà, notamment par la mise en place d'un important programme international d'atelier-résidence toujours en expansion, accueillant aujourd'hui des artistes de 30 pays. À l'été 2004, Josée Dubeau y a inauguré le Studio du Québec, mis à la disposition d'artistes québécois pour un séjour annuel rendu possible par le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Le fruit principal de son travail réalisé à Berlin est une vaste installation architecturale couvrant une surface de 165 m<sup>2</sup> et composée d'un unique matériau: de fines et légères baguettes en bois de pin, assemblées pour former les pièces d'un mobilier conventionnel que l'on pourrait retrouver dans tout espace public ou administratif. Des chaises et des tables de différentes dimensions, une série de bibliothèques, un tableau de présentation sont disposés en un agencement régulier où dominent les angles droits. De ces objets épurés, seule la charpente est visible; les surfaces pleines qui en permettent normalement l'utilisation laissent place au vide. Avec une grande économie de moyens, le regroupement dense de ces meubles vidés de leur substance et dérobés de leur fonction donne lieu à un jeu de lignes tridimensionnel qui provoque une certaine confusion optique. L'inhabituelle transparence rend difficile leur identification au premier coup d'œil. Intrigué par ce qu'il aperçoit «à travers» les différentes composantes de cet ameublement, le visiteur circule dans une structure labyrinthique où il éprouve une distanciation par rapport

aux objets qui lui sont à la fois familiers et étrangers.

## VACUITÉ TECHNOCRATIQUE

Or c'est précisément dans l'expérience de cette perte des repères et de la matière que peut se dégager le sens de l'œuvre. Car si le titre *Espacement* (2005) fait directement référence à l'organisation spatiale de l'installation, il renvoie aussi à un second niveau de sens: la distance entre l'être humain et l'espace social dans lequel il évolue. En dépouillant les objets de leur substance, Josée Dubeau utilise le dispositif du vide pour nous parler de la perte de contact entre l'individu et son environnement. L'œuvre représente un espace générique: bureaux, services administratifs, salles d'attente sont des lieux anonymes et stéréotypés dont l'organisation spatiale offre certes la possibilité de communiquer, mais qui se limitent en réalité à des espaces de communication transactionnelle et technocratique. Faisant écho à ce paradoxe, *Espacement* constitue un espace caractérisé par l'homogénéité de son organisation et le parcours standardisé qu'il impose au visiteur, à l'instar de nos systèmes bureaucratiques dont Josée Dubeau expose la vacuité par la mise en valeur de l'espace négatif. Les photographies qui montrent des visiteurs déambulant à travers les îlots de l'installation offrent une métaphore de l'altération de l'individualité qui résulte de la conformation à une identité sociale dans un contexte public: ils sont réduits à des silhouettes floues qui semblent se dématérialiser et dont les mouvements sont arrêtés dans des poses rigides. Visibles à travers la construction ajourée qui suggère l'idée d'un espace de communication libre, ils demeurent toutefois enfermés dans des rôles sociaux déterminés par l'environnement normalisé qui les contient.

La cohabitation, paradoxale, de la transparence et de la légèreté de la structure et des matériaux d'une part, et du cloisonnement et du repli sur soi de l'individu dans cette même structure d'autre part, est une constante dans l'œuvre de Josée Dubeau. Cette tension est notamment présente dans *Cosmos* (2002), son travail fait à Bamberg, où une multitude de petites capsules de gélatine agglomérées les unes aux autres emprisonnent des figurines à la manière d'un cocon translucide pour traiter de l'isolement de l'être humain dans la société. C'est une œuvre en expansion, à laquelle peuvent venir se greffer, comme si elles se reproduisaient de façon organique, des centaines d'autres capsules regroupées en agglomérations mouvantes. Dans ce dispositif, la multiplication des unités et l'absence de délimitation de la structure englobante accentuent encore l'impression d'une standardisation de l'individu dans et par l'organisation spatiale. *Espacement*, la plus grande œuvre de Josée Dubeau à ce jour, doit également être complétée d'autres éléments de mobilier pouvant être disposés de façon à créer des espaces publics qui pourraient inciter à la communication, mais dont le caractère homogène et répétitif révèle l'échec d'un véritable échange interpersonnel.

L'atelier de Josée Dubeau au Künstlerhaus Bethanien abrite aussi une série de dessins récents dont certains ont déjà été exposés sous le titre *Perdus dans l'espace* (2002). Sur de grandes feuilles de papier blanc, des corps et des constructions de plus petites dimensions, minutieusement dessinés, flottent dans un espace immaculé indéterminé. Le vide créé par l'arrière-plan contraste fortement avec la densité et le trait précis des formes cloisonnées. Un astronaute, une aéronef, une maison suspendue à trois parachutes, un avion-libellule fonctionnant à l'énergie solaire: ces

corps échappant à la loi de la gravité semblent répondre à un ambitieux désir de liberté. Mais cette conquête de l'espace est freinée par une dépendance étroite envers les moyens mêmes qui en autorisent l'entreprise. Bien qu'ils aient atteint un idéal d'ape-santeur, ces corps ne peuvent subsister dans cet état sans l'appareillage technique essentiel qui les supporte. On retrouve ici le principe dualiste qui sous-tend l'œuvre de Josée Dubeau: la tension entre le rêve d'évasion et l'impossibilité de son accomplissement sans le recours à une structure complexe et contraignante. Les moyens mis au service du désir humain condamnent ce même désir au statut d'utopie.

## PERFECTION HUMAINE

Opérant de façon similaire, la pièce sonore *Please press zero* (2004) présente un service vocal informatisé desservi par une voix métallique proposant une panoplie d'options qui font miroiter la satisfaction matérialiste et immédiate des désirs les plus disparates en appuyant simplement sur les touches indiquées. Les nombres astronomiques à composer viennent confirmer la nature utopique des services offerts: système de contrôle des comportements imprévisibles, changement de mode de vie, préservation du matériel génétique, chirurgie plastique avec photoshop, etc. Lorsque la voix se désintègre finalement en résonnant dans un espace infini, on comprend que la défaillance du système laissera inassouvis ces idéaux de perfectionnement de la condition humaine. □

### EXPOSITION

Künstlerhaus Bethanien GmbH  
Marianneplatz 2  
10997 Berlin  
[www.bethanien.de](http://www.bethanien.de)  
[info@bethanien.de](mailto:info@bethanien.de)

## AUX IMPATIENTS RIEN D'IMPOSSIBLE

Édouard Lachapelle

### UN CENTRE D'INTERPRÉTATION

En se donnant pour mission de mettre en valeur les œuvres produites dans ses ateliers, la fondation *Les Impatients* voit d'abord à en assurer la conservation et ensuite elle se propose d'exposer non seulement celles-ci mais aussi toute autre œuvre qui d'une manière pertinente viendrait s'inscrire dans un de ses objectifs : celui de démystifier les maladies mentales dans notre collectivité. C'est ainsi que le centre d'interprétation de l'art thérapeutique et de l'art brut peut enrichir sa programmation d'expositions qui, comme celle de Gabor Szilasi, viennent faire connaître à un public plus large que celui des spécialistes du réseau de la santé non seulement les œuvres produites dans les différents ateliers des *Impatients* mais encore les *Impatients* eux-mêmes.

À l'automne 2003, l'exposition *Noir et blanc sur les Impatients*, tenue du 10 septembre au 9 novembre, venait nous faire comprendre que Gabor Szilasi et les *Impatients* s'étaient prêtés au jeu réciproque du photographe photographié. L'exposition nous

dévoilait le résultat de cette expérience : une trentaine de magnifiques photos noir et blanc qui présentaient des portraits des *Impatients* et de Gabor Szilasi.

### UN PHOTOGRAPHE

Né à Budapest en 1928, Gabor Szilasi débute sa carrière de photographe en Hongrie. Il arrive au Canada en 1957 puis s'installe définitivement à Montréal deux ans plus tard. Il travaille comme photographe à l'ONF puis comme professeur au cégep du Vieux Montréal et à l'Université Concordia jusqu'en 1995. Reconnu comme pionnier de la photographie d'auteur au Canada, il a réalisé des photographies documentaires dans le Québec rural et à Montréal. En 1997, le Musée des beaux-arts de Montréal présente une importante exposition rétrospective de ses œuvres. La même année, Les Presses Universitaires Mc Gill-Queen's ont publié un livre intitulé : *Gabor Szilasi, photographies 1954-1996*. Ses travaux sont représentés dans plusieurs collections publiques et privées au Canada, en Europe et aux États-Unis.

### UNE EXPOSITION

L'exposition *Noir et blanc sur les Impatients-prise 2* n'est en aucune manière une redite de celle de 2003. Lorraine Palardy, directrice générale de la fondation, en décrit ainsi la genèse : « Pendant plus d'un an, Gabor Szilasi a accepté de se rendre avec son équipement photographique aux trois ateliers que fréquente régulièrement les *Impatients* à Montréal, c'est plus de deux cents hommes et femmes aux prises avec des problèmes d'ordre psychiatrique.

Gabor le silencieux, le discret, l'attentif, le rieur est devenu le complice de Jean-Claude, Christian et



Gabor Szilasi  
Portrait de Jean-Claude  
Photographie  
2005

les autres, tour à tour modèles et photographes dans un jeu impromptu où plusieurs ont eu l'occasion de s'initier à la photographie. De là nous vient la remarquable réunion des photos qui composent cette exposition.»

C'est en homme qui connaît bien le pouvoir des images, pouvoir parfois terrible, que Gabor Szilasi s'est approché délicatement de ses sujets respectant leurs pudeurs, n'envahissant pas leur intimité mais au contraire nous la faisant partager en direct comme il l'a vécue lui-même. C'est de cette manière qu'il a pu permettre aux *Impatients* d'accéder à l'autoportrait et aux difficiles mises à nu qu'il suppose. Cela nous vaut une exposition d'une rare intensité où les personnages nous sont livrés «al vif», de leur plein consentement sans, pourtant, aucun exhibitionnisme.

### UN LIVRE

L'exposition *Noir et blanc sur les Impatients-prise 2* a trouvé son fidèle reflet dans un magnifique ouvrage de 104 pages : le livre *JE*, qui est plus qu'un simple document d'accompagnement mais, significatif de manière autonome,

un merveilleux recueil de photographies et de courts textes des *Impatients*. On ne pourrait rendre justice à la très dense préface de Lise Bissonnette qu'en la citant *in extenso*. Par cet écrit direct nous sommes entraînés dans une réflexion personnelle loin de l'habituel discours conventionnellement élogieux qui fait office de présentation à de tels ouvrages.

Des textes de Gabor Szilasi et de Lorraine B. Palardy viennent éclairer de façon vivante la démarche dont le livre se veut l'écho. Trente-six photos auxquelles répondent trente-six autoportraits peints dessinés ou écrits. Plus que de simples illustrations, ces dessins, autoportraits graphiques des *Impatients* souvent inspirés des photographies sont le cœur du livre et sont complétés par des commentaires des *Impatients* eux-mêmes comme ceux de José Bernard, écrits à même son dessin : « On ne m'a pas dit *viens*, on m'a dit *va où tu veux*. »

Cette belle publication, artistiquement soignée jusqu'au moindre détail par la graphiste Rachel Desjardins, a été dirigée par Pierre Henry qui en a assuré la traduction sous le titre *I AM*, livre d'une égale qualité

#### À VOIR

*Les Impatients*  
*Noir et Blanc sur*  
*les Impatients- Prise 2*  
Photographies de  
Gabor Szilasi

Édifice du Bon-Pasteur  
100 Sherbrooke Est  
Suite 4000  
Montréal  
Tél. : (514) 842-1043

Du 8 septembre  
au 28 octobre 2005

## UNE SÉRIE

Depuis l'automne 2004, une série de causeries du dimanche matin est présentée dans les locaux des Impatients au centre-ville. On peut s'y retrouver pour un café et un croissant une demi-heure avant la conférence, ce qui explique que la série se nomme «*Avec ou sans sucre*». La première conférence de la saison 2005-2006, donnée dans le cadre du mois de la photo à Montréal, s'intitulait «*Tenez la pose*». Elle sera suivie en février, à l'occasion de la Saint-Valentin, d'une conférence du psychiatre Jacques Drouin sur l'amour et la sexualité chez des musiciens comme Mozart et Schubert, des sculpteurs comme Rodin et Maillol, etc. Christian Dumais Lvowski viendra en avril nous parler de Nijinski dont il a publié les fameux cahiers en traduction française. En mai, l'écrivain Gaëtan Brulotte nous fera mieux connaître l'œuvre de Jean-Paul Lemieux, artiste sur lequel il a écrit un ouvrage publié chez Fides.

## UNE CONFÉRENCE

Précisons d'emblée que je me vois absolument incapable d'écrire une phrase qui voudrait que «l'auteur de cet article est le conférencier dont il sera ici question». Il faut ensuite imaginer Léonard de Vinci lancer cet impératif «tenez la pose» à Mona Lisa. Lorsque j'ai préparé la conférence qui porte ce titre, elle devait s'inscrire dans l'animation de l'expo de Gabor Szilasi, j'ai eu alors à choisir de ne pas commenter les photographies qui composaient cette exposition. Est-ce que je craignais que le photographe n'entende mes propos? J'ai plutôt opté pour une approche critique du portrait comme genre. Le titre *tenez la pose* en dit long sur le caractère artificiel de cette mise en situation, par exemple, de la princesse de Broglie qui en 1853 se tient immobile devant le virtuose pinceau d'Ingres. Quelque deux cent quarante diapositives m'ont permis d'illustrer plutôt qu'une histoire du portrait

de nombreuses histoires de portraits et de voir par exemple la propagande impériale d'Auguste dans la statuare romaine inspirant celle de Napoléon dans la peinture de Louis David. Voir le portrait du Christ emprunter ses formules, quasi «ready made», aux images de l'empereur byzantin. Les diapositives ont surpris Delacroix peignant un portrait de Niccolò Paganini à partir d'une photo truquée qu'il a cru authentique.

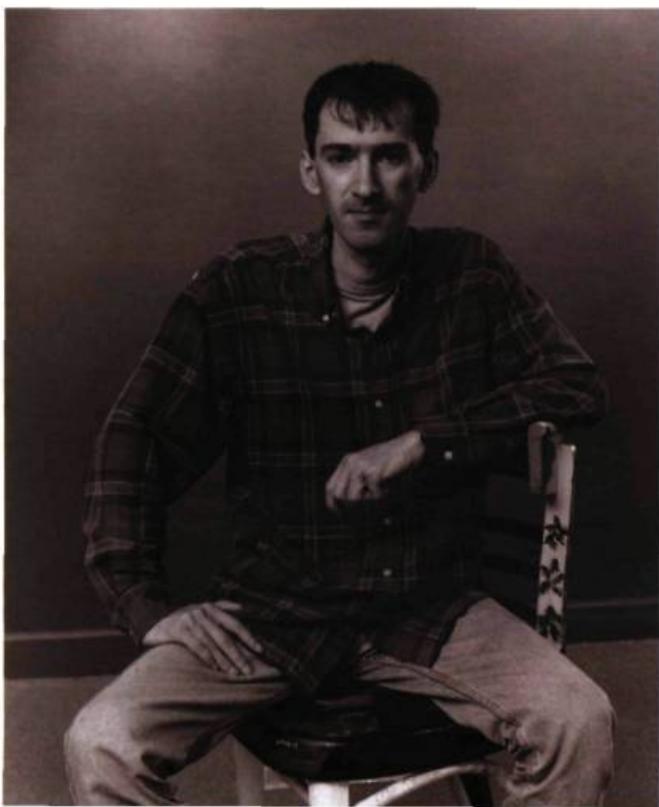
Elles ont aussi ironisé avec Degas s'étant fait photographe dans une moqueuse mise en scène pour rire de *L'Apothéose d'Homère* de l'incontournable «Monsieur Ingres» (encore lui!) et, en fin de compte, après un troublant détour par l'atelier de Giacometti, un homme hanté par la figure humaine, examiner quelques portraits que trois générations de Livernois, photographes, ont faits des gens de Québec. □



Gabor Szilasi  
Portrait de Louise  
Photographie  
2005



Gabor Szilasi  
Portrait de Sylvie  
Photographie  
2005



Gabor Szilasi  
Portrait de Willy  
Photographie  
2005

## UN POÈME

On pourrait clore ou plutôt ouvrir toutes ces histoires de portraits, en confiant nos réflexions à ce poème d'Alberto Giacometti :

*non c'è immagine  
umana né viso a me più  
estanei di quelli che per  
averli tanto guardati si  
son fermati ovunque sui  
gradini d'ignote scale*

*Aucune figure humaine ne  
m'est aussi étrangère  
même plus un visage de tant  
l'avoir regardée elle s'est  
fermée partout sur des marches  
d'escaliers inconnus*

# LE SPECTATEUR ET L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE

Jean De Julio-Paquin

Avec une programmation de vingt-neuf expositions réunissant soixante artistes du Québec et d'ailleurs, la 9<sup>e</sup> édition du Mois de la Photo confirme une fois de plus la place et l'importance de la photographie dans la définition du champ des arts visuels. La thématique *Image et Imagination*, privilégiée par la commissaire Martha Langford, s'inscrit dans une démarche singulière visant à redéployer le questionnement sur la fonction des images dans sa relation au spectateur. Nous constatons aussi que la manifestation renforce l'emprise de la photographie dans sa quête de recherches sur la réception des images mais aussi sur son rôle dans l'évolution de l'histoire de l'art elle-même.

Cette évolution ne s'appuierait pas exclusivement sur les facteurs reliés à l'innovation formelle. Selon la commissaire, il existe une autre donnée actuellement incontournable pour circonscrire l'évolution de la pratique visuelle, à savoir la place qu'occupe le spectateur dans la réception des représentations qui lui sont offertes. Cette position définit toute l'essence et la fonction éditoriale de la 9<sup>e</sup> édition.

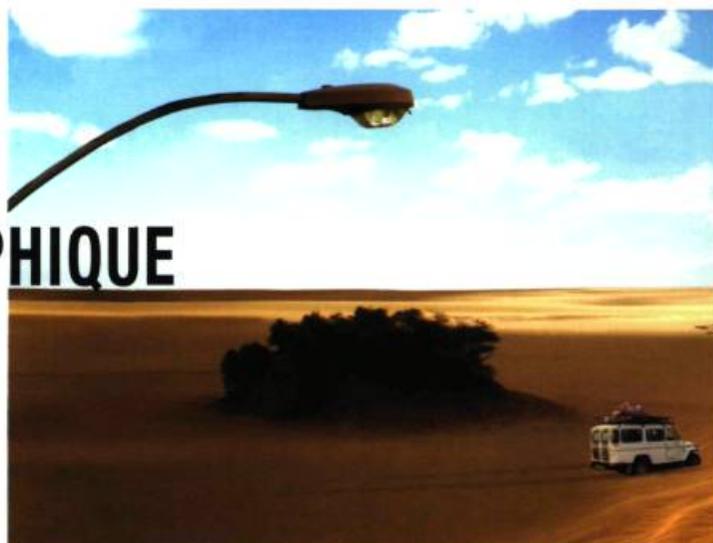
Dans l'imposant catalogue, Martha Langford affirme d'emblée que pour une large part « la notion arrêtée de la photographie en tant que médium lié au réel, voile un aspect important de l'expérience photographique telle que nous l'aborderons ici : la vie d'une photographie dans l'esprit du spectateur ». Elle précise aussi que grâce à la densité de l'imagination, le spectateur vient à la rencontre de l'œuvre avec sa propre expérience visuelle, son propre bagage culturel

mais aussi sa propre conscience. Cette posture ouvre ainsi la voie à des possibilités quasi infinies d'interprétations de l'image visuelle parce qu'elle sollicite l'expérience directe du regardeur. Mais il y a plus encore.

Le fait de valoriser le spectateur dans le processus d'appropriation de l'image implique une autre fonction tout aussi importante et que l'on désigne par le terme pédagogique. Car il s'agit bien d'un processus d'apprentissage qui est formulé et celui-ci ne peut être que bénéfique dans la relation de l'individu à l'art.

On sait très bien que cette relation est souvent ardue, le spectateur comprenant mal le propos véhiculé par l'artiste. Les questions, « à quoi sert l'art? » ou bien encore « qu'est-ce que cela représente? » reviennent constamment. Ici, on inverse la problématique. L'investissement du public devient donc capital à la compréhension et à la légitimation du champ des arts visuels. L'individu participe à affermir ses compétences en agissant à la fois sur le contenu, l'expression et la finalité de l'image. Selon Martha Langford, chaque maillon de la chaîne photographique implique *de facto* le spectateur et les images réveillent chez lui son esprit investigateur. Voilà un aspect la fois inusité et paradoxal car celui-ci va à l'encontre du mode dominant de la réception des images; la société ayant surtout habitué le spectateur à adopter un rôle passif plutôt qu'actif face aux représentations qu'elles soient photographiques, publicitaires ou télévisuelles.

Selon la formulation de Martha Langford, le spectateur peut donc



Ramona Ramlochand  
White Desert, 2005  
Transparent couleur, caisson lumineux  
(détail de l'installation)  
Gracieuseté de l'artiste

recréer l'image et adopter face aux propositions photographiques plusieurs angles d'interprétation. C'est le cas, entre autres, de Adad Hanah avec son œuvre *Cube Still (remake)* à la galerie B-312. Le spectateur peut à sa guise interpréter les mises en scène des acteurs/modèles dont l'image reproduit sur le mur reconstruit un nouvel espace fictif. Il retient ce qu'il veut. Il s'agit d'une proposition... à nous d'y entrer ou pas. C'est dans la même veine que Ramona Ramlochand dans sa série intitulée *White Desert*, présentée chez Optica, convie le spectateur à déambuler à travers sa propre expérience. Nous voyageons dans des lieux et des territoires géographiques, réels ou fictifs qui se déploient dans notre propre imaginaire. Le spectateur peut choisir à sa guise différents angles de vision et pénétrer à l'intérieur de l'œuvre comme s'il faisait lui-même partie de l'installation.

L'autre fait distinctif de l'événement est la place accordée à la représentation de la figure humaine. Les autoportraits travestis de Rafael Goldchain exposés au Centre des arts Saïdye Bronfmann constituent une belle révélation tout comme les photographies surréalistes de Shana et Robert ParkeHarrison à la TOHU, la Cité des arts du cirque. Dans une composition et une technique exemplaires, ce duo de photographes créent des univers insolites marqués principalement par une réflexion sur l'environnement et la

condition humaine. À souligner aussi la série photographique de Donigan Cumming présentée à la galerie Éric Devlin. Les collages réalisés en grand format nous bouleversent. À travers la représentation humaine, la composition d'ensemble rend compte d'un désordre et d'un inconfort social.

De par la diversité de sa programmation et de sa qualité éditoriale, la 9<sup>e</sup> édition prouve une fois encore que le *Mois de la Photo* à Montréal constitue une manifestation majeure et essentielle du domaine des arts visuels au Québec. Nous attendons avec impatience le prochain rendez-vous en 2007. □

<sup>1</sup> Langford, Martha. *Image et Imagination, Le Mois de la Photo* à Montréal 2005, McGill-Queen's University Press, Montréal et Kingston- Londres-Ithaca, page 3.

## EXPOSITION

LE MOIS DE LA PHOTO  
À MONTRÉAL  
9<sup>e</sup> édition  
Du 8 septembre  
au 10 octobre 2005  
[www.moisdelaphoto.com](http://www.moisdelaphoto.com)

RICHARD LANCTÔT

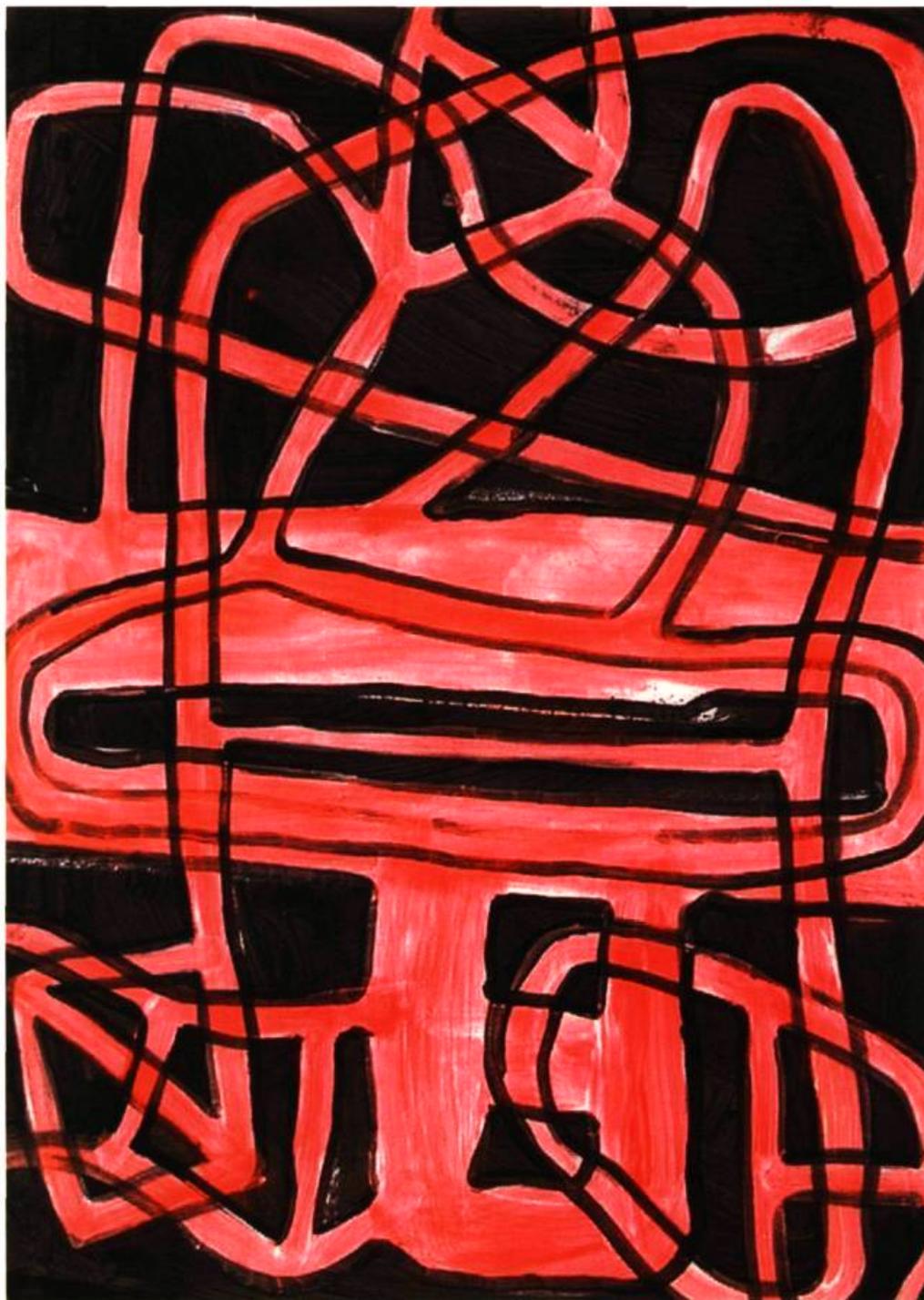
# SYSTÈME DE RÉFÉRENCE

François-Marc Gagnon

LES ŒUVRES DE RICHARD LANCTÔT, REGROUPÉES SOUS LE TITRE GLOBAL *ÉNONCÉS*, SE PRÉSENTENT COMME DE CURIEUX HIÉROGLYPHES D'UNE ÉCRITURE INCONNUE, PLUS PRÈS DE CELLE DES MAYAS QUE DE L'ANCIENNE ÉGYPTÉ, SE DÉTACHANT SUR FOND NOIR. LES FORMES ELLES-MÊMES SONT FAITES D'ENTRELACS, DE SUPERPOSITIONS EN TRANSPARENCE, DE SORTE QUE LA BIDIMENSIONNALITÉ DE LA PRÉSENTATION EST TOUJOURS STRICTEMENT RESPECTÉE. NOUS SOMMES ICI DEVANT DES ŒUVRES TOTALEMENT ABSTRAITES, ET SI « ÉNONCÉS » IL Y A, IL NE POURRAIT S'AGIR DE FORMES SUSCEPTIBLES D'UNE LECTURE AUTRE QUE PICTURALE.



Richard Lanctôt  
*Énoncé 19*, 2004  
 Acrylique et encre sur papier  
 76 X 56 cm  
 Collection de l'artiste



Richard Lanctôt  
*Énoncé 17*, 2004  
 Acrylique et encre sur papier  
 76 X 56 cm  
 Collection de l'artiste

Ce qu'il y a de singulier dans la présentation des œuvres de Richard Lanctôt, c'est la parution parallèle de deux petits ouvrages du peintre, l'un constituant le catalogue de l'exposition et l'autre, intitulé justement *Énoncés visibilités*, une série de réflexions moins collées à l'actualité. Dans ce dernier écrit, Richard Lanctôt confronte chacun de ses *Énoncés* à une œuvre d'art ancienne ou contemporaine. C'est cette mise en rapport qui m'a paru intrigante. Il ne peut simplement s'agir d'indiquer des sources d'inspiration. À la rigueur, la seule œuvre qui pourrait avoir une certaine affinité avec le travail de Richard Lanctôt pourrait être l'huile de Brice Marden dédicacée à Fernand Léger qui parût à la page 61 du recueil.

#### RAPPROCHEMENTS ET DÉTOURS

Les autres rapports établis entre les *Énoncés* et des œuvres du passé ou du présent n'en sont pas moins troublants et pourraient relever d'une pratique de la métaphore, comme la définissait Pierre Réverdy: « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique! »

Ici aussi on pourrait parler non de « comparaison », mais de « rapprochement », et de rapprochements entre des entités éloignées dans la réalité, mais dont la mise en rapport est toujours « juste ». Richard Lanctôt nous fait faire alors un singulier parcours en peinture ancienne et en peinture moderne. Les références à la peinture actuelle sont immédiatement compréhensibles. Voilà un peintre pour qui les propositions de Albers, Max Bill, Kandinsky,

Léger, Malévitch, Mondrian, Ed Moses, et Ad Reihardt font sens. Certes, Lanctôt n'a pas d'affinités avec leur géométrisme, mais l'affirmation du langage plastique comme tel le séduit, celle d'un certain « spirituel dans l'art » le touche. Il s'agit de dire quelque chose qui soit au-delà du langage, tout en étant intelligible. Des énoncés, mais de l'ordre du visible.

Des références plus discrètes à une toile de Borduas et à une toile de Dubuffet, tardives l'une et l'autre, à Rothko, voire à Hopper et Ryder, sont probablement révélatrices du caractère plus lyrique, plus émotif de ces *Énoncés*. Ne concédant en rien à l'anecdote, ils nous parlent néanmoins, nous font signe comme s'ils venaient directement du monde intérieur de l'artiste.

Mais ce sont les références à la peinture ancienne qui sont les plus étonnantes. Une *Annonciation* de Fra Angelico nous est d'abord proposée. Depuis que Didi-Huberman nous a appris à regarder Fra Angelico, ce n'est plus un peintre que l'on peut prendre à la légère. Son *Annonciation* confronte l'Ange et Marie dans une cellule voûtée. Un saint Dominique en prière est le témoin discret de

la scène. Entre l'Ange et la Vierge, il y a bien eu des « énoncés » : « Je vous salue, Marie... » et « Je suis la servante du Seigneur ». Mais la fresque nous donne plutôt à voir un espace vide, une zone de silence absolu. C'est ce vide qui est fascinant, car il semble indiquer un au-delà des paroles échangées au sein duquel s'accomplit le mystère. On retrouve le même genre de confrontation dans un tableau du Greco, également retenu par Richard Lanctôt. Le tableau met côte à côte un saint André avec son attribut habituel, la croix en X, et un saint François stigmatisé. C'est ce grand X entre les deux personnages qui est troublant, comme s'il s'agissait d'abolir ici l'espace, de créer le vide, par une sorte d'opération arithmétique. *Le Christ après la flagellation* de Velásquez, par lequel se ferme le recueil de Lanctôt ne comporte que trois personnages : un enfant, un ange et le Christ, dans un espace vide comme la cruauté. La colonne qui était le praticable obligatoire de ce décor est reportée à l'extrême gauche. On ne la voit presque pas, d'autant que le regard du Christ faisant l'effort de se tourner vers l'enfant atteint le spectateur directement. *La Marquise de Solana* de Goya, reproduite un peu avant, se présente dans un espace encore plus dépouillé s'il était possible. Elle se dresse sur un fond gris et noir, c'est-à-dire nulle part. Lanctôt a retenu par ailleurs un tableau plus encombré : *L'enlèvement des Sabines* de Poussin. L'espace est ici occupé par un foisonnement de mouvements désordonnés, d'architectures vues en enfilade, de petits personnages. Mais Poussin arrive à dire le moins en disant le plus, comme si un équivalent possible du silence était la cacophonie, d'où le sens se perd aussi sûrement que le bruit est plus intense.

## PAROLES ? SILENCES !

Il serait possible de revenir après ce détour par l'art ancien, aux références modernes faites par Lanctôt. Il est bien évident qu'elles se répondent par ce même besoin d'aller à la limite de l'énoncé au moment d'entrer dans le visible, pour reprendre les catégories de l'artiste. Nous ne mentionnerons qu'une autre œuvre : une nature morte de Cézanne intitulée *Vase paillé, sucrier et pommes*, (1890-1894, Musée de l'Orangerie, Paris). Cézanne a réuni sur une petite table, très basse, qu'il semble dominer, des éléments dont les rapports sont exclusivement formels. Il ne s'agit pas, comme chez Chardin parfois, de suggérer une bonne recette, ou autre performance culinaire ! Nous sommes dans l'univers du visible pur. Les contours des objets sont souvent interrompus, comme si la substance des choses pouvait s'échapper dans la seule couleur. L'espace enfin est incertain, marqué seulement par deux ou trois lignes verticales. Nous voilà donc ramenés au silence et au plus près des *Énoncés* de Lanctôt.

Paradoxe donc de ces *Énoncés* de Richard Lanctôt, à la limite de la parole et de la visibilité, de l'écriture et de la page blanche, de la figure et de l'espace, de la présence et de l'absence. □

<sup>1</sup> Pierre Réverdy, dans *Nord-Sud*, mars 1918, cité dans André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 34.



Jean Dubuffet  
*Mire.131 (Kowloon)*, 1983  
Acrylique sur toile  
134 X 100 cm  
Collection particulière

## NOTES BIOGRAPHIQUES

PEINTRE ET DESSINATEUR, RICHARD LANCTÔT A RÉALISÉ DEPUIS 1973 UNE VINGTAIN D'EXPOSITIONS EN SOLO ET TOUT AUTANT D'EXPOSITIONS COLLECTIVES. IL A ÉTUDIÉ À L'ÉCOLE DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL DANS LES ANNÉES 1970, EN HISTOIRE DE L'ART À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL ET EN PEINTURE À L'UNIVERSITÉ CONCORDIA. SES ŒUVRES SE RETROUVENT AU CARREFOUR DE L'ABSTRAIT, DU GESTUEL ET DU FORMEL. SES TABLEAUX COMME LES COULEURS QU'IL UTILISE SONT DOTÉS D'UN CARACTÈRE CONSTRUCTIF TRÈS MARQUÉ. *VIE DES ARTS* A CONSACRÉ PLUSIEURS ARTICLES À L'ŒUVRE DE LANCTÔT DEPUIS 1983 (*VIE DES ARTS*, no. 111, ÉTÉ 1983; no. 137, DÉCEMBRE 1989; no. 164, OCTOBRE 1996). PLUSIEURS MUSÉES ET GRANDES CORPORATIONS ONT ACQUIS DES DESSINS ET DES TOILES DE L'ARTISTE : LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, LE MUSÉE DE CHICOUTIMI, LA GALERIE D'ART DE L'UNIVERSITÉ CONCORDIA, PRATT & WHITNEY, BÉLANGER-SALVÉ, LA GALERIE KITCHENER ET WATERLOO (ONTARIO), LA BANQUE DE LA RÉPUBLIQUE NATIONALE DE NEW YORK AINSI QUE LAVALIN.



Paul Cézanne  
*Vase paillé, sucrier et pommes*,  
1890-1894  
Huile sur toile, 36 X 46 cm  
Collection Walter Guillaume,  
Musée de l'Orangerie, Paris

ANSELM KIEFER

# CELUI QUI CROYAIT AU CIEL, CELUI QUI N'Y CROYAIT PAS

Bernard Lévy



COMMENT ÊTRE UN ARTISTE ALLEMAND ? TELLE EST LA PREMIÈRE QUESTION À LAUELLE, DÈS LES DÉBUTS DE SA CARRIÈRE, ANSELM KIEFER TENTE AVEC SES ŒUVRES DE DONNER UNE RÉPONSE.

IL S'AGISSAIT À SES YEUX DE RÉHABILITER LE GÉNIE CRÉATEUR GERMANIQUE ; DES COMMENTATEURS Y ONT VU AUSSI DES FORMES DÉLIBÉRÉES DE PROVOCATION.

Comment aborder l'œuvre d'Anselm Kiefer? L'artiste lui-même et, à sa suite, Michael Auping, l'organisateur de la rétrospective (1969-2005) qui circule en Amérique du Nord, proposent de considérer l'ensemble des pièces sélectionnées comme significatives du travail élaboré par l'artiste au cours de ses trente ans d'activités, sous l'angle d'une *exploration visuelle du dialogue du ciel et de la terre*.

cuivre, étain) mais en particulier du plomb, distributions des matériaux et de leurs transformations (céramique, verre, plâtre, béton, ciment, alliages).

Encore ne s'agit-il ici que de quelques perspectives possibles. La liste pourrait s'allonger à l'infini. Et justement, le désir de l'infini pourrait également constituer un chemin d'accès au processus de création d'Anselm Kiefer. Il dévoilerait aussi la double ambition de l'artiste, celle de peindre et de sculpter l'infini et celle de se perdre dans les inextricables ramifications de l'infini, se laissant la liberté de s'évanouir dans son œuvre et, en disparaissant, de mieux égarer encore les spectateurs.



Il est important de remarquer immédiatement qu'il serait probablement tout aussi judicieux de tenter d'appréhender peintures, sculptures, installations, photographies et livres réalisés par Anselm Kiefer par d'autres voies. En effet, ses réalisations pourraient être perçues comme expressions de l'Histoire, reflets d'une mémoire, échos de l'appel religieux et des religions, transpositions des mythes et des héros des mythologies, énonciations-dénonciations des jeux politiques, réflexions à propos des systèmes de la philosophie, matérialités des spiritualités, éclairages des alchimies, miroirs du théâtre du monde, constructions-déconstructions d'architectures, sédimentations des deuils, attractions du feu, accusations du destin, promotions des symboles, exaltations de la création artistique, relectures visuelles des livres, réinventions de l'écriture, splendeurs de la transcendance, transfigurations de l'archéologie, dénombrements des étoiles, analyses comparées des sols et de leurs composants, épreuves des métaux (or, argent, fer,

C'est dire d'emblée combien l'œuvre d'Anselm Kiefer est complexe. On verra aussi qu'elle est ambivalente.

Le choix de l'aborder sous le thème *Le ciel et la terre* reflète bien la double nature des productions qui naissent de l'atelier de l'artiste. Paradoxalement, ce choix en circonscrit des limites que peut-être elles n'ont pas ou, à tout le moins, que l'artiste refuserait de reconnaître.

### LA NUIT DU TEMPS

Exprimer le ciel et la terre: voici l'immense projet que trouble d'emblée la définition plurivoque des mots qui lui donnent son titre. *Le ciel*: naturellement, il coïncide avec le ciel terrestre bleu ou gris, clair ou nuageux. Mais le ciel désigne également l'immensité de l'univers, le cosmos peuplé

CE TEXTE A ÉTÉ RÉDIGÉ À PARTIR D'UNE VISITE DE L'EXPOSITION *HEAVEN AND EARTH* MONTÉE AU MUSÉE D'ART MODERNE DE FORT WORTH ET, PAR LA SUITE, À PARTIR D'UN ENTRETIEN AVEC MME PAULETTE GAGNON, COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION *CIEL ET TERRE* À MONTRÉAL. AUSSI BIEN AU TEXAS QU'AU QUÉBEC, C'EST LA MÊME CONCEPTION ET LE MÊME ESPRIT QUI PRÉSIDENT À LA PRÉSENTATION DES ŒUVRES. LA DIFFÉRENCE TIENT PRINCIPALEMENT AU NOMBRE DES PIÈCES SÉLECTIONNÉES: UNE CINQUANTAINÉ SOIT DIX DE MOINS À MONTRÉAL QU'À FORT WORTH.

INITIATIVE DE M. MARCEL BRISEBOIS, ANCIEN DIRECTEUR DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL, L'EXPOSITION *CIEL ET TERRE* A ÉTÉ MENÉE À TERME SOUS LES AUSPICES DE M. MARC MAYER, L'ACTUEL DIRECTEUR DU MUSÉE.

de galaxies et de constellations d'étoiles. Il symbolise évidemment l'au-delà céleste qu'en français l'on nomme souvent au pluriel: les cieux. Le mot *terre*, quant à lui, s'applique d'abord au sol avec ses connotations de champ cultivé, de jardin, de forêt ou de lieu de passage (route, espace bâti) ou encore d'espace de conflit (champ de bataille). Mais le substantif *terre* recouvre aussi les notions de territoire et donc de pays avec ses connotations de nation, de culture et de civilisation. Enfin, la terre c'est la planète Terre. À cet égard, elle appartient au ciel-cosmos.

C'est pourquoi il convient de ne pas négliger la conjonction de coordination *et*.

Comme toujours, elle relie et sépare; elle associe et oppose. À la légèreté et à la grâce du ciel pourraient faire contrepoids la pesanteur et la rudesse de la terre. Rien de moins simple, pourtant. Ciel et terre s'interfécondent, se déchirent, se marient, se haïssent, se confondent, se maquillent, se séparent, se superposent, se renversent (lequel est en haut? lequel est en bas?), se distinguent (l'un

et l'autre), se fusionnent: l'un *est* l'autre. Ce et qui se métamorphose en *est* justifie ce que montrent précisément les œuvres de l'exposition soit le jeu ou, si l'on préfère, l'interaction et l'incertitude qu'offre l'exploration sous sa forme plastique du dialogue ciel-terre avec toute sa complexité.

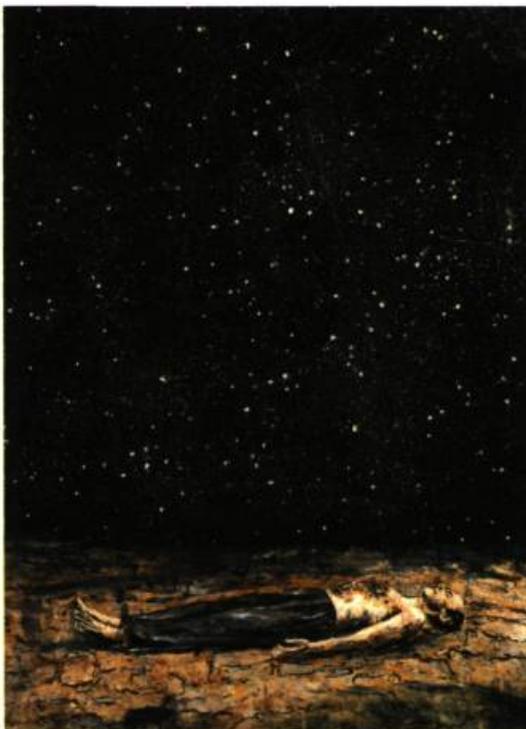
Que de précautions! Elles s'imposent pour apprécier l'ampleur du projet, l'ampleur des œuvres et celle de l'esprit de l'artiste qui les anime. Encore que rien ne prémunisse vraiment contre les risques de contresens.

Il est vrai que la tension ciel-terre parcourt toutes les créations d'Anselm Kiefer de ses débuts (vers 1969) à aujourd'hui. Cependant, l'on peut dire que cette tension s'enracine dans l'Allemagne où naît (1945) et grandit Anselm Kiefer dans un milieu bourgeois après la Seconde Guerre mondiale. Comme d'autres artistes qu'il croise et dont il observe les œuvres (Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Blinky Palermo, Wolf Vostell, Jochen Gerz, Esther Gerz), Anselm Kiefer décide de rompre le silence qui recouvre les atrocités commises sous le régime nazi. Il décide de renouer avec les espaces mythiques (forêts, lacs, montagnes), les personnages mythologiques (Nothung, Siegfried, Brunhild) et les instruments (le feu, l'épée) fondateurs de l'histoire et du nationalisme germaniques que s'étaient appropriés et qu'avaient détournés les propagandistes du national socialisme.

De 1969 à 1991, Anselm Kiefer produit ainsi des œuvres provocatrices. Elles soulèvent certes des polémiques mais qui demeurent confinées à l'Allemagne. En 1980, la présentation de ses œuvres à la Biennale de Venise déclenche des réactions d'hostilité qui agitent les milieux internationaux de l'art suscitant des controverses qui se poursuivent toujours. L'artiste y a gagné sa notoriété. Au cours de cette période, bien que sa production ne se limite pas (et de beaucoup s'en faut) à investir l'iconographie nazie, elle n'en demeure pas moins fortement enracinée à la réappropriation de la culture allemande.

Néanmoins, l'artiste s'approvisionne parallèlement au suc de cultures qu'il perçoit comme constituantes de la culture allemande et injustement ostracisées: en particulier, le mysticisme juif dont témoigne la toile *Aaron* (1979), ainsi que les mythologies grecque et égyptienne.

À partir de 1993, Anselm Kiefer s'installe à Barjac, un village du centre-sud de la France, au cœur des Cévennes. Dès lors, loin de l'Allemagne, sa production évolue. En fait, elle s'élargit. Si l'on y retrouve la plupart des thèmes qui nourrissent l'inspiration de l'artiste (le feu, les mythes fondateurs), la place qu'occupe le ciel devient progressivement prépondérante. On note l'apparition de fleurs colorées, de plantes séchées et surtout la représentation de la figure humaine qui est souvent la figure de l'artiste lui-même étendu sur le sol. Et puis, le ciel se crible d'étoiles comme on le voit dans *Chute d'étoiles* (1995). Ses œuvres deviennent de plus en plus monumentales.



*Chute d'étoiles*, 1995  
Huile sur toile  
230 x 170 cm

L'exposition *Ciel et terre* témoigne des deux versants de la production d'Anselm Kiefer sans marquer pourtant de hiatus entre les « vingt ans de solitude »\* que constituent la période allemande de l'artiste et la période nouvelle qui se poursuit depuis une quinzaine d'années en France. En effet, de l'une à l'autre existent de nombreuses passerelles que soutiennent des images semblables faites de retouches, de superpositions et de chevauchements.

### FEU, FER, SANG

*Ciel et terre*: d'emblée c'est le choc. La monumentalité des œuvres subjugué immédiatement le visiteur. Leur violence aussi. Le feu, le sang, le fer attisent un climat de cataclysme et de terreur intensifié par l'effet de mystère que sait entretenir l'artiste en ponctuant ses compositions d'images symboliques qu'il faut reconnaître et décoder.

Dès le début, par exemple, le tableau *Homme dans la forêt* (1971) présente un homme vêtu d'une chemise de nuit ensanglantée au milieu d'une clairière, encerclé par les troncs nus et rougeoyants de pins (Kiefer signifie *pin forestier*) d'où s'écouleraient des filets de sang. Le personnage (on devine que c'est l'artiste) tient une branche enflammée dans sa main droite. Il s'agit sans doute de l'évocation d'un rêve. Les arbres, dont le sommet se perd hors du plan du tableau, dominant complètement le personnage isolé. Leur élan vers le haut est tel qu'il leur confère la fonction de liaison entre la terre et les cieux. Néanmoins, on peut se risquer à penser que le feu dont l'homme s'est rendu maître, appelle leur respect et manifeste la supériorité de l'ingéniosité humaine sur les forces de la nature. Rien n'empêche plus alors le rapprochement avec la figure mythique de Gilgamesh, héros de la plus ancienne légende épique, dont les pouvoirs surnaturels effarouchaient les dieux. En rêve, l'artiste concentre dans sa personne une puissance démiurgique si inventive qu'elle l'investit de forces surnaturelles. Évidemment, la forêt qui occupe les trois quarts



Homme dans la forêt, 1971  
Huile sur toile  
174 x 189 cm

du tableau, se pose comme la figure emblématique du nationalisme allemand. Dès lors le message est clair: il convient de se réapproprier ce qui appartient au génie de la nation allemande; sans doute revient-il à l'artiste d'entreprendre une telle mission. Quand bien même cette mission serait impossible.

La plupart des œuvres de cette période appellent donc un décodage ou un décryptage analytique puis synthétique qui met souvent en jeu des éléments symboliques assez primitifs. Il en va ainsi, par exemple, de *Quaternité* (1973) où le bois du grenier renvoie à la forêt et à l'atelier de l'artiste, les trois flammes au feu divin de la trinité chrétienne (purificateur mais aussi destructeur) et le serpent, à Satan et au mal sans lesquels il n'y aurait pas de rédemption. L'ironie saute aux yeux.

Les peintures de la série des palettes *Ciel et Terre*, *Peinture de la terre brûlée* (1974), et *Le ciel étoilé* (1980) justifient le plus clairement la thématique de l'exposition; elles attestent surtout de la mission impossible à remplir par l'artiste, symbolisé par une

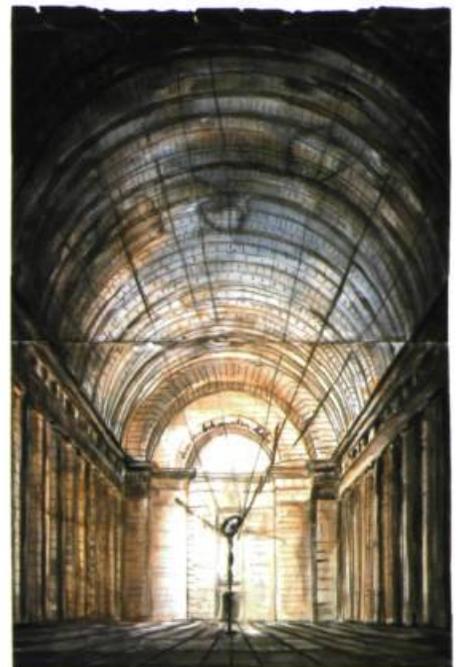
palette, qui tente en vain de relier terre et ciel. On regrettera l'absence, à Montréal, de la gigantesque toile intitulée *Palette* (1981) qui représente un oiseau au corps de palette dont les ailes sont en feu.

### JOUER AVEC LE FEU

Comment être un artiste *allemand*? Cette question hante le processus de création de Kiefer particulièrement entre 1969 et 1990. Or, par suite de la volonté d'oubli qui pèse sur toute la population allemande après les abominations imprescriptibles dont, à tort ou à raison, elle se sent coupable, elle s'est coupée de son histoire et de ses mythes originaux rendant par là impossible toute création digne de ce nom. Soit. Mais alors la question est incomplète. En s'inspirant de la célèbre interrogation du philosophe Adorno, peut-être faut-il reprendre la question et la formuler ainsi: Comment être un artiste allemand après *Auschwitz*?

En s'emparant de l'iconologie nazie, Anselm Kiefer joue avec le feu. Il n'est pas sûr, aujourd'hui encore, que l'ironie qui perce sous une œuvre comme *Au peintre inconnu* (1982) qui fait écho au concept de *soldat*

*inconnu*, soit du meilleur aloi. Cette aquarelle relève du même esprit qu'un grand nombre de tableaux où l'artiste apparaît faisant le salut hitlérien. L'exposition ne montre pas non plus les immenses toiles de la chancellerie du Reich également intitulées *Au peintre inconnu* (1983). Le monument, bien que fortement altéré, est présenté sous une perspective majestueuse menacé par un ciel anthracite et très tourmenté auquel il résiste dignement. Dans l'aquarelle de 1982, qui fait partie de l'exposition *Ciel et terre*, le décor est du même ordre: une double enfilade de colonnes soutient une voûte deux fois plus haute aux teintes d'un bleu céleste formant une galerie imposante du fond de laquelle une lumière, sans doute divine, rayonne. *Le peintre inconnu* au visage en forme de palette placé au centre d'une telle architecture (typiquement national socialiste) et se livrant à un discours les bras levés en une sorte de salut, ses paroles (matérialisées par de longs traits) se répercutant sur la voûte ne peut pas ne pas évoquer la figure d'Adolf Hitler, *peintre allemand par excellence* et soldat dont l'exercice du pouvoir est... *une œuvre d'art!*



Au peintre inconnu, 1982  
Aquarelle et crayon sur papier  
88 x 55 cm





*Fleur de cendre*, 1983-1997  
Huile, émulsion, acrylique, argile, cendre terre,  
tournesol séché sur toile  
380 x 760 cm

Ainsi, pour Kiefer, au cours des années 1969-1989, la mise en scène de l'art et de la culture est, comme l'indique Daniel Arasse\*\*, indissociable d'un cadrage de type nazi. Ce qui n'empêche nullement l'artiste de déclarer en 1990: «L'idée d'une réunification possible de l'Allemagne est une illusion (ou un leurre) dès lors que les Juifs allemands, composante intrinsèque de l'identité allemande, ont été exterminés par l'Holocauste.»

### COLLISION, COLLUSION

Contradiction? Ici s'ouvre le champ de l'analyse spéculative. Il semble qu'au fil de sa carrière allemande, Kiefer prenne conscience de l'impossibilité d'accomplir une œuvre qui témoigne de sa germanité hors du respect d'une structure d'élaboration et de composition classique. Il lui faudra quand même vingt ans pour s'éloigner de ce schéma mal-



Paysage avec tête, 1973  
Huile, détrempe, fusain sur toile de jute et fusain sur carton  
210 x 240 cm

gré plusieurs essais de rupture comme, par exemple, dès 1973, *Paysage avec tête*, étrange et difforme tableau composé d'un paysage que prolonge une excroissance contenant un portrait de sa grand-mère endormie.

Dans la *période française*, qui s'ouvre à partir de 1993-1995, Kiefer affichera une indépendance de plus en plus ouverte à l'égard des conventions picturales qui se traduira par une monumentalité de plus en plus gigantesque et par des effets de fragmentation, de sédimentation, de décadage et de surcadage qui l'affranchissent, au moins partiellement, d'une germanité dont il aura largement acquitté le tribut.

Les œuvres de l'exposition réalisées à partir de 1993 frappent avec plus de violence encore que celles des débuts de l'artiste. Le choc, c'est celui de la collision du ciel et de la terre. Collision-collusion: la différence, une fois de plus, ne s'impose guère d'emblée. «Toutes les histoires de ciel commencent sur terre», indique l'artiste.

Le choc passé, toute personne qui regarde un des grands tableaux récents d'Anselm Kiefer se surprend à scruter les empâtements variés de matériaux terreux (glaise, argile, sable), mais aussi métalliques (plomb, fer, acier, cuivre, zinc). Nul ne peut douter qu'ils viennent de la terre comme le montrent les tons grège et gris, ocre, bistre, jaunâtre ou brunâtre et noir, dans les gammes de goudron ou d'anhracite, qui dominent les immenses surfaces avec des reflets souvent bleutés venus de brumes et de brouillards mais également de cendres et d'objets calcinés.

Mais peut-on encore parler de peintures? L'artiste intègre et amalgame dans ses vastes panneaux les végétaux les plus divers (tournesols, fougères), de lourdes pierres, des hélices d'avion, des vêtements, surtout d'enfants et de femmes. Il superpose des photographies de formats différents qu'il rehausse à la laque. Et puis, il colle aussi des débris de verre, d'argile, de céramique. Peut-on même parler de sculptures? Dans certaines pièces, des éléments sont détachés et confèrent aux œuvres le statut d'installations.

L'immense *Fleur de cendre* (3,80 x 7,60m) peut être considérée comme une œuvre de transition. Commencée en 1983, elle n'a pas été achevée avant 1997. Le motif est encore une fois un édifice à la gloire du III<sup>e</sup> Reich. Il est entièrement recouvert de cendre. Il se présente comme un livre ouvert. Entre les deux pages déployées descend une tige de tournesol dont la racine dépasse du cadre en haut et dont la fleur repose sur le sol craquelé. L'artiste commente: «La cendre provient d'un grand feu mais déjà elle fertilise le sol; les graines de la fleur séchée vont bénéficier de la cendre pour donner de nouvelles fleurs.»

### ÉCRITURE VISUELLE

S'il fallait marquer une différence avec les productions de la *période allemande* peut-être tiendrait-elle au fait que jusqu'en 1990 la terre occupait presque toute la surface dans les œuvres peintes ne laissant qu'un mince horizon. En revanche, dans les tableaux récents, le ciel domine les compositions. Il écrase désormais les architectures prétentieuses comme celles des *Palais célestes* (2002) ou les absorbe comme celles des *Palais célestes* (2004). Et puis le ciel, même s'il revêt des couleurs terreuses et sombres au point que l'on pourrait placer le tableau tête en bas, devient un espace d'animation, un espace événementiel ouvert aux phénomènes mystiques; il est la surface

*Fée d'escarboucle*, 1990  
Huile, émulsion, laque, fusain et cendres sur toile, avec avion en plomb, pavot, bandes de plomb, fils de cuivre et vêtement.  
380 x 280 cm  
Prêt de M. Irving Ludmer, collectionneur, au Musée d'art contemporain de Montréal

### CATALOGUE

ANSELM KIEFER: HEAVEN AND EARTH

MICHAEL AUPING

192 PAGES ILLUSTRÉES

MODERN ART MUSEUM OF FORT WORTH, 2005

LE CATALOGUE PRÉSENTE L'EXPOSITION *HEAVEN AND EARTH* COMME UN SURVOL THÉMATIQUE DE L'ŒUVRE D'ANSELM KIEFER ENTRE 1969 ET 2005 PLUTÔT QUE COMME UNE RÉTROSPECTIVE. IL COMPREND UN ESSAI DE MICHAEL AUPING, CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSÉE D'ART MODERNE DE FORT WORTH ET ORGANISATEUR DE L'EXPOSITION, QUI RECONSTITUE LA BIOGRAPHIE ARTISTIQUE DE L'ARTISTE. IL EXPLIQUE AINSI L'ÉVOLUTION DE SES PRODUCTIONS. LE CATALOGUE REPRODUIT LES SOIXANTE PIÈCES DE L'EXPOSITION EN ADJOIGNANT UNE VINGTAIN D'ANALYSES QUI S'APPLIQUENT À CERTAINES D'ENTRE ELLES SÉPARÉMENT OU REGROUPEES. UN ENTRETIEN AVEC ANSELM KIEFER CLÔTE LE CATALOGUE QUE PROLONGE UNE BIBLIOGRAPHIE, LA LISTE DES ŒUVRES ET LA LISTE DES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES DE L'ARTISTE.

### MACM

LES COMMENTAIRES CONSACRÉS AUX ŒUVRES SERONT AFFICHÉS À PROXIMITÉ DES ŒUVRES EXPOSÉES AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. DE PLUS, UNE ÉDITION PLUS SUBSTANTIELLE DU *JOURNAL* PUBLIÉ PAR LE MUSÉE REPRODUIT EN FRANÇAIS L'ENTRETIEN ACCORDÉ PAR ANSELM KIEFER À MICHAEL AUPING, AINSI QU'UNE ÉTUDE ANALYTIQUE PERSONNELLE DE PAULETTE GAGNON, CONSERVATRICE EN CHEF DU MACM.

Kanji



même du tableau. Par exemple, les toiles *Au commencement* (2003) et *Melancholia* (2004) sont marquées par l'incrustation d'un polyèdre qui rappelle celui de la gravure de Dürer *Melencolia I* (1514). En marge des interprétations classiques qui voient dans cette forme géométrique le symbole d'un dieu (Saturne, le Créateur biblique) inconsolable devant l'imperfection de sa création, l'idée que ce soit un satellite tournant autour de la terre ne serait pas à exclure...

### LECTURES...

Enfin, un fil conducteur relie toute la pensée créatrice d'Anselm Kiefer. Il passe par l'élaboration de livres. Le lien avec la transcendance qu'il soit sacré, c'est-à-dire céleste, ou profane, c'est-à-dire terrestre, s'exprime par une écriture certes souvent inspirée par des textes de poètes (Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Robert Fludd), mais surtout par une *écriture visuelle*. Modeste, elle court, volontairement mal dessinée, s'étend, noircissant les pages, ou s'étage, de feuille en feuille, avec son cortège de signes, de mots, de phrases interrompues, de photos collées,



*La vie secrète des plantes*, 2001  
Peinture et technique mixte  
sur plomb  
200 x 147 cm  
diamètre: 310 cm

de touffes de cheveux. Imposante, l'écriture visuelle grave ou peint ou construit des cartes du cosmos sur des pages de plomb racontant – Ô surprise! – *La vie secrète des plantes* (2001). Le livre lui-même se dote d'ailes et ainsi d'un symbolisme que l'artiste laisse le soin aux visiteurs de nourrir à leur gré (*Buch mit Flügen, Livre ailé*, 1992-1994). Anselm Kiefer aurait réalisé quelque trois cents livres. Certains s'apparentent à des cahiers, d'autres sont de véritables monuments. L'exposition *Ciel et terre* en montre treize.

### ...DE L'INFINI

Les œuvres d'Anselm Kiefer pourraient être appréhendées comme une sorte de grand brassage d'idées, de mythes, de figures empruntées à des civilisations dont l'artiste renvoie des images partielles, réductrices mais parfois fulgurantes de vérité. Il y introduit une dose d'ironie douce amère, tantôt grossière (colossale), tantôt subtile et tendre. Il questionne avec la même vigueur et la même soif de vérité les religions dont il exalte tant les invraisemblances que les lumières poétiques, et les sciences dont les connaissances reposent sur des représentations souvent illusoire. À ce sujet, la toile *Chute d'étoiles* (1998) de même inspiration que *Voyage au bout de la nuit* (2004) se présente comme une cartographie d'un pan de l'univers. Les astres peints sont suivis d'un nombre qui identifie leurs coordonnées relatives. Cependant la présence de fils de fer barbelés force le rapport avec les camps de concentration. Si bien que les numéros évoquent irrésistiblement les numéros que

les Juifs portaient tatoués sur le bras. Des plaquettes de verre numérotées répandues devant la toile et comme tombées du ciel accrédièrent cette interprétation.

Bien sûr, le scepticisme n'atténue guère la violence que l'on pourrait reprocher à Anselm Kiefer. Ni son ambition d'offrir une lecture de l'histoire et des mythes de l'humanité assortis de leurs crimes. Mais comment nier l'actualité d'une telle œuvre? L'artiste rappelle à qui veut bien les voir les incessants malheurs du monde: attentats quotidiens, meurtres, génocides et autres cataclysmes naturels. La monumentalité des réalisations de Kiefer en accroît l'éloquence quand bien même elle serait muette. Elle n'a pas pour limite le ciel mais l'infini. Aussi, sans distinction, elle touche « celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas ». □

\* *Vingt ans de solitude* est également le titre d'une vaste et imposante installation composée de cinq empilements de feuilles de plomb posées sur des palettes de bois; elles sont rehaussées avec le sperme de l'artiste. Elle rappelle et ferme la période allemande d'Anselm Kiefer.

\*\* Daniel Arasse *Anselm Kiefer*, Éditions du Regard, 2001

### À lire

Daniel Arasse, *Anselm Kiefer* (328 pages, format 25 x 31 cm), Éditions du Regard, Paris, 2001

Anselm Kiefer, *Vingt ans de solitude* (328 pages, illustrations), Éditions du Regard, Paris.

### EXPOSITIONS

#### ANSELM KIEFER

##### CIEL ET TERRE

Peintures, sculptures, installations, livres

Organisation: Michael Auping, conservateur en chef, Musée d'art moderne de Fort Worth (Texas, États-Unis).  
Présentation: Paulette Gagnon, conservatrice en chef, Musée d'art contemporain de Montréal.

Musée d'art contemporain de Montréal  
185, rue Sainte-Catherine Ouest  
Du 11 février au 30 avril 2006

Circulation:  
Modern Art Museum of Fort Worth  
Du 14 septembre 2005 au 8 janvier 2006

Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution  
Du 18 juin au 10 septembre 2006

San Francisco Museum of Modern Art  
Du 15 octobre 2006 au 14 janvier 2007

# LES INCENDIAIRES

## D'ANDRÉ FOURNELLE

Jocelyne Connolly



LE TRAVAIL D'ANDRÉ FOURNELLE ADOPTE DES CARACTÉRISTIQUES SOCIÉTALES, COMMÉMORATIVES ET ESTHÉTIQUES. GISÈLE BELLEW, GUY COLMAN HERCOVICH ET JOCELYNE CONNOLLY PRÉSENTENT DANS CE DOSSIER LEURS ANALYSES ET LEURS COMMENTAIRES DE L'INTERVENTION ARTISTIQUE *LES INCENDIAIRES* D'ANDRÉ FOURNELLE. ON A PU VOIR CETTE INSTALLATION À MONTRÉAL LE 14 MARS 2005, ENTRE 16 ET 22 HEURES, À LA PLACE DES FÊTES, À L'ANGLE DE LA RUE DE BLEURY ET DU BOULEVARD DE MAISONNEUVE. LE LENDEMAIN, AUX MÊMES HEURES, ELLE ÉTAIT À PARIS SUR LE PARVIS DU CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU, PAR LES SOINS DE L'ARTISTE PAUL GRÉGOIRE ASSISTÉ DE JEAN-MICHEL DALLIÈRE. À PARIS, L'INTERVENTION S'INTÉGRAIT À UNE COMMÉMORATION BISANNUELLE DES MORTS DE LA RUE AVEC LA COLLABORATION DU COLLECTIF *LES MORTS DE LA RUE*. GISÈLE BELLEW A MIS EN MOTS L'INTERVENTION ARTISTIQUE *LES INCENDIAIRES* ET FAIT RESSORTIR LE DRAME SOCIAL DES « MORTS DE LA RUE ». GUY COLMAN HERCOVICH ÉNONCE, DANS UN DISCOURS DE COMPASSION, DES MOMENTS CLÉS DE L'ÉVÈNEMENT ARTISTIQUE. JOCELYNE CONNOLLY ABORDE LE VOLET MONTRÉALAIS EN TANT QUE PROPOSITION COMMÉMORATIVE ET ESTHÉTIQUE SITUANT *LES INCENDIAIRES* EN UN MONUMENT ÉPHÉMÈRE.

### LE MONUMENT ÉPHÉMÈRE

À la Place des Fêtes à Montréal, l'intervention d'André Fournelle *Les Incendiaires* exige une collaboration de divers acteurs afin que l'événement ait lieu. L'on notera l'interaction étroite à l'œuvre de la chorale, dirigée par André Pappathomas, et de la musique, par la violoncelliste Rachel Burman. Étant donné les caractères public, cérémonial et commémoratif des *Incendiaires*, s'ajoute à l'événement la collaboration des acteurs-animateurs Dan Bigras, Jean-Claude Germain, Francine Ruel et Jocelyn Bérubé.

### INTERVENTION MATÉRIELLE ET INTERACTIVE

La nature même de l'intervention, dans le cas des *Incendiaires*, implique les actions d'un bon nombre de collaborateurs à l'œuvre, y compris le public rassemblé à la Place des Fêtes – autant des membres du monde de l'art que des badauds, des personnes informées de l'événement, des sans-logis, etc. Comme l'intervention se déroule sur une durée de six heures, les différents acteurs participent par de brèves

actions verbales qui contribuent à donner sens, rituel, voire décorum à la notion de cérémonie. Ces gestes confirment *Les Incendiaires*. Cela entendu, je concentrerai mon commentaire sur les jeux interactifs entre la mise en scène matérielle mais éphémère, la notion de commémoration et de monument et la structuration sonore de l'œuvre.

Les éléments matériels de l'intervention forment une installation composée principalement de neuf structures de lits en acier

**NOTES BIOGRAPHIQUES**

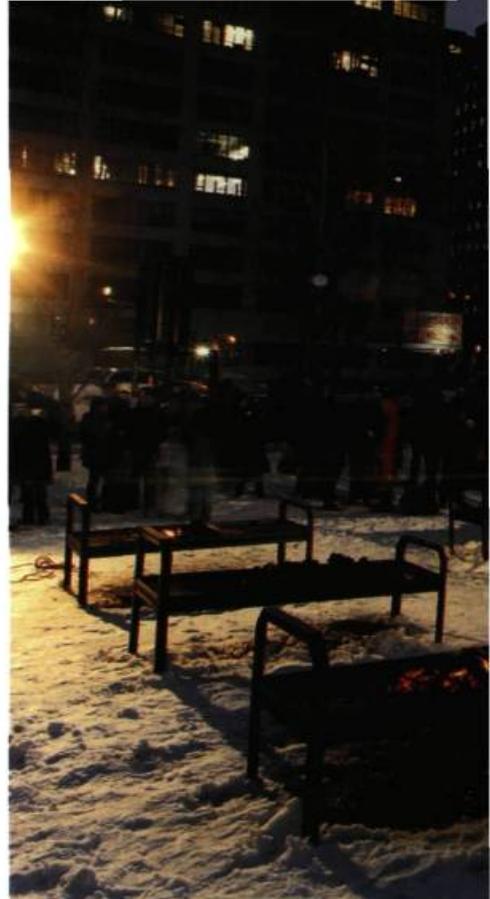
NÉ EN ANGLETERRE EN 1939, ANDRÉ FOURNELLE VIT ET TRAVAILLE À MONTRÉAL. IL A ENSEIGNÉ À L'UNIVERSITÉ D'OTTAWA ET DIRIGÉ DES ATELIERS DE SCULPTURE À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DE LYON AINSI QU'AU SERVICE ÉDUCATIF DU MUSÉE DU LOUVRE. IL EXPOSE AU QUÉBEC, AU CANADA, AUX ÉTATS-UNIS ET EN EUROPE. SCULPTEUR, SES TRAVAUX SE CONCENTRENT EN INSTALLATION ET EN INTERVENTION. IL A PRINCIPALEMENT RÉALISÉ LA REPRÉSENTATION D'UN X À LA CHAPELLE SAINT-LOUIS DE LA SALPÊTRIÈRE À PARIS, LE RIDEAU DE FEU DU PONT DES ARTS À PARIS, LA SPIRALE EN NÉON DE DEATH VALLEY EN CALIFORNIE ET LE MONUMENT D'ARBRES À T'AI-PEI À TAIWAN. EN 1983, IL EST INTERVENU, À MONTRÉAL, SUR LE LIEU QUI EST MAINTENANT DEVENU LA PLACE DES FÊTES, OÙ SE DÉROULENT *LES INCENDIAIRES*, POUR PROTÉGER CONTRE LA DÉMOLITION « SAUVAGE » D'UN IMMEUBLE D'HABITATION EN CRÉANT UN IMMENSE X DE FEU, TÉMOIN DE L'ÉVACUATION ABRUPTÉ DE SES RÉSIDANTS.

ANDRÉ FOURNELLE A PRODUIT PLUSIEURS ŒUVRES MONUMENTALES INTÉGRÉES À L'ARCHITECTURE EN FRANCE, À TAIWAN, AU CANADA ET AU QUÉBEC, DONT PLUSIEURS SONT LIÉES À LA POLITIQUE D'INTÉGRATION DES ARTS À L'ARCHITECTURE ET À L'ENVIRONNEMENT DU MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC. SES ŒUVRES FONT PARTIE DE PLUSIEURS COLLECTIONS PRIVÉES ET PUBLIQUES AU CANADA, AUX ÉTATS-UNIS ET EN EUROPE.

fabriquées à la Mission Old Brewery<sup>1</sup> et pour lesquelles Fournelle est le maître d'œuvre. Ces lits, sur un tapis de neige, dépouillés de tout autre matériau que celui de l'acier, symbolisent ce qui se trouve généralement le dernier espace architecturé habité par l'être humain. Par ailleurs, la présence de ces figures de lits accentue l'idée d'absence de ce refuge humain, dans bien des cas, pour les commémorés de l'œuvre – les sans-logis, pour qui les espaces architecturés sont les trottoirs ou les places publiques. Chacun de ces lits devient, tel un âtre, un réceptacle de braises alimenté constamment par l'artiste et des collaborateurs. La seule vue de ces éléments rougis par le feu laissant tomber des cendres noires sur une surface blanche de neige et des gestes des acteurs de cette scène se montre saisissante. En outre, les sans-logis présents connaissent la rudesse des longues stations au froid, cependant les autres – monde de l'art et badauds –

ressentent les effets de la station inhabituelle au froid. Manière de collaborer, de connaître et de percevoir.

Une marche de porteurs de bougies fournit un rythme à la cérémonie, rythme qui sera mis en évidence par la musicalité de la chorale dirigée par Pappathomas et par celle du violoncelle de Burman. Musique et chant se joignent à l'œuvre interactive, indissociablement. Rythme du feu qui consume, rythme de la marche aux bougies, rythme des voix et du violoncelle, tout s'intègre au symbole de la demeure absente: la figure du lit. Cette intervention artistique, résolument commémorative, peut s'appréhender, me semble-t-il, en tant que monument éphémère.



**DES MORTS DANS LA RUE !**

Paris, 16 mai 2005

Le 15 mars, sur le parvis du Centre Pompidou, des Parisiens ont pour la première fois découvert l'existence de morts, étranges morts, inhabituels. On n'avait jamais entendu parler d'eux, de ceux-là.

Ce furent, ce soir-là, des bougies qui les évoquèrent, quelques lits de métal, du charbon, des cendres incandescentes. La soirée était fraîche, les badauds d'abord peu disposés à s'attarder autour de ces lits, de ces bougies, le firent pourtant, saisis, retenus par l'étrangeté de ce qui s'offrait à leurs yeux, par quelque chose dans l'air qui en pénétrant dans leurs poumons provoquait en eux une émotion jamais ressentie.

Des morts étaient dans la rue. On ne les connaissait pas, on ne les avait jamais vus. Ce soir, inutile de nier, ils étaient là.

Des bougies, des chants, une longue énumération de leurs noms, des visages nouveaux de gens qui eux savaient, des visages, des corps de pauvres, de vagabonds, se pressaient autour de ces lits qui irradiaient. Des sans-logis... des futurs morts. Les sursitaires étaient là, vivants, bavards. On pouvait leur parler. Ils racontaient.

Ce soir-là, pour chacun des disparus, des Parisiens reçurent entre leurs mains des bougies. Comme un petit vent soufflait, ils durent veiller sur elle, la protéger, la rallumer quand elle s'éteignait. Ils reçurent aussi des étoiles, blanches, blanches comme la mort mais aussi comme l'espoir. Dans la nuit qui peu à peu s'étendait sur eux, leurs pensées s'élevèrent, s'unirent autour de ces lits, de ces noms, de ces flammes.

« Des morts dans la rue ». On ne savait pas, on n'avait pas su. Mais maintenant... Il y avait pour chacun d'eux un nom, une flamme fragile... On ne pouvait plus... Pour la première fois et pour toujours des malheureux, des pauvres, des exclus entraient dans leurs vies.

Gisèle Bellew



## DE L'ÉPHÉMÈRE AU MONUMENTAL

L'intention d'André Fournelle, la commémoration des sans-logis et des morts de la rue – expression institutionnalisée en France, là où se tient une commémoration annuelle – dans un but de sensibilisation sociale à l'égard des victimes, situe l'intervention *Les Incendiaires* en tant que monument. Éphémère ou virtuelle, l'œuvre s'observe sous l'angle de la typologie du monument conçue par Régis Debray<sup>2</sup>, qui distingue les concepts de « monument-trace », de « monument-forme » et de « monument-message ». Du monument-trace l'on retiendra les notions de « mémoire », de « société civile », de capacité à émouvoir<sup>3</sup>. Du monument-message se dégagent les notions de « cérémonie », de démonstration d'une morale, de signification et de capacité à édifier<sup>4</sup>. Enfin, du monument-forme *Les Incendiaires* prennent en compte l'« espace » dans un contexte d'urbanisme, la valeur d'« exposition », la fonction de « communication », la contemporanéité de l'œuvre, le jugement par le « goût esthétique », le double emploi de l'« utilitaire/symbolique » et la marque distinctive d'une œuvre portant la « signature » du sculpteur comme maître d'œuvre. Certes, la notion d'éphémère accolée à celle de l'intention artistique se pose en antinomie, cependant l'intérêt d'examiner cet exemple en tant que monument est d'encourager les

effets sociétaux par l'esthétique, et cela dans la durée.

Dans le cas des *Incendiaires*, la notion de monument éphémère, voire virtuel, est passionnante à observer dans le sens où l'immanence de l'intervention subsiste à travers l'archivage et une minutieuse documentation de l'œuvre par tous les moyens : documentation préparatoire, informative et critique de l'œuvre, esquisses, photographies

et tous supports de la reproduction électronique de l'œuvre. Ainsi, la notion d'éphémère des *Incendiaires*, dispositif matériel, pyrotechnique et humain destiné à la commémoration, se monumentalise dans les logiques mnémonale, sociale, esthétique et institutionnelle. Indépendamment de son statut, *Les Incendiaires*, en toute pertinence conjoncturelle socio-esthétique, valent d'être salués. □

<sup>1</sup> André Fournelle est le maître d'œuvre pour la fabrication de ces réels lits d'acier, avec la collaboration des travailleurs du Centre NAHA et de la Mission Old Brewery (Montréal). Ces lits fonctionnels seront ensuite récupérés par la Mission et par Emmaüs, à Paris.

<sup>2</sup> Régis Debray, « Trace, forme ou message? » *Les Cahiers de médiologie*, no 7, 1999, p. 28-35.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

*Les Incendiaires*, vue partielle de l'intervention, 2005  
Place des Fêtes, Montréal  
Photo : Michel Dubreuil

## LES VIVANTS DE LA RUE

Au pied du gigantesque échafaudage tubulaire de Beaubourg, zébré de son escalier rouge, un ring clôturé de cordes posé sur le parvis protège enfin « les morts de la rue » couchés sur des lits de braises.

Puisant à la pelle dans un tas de charbon un soutier alimente la fournaise. Bientôt, un feu follet d'étincelles jaillit sur la place quand la nuit vient.

Les badauds d'abord intrigués par ce curieux événement s'agglutinent peu à peu autour de l'enceinte sacrée trouvant là un peu de chaleur au cœur de l'hiver. Soudain une cloche cristalline ponctue la litanie trop longue « des morts de la rue ».

Ceint d'une étoile blanche, je représente l'un d'eux. Lorsque j'entends son nom prononcé par le récitant, nom d'un inconnu aujourd'hui perdu dans l'anonymat, j'allume une bougie, pénètre dans l'enceinte et vais déposer jointe aux autres ma petite flamme vacillante du souvenir sur un des neuf lits disposés en damier. Ma gorge serrée, je suis dans cet instant ce mort dans la rue.

On nous raconte alors, nouvelle litanie, de quelle mort ils sont morts, terrible, toujours la misère, la pauvreté, le chômage, la solitude...

On chante sur la place un chant d'espoir. Mais que faire?

Des morts encore vivants nous parlent. Ils sont les survivants, « les vivants de la rue » qui nous racontent leur histoire, la sortie du cercle, rejetés dans la marge, c'est la chute qui peut nous arriver à tous. Les associations, le Collectif, vont leur servir un repas chaud à l'issue de cette cérémonie du souvenir.

Les officiels responsables politiques présents sont restés discrets.

La nuit s'installe, les braises se consomment encore sur les lits de fer.

La foule se disperse lentement.

Il était une fois un clochard assis sur une bouche de métro parisien par un froid sibérien. J'ai déposé mon feutre noir sur sa tête.

Guy Colman Hercovich

GISÈLE BELLEW VIT ET TRAVAILLE À PARIS. ÉCRIVAINNE, ELLE A AUSSI ŒUVRÉ À L'ONU ET À L'UNESCO. SOCIALEMENT ENGAGÉE, ELLE EST MEMBRE D'AMNISTIE INTERNATIONALE.

GUY COLMAN HERCOVICH VIT ET TRAVAILLE À PARIS. IL EST ARCHITECTE DPLG. IL CONSTRUIT ESSENTIELLEMENT DES ÉQUIPEMENTS PUBLICS POUR LES COLLECTIVITÉS — UNIVERSITÉS, ÉCOLES, MÉDIATHÈQUES, SALLES POLYVALENTES ENTRE AUTRES.

JOCELYNE CONNOLLY VIT ET TRAVAILLE À MONTRÉAL. CRITIQUE D'ART ET COMMISSAIRE D'EXPOSITIONS D'ART CONTEMPORAIN, SES CHAMPS DE RECHERCHE RELÈVENT DES SPHÈRES DE L'INSTALLATION ET DE L'EXPOSITION. SON APPROCHE EST SOCIOHISTORIQUE.

AVANT D'ABORDER LA MAGNIFIQUE SÉRIE *ALL THE CHILDREN*, L'ŒUVRE DE ROMÉO SAVOIE, UN DES ARTISTES CANADIENS LES PLUS SÉRIEUX DE CES QUARANTE DERNIÈRES ANNÉES, IL ME FAUT INTRODUIRE UNE CHOSE, QUI AURA PEUT-ÊTRE RENDU NÉCESSAIRE LA RÉALISATION DE CES PEINTURES MARQUANTES : JE VEUX PARLER DES DIEUX, DES DIEUX IMAGINÉS PAR NOS ANCÊTRES, ET QUI, AUJOURD'HUI, SONT DEVENUS RÉELS. À L'ORIGINE, NOTRE CULTURE ÉTAIT GRÉCO-LATINE, ET, AVANT DE DEVOIR OBÉIR AUX COMMANDEMENTS D'UN SEUL DIEU, NOUS DÉPENDIONS DES CAPRICES DE TOUTE UNE LÉGION DE DIVINES PERSONNES. NOUS ÉTIIONS LEURS ENFANTS, NON PAS DANS LE SENS D'UNE FILIATION, MAIS DANS CELUI, PLUS DRAMATIQUE, D'UNE DÉPENDANCE. NOUS DÉPENDIONS D'EUX. *ALL THE CHILDREN*, TOUS LES ENFANTS AUXQUELS RÉFÈRE ROMÉO SAVOIE, EH BIEN, CE SONT CES ENFANTS-LÀ, À CECI PRÈS CEPENDANT, QU'AUJOURD'HUI, LES DIEUX SONT RÉELS. ET ROMÉO SAVOIE SEMBLE BIEN, PAR LE SEUL TRAVAIL DE LA PEINTURE, NOMMER LE DRAME QUI S'ENGENDRE D'UNE TELLE SITUATION : LE SACRIFICE DES ENFANTS. ROMÉO SAVOIE NOMME, EN PEINTURE, CE DONT LE DISCOURS SEMBLE AVOIR DU MAL À PRENDRE ACTE.

ROMÉO SAVOIE

# LES ENFANTS SACRIFIÉS

Jean-Émile Verdier

EXPOSITION

RÉTROSPECTIVE ROMÉO SAVOIE  
Survól de 40 années

Organisée par la Galerie d'art  
de l'Université de Moncton

Présentée par la galerie  
d'art Beaverbrook  
706, rue Queen  
Fredericton

Nouveau-Brunswick  
Du 18 mars au 4 juin 2006

Le Poète ne cesse pas de faire cas du malheur des hommes. À l'aube de l'art, il assigne la cause des ces malheurs aux dieux. Homère, dans l'*Iliade*, évoque la chose à un des moments les plus cruciaux de la mythique guerre de Troie. Priam, roi de Troie, accueille Paris malgré le geste qu'il vient d'exécuter, l'enlèvement d'Hélène, la femme de Ménélas. Priam mesure les conséquences de la situation, il y aura une guerre, et il s'adresse à Hélène en ces termes : « Viens, chère enfant, approche, assieds-toi auprès de moi, afin de revoir ton premier mari, et tes parents, et tes amis. *Tu n'es point la cause de nos malheurs.*

Ce sont les Dieux seuls qui m'ont accablé de cette rude guerre [...] » (chant III). En effet, c'est bien la Déesse Discorde qui engendra le malheur de Priam et de sa cité, en jetant parmi les convives des noces de Thétis et Pélée une pomme d'or sur laquelle était écrit : « Pour la plus belle » ? Elle se vengeait ainsi de ne pas avoir été invitée.

La déesse avait-elle été oubliée, ou cet oubli a-t-il été conçu par le Poète pour rendre possible un certain récit, le récit précisément du malheur de l'homme engendré par l'homme ?



Nous connaissons la suite, c'est à Paris qu'il revint d'adresser le présent à sa destinataire, Vénus, qui lui avait promis Hélène en retour. Le malheur de Priam est bien dû au caprice d'un homme plus qu'à une déesse, l'apparente vengeance de celle-ci participant simultanément à un redoutable mécanisme de refoulement de l'origine des malheurs des hommes ; mécanisme dont le théâtre, le cinéma, et les arts visuels et médiatiques sont aujourd'hui les héritiers. Le désir du Poète de garder toujours vif combien l'homme est cause du malheur de l'homme sera réduit à une sémiologie par le maître du Lycée. Aristote perçut en effet dans la forme tragique le levier d'un accomplissement parmi tant d'autres des jeux de l'imitation, quand ils sont mis au service de l'éducation. Depuis, le discours sur l'art n'a pas bougé d'un iota. Aristote appliqua un second tour d'étai sur le désir du Poète, quand il associa le sentiment de plaisir à la fois à la production et à la réception de l'art.

Depuis, l'écho de l'inaudible – l'homme, malheur de l'homme –, que le Poème matérialise, ne cesse plus d'être étouffé par le plaisir égrillard du va-et-vient entre la présence et l'absence, le possible et l'impossible, le dit et le non-dit, la montre et le voile.

Le malheur se situe désormais là, dans ce voilement, dans l'inouï de ce voilement ; et l'homme en est toujours la cause. Quelques Poètes en témoignent, en invitant au premier plan de leurs récits, non plus les dieux, mais la réalité dont ces dieux sont la cause. Parmi ces Poètes, il faut compter Roméo Savoie, quand il évoque le sacrifice des enfants.

#### ROMÉO SAVOIE, TÉMOIN.

Pour introduire la série *All The Children*, Roméo Savoie écrit ceci : « L'élément déclencheur de la série des tableaux *All the Children* provient d'une image publiée dans la revue *Interview*, montrant des femmes habillées de noir marchant vers la mer. Ce qui est

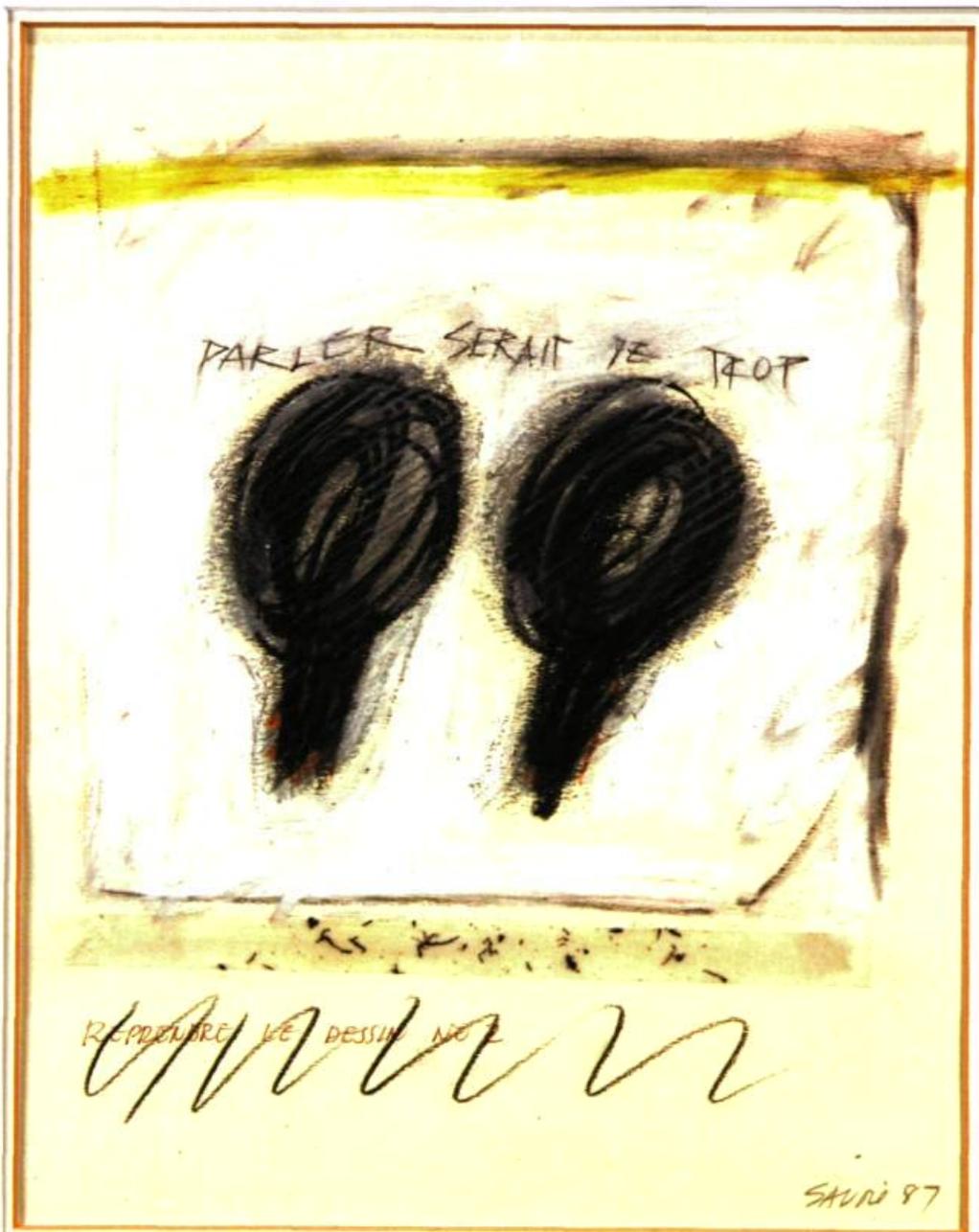
étrange dans cette photo, c'est qu'il n'y a pas d'hommes, ni d'enfants. Cette image restera inscrite dans ma mémoire jusqu'au moment où il devint urgent d'intégrer cette image dans un tableau. Que faisaient ces femmes sur cette plage ? Pourquoi marchaient-elles vers l'eau ? Où sont les hommes et les enfants ? Ces questions restant sans réponses, je me suis mis à travailler les surfaces du tableau en y intégrant l'image photocopiée, en y ajoutant couche sur couche de peinture, déchirant la revue en bandes, collant ces bandes sur la surface. »

Étant donné un certain nombre d'indices récurrents perceptibles d'une toile à l'autre, les tableaux composant la série paraissent, en effet, avoir été construits selon un même protocole. La surface de la toile semble d'abord avoir été organisée en une succession de bandes horizontales. Ces bandes ont

Béatrice, 2003  
Acrylique sur toile, papier collé et fleurs séchées  
43" x 60"

certainement été induites par le collage de bandes de papier dont Roméo Savoie fait mention. Arrive ensuite l'intégration de la photographie en question. Quand l'artiste n'intègre qu'une image, elle occupe un lieu significatif de la surface. Quand il choisit d'en intégrer plusieurs, ce sera en respectant la régularité d'une structure déterminée, celle de la ligne ou de la grille notamment. Vient ensuite une série d'étapes plus spécifiquement picturales. Savoie accumule alors une suite d'interventions éminemment gestuelles. Si l'on est un tant soit peu attentif, il est possible de repérer les plans formés par chacune des interventions, car chaque couche diffère par sa dominante chromatique et la forme des dépôts de peinture. Dans quelques-uns des tableaux, *Béatrice* par exemple, l'artiste semble avoir mis fin à ces étapes en laissant couler un filet de peinture blanche tout en prenant soin de dessiner tant bien que mal les lettres formant « all the children ». Reste cependant un ultime moment, que Roméo Savoie décrit ainsi : « J'ai dans mon atelier des bouquets séchés qui pendent aux poutres, bouquets d'anniversaires, qui me proviennent d'amis, ou des bouquets ramassés dans les champs, qui séchent et deviennent objets qu'on garde comme des photos, des instants privilégiés, qui sont des extensions et symboles de nos émotions, ces bouquets furent broyés et des particules de fleurs tombèrent en pluie sur la surface vernie. » Et en dernier lieu, Savoie fixera les tiges de ces bouquets sur la toile, comme elles l'étaient à l'atelier, la tête en bas.

Ces indices récurrents, qui témoignent des différentes étapes de la construction des tableaux de la série, témoignent aussi d'une implacable logique de la formation de la forme: d'abord une organisation purement



Parler serait de trop, 1987  
Crayon et pastel sur papier  
18,08 x 22,81 cm  
Collection privée.

formelle de la surface, ensuite l'introduction de l'image, puis une suite d'interventions purement gestuelles ponctuées par un fait d'écriture, et enfin, en guise d'apodose à l'introduction de l'image, cette intromission de ce qui avait été un bouquet de fleurs séchées. Notons que les deux premières étapes réfèrent à une revue d'actualité artistique, la revue *Interview*, et à une image vraisemblablement tirée d'un des films de l'artiste iranienne Shirin

Neshat, pendant que les deux étapes suivantes réfèrent plus spécifiquement à l'être de l'artiste Roméo Savoie, le peintre d'abord, qui est convoqué dans les marques qui constituent les tableaux, et l'homme ensuite, dont témoignent les bouquets insérés dans les toiles, et qui sont, nous dit l'artiste, « comme

des photos, des instants privilégiés» de ce qui fut des moments d'amitié et de reconnaissance dont les bouquets sont les symboles. Ainsi, pour faire les tableaux de la série *All the Children*, Roméo Savoie trame ensemble *l'actualité du monde* – du monde artistique et du monde tout court – et *le présent de l'artiste* – de l'artiste empreint de techniques diverses et de l'artiste empreint cette fois d'émois aussi singuliers que pluriels. Et il semble bien en ressortir un tiers: l'enfant, les enfants, tous les enfants. Un tiers sorti tout droit d'une intuition de l'artiste. Écoutons-le: «Pendant ces opérations [la fabrication des tableaux] me vint à l'esprit que ces femmes cherchaient peut-être les enfants perdus de l'univers, d'où le titre. Des mots comme mer, mère, vie, firent surface et toute cette énergie occupait la première place dans ce travail de création.»

**LA MATÉRIALITÉ  
D'UNE ABSENCE  
OU LE SORT DE L'ART**

Percevoir... une image... fabriquée... Tels sont, sans doute, les trois temps de la saisie des œuvres de Roméo Savoie, comme de chaque œuvre d'art d'ailleurs, quel que soit l'espace-temps socioculturel dans lequel elle a été réalisée. À ceci près cependant, Roméo Savoie semble avoir fait l'expérience inverse: Fabriquer... une image... à percevoir. C'est en fabriquant une image, les tableaux de la série en l'occurrence, que l'artiste aperçoit. Il aperçoit ce qui ne se donne justement pas à percevoir. Pourquoi ces femmes sont-elles seules? Pourquoi seulement elles? Où sont les hommes et les enfants? Les enfants



«de l'univers», précise Roméo Savoie, parlant ainsi des enfants *universellement*, c'est-à-dire sans distinction de sociétés, de cultures, et de religion, et à l'unisson d'une seule confession, celle de l'horreur de voir l'enfant sacrifié.

«Parler serait de trop» avait écrit Savoie dans un superbe petit dessin qui date de 1987. Roméo Savoie n'invoquait-il pas là, il y a près de vingt ans déjà, l'autre du discours, l'autre du concept prêt à l'usage? Dire «tragique» serait de trop, et pire encore de faire une forme du tragique, car il semblera alors qu'elle montre, tout comme le concept semble expliquer. Le tragique ne s'explique pas, pas plus qu'il ne se montre; il se crie.

Cette petite phrase, «Parler serait de trop», qui paraîtra d'autant plus anodine qu'on ne souhaite précisément pas l'entendre, cette petite phrase, donc, fait une discrète apparition dans certains des tableaux de *All the Children* sous l'aspect d'un trait jaune avec lequel l'artiste souligne quelquefois le photogramme. Ce trait est manifestement le même que celui qui apparaît dans le dessin de 1987, et ce faisant, il incorpore au tableau le sens de ce «parler serait de trop». De tels mots, ne sont-ils pas les seuls qui puissent être prononcés, devant les pires atrocités dont l'homme est capable? Au crépuscule de sa vie, Roméo Savoie, nous annonce que non; il nous annonce, en peinture, cet impératif de crier à tue-tête, d'une manière ou d'une autre: *Tous les enfants*. □

1- *All the Children. Cilicia*, 2003  
Acrylique sur toile, papier collé  
et fleurs séchées  
48" x 48"

2- *All the Children. Melpomène*, 2003  
Acrylique sur toile, papier collé  
et fleurs séchées  
48" x 48"



Victor Hugo  
Photo: Béatrice Soule

## OUSMANE SOW

# AFRICA UNIVERSALIS

Entretien exclusif avec John K. Grande  
Adaptation de Bernard Lévy

OUSMANE SOW PÉTRIT LA TERRE. IL ÉRIGE DES FIGURES GÉANTES (PLUS DE 2,50 M), SURTOUT DES GUERRIERS, DES LUTTEURS. LA PLUPART DE SES PERSONNAGES AUJOURD'HUI COULÉS DANS LE BRONZE FASCINENT DES FOULES SUR TOUS LES CONTINENTS. LES PROTAGONISTES QUE L'ARTISTE MET EN SCÈNE SONT FAITS D'UNE GLÈBE AUSSI VIEILLE QUE L'ORIGINE DU MONDE. ELLE LES CONSTITUE; ELLE LES RECOURVE; C'EST LEUR PEAU. ELLE DONNE À LIRE LES AFFRES D'UNE HISTOIRE HUMAINE DONT LES DÉSASTRES LEUR INSUFFLENT DES STATUES DE DIEUX CONTEMPORAINS.

Si elle se reconnaît des liens avec la grande statuaire figurative en terre cuite de la culture Nok du Nigeria, la statuaire d'Ousmane Sow dépasse cette origine. À tout le moins, elle force qui la regarde à repenser l'art africain. Par son travail de sculpteur, l'artiste donne corps à l'Afrique, au-delà des frontières, au cœur de l'Amérique, de l'Europe et de l'Asie.

Ousmane Sow sculpte sans modèle. Il laisse macérer pendant des années des produits dont il parle peu. La matière à laquelle il donne ainsi naissance, il l'applique sur une ossature de fer, de paille et de jute. Ses mains ensuite suivent autant qu'elles guident sa pensée dans un jeu où s'interfécondent bonheur de formes et liberté créatrice.

Invité du 10<sup>e</sup> Festival des arts visuels de l'Atlantique au cours de l'été 2005 au Nouveau-Brunswick, Ousmane Sow y a présenté quelques-unes des pièces des séries de sculptures qui ont fait sa renommée, celles des suites *Nouba* (1985), *Masaï* (1988), *Zoulou* (1991)

et *Peubl* (1993), ainsi que celles (1998) évoquant la bataille de Little Big Horn remportée par les Amérindiens, en 1876, contre le général George Armstrong Custer dont un certain nombre avaient fait partie de l'exposition *American Effect* au Whitney Museum, à New York, en 2003. Une présentation plus restreinte des sculptures d'Ousmane Sow avait été montée sur le parvis du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa en 2001. Auparavant, en 1999, l'artiste avait réuni 75 de ses œuvres sur le Pont des Arts, à Paris, suscitant l'engouement de trois millions de curieux.

**John Grande:** *Il est plutôt rare sinon unique qu'un artiste africain réalise des sculptures de personnages historiques américains. C'est d'ailleurs avec ces productions que vous vous êtes fait connaître aux États-Unis où vous avez fait des débuts remarquables au Whitney Museum, à New York, avec l'exposition The American Effect. Comment l'idée vous est-elle venue?*

**Ousmane Sow:** J'ai commencé par faire les *Africains*. J'avais élaboré quatre séries d'*Africains*: *Nouba*, *Zoulou*, *Masaï*, *Peubl*. Mais comme je ne voulais pas continuer à produire toujours la même chose, je me suis dit: cherchons une ethnie ou une peuplade qui se rapproche le plus des nôtres. Je me suis alors rendu compte que les Indiens d'Amérique partageaient à peu près les mêmes croyances que celles des membres de nombreuses tribus africaines: ils ont leurs sorciers, ils ont des tam-tams pour se donner du courage et bien d'autres éléments culturels en commun. Et puis, en prenant connaissance de la bataille de Little Big Horn (1876), j'ai appris qu'il y avait des Indiens noirs; il s'agissait, en fait, de Noirs qui avaient fui l'esclavage et qui avaient été hébergés par des Indiens.

**JG:** *Vos sculptures représentent des personnages souvent en action. La plupart sont nus ou presque nus. Pourquoi?*

**OS:** Vous savez, quand on a fait, comme c'est mon cas, des études dans un domaine médical comme la kinésithérapie, on est décomplexé face à la morphologie du corps humain. On s'aperçoit qu'il n'y a pas de corps parfait. Savoir cela m'a libéré, par exemple, du modèle que donnent les statues grecques de l'homme idéal, une belle illusion. Ce n'est pas un tel homme que j'ai essayé de représenter, au contraire: mes personnages, sans être difformes, ont des corps massifs, des traits souvent très marqués. Ce qui compte le plus dans mes sculptures, c'est l'expression; or elle est plus facile à rendre et à communiquer en se servant du langage du corps et, en plus, avec des personnages volontairement agrandis, plus grands que nature, si vous préférez; on est libre d'y voir des représentations de géants bien qu'il ne s'agisse, le plus souvent, que de simples et pauvres humains. Ce qui importe aussi beaucoup pour moi c'est de traduire leur mouvement: j'essaie donc par toutes sortes de procédés de nier leur immobilité d'objets. Le mouvement que je leur imprime ne traduit pas un simple souci esthétique, il se veut, par l'action que l'on perçoit ou que l'on devine, un prolongement de la pensée, celle du personnage et la mienne propre.

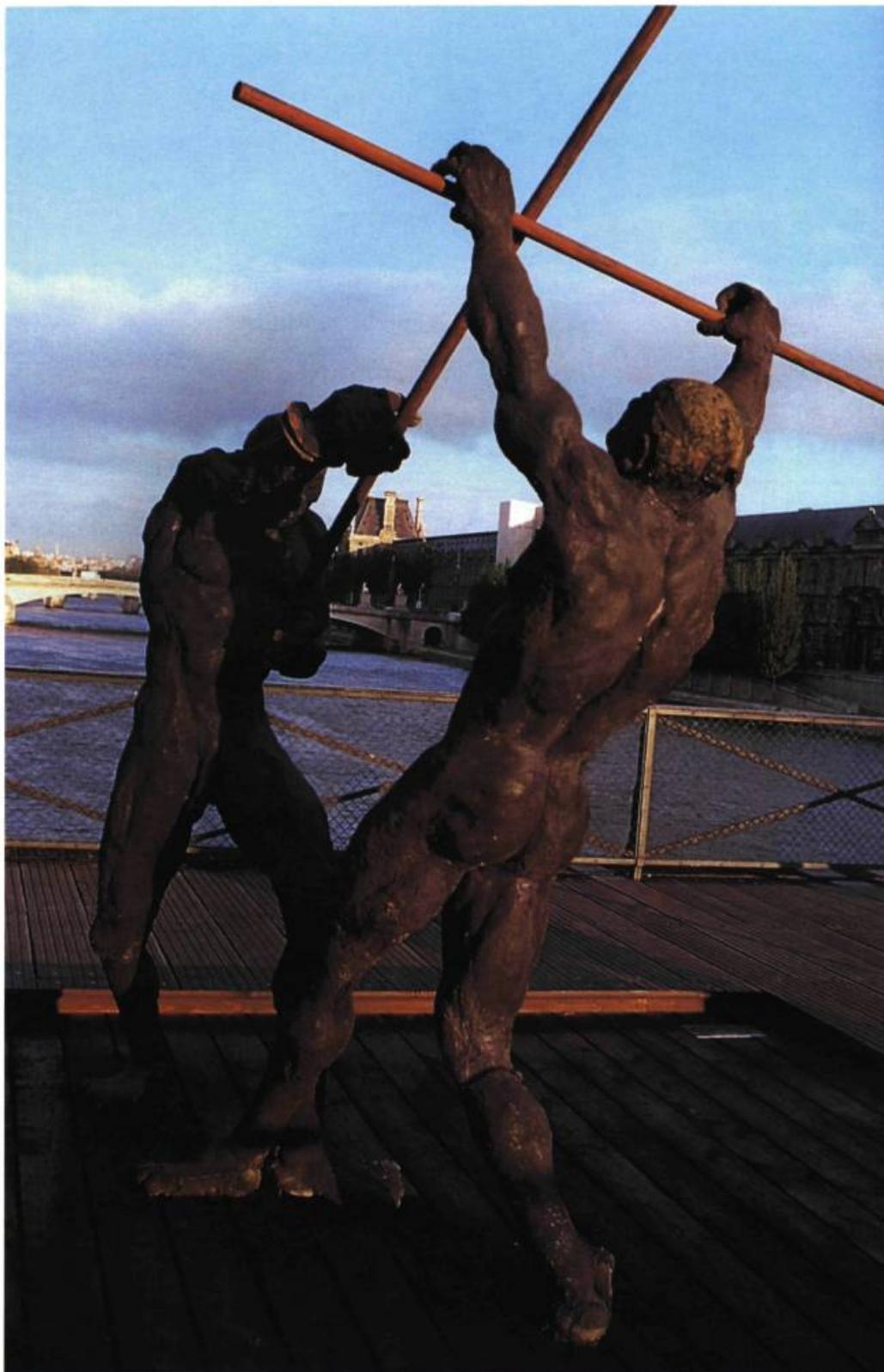
**JG:** *La position des personnages procède-t-elle d'un choix délibéré?*

**OS:** Je ne façonne pas une personne après l'autre; je les élabore toutes en même temps. Je les mets en dialogue pendant que je les érige. Un jour, quelqu'un m'a demandé pourquoi je ne laisse pas entrer le hasard dans mon travail. C'est que je ne peux pas. Si je permets le hasard dans une expression ou un mouvement, tout est déséquilibré. Parce qu'il y a un enchaînement qui se produit.

**JG:** *Est-ce que c'est intuitif? Vous commencez tranquillement et la disposition se fait d'elle-même?*

**OS:** En tout cas, ce n'est pas un hasard indépendant de moi. Je mets longtemps à élaborer une scène. Il est vrai que je n'écris rien, que je ne dessine rien: pas d'esquisses, ni d'ébauches. J'essaie de faire vivre les personnages dans ma tête. J'essaie d'imaginer, par exemple, l'animation comme une cérémonie agréable. Voilà ce que je m'efforce de faire.

**JG:** *Peindre la peau, c'est une coutume propre à de nombreuses tribus africaines. La façon dont vous traitez la surface de vos sculptures, l'idée de donner une texture, une couleur à la peau, les superpositions de*



Lutteurs aux bâtons



La fin d'un parcours  
Photo: Béatrice Soule

matériaux aussi, c'est africain. J'évoque ici la série Zoulou.

**OS:** Ma façon de procéder ne diffère pas des méthodes de la plupart des sculpteurs. Bien sûr, le milieu et la culture dont je suis issu sont très différents de ceux, par exemple, d'un Rodin ou d'un Giacometti. Ces sculpteurs, comme tous les artistes, ont produit une œuvre qui appartient à une époque et à un climat provenant d'une filiation avec les mouvements artistiques qui les ont précédés. En bref, ils ont puisé leur mode de création au sein des courants européens de l'art; moi, je tire une part majeure de ma créativité d'un ferment qui est africain. Là est la principale différence.

**JG:** *L'existential pour Giacometti, par exemple, c'est l'expérience de la guerre. Il y a des guerres en ce moment en Afrique: des tribus sont en train de disparaître. La situation est alarmante. Elle est perceptible dans vos sculptures.*

**OS:** Effectivement, c'est bien ce que montre la toute première série que j'ai élaborée, la série des Nouba. J'avais vu les clichés de Leni Riefensthal qui s'était rendue au sud du Soudan photographier ces peuplades victimes de graves sévices. Dans ses reportages, elle dénonçait l'oppression que les Nouba subissaient. À l'époque, elle était la seule à parler de cette tragédie. À mon tour, je m'y suis intéressé. C'était, pour moi, une façon de témoigner peut-être, mais surtout de singulariser, à ma manière, des gens, un groupe humain héroïque dont le sort est poignant. Même s'il reste encore des Nouba, dans quelque temps on les verra habillés en t-shirt, en jeans et avec des lunettes de soleil, comme bien d'autres, comme tous les autres. Ces signes marquent l'extinction d'une civilisation. Et puis, en ce moment même, comment fermer les yeux sur le processus d'extermination que mène le Soudan musulman?

**JG:** *Dans un sens, longtemps après que les cultures ont disparu, les œuvres leur survivent.*

**OS:** C'est ce qui m'intéresse. C'est pour ça que je fais toujours des groupes ethniques.

**JG:** *Il y a dans les visages de vos personnages une intensité qui exprime la reconnaissance d'un être humain face à un autre être humain.*

**OS:** Ce que j'ai voulu aussi, c'est que tout le monde comprenne ce que j'ai à dire. Dans mes expositions, les enfants n'ont pas besoin de demander à leur mère ce que j'ai voulu montrer; ils comprennent tout de suite. Des livres sur mon travail ont été réalisés par des enfants et ça aussi, c'est une sorte de découverte.

**JG:** *Vous avez fait une grande exposition à Paris. A-t-elle été bien reçue?*

**OS:** Oh oui! Auparavant, j'avais participé à la Biennale de Venise, j'y ai même été invité comme commissaire. Et puis, j'ai participé aussi à la Documenta de Kassel. Mais l'exposition sur le Pont des Arts, à Paris, représente vraiment le sommet de tout.

**JG:** *Trois millions de personnes l'ont visitée...*

**OS:** Comme le Pont des Arts est tout petit et étroit, on a été obligé de limiter l'accès à dix personnes à la fois. Le pont était ouvert de 8 h à 20 h. Eh bien, à ce rythme, oui, on a atteint le chiffre extraordinaire de trois millions de visiteurs.

**JG:** *D'où proviennent les couleurs de vos sculptures?*

**OS:** Il s'agit d'un mélange complexe de sable, de minéraux, de divers oxydes et parfois de terre.

**JG:** *Il y a aussi quelque chose que l'on pourrait appeler de la lumière, non?*

**OS:** Oui, c'est pour ça que je mets de la terre, parce que la terre n'est pas une composante de mes sculptures. En fait, je peux tout aussi bien l'enlever. Mais pour que l'objet accroche la lumière, je mets de la terre. Sinon, il est trop lisse, la lumière glisse et ne rend pas l'effet que je veux.

LE MOUVEMENT QUE J'IMPRIME À MES SCULPTURES NE TRADUIT PAS UN SIMPLE SOUCI ESTHÉTIQUE, IL SE VEUT UN PROLONGEMENT DE LA PENSÉE, CELLE DU PERSONNAGE ET LA MIENNE PROPRE.

**JG:** *Ce qui est difficile dans votre position, c'est que vous existez dans une culture où l'Histoire n'est pas identifiée. Vous travaillez sans le support de l'Histoire. Vous travaillez dans une atmosphère invisible, si l'on peut s'exprimer ainsi.*

**OS:** Tout ce qui est humain est profondément humain. J'emprunte. Je n'ai pas de patrie. Je sais où j'habite, je sais d'où je viens, mais je n'ai pas de patrie. Aujourd'hui, je modèle des Indiens. Demain, je créerai peut-être des Gaulois! Je ne suis pas cloisonné dans un pays donné. Je me sens concerné par l'histoire de tout le monde. C'est l'histoire de l'être humain que je veux traduire.

**JG:** *Entretenez-vous des liens avec les autochtones d'Amérique du Nord?*

**OS:** Oui, j'en ai rencontré. Par exemple, lors de l'exposition à l'Abbaye de Daoulas, en Bretagne, certains chefs indiens étaient présents. Une petite-fille de Sitting Bull est venue; j'avais représenté Sitting Bull en position de prière. En vérité, je ne sais pas comment il priait; mais si moi, j'avais à prier, c'est dans cette position que je prierais. J'ai été ravi d'entendre la petite-fille de Sitting Bull me dire que sa mère priait comme ça! Ce fut une rencontre très émouvante.

**JG:** *Aujourd'hui, vous ne vendez plus que des bronzes réalisés à partir d'originaux. Pour quelle raison?*

**OS:** Vendre mes œuvres originales: j'ai toujours manifesté des réserves à ce sujet. Dès

le début de ma vie de sculpteur, des personnes ont suivi mon travail régulièrement et assisté à mes expositions. Or, chaque fois que je constituais une série, je me disais, je ne dois pas vendre les pièces tout de suite parce que je souhaitais que l'on puisse percevoir les mouvements d'ensemble. Ainsi, petit à petit, même si j'étais sollicité, je ne les vendais pas. Ou très peu. L'avenir m'a donné raison puisqu'il ne serait rien resté, par exemple, pour l'exposition du Pont des Arts. Désormais, on ne vend plus d'originaux, on ne vend que des bronzes. D'ailleurs, comme le bronze restitue au grain près la rugosité de la terre, l'œuvre y gagne une certaine pérennité. Cependant, pour moi, la signature des bronzes est aussi importante que celle des originaux. Et ce d'autant plus que les possibilités de patines des bronzes sont infinies et que je peux également les colorer. Je suis venu au bronze en premier lieu pour faciliter le transport des sculptures de par le monde. Et puis, j'y ai puisé une régénérescence et une véritable métamorphose de mon travail. Je me rends compte que les répliques finissent toujours par échapper à leur créateur...

**JG:** *Comment se dessinent vos projets actuels?*

**OS:** Je suis en train de concevoir un musée. J'ai acheté un terrain de deux mille mètres carrés; je vais le clôturer et, petit à petit, je vais bâtir le musée comme on construit une maison. Après, je vais élaborer les sculptures qui iront dedans. Elles représenteront des

## NOTES BIOGRAPHIQUES

OUSMANE SOW EST NÉ À DAKAR (SÉNÉGAL) EN 1935. IL Y RÉSIDE ET IL Y TRAVAILLE AUJOURD'HUI.

AU MILIEU DES ANNÉES 1950, IL S'INSTALLE À PARIS. IL EXERCE DES PETITS MÉTIERS, RENONCE À SUIVRE L'ENSEIGNEMENT DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, OBTIENT UN DIPLOME DE KINÉSITHÉRAPEUTE. IL EXERCE CETTE PROFESSION TOUT EN TRAVAILLANT LA SCULPTURE. SEUL UN COURT FILM D'ANIMATION DONNE UNE IDÉE DES FIGURINES QU'IL A PRODUITES JUSQU'EN 1985.

SA PREMIÈRE EXPOSITION A LIEU À DAKAR, EN 1987: ELLE EST CONSTITUÉE DE LA SÉRIE *NOUBA*. EN 1993, IL EST SÉLECTIONNÉ À LA DOKUMENTA DE KASSEL (ALLEMAGNE). EN 1995, SES SCULPTURES SONT ACCUEILLIES AU PALAZZO GRASSI À L'OCCASION DU CENTENAIRE DE LA BIENNALE DE VENISE.

À LA SÉRIE DES FIGURES *NOUBA*, SUCCÈDENT CELLES DES *MASAF* (1988), DES *ZOULOU* (1991) ET DES *PEULH* (1993). ENTRE 1994 ET 1998, IL PRODUIT LES TRENTE-CINQ PIÈCES DE LA *BATAILLE DE LITTLE BIG HORN* QUI SERONT EXPOSÉES À DAKAR PUIS, AVEC LES PIÈCES DE TOUTES LES AUTRES SÉRIES, À PARIS EN 1999.

EN 2001, UNE SÉLECTION DE SES SCULPTURES ENTOURE LE MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA. LE FILM *OUSMANE SOW, LE SOLEIL EN FACE* REMPORTE LE PRIX DU FESTIVAL INTERNATIONAL DES FILMS SUR L'ART DE MONTRÉAL.

EN 2003, LE WHITNEY MUSEUM (NEW YORK) ACCUEILLE UNE PARTIE DES SCULPTURES DE LA *BATAILLE DE LITTLE BIG HORN* À L'OCCASION DE L'EXPOSITION *AMERICAN EFFECT*.

EN 2005, UNE SÉLECTION DE SES SCULPTURES EST UNE DES ATTRACTIONS PRINCIPALES DU 10<sup>e</sup> FESTIVAL DES ARTS DE L'ATLANTIQUE ORGANISÉ PAR LES ACADIENS DU NOUVEAU-BRUNSWICK.



personnages historiques qui m'ont impressionné et que j'aime: Gandhi, Martin Luther King, Victor Hugo – c'est le premier que j'ai réalisé – Nelson Mandela.

**JG:** *Comment analysez-vous vos relations avec les médias?*

**OS:** Ces relations sont nécessaires. Je ne vais pas harceler les journalistes et les critiques pour qu'ils parlent de mon travail à tout prix. Par bonheur, mon travail, ils en parlent beaucoup. Quant à leurs observations, quelles qu'elles soient, elles n'interfèrent pas sur mes activités de création. □

Lutteur debout (détail)

## VIE DES ARTS

# UN DEMI-SIÈCLE D'EFFERVESCENCE

## COUP D'ŒIL RÉTROSPECTIF – 2

**René VIAU**

Ce texte constitue le 2<sup>e</sup> volet d'un survol entamé avec le numéro 200. D'autres articles suivront jusqu'à l'hiver 2006. Ils montreront les rapports de la revue *Vie des Arts* avec les divers mouvements esthétiques qui ont animé l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

«*C'était une période difficile*», se souvient Marc Régnier. Avec lui, *Vie des Arts* aborde un nouveau tournant. Dans l'éditorial qu'elle signait dans le dernier numéro publié juste avant sa mort, Andrée Paradis affirme: «*Pour nos trente ans, notre vœu le plus cher, c'est de pouvoir développer et amplifier nos services aux artistes et à nos lecteurs.*» Le feu sacré anime toujours la directrice. «*Durant ces années de vaches maigres, Andrée était quelquefois contrainte de rogner sur le nombre de pages de chaque numéro. Cette façon de pallier les problèmes était pour elle un cauchemar.*»



Claude Beaulieu

En 1986, Marc Régnier a succédé à Régent Watier (1981-1985) au poste de président du Conseil d'administration. Il assure en plus les fonctions de rédacteur en chef par intérim. La revue ouvre ses pages à un concert d'éloges sur sa directrice disparue. Mais, au-delà des hommages, se profilait une angoissante question: *Vie des Arts* survivra-t-elle au départ de la troïka que constituaient Andrée Paradis, Jules Bazin et Claude Beaulieu? «*Bazin veillait avec beaucoup d'attention à la qualité de la langue, Beaulieu assurait la lisibilité de la mise en pages. Andrée Paradis nourrissait la revue de sujets nouveaux et insufflait l'enthousiasme qui galvanisait autant ses rédactrices et ses rédacteurs que ses administrateurs. Grâce à elle, par exemple, je suis devenu collectionneur. Ces trois piliers ont marqué d'une certaine façon une grande époque de Vie des Arts, une sorte d'âge d'or en ce sens que les équipes qui se sont succédé ont donné le ton à un renouveau de la diffusion des connaissances dans le domaine culturel. L'histoire a montré que la revue a survécu. Mais au moment du départ des pionniers, le terrain était fertile pour des changements.*»

Fort de son autorité morale de président, Marc Régnier qui avait recueilli avant sa mort les confidences d'Andrée Paradis, s'ouvre au Conseil du choix de l'ancienne directrice à sa propre succession. Malheureusement,

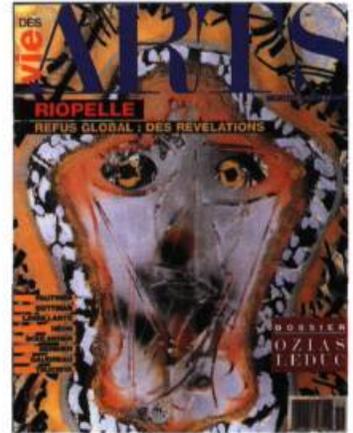
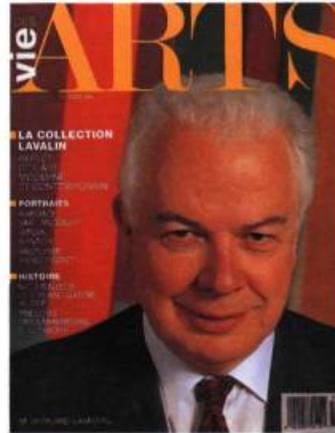
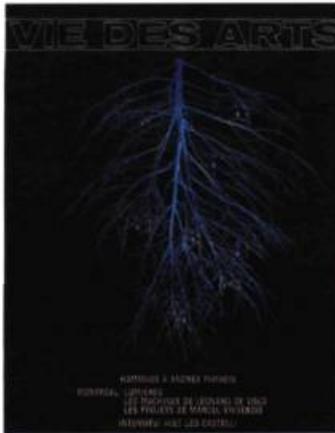
SEPTEMBRE 1986. NUMÉRO 124. MARC RÉGNIER, ALORS PRÉSIDENT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION, ÉCRIT: «*L'HÉRITAGE EST IMMENSE. IL APPORTE UN CERTAIN RÉCONFORT À LA DOULEUR QUI FAIT SUITE AU DÉPART D'ANDRÉE PARADIS.*»

Bernard Lévy qu'elle avait désigné, dirigeait alors la revue *Science et Technologie* et n'a pas pu se libérer.

### MIEUX SERVIR LES LECTEURS

Juin 1987. Numéro 127. Une offre d'emploi diffusée dans les journaux recueille une centaine de candidatures. Jean-Claude Leblond est choisi pour ses capacités à assurer la relève. Le nouveau directeur et rédacteur en chef promet dans son premier éditorial: «*Dossiers, reportages, analyses, articles de fond détiendront une part plus grande.*» Il annonce le départ à la retraite de Claude Beaulieu, directeur artistique depuis la fondation. Jean-Claude Leblond affirme la nécessité de rajeunir une présentation où toutefois «*sobriété et classicisme*» resteront de mise. Il conclut avec l'engagement de «*mieux servir le lecteur*».

Après Marc Régnier, la présidence est occupée par Pierre Dalcourt entre 1989-1991. Autant Régnier assumait ses fonctions avec passion et inspiration, autant Pierre Dalcourt s'y consacre en mobilisant davantage ses talents de gestionnaire et son professionnalisme d'expert-comptable au service de l'équilibre des finances de *Vie des Arts*. Néanmoins, le déficit accumulé au fil des années 80 perdure et s'accroît, même à la suite d'une campagne de promotion coûteuse et qui ne rapporte pas le succès escompté.



« J'avais connu à l'époque madame Paradis qui était le dynamisme incarné et ce malgré son cancer, se souvient Charles Parent. J'étais membre du Conseil d'administration quand Pierre Dalcourt a achevé son mandat. On m'a demandé de prendre la relève. Je ne me sentais pas digne de la tâche mais je m'en suis acquitté de 1991 à 1997. » N'hésitant pas avec générosité à puiser à même ses propres deniers afin de régler certaines factures, Charles Parent contribue à résorber le déficit. Dans un contexte marqué par une chute des subventions tant au Québec qu'à l'échelle fédérale et par une récession qui frappe le marché de l'art et ses annonceurs principaux que sont les galeries, plusieurs revues concurrentes surgissent, accroissant encore les difficultés financières. Dans ces conditions, *Vie des Arts* doit absolument se repositionner. La succession de Jean-Claude Leblond qui démissionne alors s'amorce dans un climat de crise. À l'issue d'un nouveau concours où les candidats doivent proposer un plan d'action, Bernard Lévy est choisi et prend la direction de la revue le 2 septembre 1992.

Les bureaux de la revue sont passés de la rue Saint-Paul au 200 rue Notre-Dame au cours de l'année 1984. En 1988, les bureaux sont transférés dans le même immeuble avec le même numéro civique mais du côté de la rue Saint-Jacques. Ils y seront fixés jusqu'en juillet 2000. À proximité du Musée d'art contemporain et des galeries d'avant-garde, la rédaction se déploie aujourd'hui rue Sainte-Catherine.

### L'ACTUALITÉ DES ARTS VISUELS

Charles Parent veille à ce que la revue demeure un média accessible. « *Nous ne devons jamais perdre de vue*, indique-t-il, *que Vie des Arts ne s'adresse pas à des spécialistes.* » Il favorise l'excellence graphique et éditoriale, il encourage l'exercice du sens critique. Il appuie le virage amorcé par le nouveau directeur accordant priorité à l'actualité des arts visuels. Ainsi les comptes rendus des manifestations les plus marquantes du trimestre collent de plus près à leurs dates de présentation. À la rédaction, Bernard Lévy ajoute aux analyses des synthèses. Dossiers sur Pellan, sur les 30 ans de Graff, Hommage à Riopelle au lendemain de sa mort. Il hiérarchise les informations en fonction de leur nature et de leur portée. Il crée ainsi la rubrique *Nouvelles brèves*. Pour présenter des expositions et des artistes prometteurs, il ouvre la section *À Voir*. Pour relayer thèmes, essais, critiques, il établit une page *Essai ou Opinion*. Parallèlement, la revue accorde une attention renouvelée à l'apport des nouvelles technologies, notamment avec des dossiers sur les arts électroniques, le rôle de l'art face aux grands débats de l'heure, dossiers *Amnésie internationale*, *Images de la barbarie*. De nouvelles perspectives transculturelles, convergences voire complémentarités des disciplines artistiques : multimédias, danse, cinéma s'y font jour.

Autant Andrée Paradis avait imposé le souci de faire connaître les artistes, autant Bernard Lévy se préoccupe de faire connaître leurs œuvres. C'est pourquoi, il accorde préémi-

nence aux textes d'analyses et de réflexions critiques fondés sur des faits observables et vérifiables certes en fonction de points de vue plutôt que sur des impressions, voire de simples opinions. À cette fin, il maintient et accentue le parti pris de clarté qui distingue *Vie des Arts* des magazines commerciaux qui accordent préséance au caractère anecdotique des événements, ou des publications aux créneaux plus restrictifs et aux grilles d'analyse touffues.

Soucieux de l'avenir, au Conseil, Charles Parent recrute de nouveaux membres. Ces derniers défendront dans leur milieu les intérêts de la revue. Il cherche de nouveaux commanditaires. Les coups de cœur qui se sont manifestés au moment de la mort d'Andrée Paradis permettent de prolonger l'ardeur des amis de *Vie des Arts*. « *Tout le monde mettait la main à la pâte*, raconte Charles Parent, *Andrée Paradis nous avait inoculé le virus. Nous l'avons propagé à notre tour à d'autres.* » Reste qu'il est souvent difficile de respecter les délais de production tout en recrutant des annonceurs.

### LES PARTENARIATS

Nommé président, Luc Beauregard (1997-1999) en homme d'affaires hyperstructuré fait bénéficier le Conseil de son expertise et de sa connaissance fouillée des grands réseaux de compagnies. Il introduit l'idée des partenariats. Luc Beauregard mise ainsi, par-delà les bénéfices de vente immédiats, sur de nouvelles motivations auxquelles sont sensibles les an-



nonceurs. « Je me suis dit que vendre une page de pub ou vendre l'idée d'un partenariat, cela revenait au même. L'entreprise s'associe à une œuvre culturelle tout en pouvant compter sur quatre pages d'annonces par année. Cette publicité à caractère corporatif permet à l'entreprise de mieux s'identifier à la création. L'entreprise renforce ainsi son prestige et se dote en même temps d'une certaine visibilité auprès d'un public plus restreint mais très important. » À l'heure des restrictions budgétaires imposées par des programmes de subventions qui eux-mêmes souffrent d'une conjoncture serrée, *Vie des Arts* atteint de la sorte une plus grande stabilité budgétaire. « *Vie des*

*Arts*, conclut Luc Beauregard, est un de nos joyaux culturels. Chaque numéro est l'expression d'un miracle de dévouement. Je suis fier d'avoir pu contribuer par cette idée à cette œuvre collective. »

#### LA RÉVOLUTION TECHNOLOGIQUE

C'est avec Michel Lancôt, un avocat amateur d'art contemporain, à sa tête que *Vie des Arts* aborde l'an 2000. Avec lui, l'examen budgétaire trimestriel se fait plus serré. Une liste de contrôle des coûts et des revenus accompagne chaque numéro. L'informatisation de la comptabilité et la révision complète et périodique de tous les contrats des fournisseurs, mesures introduites par Michel

Lancôt, permettent d'enregistrer les premiers surplus. La création d'un site web élargit la présence publique de la revue. « Il faut veiller par ailleurs, insiste Michel Lancôt, à ce que toutes nos délibérations demeurent transparentes et ouvertes. Il en va de notre crédibilité. Il faut continuer en outre d'être irréprochables d'où aussi mon souci constant de départager d'une façon presque maniaque les prérogatives de la rédaction et celles du Conseil. »

Il est clair que la stabilité financière d'une revue est le principal garant de son action et de sa liberté d'expression. Qu'aurait été du reste *Vie des Arts* sans tous ses soutiens? Survivre, se maintenir, croître, se développer



afin d'ausculter, de stimuler, de faire voir, d'expliquer les liens, les passages et les enracinements. Si l'art est ce catalyseur, encore faut-il se donner les moyens de naviguer à travers des repères mouvants, de conjuguer prudence dans la pensée, audace des appréciations et des analyses, intelligibilité du style pour en rendre compte. Lieu de débat et

d'information, une revue est à imaginer à chaque numéro. Son tempérament se forge cependant à force d'écriture, de signatures accumulées, d'apports généreux et ce dans la foulée des équipes éditoriales et des administrations qui l'ont fait grandir. Depuis 50 ans, *Vie des Arts* prend ainsi sans amnésie ni face au passé, à son passé, ni face à une scène

quelquefois sourde et aveugle à ce qui l'a précédée, le pouls d'un art qui se fait, amplifiant l'écho de ses formidables brassages. □

## IL Y A 25 ANS

### ANDRÉE PARADIS : « NOUS VOULIONS FAIRE SE RAPPROCHER ART ET SOCIÉTÉ. »

« *CE N'EST PAS LE TEMPS DE LÂCHER.* » L'ENTRETIEN QU'AVAIT ACCORDÉ ANDRÉE PARADIS À RENÉ VIAU, RÉDACTEUR DE *VIE DES ARTS*, ET JEAN ROYER, ALORS RESPONSABLE DES PAGES CULTURE DU QUOTIDIEN *LE DEVOIR*, À L'OCCASION DU 25<sup>e</sup> ANNIVERSAIRE DE LA REVUE, S'ACHEVAIT SUR CETTE EXHORTATION. NOUS EN REPRENONS ICI QUELQUES EXTRAITS QUI DONNENT UNE IDÉE DU TEMPÉRAMENT DE CELLE QUE L'ON APPELAIT MADAME *VIE DES ARTS*.

DERRIÈRE LES BOUGIES QUE L'ON SOUFFLAIT ALORS, LES NUAGES S'ACCUMULAIENT : DÉFICIT PRÉOCCUPANT, NON-INDEXATION DES SUBVENTIONS... ANDRÉE PARADIS ÉTAIT SUR LE QUI-VIVE. ELLE LANÇAIT, LORS DE CETTE RENCONTRE, UN SIGNAL D'ALARME. « APRÈS 25 ANS, DÉCLARAIT-ELLE, C'EST TOUJOURS À RECOMMENCER ! DU RESTE, CHAQUE ANNÉE, LA REVUE EST EN PÉRIL. CHAQUE ANNÉE ! DEPUIS SEIZE ANS QUE JE SUIS LÀ, JE N'AI JAMAIS CONNU UN MOMENT CONFORTABLE SAUF LORS DE L'ABONNEMENT MASSIF D'AIR CANADA OÙ NOTRE TIRAGE EST PASSÉ À 12 000 EXEMPLAIRES. »

ALORS QUOI ? BON ANNIVERSAIRE *VIE DES ARTS* ET... ADIEU ? ANDRÉE PARADIS N'ÉTAIT PAS DU GENRE À RENONCER. ELLE USA DE SA CAPACITÉ À REBONDIR ET REDRESSA LA SITUATION. LE DÉSIR DE CONTINUER À TRADUIRE L'« EFFERVESCENCE DE LA SCÈNE ARTISTIQUE », COMME ELLE LE DISAIT, LUI TENAIT TROP À CŒUR. ELLE DÉFINISSAIT D'AILLEURS AINSI LE RÔLE DU CRITIQUE D'ART : ALLIAGE DE CURIOSITÉ POUR TOUT ET DE MODESTIE INTELLECTUELLE, « INTERMÉDIAIRE » ENTRE ARTISTE ET PUBLIC CAR TOUTE CRÉATION « EST UN MYSTÈRE QU'IL FAUT TRADUIRE » MÊME SI « L'ÉCRIT OU LA PAROLE NE POURRONT JAMAIS TRANSCRIRE CE QUI EST VISUEL ». ENCORE FAUT-IL LUI DONNER LES MOYENS DE

S'EXPRIMER. CE QUI NOUS RAMÈNE À SA CONSTANTE PRÉOCCUPATION : LA SURVIE FINANCIÈRE DE LA REVUE. VOICI SES PROPOS.

« NOUS VOULIONS, ET C'ÉTAIT AVANT LES SOCIOLOGUES, FAIRE SE RAPPROCHER ART ET SOCIÉTÉ. DEPUIS QUINZE ANS, DU RESTE, L'ÉPOQUE EN ART ÉTAIT BOUILLONNANTE. DE CETTE EFFERVESCENCE, LE PUBLIC ÉTAIT À L'ÉCART. IL FALLAIT TENTER DE FAIRE EN SORTE QU'IL PARTICIPE DAVANTAGE À L'EXPÉRIENCE ARTISTIQUE EN ARTS VISUELS. AU DÉBUT, À *VIE DES ARTS*, TOUT ÉTAIT BÉNÉVOLE. PHOTOS, ARTICLES : TOUT. À PARTIR DE 1970, LA REVUE GROSSIT. LES TEXTES ET LES RUBRIQUES S'Y MULTIPLIENT. C'EST TOUJOURS UNE FÊTE POUR L'ŒIL, L'IMPRESSION Y EST SOIGNÉE : PROCÉDÉS TECHNIQUES ET PAPIER DE QUALITÉ. CETTE QUALITÉ EST SANS CESSÉ MENACÉE PAR LES COÛTS DE PRODUCTION GRANDISSANTS. NOUS DEVONS FAIRE DES PROUesses POUR COMPENSER... »

AUJOURD'HUI *VIE DES ARTS* VEUT ÊTRE LE MIROIR DE LA MODERNITÉ. NOUS VOULONS EN MÊME TEMPS ÊTRE ATTENTIF À L'ART DES RÉGIONS, LOIN DES MARCHÉS ET DES MÔDES ET CE TOUT AUTANT QUE NOUS VOULONS FAIRE CONNAÎTRE L'ART QUÉBÉCOIS DANS LE MONDE OU FAIRE CONNAÎTRE ICI L'ACTUALITÉ D'AILLEURS. LES ARTISTES, LES LECTEURS ONT BESOIN DE L'OUTIL QUE NOUS SOMMES. CET OUTIL CONDUIT VERS L'EXPOSITION — OU FAIT RÉFLÉCHIR SUR CELLE QUI A EU LIEU —, VERS D'AUTRES LECTURES ET LE BESOIN DE CONSIDÉRER D'AUTRES ŒUVRES. IL NOUS FAUT FAIRE PRENDRE CONSCIENCE, STIMULER, METTRE EN GARDE AVEC UNE VARIÉTÉ D'APPROCHES QUI SE DOIT DE GARDER LES ŒUVRES LES PLUS VIVANTES POSSIBLES. (...)



LA SITUATION FINANCIÈRE ACTUELLE EST LOIN D'ÊTRE ROSE. NOUS SOMMES AU POINT DE RESSAC. LES COÛTS DE PRODUCTION AUGMENTENT. NOS RECETTES SUIVENT TOUTEFOIS NOS PRÉVISIONS MAIS LES SUBVENTIONS PUBLIQUES N'ONT PAS ÉTÉ INDEXÉES DEPUIS TROIS ANS ! IL FAUT VRAIMENT, CETTE ANNÉE, QUE LES GOUVERNEMENTS NOUS AIDENT DAVANTAGE. POUR 1980, NOTRE SUBVENTION À QUÉBEC A DIMINUÉ DU CINQUIÈME. *VIE DES ARTS* VA POURTANT CHERCHER PLUS DE LA MOITIÉ DE SES BESOINS FINANCIERS AILLEURS QU'EN SUBVENTIONS. SEULEMENT SI CELLES-CI N'AUGMENTENT PAS COMMENT ALLONS NOUS FAIRE POUR DURER ENCORE ? LA SITUATION EST SOMBRE. NOUS AVONS BESOIN DE 50 000 DOLLARS DE PLUS. LES CORPORATIONS PRIVÉES POURRAIENT AUSSI COMMENCER À RÉALISER QUE L'ON A BESOIN DE LEUR APPUI TOUT AUTANT PAR DES DONS DIRECTS, DES ABONNEMENTS MASSIFS QUE DE LA PUBLICITÉ. SI ON NOUS LOGEAIT, CELA NOUS ÉVITERAIT LE POIDS ÉNORME D'UN LOYER. IL FAUT ESPÉRER QUE LES HOMMES D'AFFAIRES QUÉBÉCOIS COMPRENDRONT MIEUX LE RÔLE DE MIROIR QUE DEVIENNENT LES ARTS VISUELS POUR UNE SOCIÉTÉ QUI CONSOMME DES IMAGES SANS S'INQUIÉTER DE SES ARTISTES. D'AILLEURS, LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE S'EN VA VERS UNE TRÈS GRANDE PÉRIODE CULTURELLE AVEC TOUS CES JEUNES QUI SONT FORMÉS. CE N'EST PAS LE TEMPS DE LÂCHER. »

<sup>1</sup> *VIE DES ARTS* APRÈS 25 ANS PAR RENÉ VIAU. LE SENS DE LA CONTINUITÉ PAR JEAN ROYER, *LE DEVOIR* 17 JANVIER 1981

# SI VOUS NE LE SAVIEZ PAS ENCORE...

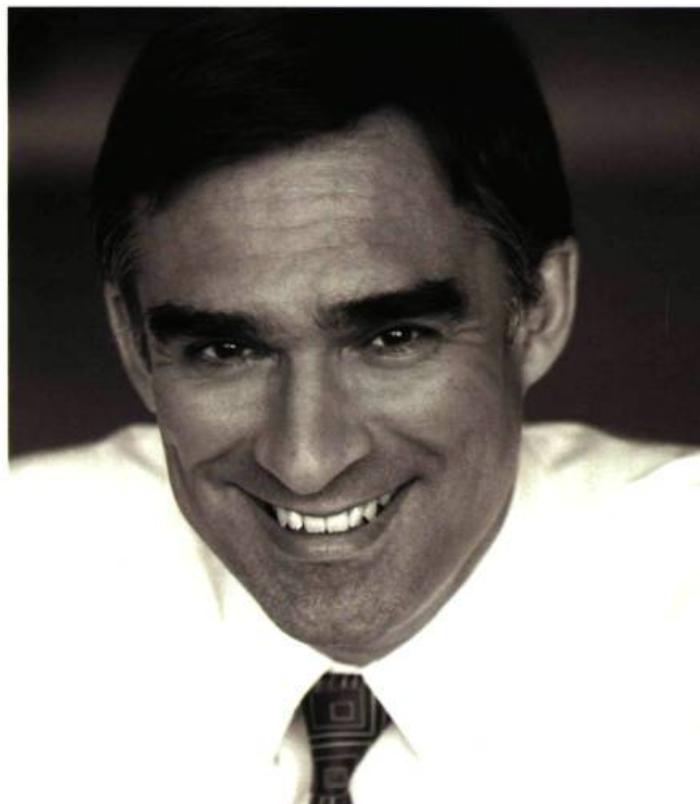
Marine Van Hoof

TABLE RONDE AVEC MARC MAYER, DIRECTEUR DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

ET CHRIS HAND, DIRECTEUR DE LA GALERIE ZEKE.



Chris Hand  
Directeur de la Galerie Zeke



Marc Mayer  
Directeur du Musée d'art contemporain

## MISE AU JEU

Débat sur l'art contemporain au Québec

Mardi, 18 octobre 2005 à 18 h

Volet 1 : Galerie Zeke

3955 boul. Saint-Laurent, Montréal

Mercredi, 2 novembre 2005 à 18 h

Volet 2 : Musée d'art contemporain de Montréal

La *Mise au jeu* conjointement organisée par le MAC et la galerie Zeke a-t-elle comblé les attentes du public? Celles-ci devaient être nombreuses puisque les organisateurs de l'événement ont dû refuser du monde. Cette rencontre avec Marc Mayer, Chris Hand la voyait comme un match de boxe:

il avait même souhaité installer un véritable ring et aborder son « adversaire » muni de gants. L'exiguïté du lieu choisi pour la première partie du débat (sa propre galerie) l'en a heureusement dissuadé. D'emblée, Marc Mayer a précisé qu'il était un « lover, not a fighter » et, de toute façon, la

rencontre s'est avérée davantage une discussion à bâtons rompus qu'un véritable débat sur l'art contemporain. Si peu de matières ont été taillées dans le vif (à la déception des amateurs de sport violent ou de joute intellectuelle), quelques jalons ont été posés par-ci par-là qui permettront ultérieurement, on l'espère, une exposition plus structurée de la vision artistique défendue par des acteurs comme Marc Mayer ou Chris Hand.

## CRÉER L'AMATEUR D'ART

Invité par Chris Hand à décrire son travail en détail et à préciser la manière dont il envisageait le rôle du Musée, Marc Mayer a d'entrée de jeu précisé que la rencontre était destinée à démystifier le Musée et qu'il espérait en retirer des informations sur « ce qui ne va pas au Musée ». Il est vite apparu que convenir de ce qu'est un musée n'était pas simple. Si Marc Mayer défend le MAC comme un lieu de réflexion et de contemplation (qui n'exclut pas le plaisir), Chris Hand estime que cette définition assimile trop le musée à un « temple » et décourage trop de monde. Cerner le public susceptible de venir en plus grand nombre au musée n'est pas une tâche aisée; alors que Marc Mayer voudrait aller chercher en les ciblant tous « ceux qui pourraient apprécier l'art contemporain mais ne le savent pas encore », Chris Hand estime que « créer par tous les moyens un grand buzz pour faire venir un maximum de gens » est la meilleure solution. Marc Mayer croit plus à l'effet de programmes, projets et conférences ciblés qu'à celui plus délétère, selon lui, d'événements drainant les foules, comme la *Nuit blanche*<sup>1</sup> par exemple, rappelant qu'il faut « créer l'amateur d'art », que c'est un apprentissage et qu'on ne communique pas l'envie de découvrir l'art comme celle d'écouter une chanson. Qui a raison? Aucun et tous les deux. Les deux visions nous

ramènent à l'éternel débat entre les partisans d'un art plus ouvert et convivial, qui prend le public par la main et ceux qui refusent d'apprêter le produit « art contemporain » en vue de le faire aimer.

La question de la programmation des expositions a permis à Marc Mayer d'éclairer une partie du fonctionnement muséal dont le public a peu conscience: programmées au moins deux ans à l'avance, les expositions ne surgissent pas de la seule volonté d'un directeur tout puissant, mais sont le fruit de tout un processus de sélection et d'approbation. Les expositions internationales sont souvent proposées par d'autres musées, mais lorsque le budget le permet et que l'intérêt existe, le Musée organise d'importantes expositions sur des artistes du Québec ou d'ailleurs qui vont circuler à l'étranger et/ou au Canada. Dans tous les cas, la réaction positive des conservateurs du Musée est primordiale. Pas question de leur imposer quelque chose. Outre qu'il devra être approuvé par le conseil d'administration, le choix est aussi guidé par les objectifs du Musée: montrer des artistes de la relève, présenter des artistes aux carrières bien entamées ou des rétrospectives, telle celle consacrée à Claude Tousignant, programmée pour 2008.

Un autre domaine que Chris Hand aimerait éclaircir, parce qu'il reste nébuleux à ses yeux, est celui des acquisitions du Musée et des modalités qui les entourent: il souhaiterait une plus grande transparence. Ainsi, au sujet des prix des œuvres acquises, pourquoi ne pas créer du remous autour de ces acquisitions en les rendant publiques dans la presse? Interrogé à ce sujet, Marc Mayer tient à établir la distinction entre les transactions commerciales dont l'art fait l'objet en général et la démarche de spéculation patrimoniale propre au Musée: le premier

objectif du Musée est d'acquérir un objet qui va faire partie du patrimoine. Le Musée achète en général une œuvre à des artistes dont il a exposé le travail. Si tout achat par le Musée auprès d'un artiste peut avoir une répercussion sur la valeur de son œuvre, le Musée n'est pas aux yeux de Marc Mayer un acteur dans la spéculation. De toute façon, il précise que le Musée ne peut malheureusement presque rien acheter et que les acquisitions proviennent majoritairement de dons, une situation qu'il déplore, comprenant très bien que les artistes préfèrent qu'on leur achète leurs œuvres. Précisant à ce propos que les dons d'artistes sont moins nombreux qu'on ne le pense, il rappelle que tout don jugé opportun est soumis à l'approbation de la commission des biens culturels à Ottawa et que le Musée doit prouver que l'œuvre est importante<sup>2</sup>.

## ET LA DIVERSITÉ CULTURELLE...

Une autre question intéressante est celle de la possibilité d'exporter l'art d'ici à l'étranger. À la conviction trop naïve selon lui qu'une exposition en Lituanie représente une véritable promotion pour des artistes du Québec, Marc Mayer oppose sa propre expérience de promoteur de l'art canadien à l'étranger. L'art est un produit culturel qui ne s'exporte pas comme du blé. Pour qu'un artiste soit convoité à l'étranger, il faut d'abord qu'une forte demande se fasse sentir. De même, être choisi pour décorer une ambassade canadienne pose certaines questions: il peut être important pour le gouvernement d'avoir une exposition d'art canadien, mais la vraie question est de savoir pour quel segment de notre économie celle-ci est intéressante. Pour les artistes? Pas nécessairement puisque ceux-ci ont leur propre intérêt, qui dépasse ce cadre.

Étalé sur deux soirées, l'échange a engendré d'autres discussions qui seraient trop longues à résumer ici<sup>3</sup>. Amenées par Chris Hand d'une manière aussi sympathique que décousue, les questions ont plus éclairé le rôle et la fonction de Marc Mayer que le travail de galeriste de Chris Hand, qui aurait pu être davantage exposé en contrepoint. À cet égard, la présence d'une tierce personne à la table aurait été utile. Du côté du public, plusieurs points soulevés à la fin des débats ont révélé suffisamment de malaise tant à l'égard de l'art contemporain en général qu'à l'égard de l'image de l'art défendue par le Musée pour encourager ce dernier à poursuivre courageusement le dialogue intéressant esquissé jusque-là. Comme il arrive souvent dans ce genre de débat, il a été reproché à l'art contemporain de se présenter trop comme un discours auquel il faut adhérer pour participer. Quoi qu'on en dise, l'art contemporain n'est pas dépourvu d'images qui parlent presque pour elles-mêmes. Une prochaine rencontre ne pourrait-elle pas inclure la présentation d'œuvres du Musée ou d'autres établissements sur un écran? On retiendra aussi que la question de la diversité culturelle a été posée plusieurs fois et que Marc Mayer s'est dit conscient que le Musée devait l'aborder concrètement (aussi bien dans sa programmation qu'à l'égard du recrutement de son personnel). □

<sup>1</sup> Le rapport annuel du Musée d'art contemporain de Montréal, disponible sur la page [www.macm.org/rapport.pdf](http://www.macm.org/rapport.pdf), mentionne les taux de fréquentation atteints par les différents événements et activités. Le nombre de visiteurs atteint durant l'année 2004-2005 s'élève à environ 170 000.

<sup>2</sup> Le rapport annuel disponible sur Internet fournit une liste détaillée des dons, avec leur origine.

<sup>3</sup> Le volet 1 du débat est disponible sur le site de la Galerie Zeke et le volet 2 à la Médiathèque du Musée d'art contemporain.



# Ô IEKATERINA LA GRANDE

Marie-Josée Therrien

L'EXPOSITION *CATHERINE LA GRANDE. UN ART POUR L'EMPIRE. CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE DE L'ERMITAGE* COMPTE PLUS DE 200 ŒUVRES ET EST DIVISÉE EN DIX VOILETS, SUIVANT DES THÈMES HISTORIQUES ET ESTHÉTIQUES. SÉLECTIONNÉES POUR ILLUSTRER UN THÈME CENTRAL POLITIQUE : LA LÉGITIMITÉ DU POUVOIR IMPÉRIAL À UNE ÉPOQUE OÙ D'AUTRES NATIONS DE L'EUROPE COMMENÇAIENT À QUESTIONNER L'OMNIPOTENCE DES GOUVERNEMENTS DE TYPE MONARCHIQUE, LES ŒUVRES ILLUSTRENT ADROITEMENT L'INCONTESTABLE SOIF DE POUVOIR DE L'IMPÉRATRICE. L'ENSEMBLE DES PRODUCTIONS COMMANDÉES PAR CATHERINE EST IMPRÉGNÉ DE L'ESTHÉTIQUE NÉOCLASSIQUE ALORS EN VOGUE DANS LES GRANDES NATIONS DE L'EUROPE SEPTENTRIONALE.

Gouverner en despote éclairé offre, parmi bien des privilèges, pour celle ou celui qui règne, celui de cultiver son goût pour les arts ; cette tâche, la grande impératrice Catherine II sut l'entretenir avec une passion à la hauteur de ses ambitions. Depuis deux décennies, les musées ont présenté de nouveaux types d'expositions où l'art est interprété dans une perspective historique, plutôt qu'essentiellement formaliste. Il suffit de penser à *Exilés et Émigrés* (MBAM, 1997) ou encore à *Richelieu. L'art et le pouvoir* (MBAM, 2003). Ces approches plus englobantes obligent à reconsidérer la hiérarchie des œuvres d'art qui, dans ces conditions, ne relèvent pas de critères canoniques. Sélectionnées pour illustrer un thème politique – la légitimité du pouvoir impérial – à une époque où d'autres nations de l'Europe commençaient à questionner l'omnipotence des gouvernements de type monarchique, les œuvres de l'exposition *Catherine la Grande. Un art pour l'empire* illustrent adroitement l'incontestable soif de pouvoir de l'impératrice qui, à ses

origines, n'était qu'une bien modeste princesse allemande. Bien qu'un grand nombre de pièces soient remarquables pour leur virtuosité, d'autres le sont davantage pour le message politique qu'elles sous-tendent. Cet amalgame s'inscrit dans la tradition néo-classique qui, paradoxalement, a servi autant les royaumes et empires que les républiques modernes alors naissantes. Que Catherine II ait été digne de son époque ne fait aucun doute aux yeux des nombreux collaborateurs ayant contribué à l'exposition. L'intention n'est pas ici de nourrir les ragots sur sa vie privée et son appétit sexuel devenu l'objet de tant de spéculations. Qu'on se le répète, Catherine II n'est pas matière à tabloïd. Bien au contraire.

## UNE SOUVERAINE DÉTERMINÉE

Le visiteur est accueilli dans un univers glorieux par un portrait en pied de l'impératrice – une copie de l'original datant de 1780 – qui la représente près d'une vingtaine d'années après le coup d'état qu'elle fomenta pour s'emparer du trône. La souveraine n'a pas dérogé aux privilèges de la cour et, comme tous les monarques satisfaits d'un portrait flatteur, en commanda des dizaines de copies non sans avoir exigé quelques améliorations qui la rendaient plus solennelle.

Judicieusement distribuées, ces copies rappelaient à ses sujets la grandeur de ses actions. Ce portrait, un modèle qui respecte à la lettre les conventions du genre, montre Catherine II parée de tous les attributs de son rang. Habillée d'une pelisse d'hermine et élevée sur une plate-forme, car l'être presque divin qu'est un monarque n'est habituellement pas représenté touchant directement le sol, elle se dresse en avant-plan le sceptre à la main, parée d'une couronne en or, sertie de perles, de diamants et surmontée d'un spinelle rouge, l'orbe impérial au creux de la main. L'ardent désir de la souveraine de s'inscrire dans une lignée impériale se manifeste par la présence en arrière-plan du buste de Pierre le Grand en César. La devise à la base du buste «Achever ce qui est commencé» donne le ton de l'exposition.

L'exposition qui compte plus de 200 œuvres est divisée en dix volets, suivant des thèmes historiques et esthétiques. Les portraits, grands formats ou miniatures, peints, gravés, incrustés ou sculptés, fourmillent. Outre ceux de l'impératrice en tenue royale ou en Minerve, la déesse de la guerre et des arts qui fut l'effigie néoclassique de Catherine, on trouve dans ce panthéon ses fidèles, qu'ils aient été amants ou simples conseillers épistolaires.

**CATALOGUE**

L'EXPOSITION CATHERINE LA GRANDE.  
UN ART POUR L'EMPIRE

CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE DE L'ERMITAGE,  
RUSSIE

CATALOGUE SOUS LA DIRECTION  
DE NATHALIE BONDIL

COMMISSAIRES: CHRISTINA CORSIGLIA,  
CONSERVATRICE DE L'ART EUROPÉEN,  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO;  
NATHALIE BONDIL, CONSERVATRICE EN CHEF  
ET CONSERVATRICE DE L'ART EUROPÉEN,  
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.

328 PAGES, 209 ILLUSTRATIONS.

UN IMPORTANT CATALOGUE ACCOMPAGNE L'EXPOSITION CATHERINE LA GRANDE. UN ART POUR L'EMPIRE. CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE DE L'ERMITAGE, RUSSIE. C'EST UN OUVRAGE DE GRANDE QUALITÉ MALGRÉ UNE NUMÉROTATION DES ŒUVRES QUI EXIGE UN REPÉRAGE LABORIEUX. IL CONSTITUE UN OUTIL FORT INTÉRESSANT POUR QUICONQUE SOUHAITE SAISIR LES ENJEUX HISTORIQUES, POLITIQUES ET ESTHÉTIQUES QUE MATÉRIALISENT LES OBJETS SÉLECTIONNÉS DE L'EXPOSITION. L'ÉNUMÉRATION DES PRINCIPAUX TITRES DES CHAPITRES DU CATALOGUE DONNE UNE IDÉE DES CHAMPS D'ANALYSE COUVERTS PAR LES ESSAIS QU'IL COMPORTE: CATHERINE DE RUSSIE; LA PHILOSOPHIE COURONNÉE; LA MINERVE DU NORD; UNE MÉCÈNE ÉCLAIRÉE; L'IMPÉRATRICE ANTICOMANE; PROTECTRICE DES ARTS ET DES MANUFACTURES. UNE VINGTAINÉ D'ARTICLES RICHEMENT ILLUSTRÉS PRÉSENTENT LES POINTS DE VUE D'EXPERTS RUSSES, FRANÇAIS ET CANADIENS ET TRAITENT DE SUJETS AUSSI VARIÉS QUE LES PORTRAITS PEINTS DE CATHERINE II, L'ART DE GOUVERNER LES ARTS, CATHERINE II ET LES ARTS DÉCORATIFS EUROPÉENS OU ENCORE LES TABLEAUX DE L'IMPÉRATRICE. LE CATALOGUE COMPREND LA LISTE DES QUELQUE DEUX CENT NEUF ŒUVRES EXPOSÉES ET UN TABLEAU DE REPÈRES CHRONOLOGIQUES.

*Carrosse de couronnement des Romanov*  
Modèle de Milon, Manufacture Royale  
des Gobelins, Paris, premier quart  
du XVIII<sup>e</sup> siècle  
Peintures attribuées à François Boucher  
(1703-1770)  
Chêne, hêtre, frêne, pin, fer, acier, cuivre,  
bronze, argent, verre, cuir, soie, tissu  
700 X 258 X 300 cm  
© Le Musée de l'Ermitage,  
Saint-Petersbourg, 2005



La place d'honneur revient à son idole Pierre le Grand pour qui elle fit ériger une statue équestre montée sur un monolithe de granit pesant mille huit cents tonnes. (Cette statue aurait inspiré Jacques-Louis David pour son portrait de Napoléon traversant les Alpes en 1800.) Pour la réaliser, elle fit venir le sculpteur français à succès Falconet qui lui avait été recommandé par Diderot. Ici aussi, elle n'hésite pas à se présenter comme la continuateur de son œuvre avec une inscription suggérant que s'il fut le premier, elle est la seconde: «*Petro Primo, Catharina Secunda*».

Cette section de l'exposition réussit très bien à communiquer la détermination de Catherine à s'attirer la sympathie de ses sujets qui vouaient un culte immense à Pierre le Grand, ainsi que son intention de placer la Russie bien en vue sur l'échiquier international. Elle ne recula devant rien. L'entreprise du transport du monolithe, qui requit des prodiges d'ingénierie, fut un coup d'éclat non seulement en Russie mais dans toute l'Europe où l'événement fut comparé à la construction des Pyramides. Autre manifestation flamboyante de ses prérogatives: le tableau *La destruction de la flotte turque pendant la bataille de Tcheshmé*, (1771) commandé à Jacob Philipp Hackert. Cet artiste allemand qui vivait en Italie s'était appliqué jusque-là à peindre des paysages dans la tradition de Claude Gellée (dit Le Lorrain). Les œuvres préliminaires que Hackert présenta pour approbation ont été jugées inadéquates. Elles manquaient de réalisme. C'est alors que

l'impératrice ordonna qu'on fit exploser un bateau en rade dans le port de Livourne expressément pour l'artiste. Une telle action d'éclat, s'ajoutant au succès même de la bataille, «faisait de nouveau retentir dans toute l'Europe la gloire de la marine et de l'armée russe». (Voir catalogue de l'exposition, p. 272.)

**GALERIE DE PORTRAITS**

La section *Catherine II impératrice des lumières* est presque essentiellement une galerie de portraits dominée par la présence de Voltaire. Quelques ouvrages écrits par l'impératrice y côtoient les têtes silencieuses des philosophes des lumières et des artistes français qu'elle s'est plu à attirer dans sa «Rome du Nord». C'est peut-être ici qu'on mesure mieux les limites de ce type d'exposition où l'objet d'art supplante inévitablement l'interprétation historique. Les bustes, qu'ils soient ceux de Marie-Anne Collot, l'une des rares femmes sculpteurs à avoir pu s'infiltrer dans un milieu réservé aux hommes, ou ceux du célèbre Jean-Antoine Houdon dont on s'arrachait les services jusqu'aux États-Unis, sont remarquables. Mais la maîtrise d'exécution et leurs silencieux sourires font oublier les critiques que les philosophes finirent par adresser à Sa Majesté. À tant vouloir glorifier Catherine, on finit par douter de sa grandeur. Les philosophes n'étaient pas dupes.

L'ensemble des œuvres commandées par Catherine est imprégné de l'esthétique néo-classique alors en vogue dans les grandes nations de l'Europe septentrionale. À l'aube

de l'ère de la consolidation des États nations, la Russie n'est pas la seule à tenter de démontrer son appartenance aux sources antiques de la civilisation occidentale. Catherine II y mit un peu plus d'ardeur que d'autres. Elle compensa pour le Grand Tour qu'elle ne sut se permettre en invitant des artistes à sa cour qui ont transposé l'idéal romain à sa porte. Le poids de l'Antiquité communique un message d'éternité. Bien informée, elle résistera aux propositions trop ambitieuses d'artistes que pourtant elle admirait, tel Jean-Charles Clérisseau l'équivalent français de Piranesi. Elle optera plutôt pour un architecte écossais aux antécédents classiques irréprochables, Charles Cameron. Ce dernier refit les décors de la résidence d'été de Tsarskoïe Selo, comme cela se pratiquait alors en Angleterre avec la mode lancée par les frères Adams, une affiliation que Catherine n'ignorait pas. Les aquarelles des nouveaux intérieurs de Tsarskoïe sont d'un luxe inouï, notamment le pavillon d'Agate qui comportait des bains à la romaine. Malheureusement, nulle mention n'indique l'état actuel de ces merveilles. Existente-elles toujours ?

### UN CARROSSE CHARGÉ D'HISTOIRE

Le clou de l'exposition sera pour certains le carrosse du couronnement des Romanov. Bien qu'il soit tout à fait à sa place dans cette mise en scène impériale, ce luxueux véhicule de fabrication française appartient à une autre époque. Commandé par Pierre Le Grand à la Manufacture Royale des Gobelins en 1724, il est probable qu'il ait servi au couronnement de Catherine. Le catalogue à ce sujet ne contient pas de renseignements concluants. Mais alors que fait-il ici ? D'autant qu'on s'empresse d'expliquer, sur le panneau accompagnant le carrosse, que l'iconographie rococo des peintures attribuées à François

Boucher est « contraire aux sensibilités néo-classiques de Catherine ». Certes l'objet vaut le détour, ne serait-ce que pour le contraste entre l'esthétique plus frivole du rococo et le sévère néoclassicisme qui domine le reste de l'exposition.

En matière de beaux-arts, Catherine II était-elle gloutonne ? À cette question, la conservatrice Nathalie Bondil répond : « Catherine aurait été un mélange de fausse modestie tout en étant *ivre du sentiment de l'immortalité*. Elle avait besoin d'experts pour la conseiller mais elle savait reconnaître l'excellence. Ses choix étaient cependant le résultat de situations complexes où des facteurs

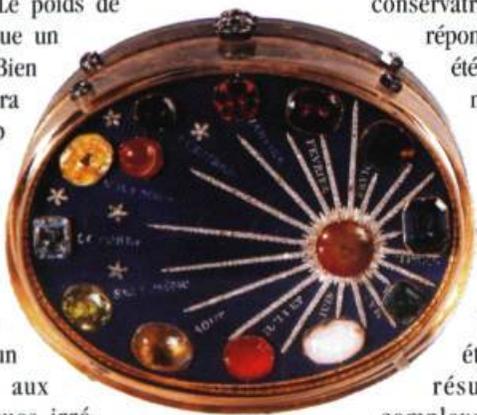
externes telles les fluctuations de ses alliances politiques pouvaient jouer un rôle déterminant. » Et c'est là où tous les objets ont tant à dévoiler, qu'ils aient été fabriqués en Russie ou commandés en Angleterre, en France, en Italie ou encore qu'ils proviennent des collections achetées par ses intermédiaires. Les œuvres gravées sur pierre, des camées souvent à son effigie, sont des petites merveilles qui se savourent de près. Les objets d'art décoratifs recouverts de motifs antiques témoignent du goût exceptionnel de la souveraine et de la maîtrise qu'elle sut exercer sur les manufactures russes.

Les deux dernières sections, consacrées à sa collection de tableaux anciens et contemporains, réservent d'agréables surprises. Les conservateurs semblent s'être limités, et à juste titre, à sélectionner des œuvres qui s'attachent à la manière classique du XIX<sup>e</sup> siècle avec des artistes comme Poussin, Le Lorrain et Le Sueur ainsi que d'autres moins connus. Au chapitre des artistes contemporains, on découvre avec bonheur deux femmes artistes Angélica Kaufman et son émule Élisabeth Vigée Le Brun qui, ayant dû fuir la France lors de la Révolution, trouva refuge en Russie. Le plaisir se poursuit avec

les scènes de genre vertueuses des Français Greuze et Chardin et les œuvres d'artistes britanniques Wright of Derby et Joshua Reynolds.

Exposition somptueuse à sélection composite, *Catherine la Grande. Un art pour l'empire* nous offre un volet de plus des chefs-d'œuvre de l'Ermitage. À travers les parcours offerts, le visiteur n'explorera pas les paysages russes presque absents, mais il voyageera dans l'Europe imaginaire que Catherine fit élaborer dans son pays d'adoption. On ne peut que souhaiter d'autres collaborations de ce genre.

Maitre « PMG » (Vyborg ou Vienne)  
Tabatière décorée de pierres précieuses (dessous)  
Vers 1790  
Or, argent, cristal, pierres précieuses et fines  
4,4 X 9,4 X 7,5 cm  
Galerie des objets précieux de Catherine II  
© Le Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg, 2005



#### EXPOSITIONS

**CATHERINE LA GRANDE.  
UN ART POUR L'EMPIRE  
CHEFS-D'ŒUVRE DU MUSÉE  
DE L'ERMITAGE, RUSSIE**

Exposition sous la direction de :  
Matthew Teitelbaum, directeur,  
Musée des beaux-arts de l'Ontario ;  
Guy Cogeval, directeur, Musée  
des beaux-arts de Montréal ; Mikhail  
Piotrovsky, directeur, Musée de  
l'Ermitage.

Musée des beaux-arts de l'Ontario  
317, rue Dundas Ouest  
Toronto  
Tél. : 416-979-6648  
www.ago.net  
Du 1<sup>er</sup> octobre 2005 au 1<sup>er</sup> janvier 2006

Musée des beaux-arts de Montréal  
1380, rue Sherbrooke Ouest  
Montréal  
www.mbam.ca  
Du 2 février au 7 mai 2006



## LES TRIBULATIONS D'UN JEUNE HOMME DE 78 ANS

LE BRUIT COURT

Claude Haeffely

Récit, 2005

Atelier du cœur noir, Montréal

Reliure : La Tranchefile

Format : 21,5 x 28 cm ; 388 pages ;

43 dessins de l'auteur

Prix : 80 \$

À l'instar de Brigitte Bardot à qui l'on avait demandé « Quel est le plus beau jour de votre vie ? » Claude Haeffely pourrait répondre : « Une nuit ». Ce serait *La Nuit de la poésie*, bien sûr. Entre tous ceux qu'il a conçus et organisés, cet événement reste sans doute celui qui aura le plus marqué sa carrière d'animateur culturel et l'un de ceux qui constituent un moment historique du Québec littéraire moderne. C'était la nuit du vendredi 29 au samedi 30 mars 1970. Ce soir-là, fuyant l'avalanche des éloges, il s'est envolé pour Paris avec une Hélène à son bras. Ainsi nul ne pourra jamais l'accuser d'avoir tiré pour lui-même quelque profit de cet épisode inoubliable.

Toute sa vie, qu'il raconte dans *Le bruit court*, est un peu à l'image de cette nuit de la poésie. Une vie ponctuée d'idées éblouissantes, hélas, la plupart du temps, sans lendemain. Voilà ce que Claude Haeffely confie à un lecteur imaginaire dans une sorte de longue lettre de près de 400 pages (reproduite à 70 exemplaires

seulement) calligraphiée d'une écriture ample et appliquée et rehaussée de dessins. Cette lettre se lit comme un roman picaresque où l'éternel et increvable jeune héros adopte la posture du poète mais enfle des habits que les rôles du théâtre souvent cruel qu'est la vie le forcent à porter : imprimeur, portefaix, graphiste, correcteur d'épreuves, ethnologue, éditeur, représentant pharmaceutique, valet de chambre, vendeur de dictionnaires et de casseroles en acier inoxydable, cultivateur de fraises, serveur, galeriste, rédacteur en chef de la revue *Culture vivante*, épistolier, téléphoniste, cinéaste, animateur culturel, fonctionnaire, conservateur, documentariste...

Cependant, les mésaventures qui se succèdent ne sont pas toutes à mettre au compte de l'inexpérience ou de l'étourderie du héros de l'histoire. Non. S'il croise des poètes qui deviendront ses amis (Gaston Miron, Roland Giguère, Jacques Brault, Olivier Marchand, Gilles Hénault, Michel Van Schendel et beaucoup d'autres), ainsi que de nombreux artistes (cinéastes, photographes, peintres, graveurs), il doit néanmoins composer avec des filous, des atrabilaires, des cohortes de petits chefs incompetents, des emmerdeurs de tout acabit en France, aux États-Unis et au Québec où il a débarqué en 1953. L'ennui c'est que ces personnes disposent d'un pouvoir de décision politique, financier, administratif. Alors, en marge de ses tribulations personnelles, Claude Haeffely épingle gentiment quelques-uns des responsables culturels auxquels il s'est heurté quand il était fonctionnaire. À ce sujet, *Le bruit court* représente un témoignage de première main sur le Québec culturel de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

Devant les belles occasions manquées et dont il a souvent fait les frais, Claude Haeffely se contente aujourd'hui de hausser les épaules. Auteur d'une quinzaine de livres,

la plupart édités avec le concours d'artistes (Anne Kahanne, Gérard Tremblay, Michèle Courmoyer, Kittie Bruneau, Monique Dussault, Antoine Pentsch, Roland Giguère), Claude Haeffely est aussi le maître d'œuvre de très nombreux carnets offerts, au fil des années, à ses amis (une exposition a eu lieu à La Tranchefile en 1994). Et puis, ses lettres fabuleusement loufoques mériteraient d'être réunies; elles mettent en scène des personnages truculents et fourmillent de trouvailles littéraires: on en aura une petite idée dans les divers extraits qui jalonnent *Le bruit court*. En attendant qu'elles soient rassemblées, si elles le sont jamais un jour, il serait judicieux qu'un éditeur se charge d'imprimer *Le bruit court* dans un format plus pratique que celui d'un gros cahier aux pages calligraphiées.

Si l'on dit couramment de la musique de Mozart qu'elle cache « un sourire à travers les larmes », eh bien, l'on peut affirmer que l'écriture de Claude Haeffely recèle « le fou rire à travers les larmes ».

Bernard Lévy

### À lire de Claude Haeffely :

*Le petit théâtre de Minuit Jules* : contes (Montréal : 42<sup>e</sup> parallèle, 2004. 122 pages illustrées)

*La pointe du vent* (Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1982. 221 pages ; illustrations)

### UN PETIT MONSIEUR DE MYSTÈRE ET DE SORCELLERIE

PETIT MONSIEUR

Victor-Lévy Beaulieu

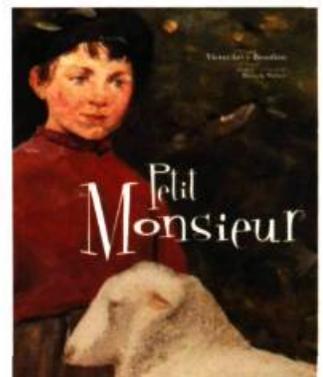
Illustré à partir des tableaux  
d'Horatio Walker

Musée national des beaux-arts  
du Québec, 2005, 48 pages

Prix : 21,95 \$

Depuis 1998, le Musée national des beaux-arts du Québec publie une série de livres pour enfants inspirée d'œuvres d'artistes

québécois d'hier et d'aujourd'hui. Cette année, les paysages bucoliques et champêtres du peintre Horatio Walker ont servi de toile de fond au romancier, dramaturge et essayiste Victor-Lévy Beaulieu pour écrire *Petit Monsieur*. Il y raconte l'aventure d'une petite fille et de son papa qui redécouvrent comment on vivait dans « l'ancien temps », à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, à Sainte-Pétronille, sur l'île d'Orléans. Cet ancien temps constitué des couleurs et des odeurs de la ferme: le cocorico du coq, la traite des vaches, les grands-pères qui scient du bois et les couchers de soleil qui tombent dans le fleuve. Celle que le papa appelle tout simplement « Fille » reçoit des vêtements d'autrefois (longue jupe brune, béret et bottes sauvages) en cadeau d'anniversaire. En les enfilant, elle s'autorise, en compagnie de son père, à retourner comme par magie dans le temps passé. Au-delà d'une certaine nostalgie, le récit raconte des scènes touchantes comme celle où la fillette adopte un agneau, *Petit Monsieur*, abandonné par la maman brebis (clin d'œil au *Petit Prince* de Saint-Exupéry). Le récit de Victor-Lévy Beaulieu est empreint de cette beauté particulière à l'univers champêtre d'autrefois: gestes lents et patients des personnages, lumière des blés dorés, magie et mystère d'une sorcellerie rurale. Illustré de 22 œuvres de Horatio Walker puisées à même la collection du Musée, *Petit Monsieur* raconte dans une langue vivante



la relation de tendresse qui unit un père et sa fille en s'appuyant sur des scènes d'un siècle révolu où l'on avait encore le temps d'observer une brebis mettre bas.

Sur les traces des peintres de l'école de Barbizon, le peintre ontarien Horacio Walker (1858-1938) réalisa quantité de dessins et de toiles qui témoignent de sa passion pour la vie à la campagne. Il ouvrit son studio à New York en 1878. En 1884, il s'acheta une maison à Sainte-Pétronille où il séjourna tous les étés observant la vie quotidienne des paysans.

La série du Musée comprend également des contes d'après les œuvres de: Alfred Pellin (*Le cueilleur d'histoires*, de Sonia Sarfati), Jean Dallaire (*Le voyage d'Olivier*, de Chrystine Brouillet), Jean-Paul Lemieux (*Un héros pour Hildergarde*, de Chrystine Brouillet), Jean-Paul Riopelle (*Songo et la liberté* de Gilles Vigneault), Marc-Aurèle Fortin (*L'enfant dans les arbres*, de Francine Ruel) et Jean-Baptiste Côté (*Joséphine et le vieux sculpteur*, de John R. Porter).

Marie Ginette Bouchard

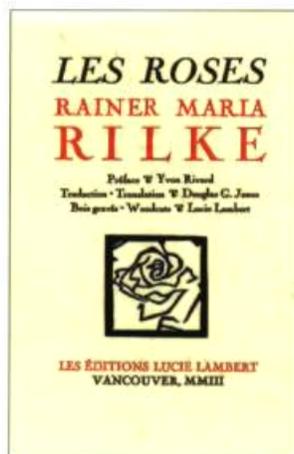
## LES ROSES

Rainer Maria Rilke  
Les Éditions Lucie Lambert  
Vancouver, 2003

## AU CŒUR DU BOIS

Jacques Brault et E.D. Blodgett  
Les Éditions Lucie Lambert,  
Vancouver, 2005.

Pour son dixième livre d'artiste depuis 1976, Lucie Lambert avait choisi de proposer une réédition (bilingue) du dernier recueil de Rainer Maria Rilke, *Les Roses*, écrit en français peu de temps avant sa mort en 1926, et publié l'année suivante avec une préface de Paul Valéry. « On ne raconte pas la réalisation d'un beau livre: le choix maniaque du papier, la sélection scrupuleuse de la typographie, le soin apporté à la maquette. L'exigence, le souci de la



perfection dominent cette épreuve de bout en bout.», note avec pertinence l'auteur d'une récente biographie de René Char. Pour parler de cette réalisation de Lucie Lambert, il faut évidemment noter aussi les vingt-sept gravures de l'artiste, l'importante préface d'Yvon Rivard, la traduction anglaise des poèmes par Douglas G. Jones, et l'emboîtement du maître relieur Pierre Ouvrard.

Les vingt-quatre courts poèmes de Rilke célèbrent les caractéristiques et les attributs de la rose sur le ton de l'intimisme et de la confiance, où l'économie de moyens ne sert que davantage la puissance d'évocation: « Une rose seule, c'est toutes les roses/et celle-ci: l'irremplaçable,/le parfait, le souple vocable/encadré par le texte des choses. » (VI). L'interpellation vient parfois amorcer un dialogue qui restera toujours à sens unique: « Dis-moi, rose, d'où vient/qu'en toi-même enclose,/ta lente essence impose/à cet espace en prose/tous ces transports aériens? » (XX). Au fil d'un long envoûtement face à l'œuvre de Rilke, Yvon Rivard, dans une préface lumineuse et lucide, revient sur son propre parcours d'une quête d'absolu sur fond de solitude, ces « exils volontaires » où il a fui pour tenter de se trouver, d'aborder à « une façon de vivre (...) simplement au plus près des choses et des êtres ». Cheminement qui va d'une révolte contre la fascination éprouvée à la lecture de Rilke, dans sa soif insensée d'une purification, d'une réconciliation du fini et de l'infini

à travers l'angoisse de la solitude recherchée; et qui s'achève dans un retour inconditionnel, dans une adhésion sereine aux visées austères du poète autrichien.

Pour la première fois depuis qu'elle réalise des livres d'artistes, Lucie Lambert a gravé ses roses à partir de poèmes existant déjà, alors que jusqu'à présent, les auteurs auxquels elle faisait appel devaient écrire au regard des gravures qu'elle leur proposait. Ses variations sur l'image de la rose sont en parfaite concordance avec le dépeuplement de l'écriture de Rilke. Imprimé à la main, à Montréal, par Martin Dufour, sur papier japonais nacré, le livre se présente comme une suite de 26 feuillets pliés réunis dans un boîtier de Pierre Ouvrard. Tiré à 63 exemplaires numérotés, dont 24 de tête avec boîtiers en suède de chèvre, 33 exemplaires réguliers aux boîtiers en tissu japonais, et 6 exemplaires hors-commerce, cette nouvelle réalisation de Lucie Lambert est incontestablement à la hauteur de ses ouvrages précédents et de sa réputation d'artiste aussi intégrée qu'exigeante.

Elle se remet à la tâche pour éditer, en 2005, *Au cœur du bois*: onze brefs poèmes de Jacques Brault et onze de E.D. Blodgett inspirés d'autant de bois gravés de Lucie Lambert elle-même. Les gravures donnent à voir des bouquets frémissant de rameaux et de branches, entraînant l'œil dans des futaies, ou dans des taillis, des sous-bois, des enchevêtrements plus ou moins complexes et ramifiés, avec des textures comme flammées, ondoyantes. À travers ces feuillages abstraits, comme des chevelures liquides, poudroie un « soleil végétal » qui éclaire comme de l'intérieur ces forêts enchantées. Ces planches nous invitent à pénétrer, très précisément, au cœur du bois, dans la substance même du support gravé par l'artiste. Et ce voyage est redoublé par le pouvoir d'évocation des poèmes issus des

gravures, qui dressent un paysage d'arbres et de forêts, mais aussi de naissance et de vie, dans la profondeur de l'ombre, plus loin qu'un monde d'avant qui a disparu. Les deux poètes, à leur tour, nous entraînent dans la respiration du vent dans les herbages, au cœur de la nuit, au cœur de la pluie, nous invitant à parcourir des étendues incertaines, entre temps et espace. Les épigraphes de Chrétien de Troyes et de Dante indiquaient déjà le chemin qui s'ouvrait sous nos yeux: « Et la nuit et le bois lui font/Grand ennui et plus lui ennuie/Que le bois et la nuit, la pluie ». Et Dante: « Or mes pas, bien que lents, m'avaient déjà porté/Dans l'antique forêt assez loin pour ne plus/Reconnaître par où j'y avais pénétré ». C'est ce double programme qui se déploie dans la suite de gravures et dans les mots des deux poètes, respirant du même souffle, au rythme d'un mouvement similaire.

Tiré à quarante exemplaires, ce onzième livre d'artiste de Lucie Lambert est imprimé sur papier japonais Obonai, les poèmes ont été composés à la main en Nicolas Cochin corps 18 et imprimés par Martin Dufour. Le coffret (en cuir pour les onze exemplaires de tête barrés d'une latte de bois exotique, en tissu japonais pour les autres) a été conçu et réalisé par Pierre Ouvrard, et les exemplaires de tête sont fermés d'un outil en métal forgé par la graveuse. Ouvrage précieux, tout comme les précédents, *Au cœur du bois* est le résultat de collaborations extrêmement attentives, et plus encore, le fruit d'une passion intimement partagée par tous ceux qui y ont travaillé. Comme pour la plupart de ses livres antérieurs, l'inspiration première demeure une grande proximité avec la nature (bestiaires, fruits, eau, air, nuages, bois...) qui prend forme sous nos yeux, dans des images gravées et écrites d'un même élan créateur.

Jean-Pierre Duquette

8<sup>e</sup> SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART *IN SITU*AMÉRIQUE BAROQUE/BARROCA  
AMERICAFondation Derouin  
1303, Montée Gagnon  
Val-David  
Du 16 juillet au 5 septembre 2005

## Artistes invités

**Arts visuels:** Caetano Dias (Brésil), German Botero (Colombie), Maribel Portela (Mexique), Carlos Runcie Tanaka (Pérou), Milton Becerra (Venezuela), Bonnie Baxter, Michel Beaudry, Christine Unger, Kittie Bruneau, Daniel Hogue, Danielle Lagacé, André Fournelle (Québec), Derek Besant, Alexandra Haeseker (Alberta).

**Musique:** Christian Bouchard, Michel Gonneville, Michael Cesterie.

**Commissaire:** Manon Regimbald

René Derouin mène, depuis dix ans, des opérations d'intégration de la création artistique à la propriété qu'il a acquise et qu'il habite à Val-David, dans les Laurentides, à une soixantaine de kilomètres au nord de Montréal. Il assimile chacune de ces opérations à une synthèse, à une utopie, à un rêve qui lui est cher et, jusqu'à un certain point, à une forme de subversion.

Sur le terrain qu'il a acquis (un boisé dans la déclivité d'une côte), il organise régulièrement (tous les deux ans) un symposium. Il s'agit d'une activité qui consiste à inviter des artistes à produire une œuvre sur place (*in situ*). Au fil des années, René Derouin n'a cessé d'aménager sa propriété; elle est aujourd'hui parcourue de sentiers et de clairières, donc propice au tracé d'un itinéraire que jalonnent comme autant de haltes des installations réalisées par des artistes.

Le maître des lieux ne se contente pas d'inviter des artistes reconnus. Il convie ses voisins et les visiteurs à participer à la création d'une œuvre. Tel est le cas de l'installation *La pêche miraculeuse* (Symposium 2003) et, cette année, de l'installation *Les oiseaux*, ainsi que de la sculpture navigatrice *Le voyage*.

Évidemment, par le biais des thèmes de ses symposiums, René Derouin poursuit l'exploration de



Daniel Hogue  
Message en braille  
Brillants cloués au sol

sujets qui lui tiennent à cœur, notamment la notion de territoire et de nomadisme qu'il met en rapport avec les éléments terre, eau, ciel. Les réflexions qui en découlent sous-tendent les productions artistiques qui se posent comme des dialogues avec l'espace et le temps.

Cette année, en offrant au public d'intervenir en sculptant, par exemple, une figurine de céramique et en l'intégrant ensuite à bord d'une vaste embarcation baptisée *Le voyage*, René Derouin contribue à désacraliser voire à désinstitutionnaliser la création artistique désormais ouverte à tout le monde, en l'occurrence au tout venant. Il répond ainsi

à l'idéal de participation si cher aux soixante-huitards français voire aux *baby-boomers* du continent américain. Or le paradoxe et sa valeur subversive c'est que pour utopique qu'elle soit cette intention a pour effet de produire des œuvres permanentes contrairement aux œuvres des artistes professionnels dont les productions sont destinées à ne survivre que deux ans, soit l'intervalle d'un symposium à l'autre.

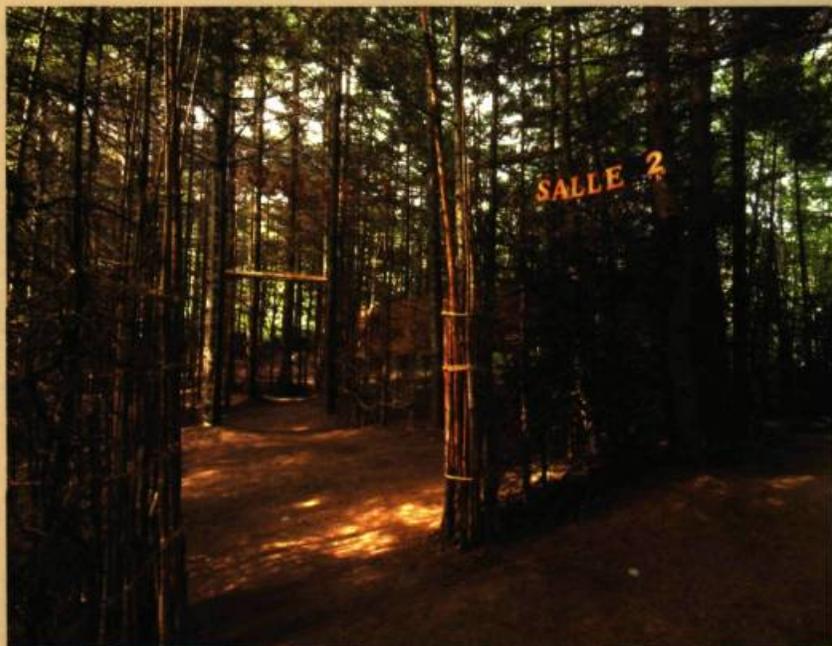
Il faut croire que la formule du symposium de René Derouin est

heureuse puisque plus de 12000 personnes se sont déplacées à Val-David pour visiter le site balisé d'installations et de sculptures originales et participer aux rencontres, aux animations et aux discussions différentes chaque semaine tout au long de l'été.

Sur le thème *Amérique baroque/barroca America* animé par la commissaire Manon Regimbald, les artistes invités ont tiré parti du réseau de sentiers forestiers de la propriété pour constituer un

chemin aux bifurcations et aux détours surprenants. Tel est le cas, en particulier, de l'installation de Daniel Hogue constituée de diamants fichés dans le sol pour constituer un message en braille à proximité de textes exaltant la nature de Pierre Morency, Hélène Dorion, Pablo Neruda, Gaston Miron, Paul-Marie Lapointe. Tel est le cas aussi de la déconcertante forêt dans la forêt constituée par l'ensemble des colonnes du Brésilien Caetano Dias, ainsi que du labyrinthe de Danielle Lagacé (le petit théâtre de Marie) rappelant la mémoire de Marie de l'Incarnation.

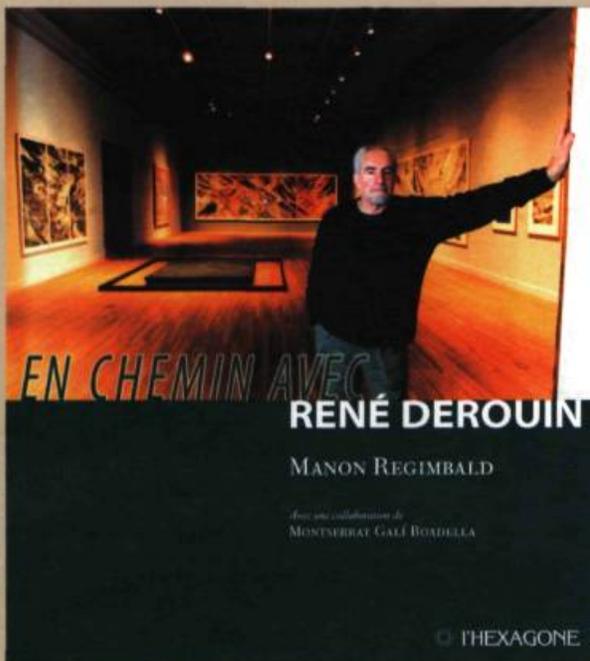
Bien sûr les musiques évoquant le cri de monstres de l'ère précambrienne de Christian Bouchard ou



Caetano Dias  
Futaies

celui du Carcajou de Michel Gonneville sont venues rehausser à la fois l'impression baroque, mélange d'étrangeté et d'ornementations inattendues, propre au symposium.

Enfin, parmi les traits originaux touchant les conditions de réalisation des œuvres, on note qu'à chaque artiste international a été adjoint une ou un artiste stagiaire, élève d'une école d'art dont le rôle était autant d'aider l'artiste que d'apprendre auprès de lui.



## UN DÉTOUR QUI VAUT LA PEINE

EN CHEMIN AVEC RENÉ DEROUIN

Manon Regimbald avec la collaboration de Montserrat Galí Boadella  
Montréal, Hexagone, 2005, 190 pages, nombreuses ill. coul. et n/bl.

Plus chemin de traverse que bilan de carrière, le texte hybride que signe Manon Regimbald est à l'image de René Derouin dont elle convoque l'œuvre avec force évocation. Abondamment illustré, l'essai *En chemin avec René Derouin* propose un itinéraire à travers les quelque cinquante ans d'activités créatrices de cet artiste québécois si singulier.

Partagé entre le texte personnel, écrit à la première personne, le texte savant, émaillé de citations et de références à des auteurs réputés difficiles comme Heidegger, Bachelard et autres Baltrusaitis et l'album très imagé, cet essai risque de trouver difficilement son lectorat. Il n'a pas vraiment sa place parmi les ouvrages de référence, puisqu'il y manque l'appareillage méthodologique essentiel – pas de bibliographie, une chronologie entièrement reprise d'un précédent catalogue, celui de Patricia Ainslie du Glenbow Museum qui demeure à ce jour le plus intéressant essai consacré à Derouin, ce qui laisse perplexe quant au sort que les critiques réservent aux artistes québécois dont les productions ne correspondent pas aux créneaux dominants! Mais la densité et le ton très universitaires du texte, malgré l'usage du « je » qui tend à en amoindrir le caractère savant, risque de lui aliéner le public élargi auquel sa forme le destinerait : beau livre illustré presque du type *coffee table book*.

Voici donc un livre étrange pour évoquer les activités d'un artiste hors norme, sorte d'étranger au sein de la cohorte des artistes québécois de sa génération, ne serait-ce que par sa formation (un graveur qui a commencé à exercer dans les années soixante et n'a pas été l'élève de Dumouchel mais plutôt celui des ateliers populaires mexicains!) et par ses thèmes de prédilection : l'américanité, les territoires, la frontière, la dualité Nord/Sud, les lieux de passage – physique – et de mémoire – génétique –, etc. Un *géoauteur*, comme l'a bellement décrit le géographe Henri Dorion, dont l'œuvre, étonnamment cohérente dans sa diversité, est justement évoqué par Regimbald. Ainsi donc, quoi qu'il en soit, on apprécie l'ouvrage à mesure que l'on y pénètre.

Marie Claude Mirandette

## MONTRÉAL

### MATIÈRE NOIRE

LE LIVRE DES DEUX CHEMINS  
PEINTURES

PATRICE MARANDA

Format L78 l'espace galerie  
2160A, rue Beaubien Est  
Tél. : (514) 722-2278  
www.formati78.com/espacegalerie  
Du 12 octobre au 8 novembre 2005

Il n'est pas absolument nécessaire d'être versé dans la mythologie pharaonique pour décrypter la douzaine de tableaux de Patrice Maranda rappelant *Le livre des deux chemins*, ouvrage littéraire de l'Égypte ancienne évoquant le trajet de l'âme des défunts. Il suffit de savoir que chaque peinture ponctue une heure parmi les douze qui couvrent la traversée de la nuit des trépassés. Nuit qu'anime une lumière noire. Il devient dès lors possible d'appréhender les œuvres en tant que supports de formes solidaires d'une matière certes complexe où interfèrent et se mélangent de nombreuses couleurs, mais dont la dominante est le noir et quelques-unes de ses déclinaisons.

Il s'agit de panneaux de contre-plaqué carrés (de 68,5 cm de côté) qui rappellent des stèles ou encore des parois rocheuses qui auraient été détachées de cavernes primitives. Mais si on le veut bien, les peintures de Patrice Maranda peuvent être perçues comme les feuilles d'un livre. Elles se succèdent, côte à côte, dans les deux salles de la galerie L78. Le visiteur procède ainsi à leur lecture. Car l'on n'est pas étonné d'y percevoir des signes, des dessins, des écritures inconnues, des inscriptions. S'agit-il de plans, de cartes de géographie, de messages à déchiffrer par-delà les millénaires?

Quoi qu'il en soit sillons, stries, rayures proviennent des interventions de l'artiste et ne se donnent pas à voir d'emblée. Dans de bonnes conditions d'éclairage, il faut s'arrêter quelques secondes pour les découvrir et en suivre les sinuosités, les zigzags et les méandres interrompus. Il est possible parfois de déceler la figure d'un personnage. Telle n'est pas néanmoins l'intention première de l'artiste. Il invite plutôt ceux qui regardent ses tableaux à constater combien paradoxalement l'obscurité

*Le passeur du champ de larou*  
Panneau tiré de la suite  
*Le livre des deux chemins*  
Techniques mixtes sur bois, 2005  
68,5 x 68,5 cm

luit de sa clarté propre. Et justement, les subtils empâtements provenant de matières, de pigments et de vernis variés suggèrent des reliefs (granulations) et des profondeurs (cratères, sillons) et donc une luminosité (lumière noire). Ces effets ne sont pas semblables d'un panneau à l'autre justifiant ainsi le passage du temps, heure après heure.

En fait, les panneaux se proposent comme des variations chromatiques fugitives (vert-de-gris, bleu plombé, rouille goudronnée) dont le jeu conduit à deviner des figures comme celles qui pourraient surgir devant un marcheur surpris par la nuit et forcé d'en scruter les ombres souvent évanescences. C'est dire combien les tableaux de Patrice Maranda sollicitent l'imagination. Alors, lecture de marc de café? Exploration de l'inconscient? Ni l'une ni l'autre. L'artiste suggère le retour au récit du *Livre des deux chemins*, sa source d'inspiration, et parle de métempsychose et de transhumance de l'âme. Devant ceux qui n'adhéreraient pas à ces notions intangibles, il admettrait volontiers que l'affrontement avec l'inconnu que représente la mort, relierait ses œuvres au mouvement plastique des artistes informels (Fautrier, Wolls, Rebeyrolles).

Que l'on ne s'y trompe donc pas, le travail de Patrice Maranda témoigne essentiellement d'un corps à corps avec la peinture.

Bernard Lévy

## MÉTAPHYSIQUES ACTIVES

CATHERINE CELLIER

LIEUX EN SOI

PEINTURES

Maison de la culture  
Rosemont-La Petite-Patrie  
6707, avenue de Lorimier  
Montréal  
Tél. : (514) 872-1730  
Du 7 au 31 octobre 2005

Des demeures abandonnées en Gaspésie et des chapelles médiévales de Bretagne servent de trame à la série de peintures, de 2000 à 2005, de Catherine Cellier regroupées sous le titre *Lieux en soi*. Aux premières, elle donne, en quelque sorte, une nouvelle vie et elle s'approprie l'image des secondes en des sujets d'art contemporain.



Fragments d'un lieu III, 2003  
Triptyque  
Acrylique sur bois gravé  
3 X 46 X 36 cm  
Photo: Robert Packwood

Touchée par la beauté empreinte de dérégulation qui émane de ces maisons que leurs habitants ont dû quitter lorsque furent créés des parcs destinés à la protection de la nature, elle a fixé sur pellicule la trace de ces lieux désormais vides. Prises en contrechamp, ces photographies remettent l'homme à des proportions plus modestes, en dirigeant le regard vers l'immensité du ciel. Elles servent ensuite de base à des photocopies qui réduisent les bâtiments à une façade uniforme dont la ligne mélodique se découpe sur le ciel. Un collage quasi invisible sépare l'œuvre en deux parties dans lesquelles la texture fait vibrer la couleur. Dans *Lieu 6*, un toit rouge de Chine, sur lequel surgissent deux petites cornes qui semblent destinées à repousser les mauvais esprits, se déploie sur un azur éclatant. À la limite entre abstraction et figuration, *Sans titre 2002* évoque une toiture orange vif rebordée de vermillon où deux cheminées se dressent dans un ciel turquoise. Symboles ambigus, ces élévations peuvent aussi bien recevoir une interprétation phallique que spirituelle. Quant aux deux parties égales qui composent le tableau, elles ne

sont pas sans rapport avec la théorie du yin et du yang. Catherine Cellier « intériorise ces intérieurs » qui n'abritent plus aucune intimité. Elle tente de ranimer par les couleurs chaudes auxquelles elle recourt, ces foyers éteints. Mais, parfois, la quête de « l'en-soi » se fait dans une méditation paisible, une acceptation lucide. Dans *Un lieu en soi* un beige terrestre dialogue avec un turquoise céleste. L'harmonie baisse d'un ton, comme s'il fallait observer un moment de silence.

Plus abstraits, plus métaphysiques encore sont les triptyques peints à l'acrylique sur bois gravé intitulés *Fragment* ou *Fragment d'un lieu*. Si la technique est la même pour tous ces tableaux, l'intensité et la répartition des couleurs tantôt en champs

colorés, tantôt en rapport avec la représentation, donnent à chacun une tonalité différente. De même, alors que l'artiste emploie un vocabulaire formel identique fait de lignes horizontales et verticales, de triangles et de cercles, la disposition de ces éléments lui permet de susciter des narrations variées. Ainsi, le cercle qui surmonte le mur de briques de *Fragment d'un lieu III* évoque une hostie, tandis que celui qui figure dans *Fragment d'un lieu II*, transformé en sphère, peut rappeler le globe terrestre. Parfois le triangle est le pignon d'une maison et parfois il est le fronton d'un temple. Aux couleurs vives de *Fragment d'un lieu III* répondent les tons passés de *Fragment d'un lieu II* qui semble une céramique antique patinée par le temps. Enfin, *Fragment* montre une partie d'une façade rose sur laquelle se lisent encore d'évanescences traces d'ornementation, mais il semble qu'elle soit prête à s'enfoncer dans la transparence maléfique du lac jaune qui s'étend à ses pieds.

Le temps passé est, d'ailleurs, toujours visible dans les tableaux de Catherine Cellier. En effet, collage, gravure, texture et transparence sont des procédés qui requièrent des opérations successives. Quant au temps au sens météorologique auquel l'humain est si sensible, il est toujours

rendu dans ces *Lieux en soi* par la couleur du ciel. Ainsi, l'œuvre répond, dans sa matérialité même, aux sujets que l'artiste traite, comme par l'effet d'une métaphysique active.

Françoise Belu

IAIN BAXTER  
ET LA «N.E. THING CO.»

Iain Baxter est le fondateur en 1966 à Vancouver de la N.E. Thing Co. Toute l'action de cette étrange entreprise est placée sous la notion « d'information sensible ». L'ambitieux éventail des objectifs de la N.E. Thing Co. est décrit laconiquement dans les actes d'incorporation. Ce document juridique tient lieu de manifeste facétieux, raillant les énoncés conceptuels de l'époque.

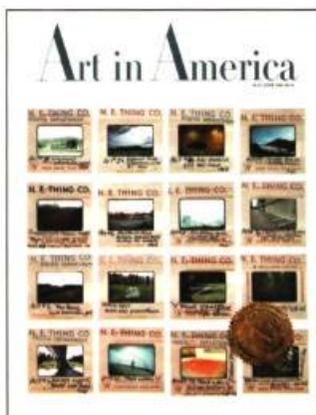
Du 10 septembre au 22 octobre dernier, la galerie Vox rendait hommage à ce pionnier des stratégies des détournements publicitaires et de processus d'étalagisme et de communication. Baxter induira d'abord sa critique du monde de l'art et des aléas de la communication avec *Bagged Place* (1966) où un environnement familier est emballé dans du plastique. Mailings. Banques d'images. Télécopies. Télex et autres médias électroniques relaieront cette production décentralisée établissant à l'heure du village global McLuhanien un accès de la périphérie vers les grands centres. (Voir à ce propos cette couverture d'*Art and America* de mai-juin 1969). Parodiant l'autorité décisionnelle du centre, les départements ART et ACT de la N.E. Thing Co. délivraient

des certificats homologuant d'un sceau ou rejetant diverses propositions selon deux catégories distinctes « Aesthetically Rejected Things (ART) ou les Aesthetically Claimed Things (ACT) ». Classées ART, les œuvres d'artistes connus étaient habituellement rejetées tandis qu'étaient acceptées les images de sites industriels ou naturels glanés lors des promenades en voiture du dimanche. De l'Arctique à la route transcanadienne, le paysage, photographié, cartographié, arpente, parcouru de transmissions médiatiques, balisé de routes et de panneaux de signalisation sera pour N.E. Thing Co. un lieu privilégié d'intervention. Record de son histoire et recueil d'archives corporatives, les productions de la compagnie ont été recensées à partir de 1976. On y retrouve pêle-mêle les premiers cibus éclairés par caissons lumineux, le plus long road movie jamais réalisé, un trajet de 10 134 pas au pôle Nord, les *Telexed Triangle*, le pin *Art is all over*. Le *nonsense* « canadadaïste » et son humour bon enfant de la N.E. Thing Co. aura comme conséquence directe de faire enfouir Baxter aux poubelles de l'histoire officielle du conceptualisme tendance pure et dure. Comme le souligne l'exposition chez Vox – dans le cadre du Mois de la Photo et avec comme commissaire Marie-Josée Jean –, la pratique, à plus d'un titre exemplaire, de Baxter connaît enfin une lecture salutaire.

René Viau

UN CHROMATISME  
À FLEUR DE PEAUMAJKA KWIATOWSKA  
ŒUVRES RÉCENTES

Galerie le 1040  
1040, rue Marie-Anne  
Montréal  
Renseignements:  
Irène Krymko-Bleton  
(514) 488-1574  
r26344@uquam.ca  
Du 4 au 10 octobre 2005



N.E. Thing Co.  
*Art in America*, 1969  
Lithographie  
Dimensions indéterminées  
Collection de l'artiste

Majka Kwiatowska, artiste polonaise qui réside et travaille à Varsovie, présente en première à Montréal, des huiles sur toiles d'une gestualité retenue, aptes à traduire des états affectifs, en reposant sur une forme d'harmonie des constituants



Sans titre, 2005  
Huile sur toile  
1022 X 1022 cm

picturaux. Douée d'un fort tempérament de coloriste, Kwiatońska joue à fond sur des valeurs chromatiques, dans une abstraction parfois de filiation figurative, de lignée lyrique et romantique. Une voix slave mesurée articule un chant délicat, et souvent un silence éloquent. Sur la surface picturale, l'artiste équilibre des accents chauds et froids. Cette vision personnelle a été reconnue dans de nombreuses expositions des œuvres de Kwiatońska, organisées en Pologne et en Allemagne.

L'artiste ébauche ses variations avec des couleurs généralement non saturées, produisant des effets de glacis et des transparences qui traduisent une émotivité suggérant aussi un univers spirituel. Les transitions de tons et de valeurs évoquent une rêverie et, curieusement, une tension à fleur de peau qui a pour effet de maintenir l'œil en l'éveil. Ainsi se profile une perpétuelle fraîcheur: ses toiles semblent se renouveler constamment sous notre regard.

Kwiatońska maîtrise l'art de l'effet de lavis: des glissements de lumières et de valeurs sont signalés par quelques rapides et piquantes touches de couleurs acides et chaudes. Néanmoins un vibrato semble résonner en sourdine. À travers l'espace pictural, les modulations se déploient tels des ciels étagés ou encore des surimpressions de forêts lointaines suggérant des paysages fortement déconstruits dans des halos de couleurs non saturées.

Les toiles de Kwiatońska s'apparentent à un certain expressionnisme abstrait américain du champ chromatique, estime la critique d'art polonaise Magdalena Hniedziewicz; mais cette peinture peut également être vue dans la lignée de certaines aquarelles de Turner, épures quasi monochromes de visions naturelles – ce qui inscrit l'œuvre de Kwiatońska

dans le giron d'une sensibilité romantique. À ceci près que l'artiste polonaise possède une qualité réceptive féminine qui caractérise sa composition colorée.

Certains titres d'œuvres varient entre la référence biblique, oblique, inattendue et la marque d'un humour elliptique épris de la nature: *La lutte de Jacob avec l'ange, Avec l'écureuil, Le papillon m'a frôlé...* Ce sont des empreintes de sensation captée à travers la couleur.

En filigrane, la surface peinte est parcourue par des striations, des granulations; elle est ponctuée par des empâtements et des glacis plus reluisants par endroits, dans une recherche soutenue de l'équilibre. Élément transcendant: une bande de blancheur est introduite en point d'orgue dans la composition.

Deux grandes périodes se dessinent dans le chromatisme de Kwiatońska. À la fin des années quatre-vingt, elle traversait une période appelée « grise », écho d'une tension spirituelle et sociale dans une Pologne au terme du système communiste. Au cours des années quatre-vingt-dix, sa palette s'éclaircit en donnant davantage de place aux bleus, aux orangés, aux roses, et surtout à la grande famille des verts.

Sur chaque toile, une bande de quelques centimètres de largeur, soigneusement délimitée, se fondant parfois dans l'espace coloré, remplit un rôle de diapason dans des calligraphies alertes aux couleurs chaudes, qui stabilisent le champ central de tonalité plus froide. Cette bande constitue aussi un cadrage, une marque symbolique, pour ponctuer un espace-temps synthétique et affectif.

Dissidente active au cours de la période récente de l'histoire polonaise nommée « état de guerre » entre 1980 et 1990 (période de violence entre le gouvernement et la société civile), Kwiatońska avait la tâche de transmettre des messages cryptiques dans le cadre de son combat, en maniant le dessin symbolique, le pictogramme parfois humoristique, porteur de contenu à décoder. Le dessin-métaphore se mue par la suite en signe-couleur, modulé avec délicatesse. L'œuvre actuelle de Kwiatońska produit une satisfaction picturale en vertu même de sa matière; elle traduit également l'expression des états et des sensations qui ne peuvent presque pas se prononcer.

André Seleanu

## LE PAYSAGE POUR REFUGE

MICHELLE HÉNAULT  
LE CHANT DE LA LOBA  
DOUZE PEINTURES

Galerie Yergeau du Quartier Latin  
2060, avenue Joly  
Montréal  
Du 26 octobre au 19 novembre 2005



Sans titre 2, 2005  
Extrait de la série *Le chant de la Loba*  
Huile sur toile  
76 x 91 cm

Pour sa seconde exposition solo, Michèle Hénault a proposé une relecture de la peinture de paysage, nourrie de ses pérégrinations et éclairée d'un récit traditionnel mexicain.

Si le dessin de l'artiste est de toujours recréer par la main le cheminement du voyageur, le « faire » est aussi répétition. Elle structure tous ses paysages comme des vues frontales à la perspective ample, insiste sur l'horizontalité du format, la planéité et la vacance des espaces. Toute présence humaine est exclue et le spectateur se trouve seul à investir l'immensité des étendues vierges.

Cette exploration répétée du motif est encore renforcée par la méthode de l'artiste. Elle entreprend plusieurs compositions à la fois, selon un processus défini mais dont la maturation est plus ou moins longue avant son aboutissement. Certaines de ses toiles forment donc des séries ou constituent des variations. Si une dénomination précise des lieux n'est pas possible, en revanche les effets de lumières traduisent nettement les instants de la journée voire les saisons. Ils reprennent en cela la voie tant explorée par les Impressionnistes: le lever du soleil, le ciel d'orage, les derniers feux du jour, la chaleur implacable du midi sur les terres arides, la lourdeur des eaux noires et chargées d'après-tempête.

Pas d'esquisse, pas d'étude préparatoire: le paysage surgit de l'acte de peindre. Michèle Hénault commence par apposer sur les toiles enduites de

gesso des empâtements de mortier à base de poudre de marbre. Elle applique ensuite des couches successives de badigeons clairs aux teintes ocre, sienne, terre brûlée, qui se fondent, se diffusent et font émerger les zones plus claires des empâtements. Ces derniers déterminent les grandes lignes de la composition et servent d'assiette aux formes des nuages, aux traînées qui limitent l'horizon. Le paysage naît aussi des accidents de la préparation.

Les aplats de peinture à base de pigments purs sont ensuite étalés en couches larges et successives, les superpositions formant reliefs. À d'autres endroits, la couche picturale est au contraire grattée, essuyée, laissant entrevoir la toile par transparence et affleurer le grain. La peinture y prend l'aspect d'un fin glacis; lavée à la limite de l'aquarelle. La couleur décompose alors toutes ses nuances, révélant les rouges des bleus, les verts des jaunes. Ailleurs, l'artiste dépose du goudron, autant par volonté d'explorer les effets de matières que pour rehausser l'ensemble de nuances profondes et brillantes. La palette est lumineuse et tranchée, les tons vifs des oranges et des rouges s'opposent à la profondeur des bleus noirs, à l'intensité des jaunes ardents et des blancs à la limite de l'aveuglement.

Mais que l'on ne s'y trompe pas, si les paysages de Michèle Hénault sont de construction classique et, en apparence, d'un abord aisé, ils n'en bousculent pas moins les certitudes du spectateur. L'espace grand ouvert force l'immersion et oblige dans un même temps à plisser les yeux, dans un effort de distinction. Car ses représentations se jouent des lois de la nature. C'est pourquoi la perception se trouble. Des coups de pinceau verticaux annulent la planéité du ciel et ramènent à la « chose peinte », les lignes de fuite tangent et vacillent, les zones débordent de leurs champs respectifs, les textures ne répondent pas à celles attendues des éléments: la terre est parfois jus d'ocre qui s'enlise dans des eaux denses, elles-mêmes parcourues de traînées blanches, comme autant de réverbérations, de brumes ou d'horizons successifs. Flottement.

La démarche de l'artiste est aussi jeu de correspondances. Michèle Hénault entamait ce nouveau projet alors qu'elle lisait un conte mexicain,

*La Loba*<sup>1</sup>. Dans ce récit populaire, une femme hors d'âge parcourt, solitaire, les grands espaces arides. Elle est la figure de la femme sauvage et créatrice, la mère primitive. Son unique tâche est de ramasser des os, de thésauriser ce qui risque d'être perdu pour le monde. Lorsqu'elle est parvenue à reconstituer le squelette d'un animal, elle profère des incantations, chante et son chant redonne une âme à la créature, lui insuffle une autre vie.

Michelle Hénault fait de même. Ses voyages sont autant d'errances qui la conduisent à collecter des fragments de nature, des *vues* du monde. Sa peinture est chant. Celui du surgissement, celui qui rassemble, qui recompose, qui rend à la vie ce que la mémoire a préservé sous forme de bribes. Incantation qui nous permet de voir, de ne pas oublier.

L'œuvre de Michelle Hénault est donc une réflexion poétique sur la valeur du paysage, nourrie de souvenirs et certainement teintée de nostalgie. Elle dépeint les images d'une nature passée au filtre de sa mémoire; des espaces idéalisés où elle trouve refuge dans l'attente d'un nouveau départ. Les grands formats, la frontalité des plans, la confrontation directe avec les textures accentuent la charge émotionnelle de ses œuvres et invitent le spectateur à une démarche contemplative. Il est convié à s'immerger dans ces rêves d'ailleurs, à porter le regard au loin, au-delà de ces horizons qui ne sont plus que lumière, à vivre son propre voyage intérieur, à explorer sa solitude.

Anne Cécile Magoules

<sup>1</sup>Une version du conte de *La Loba* figure dans l'ouvrage de Clarissa Pinkola Estés, «Femmes qui courent avec les loups; histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage», traduction française aux éditions Grasset, Paris, 1996.

## DE LA VÉLOCITÉ DU TRAIT

### RICHARD MILL

Galerie Trois Points  
372, rue Sainte-Catherine Ouest  
Espace 520  
Montréal  
Tél. (514) 866-8008  
www.galerietroispoints.qc.ca  
Du 15 octobre au 12 novembre 2005

Fidèle à des choix stylistiques qui marquent sa carrière, Richard Mill explore avec la fougue qui lui est

caractéristique des vecteurs qui construisent son univers plastique: densité, direction et dynamisme du trait, élan du geste, la démarcation d'une frontière entre espace vide et plein, référence figurative et indices qui marquent la création d'un état de réception de l'œuvre chez le spectateur. Présence incontournable et discrète à sa manière, du paysage artistique québécois, Mill propose une perception épurée des formes, qui se lisent en tant que Gestalten, plutôt qu'en tant que discours.



RM 1409  
Acrylique sur toile, 2005  
175 X 163 cm

Ses grands dessins tracés au graphite ou crayon couleur sur papier ainsi que ses œuvres à l'acrylique, à la peinture aérosol sur toile proviennent d'une gestualité puissante. Le geste est l'élément primordial de l'éventail d'outils de l'artiste. Des formes vaguement figuratives identifiées par le nom de Vénus (parfois au graphite, ailleurs à l'acrylique) ponctuées de taches bleu cadmium ou vert bouteille, sont autant d'extrêmes simplifications de ce que l'on pourrait associer avec l'image de Vénus. Du flot de traits giratoires et tourbillonnants, se dégagent des sinuosités et des ronds qui ne manquent pas d'un certain frisson érotique, mais dès qu'on découvre une feinte allusion figurative, la vélocité du trait ramène aussitôt au geste tachiste qui se plaît dans un environnement monochrome, c'est-à-dire au métier de l'artiste qui se passionne pour le graphisme. Ainsi se crée une tension soutenue du regard, qui est aussi une forme de plaisir. La ligne rassemblée, tantôt divisée en éventail de traits divergents; traits qui montent et convergent un instant – ligne vigoureuse et pourtant discrète, dans une manifeste économie du jeu graphique.

Que la ligne avance et s'articule tirée ou tracée, le trait prend des tournants vers le haut et vers le bas, et s'inscrit ensuite de manière cursive dans un mouvement circulaire. Du dessin semble se dégager une forme féminine, mais l'expression est minimaliste, réduite à l'essence. Dans son geste, Mill rejoint l'austérité spirituelle du zen, qui préconise le repos dans le mouvement. L'on pourrait avancer le concept oriental de vide totalisateur «qui circule, non seulement entre les éléments, mais à l'intérieur de chaque élément». Les inclusions dans l'œuvre graphique, absorbées par la vélocité du dessin: cette flèche verticale en bois collée au papier, qui pointe en bas, ou encore des fragments de ruban adhésif appliqués au champ pictural, font partie de l'ensemble du mouvement gestuel.

Depuis plusieurs années, Mill développe une stratégie visuelle qui tantôt investit la ligne de contenu, de résidu psychique, tantôt met en évidence l'ambiguïté du signe. Ces visages et variations du dynamisme se sentent comme des feux d'énergie. L'art se déploie sur un plan du corps, du vécu. Le regard, qui à la source est dirigé par le sens du geste, est également reposé par le tempérament intuitif et aléatoire dont fait preuve la ligne. Il s'agit en fait de la liberté du regard.

André Seleanu

<sup>1</sup>François Cheng – Vide et plein – Le langage pictural chinois, Seuil, 1979, p.94

## PHOTO, NATURE, MÉMOIRE

**ROBERT PELLEGRINUZZI**  
*ÉLÉMENTS POUR UN SABLIER*  
INSTALLATION PHOTOGRAPHIQUE

**MICHAEL FLOMEN**  
*HIGHER GROUND*  
PHOTOGRAPHIES

Galerie Thérèse Dion Art  
Contemporain  
372, rue Sainte-Catherine Ouest  
Espace 527  
Montréal  
Tél.: (514) 398-9204  
www.theresedion.com  
Du 7 septembre au 8 octobre 2005

Robert Pellegrinuzzi articule une pensée artistique de longue haleine dans le cadre d'installations qui constituent des méditations, des réflexions sur l'exercice et l'histoire de l'art

photographique. L'installation intitulée *Éléments pour un sablier*, formée de couches de photos de famille disposées dans un format rectangulaire, doit être interprétée comme une étape présente d'une stratégie visuelle complexe.

Au fil des installations, Pellegrinuzzi a su se pencher autant sur la capacité polysémique que sur les qualités formelles de la photo en noir et blanc et plus rarement, en sépia ou en couleurs. Il examine de près des structures d'ordre biologique, résonances écologiques de ses thèmes d'exploration. L'artiste a pris dans son objectif le paysage nordique, la configuration des plantes herbacées, la structure de la peau. Pellegrinuzzi déconstruit et reconfigure ses images à partir d'images parcellaires tirées d'éléments de feuilles d'arbres, de visages humains, de fragments cutanés, de paysages. La reconstitution via des mosaïques photographiques contiguës confère à la vision de Pellegrinuzzi un air d'étrangeté, un sentiment d'appréhension existentielle, parfois poignant. Ses images, seraient-elles des reflets de l'état vivant ou des réifications proches de l'état minéral? Depuis une vingtaine d'années, l'itinéraire professionnel du photographe est ponctué par des installations formées de séries photographiques, dont on peut citer *Les Écorchés* (1994), *Cible-Paysage I et II* (1998 et 1999), *Chasseur d'images* (1993 et 1994)...



Michael Flomen  
Tirage argentique, 2005  
60 X 72 cm



Roberto Pellegrinuzzi  
Installation photographique, 2005

*Éléments pour un sablier* accuse au premier regard une forte ressemblance avec un lit de feuilles automnales, qualité structurelle qui pourrait s'inscrire dans la suite des référents naturels et écologiques qui forment un fil conducteur de l'œuvre de Robert Pellegrinuzzi. Parsemées en strates sur le sol, les petites photos de l'installation éludent le regard, en étant simplement tournées à l'envers. Alignées en bandes successives, le dos des photos évolue d'un blanc neutre, en passant par le gris et le bleu-gris, vers un noir profond. Amovibles et manipulables, ces clichés évoquent dans leur présentation un flottement car contrairement à celles d'autres installations de l'artiste, elles ne sont pas fixées ou épinglées sur un support.

Relevons et regardons au hasard quelques photos. Nous voyons une femme, des scènes d'enfance, des réunions de famille... Pellegrinuzzi s'explique: «L'inspiration de cette installation, c'est la bande d'essai photographique, reliée à l'idée de vie. C'est l'histoire de ma vie, de celle de mon père, de mon grand-père... On part du blanc complet, pour aboutir au noir complet.»

Étape structurelle dans le développement de l'épreuve par le processus argentique, la bande d'essai aide à fixer la luminosité de l'impression finale. Cette référence peut être associée à la nature du *temps subjectif*, à la fuite graduelle de l'innocence. Investie d'un côté ludique, «interactif» sans passer par la technologie, l'œuvre possède aussi son aspect grave lié à la mélancolie du passage du temps. Les grains de sable du sablier fantasque et symbolique peuvent susciter une émotion distincte pour chaque spectateur.

Michael Flomen fixe sur papier photographique un monde pratiquement inconnu, celui des lucioles. Il en résulte une suite d'épreuves d'une grande originalité. Sous l'œil attentionné de l'artiste, la trace de ces coléoptères devient une métaphore multiple. Seul dans l'obscurité de la nuit d'été, Michael Flomen capte la luminosité, la trace du mouvement et même l'image des pattes des lucioles, directement sur pellicule. Son travail actuel témoigne ainsi de la proche relation de l'artiste avec le langage visuel que manifestent certains phénomènes de la nature, objet de sa recherche photographique. Flomen se dispense de la médiation

de l'obturateur. Il utilise sa version de la technique du photogramme, captage direct de la lumière sur film, méthode aussi vieille que l'art de la photographie. Très prisé par les modernistes des années vingt, le photogramme eut ses notables praticiens: Man Ray, Lucia et Laszlo Moholy-Nagy comptent parmi les plus célèbres.

Dans la signature énergétique autant du macro que du microcosme, Flomen vise une forme de transcendance qui, au plan visuel, se traduit par une remarquable tension esthétique. Le spectateur saisit un certain mystère et est pris d'un frisson: ces réactions ne sont pas étrangères aux qualités picturales des élégantes épreuves de grandes dimensions proposées par l'artiste.

Flomen saisit sur pellicule l'aura lumineuse des objets et des êtres. Au plan conceptuel, il trouve un dénominateur commun, à travers l'énergie et la lumière, entre des espaces sidéraux, la brillance des étoiles, le reflet des nuages, des flocons de neige, des lueurs de rosée... Le photographe cherche des effets de clair-obscur fortement contrastés, qui évoquent le mystère d'images primales.

Dans la série *Higher Ground*, réalisée au milieu des prairies qui parsèment le nord du Vermont, Flomen fixe sur pellicule la signature du ballet nocturne de quelques lucioles. Il a pour seul éclairage: la phosphorescence des insectes et sans doute la lumière diffuse de la nuit. Dans certaines images, la pellicule préparée par Flomen est placée au-dessus des insectes; pour d'autres, en dessous de leur danse. Dans les épreuves montrées en galerie, le déplacement des lucioles est marqué par des colonnes de points lumineux; dans certaines images, ces rangées s'entrecroisent.

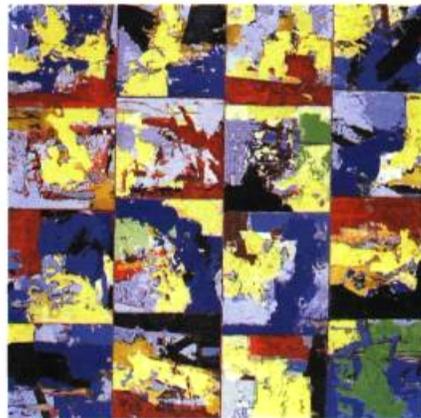
Flomen note une analogie entre son «événement» photographique et l'expressionnisme abstrait: «Je crée des conditions pour que mes images se produisent, afin de capter le mouvement des lucioles», explique-t-il. «Il s'agit d'accidents, mais d'accidents calculés: par analogie avec mon travail, Pollock mettait en position sa toile, pour ensuite y disperser de la peinture...» L'on note également chez Flomen une filiation avec la peinture orientale: le jeu saisissant du vide et du plein, l'éloquence des vastes espaces noirs qui entourent les rangées de points lumineux.

André Séléanu

## LA COULEUR FRACTIONNÉE

THOMAS RENIX  
*FRACTURE(S)*  
PEINTURES RÉCENTES

Galerie Lieu Ouest  
372, rue Sainte-Catherine Ouest  
salle 523  
Montréal  
Tél.: (514) 393-7255  
Du 3 septembre au 8 octobre 2005



Fracture 6, 2005  
Medium mixte  
122 X 142 cm

Dans la série intitulée *Fracture(s)*, Thomas Renix nous aide à mieux saisir le concept de changement à travers une élaboration picturale d'un chromatisme foisonnant. On retient la couleur dominante bleue, découpée et fractionnée, de cette œuvre investie de directionnalités qui se déploie de manière sérielle.

Renix pratique une peinture que l'on peut assimiler à un travail de recherche sur les propriétés de plasticité de l'image, fondé sur des combinaisons et des recombinaisons de formes colorées. Devant les évidentes fragmentations, torsions, projections en ricochet qui sautent aux yeux dans ses récentes productions, la notion «d'accord discordant»<sup>1</sup> de couleurs vient aussi à l'esprit. La démarche plastique chemine en suivant la voie du pli, de la bifurcation, de la multiplicité qui suggère une écriture multiple... modalités reliées à la pensée propre à Gilles Deleuze.

À première vue, le peintre donne l'impression d'avoir pris du recul devant la surface picturale en tant que matériau sensible. Il n'y a pas dans ses panneaux la gestualité subjective qui imprègne une certaine abstraction lyrique. Ainsi avec *Fracture(s)*, l'on observe d'emblée une certaine

matérialité de la sensibilité chromatique du peintre, qui préfère des combinaisons de couleurs, surtout primaires: bleu, jaune, rouge, cernés d'accents noirs ou bien d'un vert dilué. Cependant, au détour d'une première perception de l'œuvre, le sujet qui peint émerge de manière subtile, sur le mode mineur. Cependant, en deuxième lecture s'installe l'émotion mais en sourdine.

Dans ses images kaléidoscopiques qu'offre l'artiste, les notions d'éphémère et de vitesse s'imposent fortement. L'on ne sait trop comment appréhender un tel traitement de la surface picturale: l'on songe au vol d'une configuration de nuages bien que l'on ne puisse faire l'économie de l'analogie avec des séquences d'images numériques ou vidéographiques.

Le support pictural, le bois, atténue sans doute la luminosité parfois excessive et l'intensité parfois brutale des couleurs. L'œuvre se donne à voir par des successions d'images de mutations passagères des couleurs sous la forme de taches, de bonds, de ricochets. Mais, ces mouvements certes désordonnés, sont contenus dans de sages carrés qui confèrent une rigidité, qui de manière déconcertante stabilisent la dispersion de la couleur. Des tendances contradictoires s'équilibrent donc continuellement dans chaque tableau.

Renix emploie de la peinture latex mate mélangée avec des pigments secs et de la cire d'abeille sur une planche de merenti, un type de contreplaqué utilisé en peinture.

Si des carrés de couleurs contrastés respectant un schéma chaud-froid connotent un effet visuel du type *push and pull* (selon la vision d'un Hans Hoffman), Renix, à travers la fracture de zones colorées, le ricochet, le trait rapide ou cassé, crée un effet de décomposition des effets *push and pull*. Or, suivant un vecteur lié à la notion d'aléatoire (on peut parler de déconstruction), Renix laisse volontairement place à l'inquiétante trace du *push and pull*. De plus, il creuse ici et là la surface à la gouge, créant une autre trace, qui ouvre un questionnement sur la limite entre la sculpture et la peinture.

La multiplicité des traits et des formes passagères suggère aussi la notion d'interstice.

Dans ses productions du début des années 90, Renix se référait, dans des toiles comportant des inclusions d'objets, au néo-dadaïsme d'un Jasper Johns. Plus tard, il a déconstruit l'idée de paysage. Par le trait, sa peinture a fait preuve de préoccupations métaphysiques et anthropologiques dans la série *Otber, for My Father* (1993-1998). Depuis, l'artiste s'est interrogé sur la nature et sur son effet sur l'écriture et sur la structure de l'espace pictural. Ainsi, à la poursuite d'une réalité objective de l'image, Renix déconstruit des notions plastiques, considérées comme bien ancrées, en esquissant des questionnements plus généraux de nature philosophique.

À cet égard, dans *Fracture(s)*, l'artiste fait allusion à « la réductibilité de la peinture à ses matériaux. » (René Payant) Ici se profile aujourd'hui une analogie avec le processus de l'image numérique. Actuellement, l'effort de forger un art numérique créant l'effet de peinture est plutôt la norme: voici, en revanche, un peintre qui inverse le processus, en suggérant une analogie picturale avec l'informatique de l'image. Dans les carreaux peints, l'on peut voir « des clichés », visions instantanées de la dispersion de la couleur et de son fractionnement.

Dans une interprétation généralisée, la sémiotique du chromatisme fragmenté connote un monde où l'état stable est plus rare que l'état de changement ou l'état de dispersion.

Et voilà que l'émotion semble surgir dans l'œuvre, là où on l'attend le moins. La taillade dans la surface peinte, la destruction résolue de la couleur en éraflures, l'émergence d'une plage en bois exposée en *Stratum 1*, dénotent des mouvements de l'âme. On ne peut pas rester insensible devant des juxtapositions de traits et de taches, au jeu de panneaux, au rythme de l'œuvre qui recèle une subtile musicalité.

André Seleanu

<sup>1</sup>Jean-Clet, Martin, *La philosophie de Gilles Deleuze*, Payot, Paris, 2005, p. 255.

## BAIE-SAINT-PAUL

### PLACE À LA PEINTURE

23<sup>e</sup> SYMPOSIUM INTERNATIONAL  
D'ART CONTEMPORAIN  
DE BAIE-SAINT-PAUL

SANS TITRE

Peindre à Baie-Saint-Paul en 2005  
Patinoire de Baie-Saint-Paul  
11, rue Forget

#### Artistes sélectionnés

Claudia Baltazar et Brigitte Archambault, Louis-Philippe Côté, Robbin Deyo, André Martin, Adrian Norvid, Janet Werner (Québec); Phil Irish (Ontario); Patrick Lunden (Alberta); Marion Galut (France); Kenji Sigiyama (Japon).

#### Commissaire invité :

Gilles Daigneault

Du 5 août au 5 septembre 2005

#### FORUM

LE SYMPOSIUM ET LES GALERIES  
DE BAIE-SAINT-PAUL

#### Participants

Simon Blais, directeur  
Galerie Simon Blais, Montréal  
Gilles Charest, directeur, Galerie Art  
et Style et galerie Harmattan,  
Baie Saint-Paul  
Laurier Lacroix, historien d'art  
et professeur à l'Université  
du Québec à Montréal  
Gilles Daigneault, critique d'art  
et commissaire indépendant

Retour à la peinture. Le choix s'imposait devant l'échec des récentes éditions du Symposium de Baie-Saint-Paul. Peinture, oui, mais quelle peinture? Les cloisons entre les genres sont aujourd'hui si incertaines qu'il convient de différencier les créations que l'on range sous l'expression « peinture-peinture » de celles où se mêlent des techniques extra-picturales: photo, son, projections, constructions. Les œuvres réalisées par la dizaine d'artistes sélectionnés relèvent des deux catégories.

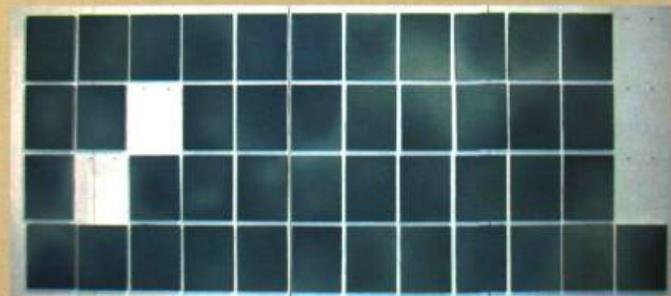
Bien sûr, il était possible de deviner combien le thème *Sans titre* laissait la latitude aux artistes de travailler en toute liberté. Beaucoup d'entre eux se sont contentés de reproduire ou de transposer, à



Janet Werner  
Sans titre  
2005  
778 X 1037 cm

quelques variantes près, des œuvres sur la base desquelles ils avaient été sélectionnés. Certains ont simplement achevé un travail en cours dans leur atelier. Donc peu d'innovation et pas de surprise. D'autres ont opté pour des œuvres où ils ont pu exprimer sans retenue un monde centré sur eux-mêmes. Ce n'était pas très exaltant.

Le caractère disparate des productions est donc venu remettre en cause l'unité (bien fragile) de l'axe directeur du Symposium: *peindre*. Le commissaire a pris soin d'ajouter « ... à Baie-Saint-Paul »



Robbin Deyo  
Sans titre, 2005  
985 X 436 cm

pour introduire un caractère historique et local à l'événement. Cette nuance n'a guère trouvé d'écho notoire auprès des artistes. À moins que le bric-à-brac ramassé par le tandem Brigitte Archambault-Claudia Baltazar dans des marchés

aux puces (rien n'indiquait d'ailleurs que leurs brocantes fussent de la région) pour constituer l'installation *On joue*, rappelle et Charlevoix et la peinture. Œuvre d'une navrante complaisance.

L'unité a surgi là où l'on ne l'attendait pas. Ainsi l'on pourrait dire que c'est la notion de réalisme voire de réalité qu'ont questionné la plupart des productions. À cet égard, les portraits géants de Janet Werner répondaient avec le plus de finesse au

souci de cerner une vérité insaisissable. À observer chacun des visages rendus sur ses toiles, il est possible de lire une gamme d'émotions contradictoires: déception, attente, mélancolie, dédain. D'où, chez le spectateur, une heureuse oscillation et un plaisir nourri d'incertitude qui se prolonge bien après avoir vu le tableau.

Pas de réalisme sans le recours à une certaine virtuosité. Ainsi la prouesse de Kenji Sugiyama ne tient pas tant à la reconstitution dans des boîtes de spaghettis Catelli de galeries de musées mais plutôt à la transformation du visiteur en voyeur des photographies ultra-miniatures de l'artiste accrochées à l'intérieur de la boîte. En fait, les notions de

réalisme voire d'hyperréalisme ont été exprimées avec plus ou moins d'habileté sur le mode de l'illustration par Patrick Lundeen (un pointillisme au service de scènes familières que trouble un élément perturbateur), par Louis Philippe Côté (l'exploitation de fantasmes pornographiques au premier degré),

par Adrian Norvid (dessin gigantesque d'un camion symbolique d'un groupe rock des années 70), par André Martin (images morbides de prothèses ou de vrais membres humains), et par Phil Irish (juxtaposition d'un paysage et de sa localisation sur une carte routière ou sur un plan). Quant à la suite monochromatique (série de rectangles à l'encaustique bleus), il faut des prodiges d'imagination pour y percevoir « les effets psychologiques de la météo ». Il ne fallait pas déployer autant d'effort d'imagination pour percevoir l'effet de labyrinthe des montages *son et image* de Marion Galut; simplement, ils étaient de format trop réduit pour être observés dans de bonnes conditions.

On ne peut que saluer l'effort du 23<sup>e</sup> Symposium international d'art contemporain de Baie-Saint-Paul en vue de susciter une interaction entre la création artistique et les amateurs d'art. Sur ce plan, la sélection des artistes a été relativement judicieuse. Sans être bouleversantes, leurs productions ont néanmoins réussi à toucher le public qui y a trouvé des occasions de dialogues atteignant ainsi l'un des objectifs fondamentaux de ce Symposium annuel. Il reste à poursuivre dans cette voie en misant sur des thèmes plus forts que *Sans titre*.

#### UN MOT SUR LE FORUM

Si vous vous promenez dans Baie-Saint-Paul, vous ne trouverez pas d'œuvres des artistes invités au Symposium dans les galeries qui jalonnent la ville. Vous ne trouverez pas davantage d'œuvres d'artistes contemporains. Pourquoi? C'est précisément pour répondre à cette question qu'a été organisé, le 20 août, un forum intitulé *Le Symposium et les galeries de Baie-Saint-Paul*. On en a conclu que la mise en marché des productions de l'art actuel exige un investissement personnel de la part du marchand d'art, de la patience, un milieu qui interagisse et de la chance. Ces ingrédients font gravement défaut aux galeristes de Baie-Saint-Paul qui se contentent d'exploiter un filon: celui des paysages de Charlevoix d'ailleurs très édulcorés. Le Forum 2005: un dialogue de sourds. B. L.

## VAL-D'OR

### DISPOSITIFS DU REGARD

*Sous l'œil  
de la photographe.  
Portraits de femmes  
1898-2003*

#### 120 PORTRAITS DE FEMMES.

Trois pionnières de la photographie.  
Trois artistes contemporaines.  
Toutes Québécoises.

Commissaire d'exposition:

Lucie Bureau

Production:

Centre d'exposition de Val-d'Or

Circulation de l'exposition:

Centre d'exposition de Val-d'Or  
du 13 octobre au 21 novembre 2004

Expression, Centre d'exposition  
de Saint-Hyacinthe  
du 3 septembre au 23 octobre 2005

Galerie d'art Union-Vie  
de Drummondville  
du 27 février au 8 avril 2006

Robert McLaughlin Art Gallery

Oshawa:

du 18 janvier au 25 mars 2007

Manières d'entrer en contact avec le sujet; façons de se prêter au processus photographique: ainsi s'installe la dynamique proposée par la commissaire Lucie Bureau dans l'exposition *Sous l'œil de la photographe*, un parcours historique en six temps.

Lucie Bureau s'intéresse depuis longtemps à l'histoire des femmes photographes et artistes ayant œuvré avant 1960. Après avoir multiplié les travaux de recherches autour de quelques Européennes, notamment Emmy Andriess, Ella Maillart, Hanna Höch et Tina Modotti, elle fouille les archives du Québec en quête de production des premières photographes de la province.

« Le thème du portrait s'est imposé par la suite, explique la commissaire, à la fois comme fil conducteur, mais aussi parce qu'il constitue une source d'informations exceptionnelles sur les codes de la représentation en vigueur à chaque époque. »

En effet, en filigrane du corpus choisi, ce n'est pas tant l'image de la femme, ni quelques symboles de la féminité ou du féminisme qui se transforment au fil de l'exposition, mais plutôt l'élaboration des dispositifs du portrait.

D'entrée de jeu, les œuvres de Sally Eliza Wood (1857-1928)

illustrent les contraintes des premiers essais photographiques: un appareillage complexe, une posture figée pour soutenir l'immobilité nécessaire lors de la longue prise de vue. Au final, l'image produite révèle davantage qu'un portrait une trace de cette opération statique, la photographie apparaissant comme une opération de taxidermie.

La distance entre la photographe et son sujet s'amenuise considérablement chez Marie-Alice Dumont (1892-1985). Même si le protocole du portrait tient encore de la mécanique de l'image puisque le modèle se prête au jeu de la pose au cœur d'une mise en situation tout entière concentrée sur l'objectif à atteindre — la production d'une empreinte — l'essentiel réussit toutefois à jaillir par-delà l'aspect statique de la technique: l'âme du sujet transcende le dispositif photographique. L'art du portrait transparait, délicatement.

Avec Anne Katherine Kew (1910-2004), une nouvelle manière d'aborder le sujet s'organise: les modèles sont croqués sur le vif, inconscientes de l'objectif. La représentation trouve son essor par l'effacement des mécanismes de production de l'image. Ce n'est plus l'acte photographique qui constitue le point focal du portrait, ni la rencontre manifeste de la photographe et de son sujet (il n'est d'ailleurs plus question d'échange de regards) mais plutôt une invitation à expérimenter les préliminaires du voyeurisme où le regardant prend place à titre de témoin privilégié d'un instant qui se joue sans lui.

Si les trois premières photographes de l'exposition permettent de comprendre l'évolution des stratégies du portrait, avec Doreen Lindsay, l'objectif photographique bascule sur son axe pour révéler à la fois le visage de la photographe, et surtout sa sensibilité. Cette approche de l'autportrait illustre bien les enjeux de l'explosion du féminisme au tournant des années 70: la puissante prise de parole, la nécessité de se dire, de questionner le sens de la filiation. Et la mise en scène ne sert pas ici à simuler un semblant de réalité, mais plutôt à la formulation d'une symbolique poétique. Le champ d'observation s'ouvre par-delà les paramètres physiques captés par l'objectif pour découvrir une valeur spirituelle.



**Marie-Alice Dumont**  
*Portrait d'une femme*, vers 1928  
Gélatine argentique  
Fonds Marie-Alice Dumont  
du Musée du Bas-Saint-Laurent,  
Rivière-du-Loup  
35 x 28 cm

Au cœur du travail de Marisa Portolese, on est invité à un exercice de distanciation. Chez elle, ce sont les codes même de la représentation qui sont questionnés. L'artiste puise les ressorts de son propos dans le réservoir d'icônes, de symboles, de styles, de discours qui fomentent le langage universel de l'Histoire de l'Art. Les portraits du corpus *Belles de jour* exposent les ficelles de la mise en scène, certaines photographies s'offrant comme des réactualisations d'œuvres célèbres de Manet ou du Titien. Les modèles apparaissent au titre de manifestations critiques d'une certaine idéalisation du corps sexuel de la femme. Leur identité disparaît sous le jeu d'une volonté de séduction projetée avec une certaine violence ou même avec un malaise perceptible, comme si la provocation était obligée, voire protocolaire en ces temps d'hypersexualisation, sans pour autant s'avérer totalement assumée.

Mackenzie Stroh clôture l'exposition avec un ensemble bien singulier. Sa série *girls, girls, girls* présente des portraits saisissants de vérité. Une vérité toute contemporaine, qui se veut documentaire.

La technologie est mise à profit pour engendrer une imagerie apparemment plus réelle que la réalité. La mise en scène est minutieusement dissimulée, le sujet apparaît dans un environnement intime dans une attitude naturelle; il y a bien cette notion de pose, d'encadrement, mais un étrange effet de miroir s'installe, sans doute attribuable à la vue en pied, qui situe le regardant et le sujet au sein d'une même interface. En fait, le regardant est directement interpellé par chacune des femmes photographiées. Comme si tout au long du parcours de l'exposition *Sous l'œil de la photographe* s'était échafaudé un échange de regards, de prises de position, de propositions remettant en question la manière d'idéaliser le portrait ou de se projeter à travers celui-ci et qu'en définitive, l'œuvre de Mackenzie Stroh ramenait au présent. Elle renvoie chacun à sa propre projection dans l'espace, là où le regard de l'autre semble valider les paramètres de sa présence au monde.

Karoline Georges

## MONCTON

### ENGAGEZ-VOUS !

JEAN-MARIE MARTIN  
PEINTURES POLITIQUES

Galerie d'art de l'Université  
de Moncton

Tél. : (506) 858-4088

www.umoncton.ca/gaum

Du 7 septembre au 30 octobre 2005

Professeur de peinture à l'Université de Moncton de 1977 à 1978, Jean-Marie Martin y est revenu exposer 14 grands panneaux sur bois, 14 cris d'alarme face aux tares aussi ancrées de nos voisins du Sud que le sont les vitupérations que profère cet artiste néo-américain à leur égard. Adeptes depuis longtemps d'un vigoureux formalisme pictural, Martin, sans y avoir renoncé, l'a transformé et transposé sur un support éclatant sur lequel se découpent ses dénonciations à l'emporte-pièce. À première vue, ce peintre passe pour un plasticien à la palette plus intense que celle de ses prédécesseurs montréalais. Ne nous



*Terrorism for Dummies I*,  
Huile, polyuréthane et couteaux sur bois  
122 X122 cm

méprenons pas, cependant, car, depuis qu'il vit à New York, ce Québécois né dans le Bas-Saint-Laurent a connu d'autres aventures esthétiques que celles en vogue à Montréal ou à Moncton.

Sa série de *peintures politiques* se veut une litanie de reproches et d'accusations véhémentes à l'égard des gouvernements américains qui savent trop chercher noise à bien des pays un peu partout sur la planète. À la structure politico-militaire rigide de son pays d'adoption, Martin répond par des structures solidement charpentées, mais d'une façon bien particulière. Si *Diamond .49K*, *One Ounce of Gold* et *\$50. Bill* brancardent avec efficacité la richesse qui déferle sans vergogne de Manhattan à Las Vegas, de Chicago à West Palm Beach et à Bel Air, d'autres œuvres rappellent en revanche les tranches des milliardaires qui vivent clôturés et constamment protégés par des gardes armés. Les couleurs virulentes avec lesquelles Martin tapisse ses fonds à la Molinari vont de pair avec l'opulence démesurée qui caractérise de larges tranches de la société américaine. Toutefois, les mots *Severe*, *Guarded* et *High* de *Homeland Security Alert System* et les balles de fusil meurtrières de *Second Amendment* donnent des frissons dans le dos.

Plus de 350 lames de rasoir et des couteaux de marque Exacto tapissent *Terrorism for Dummies I et II*; ni leur couleur blond doré ni leur savante disposition en quinconce ne réussissent cependant à masquer leur tranchant acéré. Détail à noter: ces *armes de destruction massive sont made in U.S.A!* L'œuvre *Camouflage* évoque la nécessité des troupes américaines libératrices de passer inaperçues alors que les masques protecteurs de *Fresh Air* montrent l'incongruité d'avoir à se protéger contre les sévices que l'on s'inflige par une pollution endémique *coast to coast*. Martin, dans cette exposition, prend la position d'un éditorialiste: les États-Unis courent après leur malheur.

Le Québec dont est issu l'artiste, n'est pas épargné non plus. Dans *Quebec Stories 101*, un drapeau fleurdelisé revu et corrigé exhibe quatre croix constituées chacune de 12 jetons du Casino de Charlevoix, précieuses pièces qui font tourner tant de têtes et de roues de fortune. Au centre des croix, Martin a collé, en évidence, un jeton de 5 \$ du Casino, gage du succès escompté, mais sans qu'on sache au nom de quel *idéal*: nationalisme, religion, cupidité de l'État? La croix blanche, qui coupe le drapeau *national* en quatre rectangles égaux, est recouverte d'épais morceaux de bois brûlé, peints d'un noir jais et brillant: mauvais présage?

Cette exposition est évidemment celle d'un peintre engagé, peu enclin à se montrer *politically correct*, fidèle héritier des artistes et des chanteurs qui combattaient la guerre du Viêt-Nam. Pour Jean-Marie Martin, vivre et faire de l'art à New York coïncide avec un engagement profond et revient à utiliser la peinture dans un but socio-politique, tout le contraire de vivre en dépendance du Paxil ou du Prozac que l'artiste stigmatise allègrement. Même si des dizaines de pilules roses forment une élégante couronne dans *Peace of Mind* et même si elles éclatent en feu d'artifice dans *Evolution*, elles ne font que masquer des paradis artificiels auxquels renonce Martin.

Ghislain Clermont

## FRANCE, ALLEMAGNE

### LUMIÈRES FRANÇAISES EN ALLEMAGNE



Pierre Rosenberg,  
de l'Académie  
française  
Président-directeur  
honoraire du musée  
du Louvre

POUSSIN, WATTEAU, CHARDIN,  
DAVID... PEINTURES FRANÇAISES  
DANS LES COLLECTIONS  
ALLEMANDES

XVII<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.

Commissaire: Pierre Rosenberg,  
de l'Académie française  
Président-directeur honoraire  
du Musée du Louvre,  
assisté par David Mandrella.

Catalogue, Éditions de la réunion  
des musées nationaux, 2005, 590 .

Au moment de la parution de ce compte rendu, la plus belle exposition de ces dernières années présentée à Paris au Grand Palais à l'été 2005 sera en cours à Munich, puis elle ouvrira à Bonn du 3 février au 30 avril 2006.

Pierre Rosenberg a choisi 188 peintures pour les expositions de Paris, Munich et Bonn pour illustrer les principaux courants de la

peinture française et témoigner de la réception de l'art français en Allemagne tout en retraçant la genèse d'importantes collections allemandes.

Dans sa présentation de l'exposition, Pierre Rosenberg avoue qu'il s'agit d'un projet caressé de longue date dans la suite du succès de sa fameuse exposition de 1982 pour Paris, New York et Chicago, consacrée à la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle dans les collections américaines. À nouveau, son ambition comparable pour l'Allemagne (celle des frontières géographiques de l'Allemagne réunifiée d'aujourd'hui) est magistralement réalisée. Il parvient, en effet, à retracer une histoire presque complète de la peinture française, sur deux siècles cette fois, qui certes consacre les grands maîtres mais prend aussi en compte les acquis les plus récents de l'histoire de l'art en rassemblant « les plus beaux tableaux » réalisés en France puis entrés dans les collections allemandes.

Dès le début du parcours, le visiteur est porté par le choix de l'exposition: la succession de thèmes dans le respect de la chronologie et des écoles. Puis saute aux yeux la hardiesse de la sélection – que justifie la présence de deux portraits royaux par Pourbus le Jeune (?) naturalisé français en 1618, quatre ans avant sa mort – et de certains classements et attributions, sans oublier la qualité des œuvres, « les plus belles » en effet.

Je dois ma plus forte émotion aux portraits de deux grands prédicateurs, le spirituel Fénelon (Vivien) et l'austère Bourdaloue (Jouvenet) tout à l'opposé de celui du grand collectionneur Jabach (Rigaud); on ne célébrera jamais assez la sensibilité exprimée comme nulle part ailleurs dans le portrait. Si chacune des œuvres suscite autant de coups de cœur, la section consacrée à *La fête galante* de Watteau et de ses émules, bien que privée de la fameuse *Enseigne de Gersaint* et du *Pèlerinage à Cybèle*, touche grâce à cinq « petits » tableaux de maître rarement montrés en dehors de l'Allemagne. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, sont à signaler l'importance accordée au paysage autour de Joseph Vernet et une lumineuse conclusion, dans le mouvement néoclassique, sur le portrait de la comtesse de Sorcy par David (1790) accroché en regard de

*La liberté ou la Mort*, célèbre petit tableau de Regnault, qui comme David a servi tous les régimes.

Les amateurs qui n'auront pu voir l'exposition pourront se rapporter avec bonheur et profit au savant catalogue dont la consultation est facilitée par le soin qu'a apporté ce concepteur d'expérience à une organisation parfaitement « interactive » des diverses parties – notices, illustrations, bibliographie. Il s'ouvre sur onze essais portant sur des aspects pertinents au questionnement de Pierre Rosenberg: après l'indispensable introduction par Jean Meyer à l'histoire de l'Allemagne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, période qui a marqué la naissance d'une identité, d'une langue et d'une littérature allemande, des études font le point sur la place de la peinture française dans l'histoire allemande de l'art, sur le marché de l'art, les musées, les collectionneurs. Là se trouvent condensées les recherches les plus récentes de spécialistes en majorité allemands. Suivent les illustrations pleine page en couleurs de toutes les œuvres accrochées dans les trois musées, présentées dans l'ordre des dix-neuf sections de l'exposition dont chaque thème fait l'objet d'un court exposé par le commissaire, du maniérisme au néoclassicisme en passant par des sujets aussi variés que des monographies sur les peintres les plus importants (Poussin, Claude, Watteau), les mouvements esthétiques, les genres (histoire, portrait, paysage, nature morte) et la technique de l'esquisse. Une centaine de photographies de comparaison complètent cette précieuse iconographie.

**VIRGINIA DA VEZZO**  
*JUDITH AVEC LA TÊTE*  
*D'HOLOPHERNE*



Virginia da Vezzo  
*Judith avec la tête*  
*d'Holopherne*

L'illustration de la couverture du catalogue – présente aussi sur la publicité affichée dans Paris –

apporte une surprise de taille, à l'égal de cette exceptionnelle exposition: une *Judith avec la tête d'Holopherne* (Munich), un tableau enlevé à Simon Vouet (« trop de plis ») pour l'attribuer à « l'entourage » de Vouet, en l'occurrence son épouse italienne Virginia da Vezzo. À l'exemple de toutes les notices, le commentaire technique et savant expose les débats sur les provenances et attributions connues, bibliographie à l'appui. Voilà une attitude libérale, ample, fondée sur une volonté didactique déclarée et justifiée d'offrir à l'appréciation d'un large public « les principaux artistes, qu'ils soient aujourd'hui connus [Watteau, Fragonard, David], qu'ils n'aient jamais cessé de l'être [Poussin – 8 tableaux, Le Sueur, Claude – 7, Chardin,] ou au contraire aient fait l'objet d'une récente réhabilitation [Valentin, La Hyre, Bourdon], ou encore qu'ils soient tombés dans l'oubli [Amand, Bardin, Monnet, Jacquard] dont on pourra juger s'il est ou non juste.»

Malgré les contraintes inhérentes à un tel fonds, comme l'absence d'artistes représentatifs dans ces collections, le grand format ou la fragilité des œuvres qui en interdisent le prêt, plusieurs trouvailles dans les collections et les réserves (Rosenberg a voulu revoir les tableaux de toutes les écoles) sont minutieusement justifiées dans les notices (Bellange, Corneille, Coppel, Stella, Vignon, Vincent, La Hyre...).

Pierre Rosenberg s'interroge maintenant sur la place respective qu'occupent l'art français et l'art italien et affirme, infatigable, le temps venu d'offrir, après les nombreux travaux publiés depuis 1928, une nouvelle synthèse sur « l'expansion de l'art français ».

Toutes ces années, au cours de visites d'une soixantaine de châteaux et musées d'Allemagne, une double préoccupation guidait le commissaire: outre l'exposition, il comptait dresser l'inventaire de tous les tableaux français des collections publiques allemandes. Cet inventaire de plus de deux mille peintures françaises paraît en allemand en complément au catalogue.

Parfois déçu, plus souvent récompensé par ses découvertes et nouvelles attributions, l'historien d'art a de toute évidence profondément revisité son histoire de la

peinture française, pris des distances avec les « spécialistes » et tranquillement soutenu de nouvelles hypothèses, n'hésitant pas à dévoiler d'admirables anonymes et à admettre des identités problématiques « tant nos connaissances sur le portrait français du XVII<sup>e</sup> siècle demeurent insuffisantes ». Cette modestie insoumise aux authentiques érudits – « Nous (avec David Mandrella « poisson pilote du projet ») avons fait de notre mieux » – qui rassure quant à la reconnaissance de notre discipline comme une science.

Il y a fort à parier que cette somme érudite sur deux siècles de peinture française demeurera pour longtemps l'irremplaçable outil de travail et de référence comme le fut naguère l'irremplacé *De David à Delacroix*, catalogue depuis longtemps épuisé de l'exposition fondatrice de 1974-75.

Consulter: <http://www.latribunedelart.com/Expositions>

Claudette Hould

**VISITEZ  
LE NOUVEAU  
SITE WEB  
DE  
VIE DES ARTS**

**viedesarts.com**

## SACKVILLE, NEW BRUNSWICK

### FULL SPACE: MODERN ART FROM THE FIRESTONE COLLECTION OF CANADIAN ART

28th October–18th December 2005  
The Owens Art Gallery  
61 York Street  
Mount Allison University  
Tel. 506-364-2574  
www.mta.ca/owens

This exhibition features a selection of works from the Ottawa Art Gallery's Firestone Collection of Canadian Art and was put together by Emily Falvey, the Ottawa gallery's present curator who is a former Mount Allison University art history student. Falvey also edited the excellent catalogue for the exhibition that features two fine essays: one by Esther Trépanier, Director of the Ottawa Art Gallery, and the other by Gemey Kelly, Director of the Owens Art Gallery. Kelly's essay, *A Definite Image: The Representation of the Social in Canadian Art of the 1930's and 1940's* speaks to the essence of the exhibition which is the transition of Canadian art from its emphasis on the landscape to a focus on urban imagery. There are also works in the exhibition that invoke the beginnings of Modernism in Canadian art, mainly through the paintings of the Automatistes, but that Quebec-based *movement* occurred in the 1950s and outside the scope of Kelly's essay.

Canada, in spite of its vast wilderness, is an urban nation, however, the landscape paintings of the Group of Seven were central to how we saw ourselves as a nation in the first three decades of the 20th century. Increased urbanization and the Depression were to change that vision. In this carefully curated exhibition these changes are reflected through art. The large Firestone Collection is the cornerstone of the Ottawa Art Gallery's collection and, in fact, has a very large number of Group of Seven works. Falvey looked at the less popular, but important, works in the collection for the exhibition, such as the urban landscapes of underrated Montreal artist Philip Surrey. Many of these Surrey works are Montreal street scenes of working class neighborhoods. Social

Realists, and Surrey is a prime example, are often overlooked in our art history. It is easy to see why as many of their works appear drab when compared with the easy going landscapes of the Group of Seven. A little ink and watercolour such as Surrey's *Factory*, which is in the exhibition, is not the kind of thing many collectors of the time would have liked to put on their walls when they could have lovely landscapes. Social Realism also later lost out when it was identified with Marxism, Communism and Socialism, but there was a period prior to the Second World War when many of our artists clearly identified with these very values. The Red scares of the 1950s and the post war boom changed all of that, and our artists had to look elsewhere—that where was Modernism.

This exhibition has three very fine small paintings by Jean Paul Riopelle, Paul-Émile Borduas and Marcelle Ferron, all done between 1955 and 1958. In fact, all the works in Full Space are modest in scale which, to my mind, is not such a bad thing, as it proves that artworks to not have to be large to be important or good. The three works by these Automatistes clearly demonstrate a new direction for Canadian art in the 1950's. It is pure abstraction and painting for painting's sake, with no reference to social issues. This is not to say that these artists were not interested in social issues. Their art was very much a part of the Quiet Revolution that was to follow in French speaking Quebec, but that is a whole other topic and there is no room here to get into details. Borduas and his followers are a very important part of the history of Canadian painting. Borduas could achieve results in a small painting, such as his *Formes oubliées*, 1958, in this exhibition, that many other Modernist painters could not in wall sized works.

There are other pictures in the exhibition by artists who were well known in early second half of the last century such as B.C. artists Jack Shadbolt, who is represented by two fine paintings *Night Harbour Image*, 1959, and *Italian Town*, 1961. These paintings are more abstractions than the non-objective works of the Automatistes, but they are Modernist paintings none the

less and strong ones at that. Along the same lines are a pair of early paintings by Fredericton, New Brunswick artist Molly Lamb Bobak, who is one of the few artist in Full Space, if not the only one, who is still alive and active. The artists in this exhibition were the familiar names in the Canadian art world when I moved to Canada in 1967 to teach art at the University of Alberta. Now they seem to have faded from sight and become footnotes in the art history books. They are better than that and this exhibition was a good way to look at them again and understand how modern art came to the fore in Canada. Contemporary Canadian artists owe a debt to these pioneers who deserve a hard second look.

Virgil Hammock

## QUÉBEC CITY

### LUDMILA ARMATA: LETTERS FROM THE CENTRE OF THE EARTH

Engramme  
501, rue de Saint-Vallier Est

At the heart of matter there is matter. At the core of the earth—there is some unseen force, an energy that abounds. We can only imagine what the sources there are or could be. We cannot define, have never seen the centre of the earth. Nevertheless the seismic shifts and tectonic plate movements affects our lives. However brief in intensity, these phenomena can generate tsunamis, earthquakes... Ludmila Armata's *Letters from the Centre of the Earth* series (2005), her etching *Poem from the Centre of the Earth* (2005), the *Shadow & Shape* series (2005) created in boxes with pins and fragile tiny cut-outs a la *Henri Matisse* in white paper on black and *vice versa*, or black on black and white on white are like entomological and exemplary exercises in aesthetics. Also on view are the large scale *Tectonica* (2005) series of etchings that can be assembled in a variety of ways on a wall. Armata's *Tectonica* series emphasizes the surface of things, and the traces that are felt or even left by energy, even the way life's traces are ultimately ephemeral and exist at a moment in time, or can be



left behind after the life has ended. They also interpret all powerful earth forces, as registrations, tiny lines and exaggerated striations. The surface may be that of an artwork for the artist, but the carries allusions to more universal physical forces. Whether in biology or geology, or astrophysics these forms are transitional as they are universal.

Working on steel plates, or delicately assembling miniature works in boxes after cutting them out, Ludmila Armata integrates a sense of time, of the density and shape of time, and of the perpetual changes that seismic movements enact, as much sound as matter. The seismic shifts on the surface of earth become a digital dance, with scatological notations, scratchy effects,... vertical vortices open up and then close. There is a repetition of line in many variations. The lines are like voices that speak to us from some distant and inhuman, less than conscious source. The ongoing change is an effect of motion, or affect of energy. All this passes through the earth and is paraphrased in Armata's art. Energy moves towards a surface and speaks to us, Armata's art seems to suggest. The energy, eventually moves onward, and dissipates, dissolves altogether. Her art has this aspect of sensitivity for the dissolution of things, even of histories, and this is the personal and autobiographical part of her art, all abstract even so. What a metaphor for life itself! With this art, we can fully understand how time can be a metaphor for life, (particularly as it affects the physics of the world we are in).

Ludmila Armata has created a body of work that not only references the unseen, the invisible by drawing sometimes fluid, other-times nervous, very physical motions in a push and pull tug of war battle with the surfaces and density of the matter she makes her art out of. Her art achieves this resolution of the elemental and primordial, and elucidates on nature's essential force with a visual eloquence that is based on observation of very real things—the geological layers, the chasms of a gorge, the layers of things, even the growth form of a mushroom or tree root. We sense that life does not ultimately imitate art, but that art can imitate life in Armata's *Tectonica* works. We see here a visual language that often resembles what we discover around us in *landforms*, or *growth forms*, or body details, and cannot put to words, or in images. There is also a conceptual edge to Ludmila Armata's play on and with variations of surface effect, energy and design. The cartoon-like character that emerges as a description of effect is an aesthetic that seeks to build bridges between the mind-body split. Armata achieves this with a tactile and visual interweave.

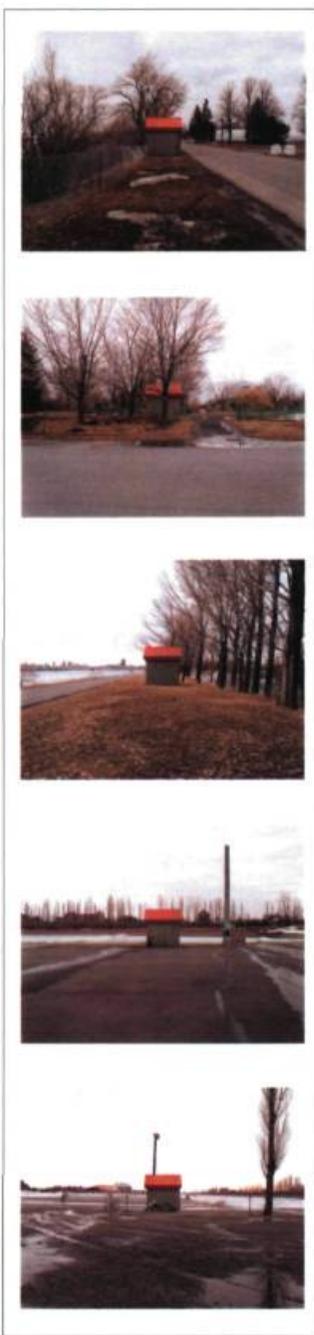
*Letter from the Centre of the Earth* is a show that proposes a communication between elements of nature, including ourselves. These forms are ultimately not abstract at all, but as hidden poetic epigrams from some concealed space, even an existential place of origin, Armata's artworks are symbols of intuited experience. As mediaworks, these works on paper challenge the stereotypical belief that technology is the only source for contemporary artistic process. The physical and natural world is a very real source for art as *Letters from the Centre of the Earth* makes clear.

John K. Grande

## MONTREAL

### URBAN TERRITORIES

Musée d'art contemporain de Montréal  
October 7, 2005–January 8, 2006  
185, rue Sainte-Catherine Ouest  
[www.macm.org](http://www.macm.org)  
Tel. 514-847-6226



Pavel Pavlov  
Paysage avec cabanes II, 2004 (detail)  
Digital color print  
35 x 45cm

Curator Réal Lussier's approach emphasizes the historically close relationship the city and its environs have had with the medium of photography: the flat, documentarian approach of photography has always melded well with the rapidly shifting constructed environment most of us inhabit.

Isabelle Hayeur, Pavel Pavlov, Miriam Yates, Christian Barré, Emmanuelle Léonard and Martin

Désilets are all represented with their various takes on the city and its discontents, as well as its startling, harsh beauty and disorienting vision. With largely new contributions, three of the six have contributed works in medium that is now almost a contemporary museum cliché: video installation in an hermetically sealed environment.

Pavel Pavlov has the most intriguing offering, melding medium and subject in a video installation entitled *Drive-In* (2005) from the point of view of Angrignon Shopping Center's parking lot. Four numbered light poles fix the center of each projection, surrounding the viewer. As the landscape dissolves and changes slowly, a new perspective emerges from the same parking lot, but in a different position with suddenly differently numbered poles that retain the same position on the screens.

The effect of traipsing through various states of urban space—both temporal and mental space—is again represented in all the works present. Isabelle Hayeur's large digital prints of cityscapes and construction sites are endowed with an eternal Wagnerian gloom effected by digital intervention. In *Nuit Américaine* (2004), a scrappy condo building site is given a twilight-of-the-dodge-tool effect, a deliberate romantic's touch on a mercilessly shifting environment.

All the artists represented address urban space in what seems to be a largely romantic way that belies the harsh technological medium utilized. *Urban Territories* leads the viewer's nose through the nooks and crannies of the contemporary western cityscape, offering up surprisingly new odors.

Cameron Skene

### VIVA VITTORIO !

Maison de la Culture Mercier  
October 22nd–January 8th 2006  
8105, rue Hochelaga  
Té. : 514-872-8755  
[www.ville.montreal.qc.ca/maisons/maisons.htm](http://www.ville.montreal.qc.ca/maisons/maisons.htm)

Born in 1932, Vittorio Fiorucci, widely known as Vittorio, moved to Montreal in 1951. Upon his arrival, the young photographer, caricaturist, and poster artist met a wide

spectrum of artists such as Robert Roussil, Armand Vaillancourt, and Jean-Paul Mousseau, among others. Largely self taught, Vittorio defies categories, yet helped to pioneer a certain bold pictorial and symbolic style. This exhibit is a must-see retrospective that begins with Vittorio's early graphics and photographs, and traces his career through to his recent contributions to the world of cinema and theatre. Vittorio the artist worked with and for the best and the brightest minds and creators of the 1950s and 1960s. This show is a national treasure trove of documenta related to the Pop culture explosion in Montreal during that era.

In an enclosed chamber are an exquisite array of large size photographs of a nude, and portraits of models in classic 1950s garb. These photos are of the finest calibre both compositionally and in their tonal range. Along the perimeters of the gallery are a selection of Vittorio's masterful posters announcing the work of an artist or theatre production, or even a 1976 Olympic Games proposal. One salient characteristic of his work is an unabashed exuberance for form and the mystery of association between symbols. Of course, Vittorio's irascible caricatures for the Just For Laughs Festival are included, but what's most appealing are his visual puns.



For the International Exposition of Pornography (1967) a female torso against a pink background has a key shaped exclamation point. On her belly is a Napoleonic hat and a circular eye alluding to some male gaze. Funny, and to the point, the poster gets you even though it has been through the so called politically correct meat grinder. The aftertaste still lingers, and it is a good one.

Isak "Beau" Augustine

## ZILON/SONIC2 PAINTINGS AND DRAWINGS: IN GOTH WE TRUST

November 2nd–20th  
Galerie Yves Laroche  
4, rue Saint-Paul Est  
Tel.: 514-393-1999

Renowned Montreal artist, Zilon, has attracted many fans and detractors alike over his bold handling of controversial themes and imagery over his career. This exhibition at Galerie Yves Laroche is an in-your-face tour de force. About ninety large and small paintings and drawings line the walls an available spaces in the gallery. Much of the imagery is a continuation of work done in the beginning of the 1980s, with various forays into Goth and death imagery, and photos scrawled with text.

Zilon has been called the "Cocteau of the Back Alley", an apt description for an artist who gained early notice for his ghostly face portraits seen all over the downtown of Montreal. They became a very visible signature of his handiwork. In an interview, Zilon remembers being in a Montreal basement nightclub early one morning watching gay men having sex and shooting up drugs. The sight compelled him to paint a face on a wall, signifying a redemptive angel in the midst of decadence and misery. This "presence" of the face acts as a mediaval putti might in a Renaissance scene of violence and destruction. In the present show, the face theme runs abundantly through much of his works. The linear face images circumscribe the associations suggested by the other works dealing with sexual, political, and fashion victim issues very effectively.

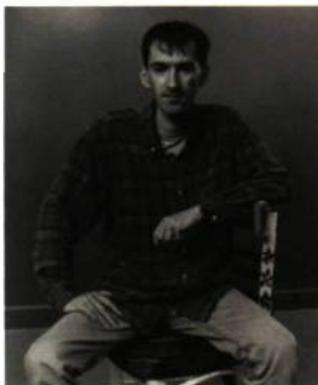
As a working artist, Zilon has an obvious fascination for the morbid, but a respect for the underlying black humour beneath the dramatic content. Along one gallery wall one can see a series of silver, black, and red works done in high Gothic camp. *Les Freres Maudites*, a comic like portrait of two boys in black under a silver atmosphere. Smiling, they look like a mischievous Edward Gorey creation. Blood trickles down one of the boys' chins. Other such works on the theme of death and doom line the same wall. Rooted in the gay aesthetic of fashion and outrage at injustice, Zilon writes text upon a photo of a sports car... "Garage Beton/\$ex Pla\$tique/ Blow Job/Univer\$ell/Action/Anarchie/Super Marche?BigBigBu\$ine\$\$. ...."

Whether the subjects of Zilon's love and hate are AIDS, global destruction, fashion victimhood, S&M, or all of the above and more, the man's staying power over the years is remarkable. Painter, filmmaker, musician, poet, and designer, Zilon addresses society's ills, and his own obsessions, with vital insouciance. In another age, he might have tackled these mandates like Daumier, working representationally. However, Zilon mediates his environment by fixating on narcissism. For him, this is the only permissible aperture through which change can occur—the adolescent gaze. Zilon is a punk musician who plays his paintbrush like a violinist.

Isak "Beau" Augustine

## I AM PHOTOGRAPHS: GABOR SZILASI

Les Impatients  
100, rue Sherbrooke Est  
www.impatients.ca



Gabor Szilasi is one of our best-known photographers. Remembered mostly for his panoramic shots of Monet's *Giverny* gardens commissioned by the Montreal Museum of Fine Arts, he is at his strongest when focusing on the human condition. Whether documenting rural Quebec, or exploring portraiture, his sensitivity to what lies behind the image transforms his black-and-white photographs from narrative to homage.

This intuitive sensibility underlines Szilasi's latest exhibition at Galerie Les Impatients. Organized in collaboration with la *Fondation pour l'art brut et l'art thérapeutique du Québec* which houses the exhibition space, the show presents a series of photographs of the patients that seek art and music therapy at the centre. A project that took close to a year saw the photographer participate in the daily sessions, discreetly taking his celluloid notes. The result is a moving pantheon of figures, unique human beings making up the *I am* series, faces that will remain with the viewer for a long time.

Who am I? That basic philosophical question remains unanswered. Perhaps the answer lies in the search itself, these pictures suggest. This intensity, and the need to understand and be understood, is but the first impression one gets from the photographs. Behind it are layers and layers of tangled personal history, of joys and despair and hope. One must have hope to pose with such faith for an invisible eye of the lens, to allow to be seen. It is to the credit of the photographer to have made friends with the damaged beings that turn to art for solace and companionship, thus priming them for the shooting sessions.

No premeditation was employed, and Szilasi even allowed some of the models to take the picture themselves by pressing a remote button. "With those who were reserved and shy I made no attempt to put them at ease, preferring to capture their timid expression—their real character—on the photographs," Szilasi comments in the exhibition catalogue preface. These people are young and old, male and female, some look perfectly happy, even casual, while others have the haunting look of the lost.

Art brut that gives name to *Les Impatients*, is a term coined by French artist Jean Dubuffet to describe art made by those outside of the established art world, children, loners, prisoners, people with psychiatric disorders. Outsider art, as it is commonly known in English, is characterized by spontaneity and originality, unfettered by tradition or training. Szilasi approaches his latest series with the same intuitive abandon, allowing the sitter to "become" an artistic portrait naturally, without a preconceived strategy or posing. The photographs have been compiled into a book form catalogue titled *I am; Gabor Szilasi's journey into a world seldom visited*. The catalogue includes drawings and quotes by the patients Szilasi photographed. That section adds a powerful new dimension to viewing the series, making this creative project more than just an artistic endeavour.

Dorota Kozinska

## BOBBIE BURGERS: CULTIVATING THE SOUL

December 8-19, 2005  
Galerie de Bellefeuille  
1367, avenue Greene  
www.debellefeuille.com

To call a painter decorative seems like a slight. Yet, ultimately, all art becomes a decoration once hung on a wall, be it still life or abstract. After what seems like an eternity of conceptual, often visually disturbing trends, young artists are focusing once again on producing works that please the senses, in the process rediscovering the endless inspiration of nature and the pure joy of painting. Flowers, the most graceful of subject matters, have been painted by artists from the very beginning, and their captivating *ethereal charm endures*. Imbued with myriad interpretations, from religious to sexual, they are the epitome of perfection, seducing and stimulating the creative imagination.

From van Gogh's psychedelic sunflowers and elegant irises, to Georgia O'Keefe's stylized petals, they weave through the history of art like a colourful organic thread. B.C. artist Bobbie Burgers picks it up with flourish, immersing herself in



the heady palette of her own garden, spilling the bouquets harvested by her eye onto the canvas in great gushes of flora. Her latest series of works, on display at Galerie de Bellefeuille, offer a visual feast, where what we see trickles into our psyche like sweet honey.

Flowers, and nothing but flowers; in all their glory, spilling out of vases, strewn petals in abandon, jostling for attention in a flutter of multi-coloured floral orgy.

Painted from flowers growing around her house, "things that appeared miraculously", these acrylic on canvas works look like fragments pared off from Renaissance paintings or those of the Dutch Masters. "It is about the dialogue between nature, its mysterious ways, how the beauty of it feeds the soul, and how there can sometimes be divine intervention," the artist says of the series. "These paintings try to capture the spontaneity of nature's ways and the glory of 'giving birth' to something so beautiful." Most of her compositions focus on lush tops of lilies, irises, peonies and so many others, their various shapes and colours offering endless visual entertainment. Textured, fluid, painted with sweeping brushstrokes, the flowers in Burger's works speak unabashedly of beauty. These paintings are slivers of an endless mosaic, interchangeable yet unique. Together they form a dense tapestry, delicately

textured and infused with light. Burgers is a marvelous colourist and an accomplished technician. Her canvases are boldly executed, the composition solid, leaving spontaneity and play to their floral subject matter.

Dorota Kozinska

## OTTAWA

### CHRISTOPHER PRATT

National Gallery of Canada  
September 30, 2005–January 8, 2006  
www.nationalgallery.ca  
1-800-319-ARTS

Renowned for having designed the Newfoundland flag, Chris Pratt and his wife Mary are painters of the super-realist mode *par excellence*. His compositions have been emblazoned into the Canadian psyche, and

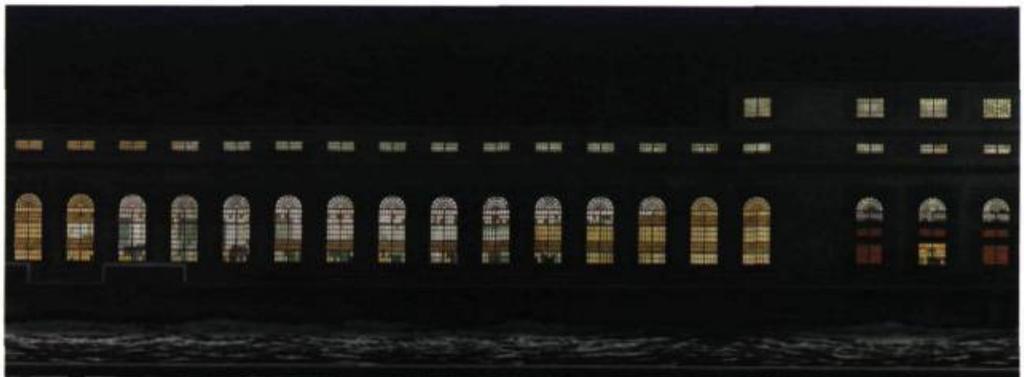
yet for this remarkable show at the National Gallery, curators have established a regionalist, colonial paradigm for his art that it does not deserve. His paintings are superbly crafted, accessible to everyman and woman, and act as windows onto and into our psyche. For all their so-called realism, they are edited, pared down like an apple so that our psyche begins to ask questions about what is really real. In this sense Pratt's paintings develop their scenes—whether a boat in dry dock, a clapboard siding of a house, or an empty bedroom—in a theatrical way.

Forlorn and empty, these scenes lullate light and perspective. These paintings are beatific, yet as exciting as watching paint dry, and yet, they propose questions about familiarity, the everyday, and how it touches upon us. The familiar becomes a touchstone, a cue card, for broader eternal questions. Pratt mentions is the catalogue that geometry is used to confirm his intuitions, and this engineered characteristic betrays his early training as a pre-engineer at Memorial University. Group of Seven painter Lawren Harris—the most esoteric and quasi-spiritual of that gang of 7—likewise taught Chris Pratt at Mount Allison. Both paint coldness very coldly. Pratt is even more rigid and structural than his teacher Harris. Indeed, all that inflexible composition seemed to engender a movement on the east coast, with Alex Colville, and other advocates... The rigidity and frozen formula of this realist—not so real at all—brand of painting—almost feels colonial, pre-confederation—for its clasping the straws of a realism and familiarity—even for a nostalgia of place that is not so real as one might imagine. Isn't folk art and surrealism far closer to the vernacular

of popular culture and the unconscious than painstaking whimsy and duller than dull chronicling of material culture with a paintbrush. One should not compare apples and oranges, but give me a Nova Scotian folk artist Maud Lewis painting any day over this! If there is a heaven and a hell, these paintings are idealizations of a hell I would never want to visit. It leaves no room for atmosphere, for oxygen, for accident. It may engender violence but we would never see it in these screened scenes.

Chuck Close and Richard Estes investigated the American vista as photorealist painters in the late 1960's, and like Chris and Mary Pratt their works have a photo-like look. Banal subject matter becomes a window or door to self-questioning of perception, of interpretation of what is called real. Even Fitz Hugh Lane and the Luminist movement in early America achieved the same effect with a magic sense, as does Alex Colville.

A contemporary problem with Super-realist art arises when billboards, and virtual reality infuse our physical and psychic environment daily with photo and video imagery and visual and photo illustration to an extent where the philosophical is no longer the main issue. McLuhan wrote about this as early as the 1950s. Though no one seemed to listen then, they sure know what he was commenting on now! New questions arise about economies of scale in visual media, and art, and the role of the artist and even of imagery in today's world. Escaping into an ideal world, an edited down reality—is mere nostalgia for an everyday world that has greatly changed—if it ever was the way these paintings claim. Devoid of people for the most



part—aside from the high hierographic female portraits Chris Pratt's paintings reflect an order that could disguise an incredible inner disorder and confusion about the state of the world. If this work reflects some vision of a regional culture, it is ultimately interpreted in an asexual, denaturalized, isolated, and unfulfilling way for art. Give me a Henri Matisse instead of this anyway, even if all our lives lived are ultimately regional.

John K. Grande

## TORONTO

### TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR AND ALTERNATIVE ART FAIR

Metro Toronto Convention Centre  
www.tiafair.com  
info@tiafair.com

The 2005 Toronto International Art Fair (TIAF) again raised the profile of contemporary and modern art. Presented in the Metro Toronto Convention Centre but moved further into the back of this immense structure. As usual the event attracted a broad range of art dealers from across Canada as well as international dealers from Europe, North America China and South America. Among the Montreal

dealers were Galerie Trois Points, Sandra Goldie, Pierre-Francois Ouellette, Lilian Rodriguez, René Blouin, Galerie Orange, Galerie d'Avignon, and the largest exhibit in the entire fair was Galerie de Bellefeuille. This huge event attracted a wide range of media ranging from kinetic sculpture, to painting, mixed media, printmaking, video and photography. It helped draw public audiences to familiarize themselves with the most recent trends in art. There were also more traditional modernist works... a Stanley Spencer preparatory mural drawing, a very rare Edvard Munch lithograph, the inevitable Picasso and Matisse, and others. Flowers East Gallery from London featured some remarkable painters and Toronto's own Ed Burtynsky whose China Photographs have been attracting worldwide attention. Goedhuis Contemporary gallery from London/New York & Beijing featured the remarkable photos of now abandoned and disintegrating Communist public spaces such as meeting halls, theaters, a cinema by the Beijing based husband and wife team of Shao Yinong and Mu Chen.

Gallery going in such a concentrated venue tends to overwhelm the viewer, but it all depends on what one expects and this always raises that eternal question "What is Art."

There were brief glimpses of the best Canadian art can offer—a large Jean-Paul Riopelle painting that sold for \$1,000,000., Canadian portrait painter and former editor of the early 20th century *The Rebel* magazine in Toronto—Barker Fairley for reasonable prices. Other gallery from Winnipeg stood out as one of the most affordable and up-to-date venues for Canadian art with prices for original artworks in the hundreds of dollars. Curated by Clara Hargittay, the video lounge viewers were witness to recent projects by Paul Wong, Tom Sherman, Norman Cohn/Zacharias Kunuk and Vera Frenkel among others.

The Toronto Alternative Art Fair (TAAFI) was held at 2 hotels—The Gladstone and The Drake—on Queen St. West. This was more fun, adventurous, and there were notable surprises, affordable art, and interventions just to shock. Among

the best was an entire faux-finish installation featuring Silverback Sasquatch and his mate made entirely of fun fur, wire, wood, styrofoam and standing on a home made latch hook rug. This was definitely the place where kitsch met kitsch with wondrous and imaginative results by Allyson Mitchell (Paul Petro Contemporary Art). A video by Christina Zeidler featured video imagery of a tiny red deer set amid the real nature surrounds of mountains, flowing streams—all this to conjure up feeling of what real nature and the Romantic ethos—great background music! Nicolas di Genova had some truly fun and quirky art/illustration works well worth collecting, while Lonsdale Gallery featured Adam Brandeje's Genpets Series (if you are into cloning or mass breeding and need user friendly pet people in your home) and a Francesca Vivenza Lost in Transit bag, ain't affordable, while the Canadian Photographic Portfolio Society (www.cppsonline.com) from Vancouver had portfolios for sale by Liz Magor and others. Fastwurms self-installed art was cheeky as ever. All in all the TIAF and TAAFI widened the scope on what art is or can be, and is developing a new public for Canadian art—very contemporary!

John K. Grande

## PLATTSBURGH, NEW YORK

### CHANNELLING GHOSTS: MARION WAGSCHAL PAINTS THE FIGURE

October 1st–November 13th  
Plattsburgh State Art Museum  
101 Broad Street  
clubs.plattsburgh.edu/museum

While the subject of Marion Wagschal's painting of people are often set in bedrooms or living rooms, her art is something of a sleeper in the art world. Not yet fully recognized and a mature artist, it is quite amazing her art has not been snapped up by a Canadian or American museum for a major catalogued retrospective. What is more Wagschal has stayed true to her own vision. This remarkable show of her portrait works includes some very significant group portrait works.

These function not simply as likenesses recorded but alternatively as real life reckonings of the history and experience of the peoples being brought to life in paint. We sense that these paintings are neither exposés nor clever realist captions. (Instead these works are psychological renderings, and resemble Leon Golub's for their atmospheres of sometimes tragic otherworldly densely charged social anomie. They also can be compared to the paintings of Lucien Freud for their febrile, wavering lines that become synonymous for a certain psychological incertitude. But despite the smell of impending death and the absence of fresh air, even the sense that these old peoples worlds are shrinking and moving inwards, have little to do with any reality these are ultimately hopeful visual experiences. The bodies and environments literally grow outwards confirming a state or states of being.

If Jean-Paul Sartre were to see them he would understand for they express the wartime experience and the desolate nature of relations after incredible destruction. It is not the experience itself now, more the inherited memory of all that. These paintings have an edgy admixture of fate and destiny. After all, what is identity after so much has been removed. And what is a relationship even if the people are there when the potential for memory and place are displaced, removed, relocated. It is a hard scene to work with, particularly as an artist no longer in Europe, whose family survived the European Diaspora. The scene is set with Marion and her mother lying on the same bed together. In front of them is a set of spoons, the only object from the past brought to North America after emigrating and we can also see a tipped glass and stain, and a document with Star of David. The mother is quite resigned, arms crossed and half asleep, while the artist daughter looks at us the viewers. A lot of these people look exhausted like *Raincoat Portrait* (1999) with a man seated barefoot in his armchair or the incredible *Woman* (1997) a small sharp portrait, or the nude man with towel in the austere surrounds of *The Footbath* (1998).



Silverback Sasquatch by Allyson Mitchell installation at Gladstone Hotel TAAFI 2005



We are forced to deal with this awkward state of emotion. It is one that persistently resurfaces throughout Wagschal's production. Indeed, what is awkward is likewise what gives these works something human—the faces and bodies are in a listless state of suspension. These people literally hang in a non-space of

the artist's creation. In one of the most intense and lasting images of a couple I have seen in quite some time, *Attachment* (1998) the folds of sheets and bedding literally form an interior landscape. The pose is formal, even classical, but one has the sense of time moving along and of the quiet anxiety of daily life. The

man looks downwards into space his legs stretched out. The woman in her nightgown has her arms around his neck. The distended space in this and other paintings becomes a metaphor for the way these aging people identify and build reason in an ultimately irrational universe. Space moves inwards. Their bodies extend outwards. Hence these are likenesses, but that have their own atmosphere, often grey, pallid, solemn, covered in sadness or the pallor of repetitive events, survival being the ultimate miracle of it all. These people's lives are not fulfilled, just lived, endured, and the successes seem small despite the effort but remain great for what they are. The monumental painted subject of a fallen man astride a fallen horse in *Ur* (2005) one of the most recent works in *Cbannelling Ghosts: Marion Wagschal Paints the Figure*

Has a sense of play even when the painterly risks are great, as do the two fighting boys next to father who is asleep in *Spill* (2000). There

is even a tinge of symbolism to one or two of these paintings. As in *Woman with Still Life* (1998) where an elderly seated woman poses adjacent to a human skull that sits in a pile of drapery.

There are likewise a series of small to middle sized portraits that include several egg temperas on boards paintings, one of fellow artist Judy Garvin, another of Sandra, and yet another of a lawyer. *Cyclops*, an older painting from 1972 could be a nightmarish self portrait of the artist as monster. We see a woman painting entirely nude, with only one eye visible in her slippers. All in all, Marion Wagschal remains one of Montreal's best kept secrets and one who deserves much more exposure than she currently has received.

This is one of the best recent exhibitions of her work—well worth seeing. We look forward to a major retrospective from one of Montreal's main public museums...

John K. Grande

Au service des sculpteurs depuis plus  
de 35 ans

*Artcast inc*

Au premier rang des fonderies d'art au Canada



Michel Binette "Rose" 9 1/2" x 6 1/4" X 4" bronze.

Fonte à la cire perdue de  
bronze, argent, aluminium,  
étain et acier inoxydable.

Nous offrons une  
gamme complète  
de services.

Fabrication  
et agrandissement  
de moules.

UNE FOIS PAR MOIS

Rendez-vous à l'Hôtel Maritime  
Tél (905) 877-5455

14 Armstrong ave Georgetown, (Ontario) L7G 4R9  
email: info@artcast.com Tél: (905) 457-9501  
website: www.artcast.com Téléc: (905) 877-0205



GALLERY MOOS LTD.

*en permanence*

**Jean-Paul Riopelle**

622 Richmond Street West, Toronto  
Ontario M5V 1Y9  
Tel.: (416) 504-5445  
Fax: (416) 504-5446

Membre de l'Association Professionnelle des Galeries d'Art du Canada