

« Critiques »

[s.a.]

Vie des Arts, vol. 49, n° 196, 2004, p. 81-89.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/52687ac>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

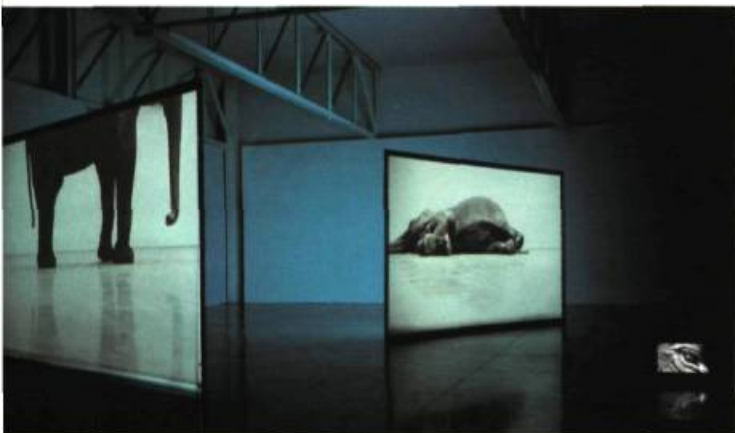
HOMMAGE AU RÈGNE ANIMAL

L'ARCHE DE NOÉ

La Cité de l'énergie de Shawinigan

Organisée par le Musée
des beaux-arts du Canada

Du 12 juin au 3 octobre 2004



mais nous savons peu de choses sur eux. Néanmoins, la quantité incroyable de documentaires qui leur sont consacrés régulièrement témoigne de la fascination qu'ils continuent à exercer. En matière de représentation animalière, l'art a fait écho à l'évolution des mentalités. Tour à

monumentalité, le petit homme de Ron Mueck, assis tout seul dans sa barque à l'entrée de l'exposition (*Homme dans un bateau*, 2002), jette sur l'assemblée un regard anxieux qui en dit long sur la vulnérabilité de l'être humain et sur ses doutes quant à sa capacité à remplir la mission de Noé. Avec Pablo Picasso, l'animal suscite un effet de surprise : composée d'éléments divers, sa guenon est le résultat d'un véritable détournement d'objets trouvés mélangés à des parties modelées qui rappellent les étranges visages du peintre Giuseppe Arcimboldo composés de légumes et de livres. Le détournement est également à l'œuvre dans les sculptures de Barry Flanagan : les poses non naturelles qu'il fait prendre aux animaux et leurs allures anthropomorphes rendent leur statut d'animal complètement équivoque. Voir un animal qui en « guide » un autre (*Bourrique et éléphant*, 1995) à la place d'un être humain remet ironiquement en question la notion d'autorité sur l'animal.

Mais le grand bouleversement dans la façon de représenter les animaux a eu lieu lorsque les artistes ont commencé à les inclure tels quels dans l'œuvre. Fin des années soixante, Jannis Kounellis a secoué le monde de l'art en exposant une douzaine de chevaux vivants dans une galerie romaine. Vers la même époque, Joseph Beuys entend d'expliquer l'art à un lièvre mort qu'il tenait dans ses bras, puis, plus tard, l'artiste passe plusieurs jours enfermé dans une galerie américaine avec un coyote. Plus récemment, on a pu voir dans des expositions les cadavres de vaches placés sous plexiglas de Damien Hirst. Ce qui est exposé à Shawinigan ne soulève pas directement la question de l'appropriation de la bête telle quelle à des fins artistiques. Cependant, la vidéo de Douglas Gordon, qui montre sur un grand écran une éléphant en train de répéter les mouvements appris au cirque (faire le mort) dans l'espace immaculé d'une galerie, remet en question d'une manière crue et efficace le bien-fondé de la captivité et de ses dérivés circassiens. Composée de formes animales suspendues à un engin rotatif, l'installation de Bruce Nauman (*Carrousel*, 1988), qui

devait faire partie de l'exposition, aurait apporté une version, elle aussi tragique, du pouvoir exercé sur les animaux. Dans *Les dormeurs II*, Francis Alijs trouve une manière subtile de questionner la supériorité traditionnellement accordée au monde humain sur l'animal en montrant la faculté d'adaptation bien supérieure de ce dernier lorsqu'il est placé en situation d'errance dans une grande ville.

Poussés par l'évolution de la biotechnologie, plusieurs artistes contemporains ont récemment proposé une vision du monde vivant où l'humain et l'animal s'hybrident et se clonent pour le meilleur et pour le pire. Riche en œuvres d'une grande beauté plastique, pas toutes nommées ici, l'exposition de Shawinigan fait trop peu écho à cette tendance et semble s'en tenir à une approche édulcorée du rapport entre l'être humain et l'animal. N'était-il pas préférable d'exposer quelques exemples de cette vision, aussi dérangeante soit-elle, plutôt que de présenter l'installation d'Ydessa Hendeles qui prend tant d'espace (et du temps du visiteur) pour démontrer l'importance de l'ourson en peluche ? Et, en ôtant quelques Joe Fafard, n'avait-on pas du coup un peu de place pour une œuvre plus percutante sur le sujet, du genre de celle que Stephan Bernier a exposée à Saint-Hyacinthe l'an dernier (*Plants de porcs*, 2003) ? Le propos s'en serait trouvé élargi et grandi.

Marine Van Hoof

LITTORAL ENVOÛTANT

MARC-AURÈLE FORTIN

Musée le Chafaud

145, route 132

Percé

Tél. : (418) 782-5100

Du 20 juin au 20 septembre 2004

Barques, goélettes, épaves, villages de pêcheurs, ponts et ports abondent chez notre prolifique paysagiste. Dans l'une de ses aquarelles — sus aux conventions ! — apparaît même ce qui semble être une arche dans l'obélisque qui flanque le Rocher Percé ! Ce qui établit, en somme, qu'un artiste doit tendre à transformer la réalité, à faire rêver, quitte

Qu'est-ce qui pousse les artistes à représenter les animaux ? Quel rapport entre les êtres humains et le monde animal l'art reflète-t-il ? L'exposition *L'Arche de Noé* présentée à la Cité de l'énergie à Shawinigan tente d'aborder le sujet à partir d'œuvres produites au XIX^e et au XX^e siècles, en convoquant aussi bien des sculpteurs animaliers renommés que des artistes contemporains n'intégrant le motif de l'animal qu'occasionnellement.

Depuis que le monde est monde, les êtres humains partagent le « même bateau » que leurs frères animaux envers lesquels ils ont très tôt adopté une attitude de distanciation commandée par la survie. Si des œuvres très anciennes (Lascaux, les divinités égyptiennes) portent des traces du culte et du respect longtemps voué au monde animal, avec le temps la volonté de le dominer et de le domestiquer a fini par l'emporter, au point que l'animal a atteint un stade d'objectification maximale : qu'on le considère comme une nourriture de base courante, comme un réservoir affectif, comme un objet curieux en voie d'extinction ou comme un distributeur d'organes, force est de reconnaître que la civilisation contemporaine entretient avec l'animal un rapport condescendant. Pourtant, les animaux restent un mystère. Nous les utilisons beaucoup,

tour subjugués par leur grâce et leur force, puis intrigués, voire révoltés, par le sort qui leur est réservé, les artistes des deux derniers siècles ont œuvré à l'encontre de toute perception utilitariste du motif, ce qui est bien sûr le propre de l'expression artistique. En réalité, à travers l'animal, l'être humain ne fait rien d'autre que projeter sa propre perception de la vie et de la mort.

Barye, Degas, Bugatti, Pompon, Brancusi, Picasso. L'exposition rassemble indéniablement des acteurs remarquables de la représentation animalière. Des prouesses anatomiques de Barye (le premier à rendre les animaux tels qu'ils sont faits) aux recherches de formes simplifiées à l'extrême de Pompon et Brancusi (qui affirmait que plus il était fidèle à la réalité, plus il avait l'impression de faire des cadavres), en passant par le naturalisme synthétique de Bugatti, les œuvres les plus anciennes qui se succèdent dans le grand hall font l'effet d'hommages au règne animal, en particulier à l'éléphant, emblématique de la curiosité occidentale envers l'Orient. En contraste total avec leur

Douglas Gordon
Faire le mort. En temps réel, 2003
3 vidéos numériques, disques,
lecteur de DVD, vidéoprojecteurs,
écrans de projection, moniteur
Installation de dimensions variables
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
Photo : Robert McKeever, avec l'aimable
autorisation de la Gagosian Gallery, New York



Marc-Aurèle Fortin
En Gaspésie
Vers 1941
Aquarelle et crayon
59 x 71 cm
Musée Marc-Aurèle
Fortin

même à faire transhumer les ormes mythiques de Sainte-Rose.

Marc-Aurèle Fortin le solitaire a patiemment exploré dans les années quarante la Gaspésie. Le hasard fait que ce sont des intermèdes pour piano de Brahms qui me parviennent depuis le petit écran affichant le documentaire d'André Gladu (1983) sur ce créateur. Brahms, apte à faire comprendre le mutisme d'un Fortin peu liant. La vidéo-cassette de Gladu fut à ce point populaire que le directeur du musée, Jean-Louis Le Breux, confiait s'être trouvé en rupture de stock.

Ambiance oblige, cinglons vers des rives rugueuses : masses rocheuses striées à la verticale de *En Gaspésie* (aquarelle mixte), qu'assaille une houle robuste. Sobriété des bleus et des ocres ; absence voulue de nuages — en vue de retouches qui ne sont pas venues ? L'on sait qu'il formait souvent ses ciels tantôt en masses ressemblant à des fleurs de coton, tantôt en raies tamisant une lumière dont il était féru. Passons à cette autre aquarelle : *Paysage gaspésien*. Reposant panorama, depuis le fjord jusqu'aux doux vallons où nichent un petit clocher et des maisons à peine esquissées. Ce n'est plus le roc brut, non plus que le tsunami évoqué dans la toile précédente, mais la pleine quiétude, à marée basse, d'une anse peu achalandée.

Dans un écrin de velours cardinal, sur un chevalet, trône un aperçu du pont d'Avignon. Une œuvre qu'à dessein le musée offre en guise de hors-d'œuvre, de regard furtif sur une époque où Fortin fit son tour de France, méfiant de tous les modèles européens. Par caprice, je cherche l'appoggiature dans cette sélection. Elle m'est donnée par la

Maison sous les ormes à Sainte-Rose avec ses teintes saumonées dans le feuillage, son invitation à goûter ce paradis fauché par une autoroute. Il y a aussi une *Maison sous les arbres*, chatoyante masse verte illustrant la manière qu'a Fortin de camper l'essence ligneuse qui le fascinait tant.

Les œuvres réalisées lors des séjours de Fortin dans la péninsule coudoient, au Chafaud, Arnold Flynn et sa *Gaspésie, passé recomposé*. Une œuvre de Paul Béliveau rend hommage à l'écrivain surréaliste André Breton qui rédigea à Percé Arcane 17 (1944).

Patente est l'agilité de Fortin à pénétrer l'univers maritime, depuis les épaves rencontrées jusqu'aux splendides goélettes où s'agitent parfois des silhouettes de pêcheurs. Newport a droit à une aquarelle aguichante : *L'Anse-aux-Gascons* sort avantagée avec ses maisons agglutinées et ses multiples barques. Le critique Guy Robert a retenu que Fortin nous a légué quelque 7000 aquarelles, huiles, pochades ou dessins, sans jamais dévier de son culte pour la nature exprimée dans des « couleurs chaudes et lumineuses », lui fournissant une « composition rythmée ». Il immortalise en quelque sorte les arbres qu'il peint et cultive sa singularité au point de paraître sectaire face aux « modernes ». Grâce à son ami René Richard, toutefois, nous avons appris à apprécier un peintre authentique, marqué au coin d'une recherche perpétuelle qui, de son temps, a pu en déconcerter plus d'un. Tardivement, la Gaspésie rend ici hommage à l'un des plus illustres de ses contemplateurs.

Clément Trudel

PAR MONT ET PAR VILLE

CHASSÉ-CROISÉ/CRISS-CROSS

LUCIE DUVAL, RAYMOND GERVAIS,
DANIEL OLSON ET LOUISE VIGER

Galerie Joyce Yahouda
Édifice Belgo
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Espace 516
Montréal
Tél. : (514) 875-2323
www.joyceyahoudagallery.com
Du 12 juin au 17 juillet 2004

*PROLONGEMENT DU PARCOURS/
OFF ARTEFACT 2004*

ANI DESCHÊNES, ALAN STOREY,
DOYON-RIVEST, MARTIN
BOISSEAU, MONIQUE BERTRAND
ET YANNICK POULIOT

Galerie Art Mûr
5826, rue Saint-Hubert
Montréal
Tél. : (514) 933-0711
www.artmur.com
Du 10 juillet au 7 août 2004

Lucie Duval
Tango, Solitaire et Combat, 2004
Ratine, fil à broder, molleton.
Présentés par Nathalie Guimond
Photo : Martin Labrie



Comme le Festival d'Avignon qui s'étend bien loin du Palais des Papes jusque dans les plus petites salles occupées par le « Off », l'événement *Artefact 2004*, organisé par le Centre d'art public dirigé par Serge Fiset, qui a investi le mont Royal avec des sculptures urbaines éphémères pendant tout l'été, déborde dans deux galeries montréalaises. Parmi les treize participants choisis par le commissaire Gilles Daigneault, quatre ont été retenus par la galerie Joyce Yahouda tandis que les œuvres de six autres occupent l'espace de la galerie Art mûr.

L'exposition *Chassé-croisé/ Criss-cross* à la galerie Joyce Yahouda a convié le visiteur à un parcours intérieur. Les œuvres étaient présentées de telle sorte qu'une étrange conversation semblait s'établir entre les œuvres des quatre artistes qui recourent volontiers aux mots pour appuyer le langage visuel. Placés sur les murs à des hauteurs différentes, voire inhabituelles, dessins, photographies, installations donnaient l'impression tantôt que le ton monte, tantôt qu'il baisse

jusqu'au chuchotement. Or, de quoi parlent ces deux hommes et ces deux femmes? D'amour et de mort. Ils tiennent sur Éros et Thanatos, les deux thèmes lyriques majeurs, un discours conceptuel. Ceci n'exclut pas, cependant, un aspect ludique. C'est le cas, en particulier, pour les poupées asexuées de Lucie Duval qui se livrent pourtant à des ébats amoureux dans tous les coins de la galerie. Faits de molleton et de ratine, ces petits personnages qui portent un mot brodé sur leur dos ou sur leur poitrine (il est, en effet, impossible de distinguer l'un de l'autre) s'enlacent dans une grande variété de postures. Dans l'œuvre intitulée *Tango*, le personnage «Vice» semble esquisser un pas de danse avec «Versa», mais l'ambiguïté des poupées fait aussi venir à l'esprit une scène célèbre du *Dernier tango à Paris*. La sculpture *Solitaire* est une poupée, tatouée du mot «Lover», qui semble repliée sur une peine d'amour, ce qui incite à prendre le mot dans son double sens en français et en anglais. L'artiste poursuit le même thème avec des photographies modifiées. Les trois phrases que le promeneur voit suspendues dans les arbres sur le mont Royal: «Tu m'aimes encore. Tu m'aimes mais encore. Tu m'aimais encore.» se retrouvent ici gravées sur les marches devant le chalet de la montagne. Dans l'impression numérique *Bonheur*, réalisée par Daniel Olson à partir d'un diagramme datant du XVIII^e siècle, le mot «Amour» se trouve dans cette sorte de carte routière métaphysique parmi d'autres concepts tels que «Art» et «Plaisir».

L'amour faisait aussi partie du bonheur d'Orphée. L'inventeur de la lyre tenait tant à sa bien-aimée qu'il n'hésita pas à descendre dans les Enfers pour la ramener à la vie. Une condition à sa sortie du monde des morts: sur le chemin du retour, en aucun cas Orphée ne devait se retourner en direction de son épouse, qui le suivait à distance. Mais, Orphée se retourna amoureuxment vers Eurydice. Aussitôt, elle disparut et retomba aux Enfers. C'est ce qu'exprime l'œuvre de Raymond Gervais élaborée à partir d'une pochette de disque sur laquelle il a découpé le visage de Kathleen Ferrier qui interprétait le rôle d'Orphée dans l'opéra de Christophe W. Von

Gluck. Si le thème majeur dans les œuvres de Lucie Duval est l'amour, il est accompagné en contrepoint par la mort. La phrase «Je me tus» gravée sur un tronc d'arbre qui se dresse dans un terrain marécageux est chargée d'humour noir. Il semble qu'une personne qui n'avait pas les mots pour le dire, pour reprendre l'expression de Marie Cardinal, et dont l'orthographe laissait à désirer annonce sa résolution de mettre fin à ses jours. Pour sa part, Daniel Olson a accroché au mur son costume rétro, comme s'il n'en avait plus besoin désormais. Il se voit au ciel après sa mort. En effet, dans la vidéo *In memoriam*, son épithète «Daniel Olson (1955-)» apparaît lentement dans un ciel bleu parsemé de légers nuages. Les dessins flammés de Louise Viger, *Le temps des cendres*, réalisés avec de la suie et du jus de citron, disent, dans leurs volutes aériennes, que la mort a succédé à la vie. Fuligineuses, au sens propre, elles ont la délicatesse de fantômes qui ne supportent pas la lumière du soleil.

Enfin, le chassé-croisé visuel se double d'une trame sonore. En effet, la musique du disque de Thelonious Monk *Criss-Cross*, dont Raymond Gervais a déposé sur un lutrin la pochette originale, joue en sourdine. Elle constitue le fond sonore idéal pour cette conversation sur l'amour et la mort que le visiteur peut saisir en passant d'une œuvre à l'autre.

De son côté, la galerie Art mûr considère elle aussi l'exposition qu'elle propose comme un prolongement du parcours d'*Artefact* et elle invite l'amateur d'art qui est allé sur la montagne à poursuivre son chemin jusqu'à la rue Saint-Hubert. Celui-ci ne s'étonnera donc pas de voir plantés dans le sol les panneaux de signalisation d'Ani Deschênes destinés à inciter le conducteur à ralentir pour éviter d'écraser les *Animaux urbains*. Si le choc avec un orignal peut causer la mort de l'automobiliste, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit d'un écureuil ou d'une marmotte. C'est pourquoi l'artiste fait appel à l'émotivité en représentant un écureuil aplati et une marmotte qui perd son sang. C'est sur la mort d'une rose que Yannick Pouliot cherche, avec une touche d'humour, à apitoyer le visiteur. Une grande impression au jet

d'encre montre une *Rose* dont la teinte vire au brun et au verdâtre, signe de sa décomposition. L'esthétisme de l'œuvre fait inévitablement songer au célèbre poème de Ronsard «Mignonne, allons voir si la rose...» C'est de la fragilité des êtres que parle aussi l'installation de Monique Bertrand *For the children*. Deux photographies, faussement éducatives, apprennent aux enfants l'orthographe. Un mot s'écrit-il avec deux l? Voici, dans un cadre de métal vieilli, une épreuve argentique sur laquelle *Deux ailes de mouche* se distinguent sans aucune difficulté, car l'artiste les a énormément grossies. L'écriture de l'élève est-elle illisible? Voici *Une patte (... de mouche)*. Entre les deux œuvres, placée sur un banc, une loupe que le visiteur est invité à faire glisser sur une règle à coulisse, permet de découvrir d'autres pattes de mouche qui racontent une histoire de mouches des plus surréalistes. Quant au lapin qui a voulu jouer au *Jeu du pendu*, il n'a manifestement pas réussi à découvrir les trois mots «Éternité, Espoir, Amour». Son effigie de plâtre, semblable à un pantin articulé, est pendue au sommet du gibet qui touche presque le plafond de la galerie. La machine à remonter le temps que le vent fait fonctionner sur le mont Royal apparaît ici sous forme d'esquisse. Ce cadran dessiné au crayon-feutre sur des feuilles de papier collées et agrafées de façon rudimentaire est le premier jet de l'œuvre d'Alan Storey.

Pour grave qu'il soit, le problème des déchets dans le monde contemporain est un de ceux que les dirigeants mettent le plus volontiers de côté. Martin Boisseau dispose des *Résidus* de silicone, fins comme du verre filé, sur des miroirs en plexiglas qui renvoient au visiteur son image déformée. La firme Doyon-Rivest montre dans ce lieu clos son *Étude de marché* sans crainte des graffitis, comme ce fut le cas pour les trois affiches vandalisées sur la montagne. Les photographies d'hommes, de femmes, d'enfants, assez semblables à des photos d'identité, sont commentées par des statistiques qui indiquent le pourcentage de répondants qui sourient, qui sont vêtus de noir ou de rouge, qui portent des lunettes ou un foulard, qui affichent

une marque de commerce, etc. Par contre, aucun graphique n'accompagne l'impression au jet d'encre *Les animaux de compagnie* qui pourrait décorer le cabinet d'un vétérinaire, mais l'esprit du visiteur, déjà entraîné, compare le nombre de chats et de chiens et constate qu'un seul lapin figure dans la photo.

Alors qu'*Artefact 2004* envahit la montagne – enclave de nature dans la ville – les artistes du *Off* dont les œuvres sont exposées à la galerie Art mûr, ont réservé une place de choix aux animaux: écureuils, marmottes, chats, chiens, lapins et mouches. Faute de pouvoir leur donner la parole, ils semblent intercéder en leur faveur en les représentant, comme pour inviter les hommes à se rappeler qu'ils ne sont pas les seuls habitants de la planète Terre et que les autres êtres vivants ont droit aussi à l'existence.

Françoise Belu

APPARITION / DISPARITION

PHILIPPE BOISSONNET:
UN ESPACE ENTRE 2 TEMPS

Musée d'art contemporain
des Laurentides
185 rue du Palais
Saint-Jérôme
Tél.: (450) 432-7171
Du 4 avril au 20 juin 2004

D'entrée de jeu, la main, celle de l'artiste, dont le dessin traduit une maîtrise de la ligne, des formes, un labeur, une application aux détails, à la technique, à la précision. Ce souci de la précision crée un pont entre le dessin et la fascination de l'artiste pour des procédés technologiques. En premier lieu, avec sa série *Au regard d'un corps* (1982), Philippe Boissonnet utilise la photocopie en dialogue avec le dessin; cette approche le libère de certaines limites qu'impose la technique du dessin pour explorer les territoires du corps avec un nouveau dynamisme, tout en respectant les sillons d'un certain classicisme. Dès 1984, Philippe Boissonnet découvre l'holographie qui devient, avec la photographie et la photocopie, son principal moyen d'expression. L'exposition *Un espace entre 2 temps* présente vingt années de recherche



Vue d'ensemble des installations
Recartographier son monde (1993-2000)
et *Le septième jour* (1995)

et d'explorations menées par l'artiste.

Combinant la matérialité des structures à l'incorporation des hologrammes, Philippe Boissonnet développe un langage construit sur la double apparence de ses installations (durables et momentanées, présentes et absentes), créant des univers où la lumière se lie à la matière dans un jeu d'apparition et de disparition en analogie avec la perception commune de la réalité. Évanescences, insaisissables, ses œuvres reflètent les liens intimes qui unissent chacun à son corps, forme en mouvement et image de soi qui se soustrait à toute appréhension. Métaphores de la vie, d'une recherche de l'obscurité vers la lumière, d'une représentation de soi qui n'existe qu'en relation avec les autres, les installations *In-Between* et *Efflorescence*, en mettant l'accent sur ce besoin de l'autre, dans un jeu interactif entre le je et le tu, évoquent particulièrement le besoin et les difficultés de communication et d'intimité qui donne un sens au je.

Autre élément récurrent dans les œuvres de Philippe Boissonnet, la présence du globe terrestre soulève, en combinaison avec la technologie utilisée, des problématiques bien actuelles d'équilibre entre l'être humain, la terre et la machine. Des séries de photo-montages d'un ballon-globe reproduit à partir de photocopies, soulignent la perception fragmentaire que chaque individu cultive à l'égard de l'univers qui

l'entoure et son obsession à le diviser en parties exploitables. Le travail de l'artiste questionne l'esprit de domination des humains sur la terre et dans un même temps les limitations à saisir pleinement l'ici et maintenant. Formellement imposante et évocatrice, l'installation *Gaia*, une immense structure métallique en demi-sphère dans laquelle sont insérés des hologrammes convexes et concaves, évoque aussi la relation corps/terre. Elle invite le spectateur à comprendre l'œuvre dans son dépassement, dans ce qui l'amène au-delà de son interprétation première, pour élargir son champ de réalité et explorer la dualité intérieur/extérieur.

Dans l'intimité, en fin de parcours de l'exposition, les impressions numériques *Territoires (Peau) sibles* (2003-2004) transgressent les frontières séparatrices du soi et du lieu en juxtaposant les notions de territoires épidermiques et de territoires géographiques. Ces œuvres dévoilent l'intimité qui lie l'être humain à la terre avec une sensibilité tranquille. *Un espace entre 2 temps* s'élabore donc aux frontières des jeux perceptuels et plonge le spectateur dans l'antre des possibles, entre le réel et l'imaginaire.

Un catalogue complète l'exposition. Rédigé par Manon Regimbald, commissaire de l'exposition, l'ouvrage présente une rétrospective des travaux de l'artiste, réalisés depuis 1982. Par ailleurs, le site des Presse médiatiques de l'Université du Québec (<http://galerie.puqmedia.com>) permet d'apprécier pleinement les œuvres de Philippe Boissonnet, présentées sous la forme de vidéos.

Hélène Brunet Neumann

FIGURE DE LA NOUVELLE PEINTURE CHINOISE

POINTS VITAUX
PEINTURES

NIE JIAN BING

Han Art contemporain
460, rue Sainte-Catherine Ouest
Espace 409
Tél.: (514) 876-9278
Du 25 mai au 23 juin 2004

Les visages représentés par Nie Jian Bing semblent touchés par une grâce un peu énigmatique. Ils paraissent flotter, vouloir se détacher du support pictural. L'artiste emploie

des couleurs plutôt claires qui soulignent le registre ludique de ses portraits, dessinés d'un pinceau délicat. En effet, ceux-ci possèdent une qualité iconique qui leur confère une aura proche du pop art. Les personnages tracés appartiennent au domaine légendaire de l'histoire chinoise du vingtième siècle (*Mao, madame Tchang Kai-Chek*), comme ils peuvent s'inspirer du panthéon populaire de la culture américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle, telle cette image canonique de Marilyn Monroe. D'autres toiles offrent des interprétations de visages peints par Botticelli, Léonard de Vinci, Le Caravage ou Fouquet. Ces icônes ironiques, qui défient les mots, évoquent aussi la qualité gracile des poupées de la fin de l'Ancien Régime français.

Un réseau de lignes superposées aux portraits, telles des coordonnées mathématiques, simule les «nœuds énergétiques» de l'acupuncture. Accompagné d'une fine écriture chinoise, le système d'orthonormés ajoute un aspect conceptuel à cette iconographie personnelle.

Cette exposition de la galerie Han représente une première dans l'histoire artistique montréalaise. Elle signale clairement un courant désormais influent de l'art mondial. Nie Jian Bing, natif de Nankin et formé en Chine et en France, s'inscrit de plain-pied dans la vague d'art contemporain chinois d'après 1985, art post-réaliste socialiste, post-maoïste, qui a valeur d'art post-moderne dans le contexte chinois. Cette peinture décorative et conceptuelle est aussi marquée par la douceur de tempérament de Nie Jian Bing, qui le place aux antipodes d'un Yang Shaobin, version chinoise d'un Francis Bacon. Yang Shaobin est le champion d'un existentialisme violent, d'images humaines en décomposition graphique.

Dans l'ample courant qui caractérise la nouvelle peinture chinoise, l'on décèle une dialectique entre de «jolies» images, ayant un puissant cachet décoratif, et un autre type d'art dont le référent est formé par la cruauté, le dégoût et la destruction. Après le cycle historique maoïste, souvent marqué par une

extrême violence, la nouvelle peinture peut revêtir un rôle cathartique, faite de coupure claire dans la continuité historique du régime politique en Chine. À l'opposé de ce drame esthétique, Nie Jian Bing développe le matériau historique au moyen d'allusions raffinées, avec une touche de mystère: référence à travers l'acupuncture à un certain occultisme aux racines mémorables dans l'histoire chinoise.

La qualité yin, polarité dialectique de la pensée chinoise, est présente dans le portrait de Song Meiling, épouse de Tchang Kai-Chek, adversaire de Mao et président de Taïwan. Ce portrait, qui évoque une étrange poupée mécanique, est empreint des vertus yin: calme, douceur, ouverture émotionnelle. La complexité du signe caractérise ce portrait, mais également une certaine simplicité à la «première» lecture, dans la tradition esthétique de l'art chinois.

Nie Jian Bing s'inscrit dans la jeune génération des *crossover artists* qui naviguent entre les influences occidentales et la tradition



La belle époque, 2004
160 x 129,5 cm

esthétique taoïste. La synthèse ne relève plus de la gestualité du trait tiré des influences occidentales fauves ou expressionnistes, ni de la cosmologie taoïste, que soutiennent eau, montagne et ciel, en tant que symboles de l'univers physique et psychique. Actuellement, la synthèse relève plutôt d'un ordre conceptuel. Elle englobe des influences occidentales, en particulier américaines. Chez Nie Jian Bing, une série de

procédés ironiques inclut la citation de l'art occidental «classé» (tirée, par exemple, des maîtres de la Renaissance italienne), le clin d'œil à l'objet de série (comme la carte postale), mais aussi une technique picturale enracinée dans le réalisme. Au cours de la période maoïste, les artistes chinois avaient atteint une maîtrise consommée des procédés réalistes – éléments de base du réalisme socialiste. L'on peut également détecter chez Nie Jian Bing un salut subtil au nouveau style kitsch de la peinture chinoise actuelle, le *gaudy art*, art clinquant, décoratif, contrepartie d'un consumérisme inédit. Le peintre en tire parti, à dose certes homéopathique, que traduit l'aspect lisse et fini de ses tableaux. Il est également possible de percevoir un lien chez Nie Jian Bing avec le message, voire l'héritage d'un Andy Warhol, producteur d'images ready-made, inspirées de clichés photographiques en série. La référence à l'acupuncture, quant à elle, reflète la tradition chinoise. Le visage de Mao, celui de la Longue Marche de sa jeunesse, est non seulement traversé par les canaux de la théorie de l'acupuncture, mais elle conserve aussi une allure sérielle, qui représente un clin d'œil de l'artiste à la répétition en dehors de tout contexte idéologique de l'icône de Mao – obsessionnelle référence, lieu commun de la peinture chinoise contemporaine.

André Seleanu

RADIOGRAPHIE DE LA GASPÉSIE

QUARANTE ANS DE DÉVELOPPEMENT : LA PÉNINSULE EN RÉFLEXION

21 TRAVAUX PHOTOGRAPHIQUES

ESTELLE DALLAIRE-CLOUTIER, MARIE-ÈVE DOMPIERRE, ÉTIENNE FOUCHER, GENEVIÈVE GÉNIER CARRIER, CHRISTIAN LAMONTAGNE ET FÉLIX MICHAUD

Chapelle de Cap-au-Renard
Du 22 juillet au 1^{er} août 2004

L'exposition se poursuit :
du 13 au 30 janvier 2005
Rouje, Espace Arts et Événements
228, rue Saint-Joseph Est
Québec
Tél. : (418) 688-4777
www.rouje.net

Avril 2005
Galerie Espace F
520, avenue Saint-Jérôme
Matane
Tél. : (418) 562-8661
www.rcaaq.org/espace_f/

Cap-au-Renard. Le vent de la mer souffle jusqu'au haut de cette falaise gaspésienne. Mer immense en bas. Ciel gris d'orage en cette fin de juillet. Au bout du chemin étroit, dans une petite chapelle blanche aux portes ouvertes, s'affiche un corpus photographique aux couleurs de la Gaspésie, de ses tourments et de ses rêves.

L'exposition *Quarante ans de développement : La Péninsule en réflexion* offre aux visiteurs le regard percutant de six jeunes photographes professionnels membres du Groupe d'intervention en photo vidéo (GIPV) de Matane. Pour ce faire, les photographes de ce collectif multidisciplinaire ont «squatté», du Témiscouata à la Gaspésie, des villages oubliés, des villes lézardées, des lieux inusités. Ils ont parlé avec des gens silencieux, habitant ces espaces balayés par le vent de la mer et souvent délaissés par le «progrès économique» depuis les années 60.

L'exposition s'inscrit dans un projet de recherche plus large appelé Pelagos qui vise la réalisation et la diffusion d'une série de documentaires essentiellement photographiques sur l'Est-du-Québec. D'une durée de trois ans, il s'étend de janvier 2003 à décembre 2005. Interrogeant le concept de *région ressource*, les montages présentés dans l'exposition *La Péninsule en réflexion* traduisent les transformations vécues dans le Bas-Saint-Laurent et la Gaspésie depuis le rapport du Bureau d'aménagement de l'Est-du-Québec de 1966.

Les photographes exposants, tous diplômés du programme de photographie du Cégep de Matane, ont voulu participer à cette réflexion sur le développement régional dans une perspective de développement durable, tout en cherchant à renouveler les



Christian Lamontagne
Plateau de résidus miniers, Murdochville
Diapositive 35 mm, numérisée

esthétismes du documentaire. Les thématiques traitées dans ce projet sont : la transformation de l'environnement par l'exploitation des ressources naturelles, le patrimoine architectural industriel, les pratiques novatrices en exploitation forestière, l'alternative dans la production agroalimentaire, les conditions sociales, la réalité des villages fermés. Chaque artiste a effectué un travail photographique indépendant autour d'un de ces thèmes. Les images de l'exposition sont les premiers résultats de ce travail. Partons sur les traces d'une Gaspésie survivante et contemporaine.

Estelle Dallaire-Cloutier s'intéresse aux pans de l'histoire oubliée. Ses montages parlent des villages fermés de Saint-Nil, de Saint-Octave-de-l'Avenir (près de Cap-Chat) et de Grande-Grave, à parc Forillon. À ce propos, l'artiste déclare : «Le côté historique m'habitait au moment de rencontrer les gens qui ont vécu dans ces villages. Certains furent contents des fermetures des villages, d'autres furent déchirés. C'est important de ne pas oublier ce qui s'est passé», commente l'artiste.

Pour sa part, Christian Lamontagne débusque la présence humaine, à travers des paysages constitués des résidus des mines de cuivre de Murdochville. On remarque aussi le travail de Marie-Ève Dompierre. Celle-ci utilise l'appareil photo

Estelle Dallaire-Cloutier
Cimetière de St-Nil, village fermé en 1971
Tryptique,
Négatifs couleur, 6 x 6 numérisés



polaroïd comme outil de communication / conversation avec ses modèles : des personnes en situation de crise qui parlent du chômage, du mal de vivre, de l'isolement. Voilà des personnages surpris, saisis dans leur vie quotidienne, dans leur solitude et qui acceptent de lever le



«Frédéric Althot, 19 ans
Matane, secondaire 4, sans emploi
Contraintes sévères au travail, aide social
Rêve d'avoir sa boutique de vélos»

Marie-Eve Dompierre
Frédéric, Matane
Polaroïd Spectra numérisé

voile sur leur détresse. Chaque document photographique devient biographie en révélant, au bas d'un instantané, le nom, l'âge, le niveau de scolarité et oh! surprise... le rêve qui habite son sujet. Les photographies, simplement collées avec un morceau de ruban adhésif grossièrement déchiré, nous montrent une part de l'intimité d'êtres fragiles. L'univers de cette exposition est déroutant et pas très rassurant sur l'avenir de la Gaspésie.

L'exposition faisait partie du *Festival d'art in-discipliné de la région de l'Est-du-Québec (FAIRE! Fesitif)*. Ce nouveau festival, véritable laboratoire vivant, a pris racine dans les municipalités de Cap-Chat, Cap-au-Renard, Mont-Louis et Mont-Saint-Pierre. Il a réuni du 22 juillet au 1^{er} août 2004 plus d'une centaine d'artistes et artisans en peinture, en sculpture, en arts du cirque et en performance. L'exposition *La Péninsule en réflexion* a été soutenue par le CRCD du Bas-Saint-Laurent, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil de la culture du Bas-Saint-Laurent et le Fonds d'aide au développement du milieu de la Caisse populaire Desjardins de Matane.

Marie Ginette Bouchard

L'ÊTRE ET LE PARAÎTRE

RÉSURGENCE

HÉLÈNE BRUNET-NEUMANN

Le Gesù - Centre de créativité
1200, rue Bleury
Montréal
Tél. : (514) 861-4378
www.gesu.net
Du 25 février au 24 mars 2004

On appelle résurgence le jaillissement des rivières émergeant des terrains perméables fissurés à la surface du sol, sous la forme de fontaines puissantes, mais qui ne sont pas en réalité de véritables sources. Dans le travail d'Hélène Brunet-Neumann, comme dans une résurgence, il faut distinguer l'être du paraître. De même que les fontaines puissantes que l'on voit ne sont que les avatars de rivières qui coulent en amont, de même les œuvres de l'artiste ne sont pas nées *ex nihilo*, mais sont la manifestation de ce qu'elle a vécu.

Ce qui frappe d'abord dans les tableaux d'Hélène Brunet-Neumann, c'est une appétence pour la nature tridimensionnelle. Des formes gonflent la surface de la toile, tentant d'émerger, réclamant le droit à l'existence. Un monochrome brun semble receler un être replié dans une position fœtale. La grande forme à gauche qui paraît se diriger vers la petite forme à droite, dans le triptyque intitulé *Mutation 1*, peut évoquer une mère veillant sur son

enfant. Mais c'est l'observateur qui construit ces histoires. C'est parce qu'il est humain que ces bourrelets lui paraissent anthropomorphiques.

«Nul sens ne se donne à l'art comme une réalité qu'il pourrait imiter». La peinture que pratique Hélène Brunet-Neumann me paraît corroborer cette affirmation d'Adorno. Aucun désir mimétique n'entre dans la création de ses œuvres. Mais bien qu'elles obéissent à leur logique interne, puisqu'elles sont abstraites, elles sont susceptibles de recevoir diverses interprétations. Ainsi, à la lecture au premier degré du rapport mère/enfant, peut se substituer celle du processus créatif. L'artiste porte en elle son œuvre pendant la période de gestation, avant que celle-ci ne voie le jour. Mais, une fois le tableau terminé, même s'il est d'une certaine façon à son image, il cesse d'être elle. Il est l'enfant qu'elle confie au regard de l'autre. Hélène Brunet-Neumann a vécu en Inde pendant plusieurs années. Les gens qu'elle côtoyait quotidiennement croyaient à la métempycose. Dans ce même tableau, le rouge et le jaune peuvent symboliser le feu et la lumière. Entre deux rideaux de théâtre cramoisis, un être vient jouer son rôle sur terre. À sa mort, il disparaît dans le feu de la création. Après un certain laps de temps, auquel correspond l'espace vide jaune sous lequel vibre le rouge au milieu du tableau, il réapparaît, le même et un autre à la fois, dans la lumière du soleil. *Mutation 3*, une grande toile d'un rouge intense, oppose aussi deux formes. L'une d'elles est suspendue par une bande à la partie supérieure du tableau, comme si elle ne voulait pas rompre ce cordon ombilical qui la relie au monde spirituel, comme si elle hésitait à s'incarner. Cependant, nul sens métaphysique n'est donné au préalable. Toutes les interprétations des œuvres sont virtuelles. *Mutation 2*, un grand triptyque bleu, est d'abord et avant tout un très beau monochrome d'une composition raffinée et d'une couleur lumineuse. Il peut faire remonter dans l'esprit de quiconque le regarde des souvenirs de mers

profondes ou le faire réfléchir sur les lointaines origines de l'humanité au temps où les coelacanthes n'étaient pas des fossiles. À l'exception de deux bandes qui animent la surface, la partie centrale est vide, laissant le champ libre à la méditation. Ce type de composition qui est apparue en Europe au XIX^e siècle sous l'influence des estampes japonaises me semble manifester



Mutation 1, 2003
Papier, toile et acrylique
38 x 76 cm

l'expression raffinée de la politesse orientale. L'artiste, loin de chercher à s'imposer, paraît réserver la place d'honneur dans son œuvre à l'autre, selon la tradition de l'hospitalité indienne qui veut que l'hôte soit logé dans la plus belle chambre de la maison. Les cinq *Fragments* qui sont exposés semblent des pièces détachées de strates mnésiques. Dans *Fragment 4*, le rouge et le bleu confrontent leur intensité lorsqu'on regarde le tableau de près, mais ils s'unissent en un violet vibrant dès qu'on prend quelque distance, comme si toutes les oppositions étaient destinées à disparaître pour

peu qu'on acceptât de les considérer avec un certain recul. Les bandes qui s'entrecroisent en *all over* évoquent les drapés savants des saris. *Fragment 2* est un monochrome vert comme les champs de riz que l'artiste voyait quotidiennement. Dans *Fragment 3*, une bosse brune semble vouloir émerger de la surface du tableau, comme celle qu'elle voyait apparaître dans l'eau où se baignaient les buffles. Un grand insecte noirâtre, qui paraît se dissimuler dans *Fragment 5*, se tient à l'écart d'un piège de fils emmêlés. De même que dans une résurgence la source n'est que la réapparition d'une rivière, de même dans les *Fragments* des pans de mémoire sont remontés à la surface de la psyché de l'artiste et se sont matérialisés en formes et en couleurs. Comme l'eau se charge des sels minéraux contenus dans les couches sédimentaires qu'elle traverse, les tableaux sont imprégnés des émotions qui se trouvent dans le subconscient. L'œuvre, « en ne représentant pas », peut, de ce fait, devenir un support pour la représentation de l'autre. Rien ne lui interdira de voir le blé en herbe qu'il regardait pousser dans son enfance à la place de la rizière. Rien non plus n'empêchera celui qu'intéresse la psychanalyse d'interpréter le *Fragment 5* comme un marécage intérieur dans lequel la phobie côtoie le complexe.

Hélène Brunet-Neumann a assurément le souci de la forme. Par conséquent, ses tableaux engendrent un plaisir esthétique certain. Il semble bien que ce qu'Adorno appelait le «tabou sensuel» soit en voie de disparition dans l'art contemporain. Toutefois, les œuvres ne correspondent à aucun plan préétabli et sont loin d'être une expression de «l'art pour l'art». Créées dans une urgence intuitive, elles manifestent un questionnement existentiel. L'historique de leur création se lit dans le jeu des textures et des couleurs. Les bandes de toile collées sur la surface semblent des souvenirs silencieux qui se détachent sur un fond de mémoire coloré. Parfois, elles s'entrecroisent comme les regards éloquents qui s'échangent en signe de fraternité entre deux individus, deux cultures. Les reliefs suscitent un vif désir tactile comme si ce

contact physique avait la propriété de susciter une communication avec un monde dont on pressent la richesse. En effet, au-delà de l'apparence, l'artiste est en quête de l'essence. L'installation qui oppose le *Fragment 1* et la sculpture intitulée *Disparition* confrontent l'être et le paraître. L'une des formes qui flottaient dans le monochrome rouge orangé semble avoir réussi à sortir du tableau puis, à s'être développée jusqu'à prendre les proportions d'un torse féminin. Ses rondeurs sensuelles évoquent les déesses lascives des temples hindouistes. Toutefois, loin d'avoir la matérialité de la pierre, la forme est vide, cuirasse légère faite de toile et de papier. Il semble que Maya, la déesse de l'illusion, ait laissé entre les mains de la sculptrice l'un de ses voiles, montrant ainsi que les hommes prennent l'apparence pour la réalité. Mais ce vide qu'on ne peut saisir dit également la réussite artistique : l'être n'a pas de forme. Comme le dit Lao-Tseu dans le Tao Te King : « On peut l'obtenir, mais non le voir. »

Françoise Belu

INQUIÉTANTE FASCINATION

DE VALSE ET D'ABATTOIR

ÉRIC SAUVÉ

Fonderie Darling, centre d'art visuel
Quartier Éphémère
745, rue Ottawa
Montréal,
Tél. : (514) 392-1554
www.quartierephemere.org/fonderie
Du 1^{er} au 27 juin 2004

Il est peut-être ringard aujourd'hui de convoquer Valéry, au début d'un texte critique sur l'installation d'un jeune artiste, bien de son temps, dont le titre de surcroît est pour le moins avant-gardiste. N'étant pas à une incongruité près, j'appelle tout de même à la barre, le poète et essayiste français, qui donnait à la forme préséance sur le sens, pour affirmer, avec pertinence, dans ce cas précis en tout cas, qu'une « œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avons pas vu ce que nous avons vu ». Or, contrairement à son titre, il n'y a pas de



De valse et d'abattoir, 2004
Installation (verre et métal)
diamètre : 92 cm environ
Photo par Guy L'Heureux

valse et d'abattoir dans ce lieu déglingué, arraché à la vitrification ambiante du quartier des nouvelles technologies. Pourtant, revenant sur mes pas, afin de vérifier à l'entrée de la salle bouclée par un lourd rideau de velours noir, si j'avais bien lu, il faut bien admettre, que si de musique il n'y a point, pas plus que de longs couteaux et de machines à saucisses, cette installation à l'aspect glauque évoque la somptuosité des bals du siècle dernier au pays du divin Strauss et suggère des promesses de délices concoctés par le non moins divin Marquis.

C'est que le sculpteur Éric Sauvé, très au fait des techniques de subversions les plus malignes, force le visiteur à aller au-delà du regard, au-delà de la matière et de la forme. Derrière ce miroir si cher à Cocteau. Dans le monde de l'imaginaire qui, comme chacun sait, est toujours plus vrai que nature. Dans cette part de l'expérience humaine où Éros et Thanatos ne se dissocient pas.

Artiste émergent, Sauvé a déjà à son actif quelques manifestations mémorables qui se démarquent de la production actuelle par le souci qu'il a de faire œuvre belle et de soigner ses formes. Il faut avouer qu'il n'y a pas plus incongru pour les tenants de l'art actuel et, pour créer ses « beaux » objets, il utilise des matériaux simples et courants. Le verre, le bois et quelques fois, il emploie des objets manufacturés, les seringues, par exemple, comme s'il s'agissait d'un hasard. Le bois,

il le polit jusqu'à lui conférer le satinage troublant de la peau humaine. Or, il le besogne avec tant d'acharnement, c'est l'impression que l'on a, qu'il en viendrait à blesser la main qui voudrait le caresser. Il l'assemble patiemment en des constructions qui pourraient être utilitaires tout en évoquant des cages ou des volières, en fait, l'enfermement et la privation. Les seringues, il les enchâsse dans un plastique clair pour réaliser des bijoux que les surréalistes n'auraient pas rejetés non plus que les Pop artistes. Il en fait également des ceintures qui ne dépareraient pas les hanches des punks, « si dangereux socialement et si beaux esthétiquement ». Il les regroupe ces engins de vie ou de mort, pour en faire un sommier, toutes aiguilles dressées, où l'envie de s'y lover ne vient à personne bien que par elles, il semble que tous les paradis soient possibles.

Avec le verre, ou plus exactement avec des bouteilles vertes, éclatées volontairement, c'est l'unique matériau de l'installation de la Fonderie Darling, il fabrique des lustres dont la somptuosité est égale à ceux des palaces d'autrefois. Les bouteilles à vin qu'en province française on appelle aussi fillettes, fracassées, sont regroupées en faisceaux retenus au plafond par des fils d'acier fichés dans les goulots intacts. Serrées les unes contre les autres, par le simple poids de la gravité, elles enserrent au milieu d'elles une modeste ampoule électrique qui leur donne cet aspect blafard dont on dit que les vampires raffolent.

Huit grandes formes circulaires et coniques sont ainsi disposées sur deux lignes parallèles séparées sur la longueur par une charpente de bois rescapée par les rénovateurs du lieu. Le plafond, que les reflets de la lumière des lampes soigneusement calibrée rosissent, est totalement décati alors que les murs en aggloméré sont d'une blancheur irréprochable. Et, dans cet espace sans caractère particulier, la magie de la représentation fonctionne, car il s'agit bien là de théâtre. Dès

les premiers pas dans ce lieu « préparé », comme on le dit d'un piano qui produira une musique grinçante, le regard est séduit, le corps conforté. Dans le silence, la musique est, oui, assourdissante. Sauf que le danger, mot qu'il me plaît de rappeler, dérive de « dominer », est immanent dès que l'on s'approche de ces leurres façonnés par l'artiste à la manière des chasseurs de canard. Certes le fracas des bouteilles réunies évoque des riches dentelles et l'on se prendrait à trouver le procédé ingénieux, proche de celui des patentoux fabriquant amoureuxment de touchants artefacts. Mais nous sommes loin du folklore et de l'artisanat. Le danger est là, prégnant. Plus proche de la torture possible que de la béatitude assurée. Entre la réalité et le fantasme. Au cœur de la dualité entre le corps et l'esprit que l'humain doit concilier à chaque instant de la vie.

J'aime pour ma part que l'art soit insidieux. A-t-il, à vrai dire, une autre fonction que celle de déranger ? Et, la production d'Éric Sauvé, par la manière qu'il a justement de s'immiscer dans le concret me semble découler d'une démarche totalement poétique, dans le sens donné à ce terme par Rimbaud.

Voilà, certes, un artiste qu'il vaut mieux avoir à l'œil.

Henri Barras

LES LIMITES DU MICRO-RÉCIT

« NOUS VENONS EN PAIX... » —
HISTOIRES DES AMÉRIQUES

Musée d'art contemporain
de Montréal
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal
Tél. : (514) 847-6226
www.macm.org
Du 28 mai au 5 septembre 2004

Commissaire: Pierre Landry

Artistes: Raphaëlle de Groot (Canada),
Stan Douglas (Canada), Carlos
Garaicoa (Cuba), Cynthia Girard
(Canada), Robert Houle (Canada),
Liz Magor (Canada), Kent Monkman
(Canada), Rubén Ortiz-Torres (né
au Mexique, travaille aux États-Unis)
en collaboration avec Jim Mendiola,
Manuel Piña (Cuba), Monique
Régimbald-Zeiber (Canada),
Rosângela Reno (Brésil), José
Alejandro Restrepo (Colombie),
Cristián Silva (Chili), Regina Silveira
(Brésil), Adriana Varjão (Brésil),
Sergio Vega (Argentin, travaille aux
États-Unis) et Kara Walker (États-Unis).

L'œuvre d'art contemporain se présente comme un outil qui aide à éclairer le sens de l'histoire. Ce concept anime une exposition thématique rassemblant les créations d'artistes du Canada, des États-Unis et d'Amérique latine. Le fil thématique offre des points de comparaison, de dialogue même, pour des visions



Carlos Garaicoa
Public Building as Greek Agora, 2002
3 photographies noir et blanc,
maquette (bois, carton, plexiglas
et techniques mixtes), texte en vinyle
80 x 35 x 100 cm (maquette)
Avec l'aimable permission de la Galleria
Continua, San Gimignano (Italie)



Kara Walker
Darkytown Rebellion, 2001
Projection, papier découpé
et ruban adhésif au mur
4,27 x 11,43 m
Collection Musée d'Art Moderne
Grand-Duc Jean (Luxembourg)

artistiques des Amériques. *Histoires des Amériques* marque aussi la célébration de quarante ans de présence du Musée d'art contemporain de Montréal sur la scène artistique internationale et montréalaise. Les œuvres, dans plusieurs cas à caractère conceptuel, sont réalisées en techniques diverses, incluant la vidéo, la photographie, l'installation et, dans une moindre mesure, la peinture.

L'exposition s'inscrit dans le sillage intellectuel d'une vaste reconsidération du point de vue à partir duquel on écrit l'histoire des Amériques. L'anniversaire en 1992 de cinq siècles depuis l'arrivée des caravelles de Colomb dans les Antilles, a marqué un tournant important dans ce changement d'optique. L'exposition donne un cachet plastique à des idées, ainsi qu'à une configuration idéologique en évolution. Elle soutient une révision de la chronique du passé qui place, dans une position centrale, la culture des indigènes et la souffrance qu'ils ont pu ressentir au cours du récent demi-millénaire.

Cette perspective est liée à une pensée de contestation, l'indigénisme, qui continue de s'articuler au fil des événements actuels des Amériques. En Équateur, au Mexique, en Bolivie, terres de large présence autochtone, l'indigénisme — idéologie populaire — est actuellement représenté par des partis politiques. La sensibilité marquée par la trace d'humiliations subies aux mains des Européens se manifeste dans

l'exposition, notamment dans les œuvres de Robert Houle (Canada), de Kent Monkman (Canada) et de Rosângela Renno (Brésil).

Le choix des œuvres effectué par Pierre Landry, le commissaire de l'exposition, rappelle également ce monde politique « unipolaire », dominé par les États-Unis, dans lequel nous vivons. Il privilégie la présence d'artistes des « autres » Amériques: du Canada, d'Amérique latine. L'artiste des États-Unis représentée, la New-Yorkaise Kara Walker, offre un aperçu ironique de fantasmes raciaux dominants dans les états du Sud au milieu du dix-neuvième siècle. Son installation est une projection de silhouettes burlesques — ou grotesques — sur un espace tridimensionnel: image fantasque du « cauchemar blanc » d'une révolte noire.

Dans les œuvres proposées, l'on note l'absence de l'image du « grand homme », qu'il soit Colomb, Bolivar, Washington, Castro... Ce qui, en revanche, sous-tend le discours des artistes repose sur une vision des artisans anonymes de l'histoire: l'Amérindien, le paysan métissé. Dans le cas du Québec, il est question de l'habitant, présenté dans ses travaux quotidiens, dans l'œuvre de Raphaëlle de Groot. La femme québécoise devient l'héroïne de l'œuvre peinte apparentée au « graffiti », de Cynthia Girard. Elle trace avec une pointe de joyeuse obscénité le stéréotype de la « fille du roi ».

Cynthia Girard réhabilite par texte et image une dignité flouée par le discours historique traditionnel.

UNE PLURALITÉ DE RÉCITS

Les œuvres ont souvent un caractère hybride, influencées par des cultures populaires ainsi que par des langages artistiques contemporains. À dessein, l'expression reste allusive et fragmentaire. Les artistes sollicitent la participation intellectuelle du spectateur dans la reconstruction du sens de l'œuvre d'art. L'on peut parler du caractère « optatif » du sens des œuvres, qui se retrouvent ainsi dans une mouvance centrale de l'art actuel.

L'histoire est le point de convergence de cette exposition. L'intitulé *Nous sommes venus en paix...* est à lire au second degré, d'où émerge un questionnement de nature sociale et politique. Quant au sous-titre, il indique une pluralité de récits possibles. En fait, il n'y a plus, dans cette optique déconstructionniste, un seul récit historique objectif. À la base de chaque œuvre, il y a un micro-récit qui met l'accent sur le témoignage individuel. Ensuite, l'artiste imprime un sens personnel au matériel historique. Cependant, les œuvres demandent également un effort — variable — de la part du spectateur, qui doit reconstituer le puzzle, le sens

de l'installation, de l'œuvre multi-média. Le commissaire, Pierre Landry, privilégie une objectivité de représentation, une distance critique entre l'œuvre d'art et l'épisode historique auquel elle se réfère. Il se dégage une tension, peu évidente au premier regard, entre la violence qui est au cœur de certaines œuvres et son traitement esthétique, plutôt ironique, détaché.

L'écrivain Umberto Eco nous aide à comprendre les stratégies de l'art contemporain. Il parle de la «renarrativisation» du thème déconstruit (analysé selon un critère possible) de l'œuvre littéraire – ou artistique post-moderne. Selon lui, elle ne peut être qu'ironique, les personnages donnant l'impression d'émerger d'une fin du monde dans une conscience sonnambulique du réel.

Ainsi, Rubén Ortiz-Torres, un jeune et réputé artiste né à Mexico et travaillant à Los Angeles, présente une installation vidéo qui porte toutes les marques de la « conscience sonnambulique du réel ». Des personnages qui «flotent» dans l'air ironisent la banalisation, l'effacement de la mémoire historique du site touristique d'Alamo, au Texas, lieu d'un affrontement armé dans les années 1830 entre Mexicains et Américains. Ortiz-Torres dirige son sarcasme contre le tourisme de

attendue par le spectateur. *Vera Cruz* articule une esthétique minimaliste, qui reflète également la sensibilité du commissaire de l'exposition. L'image vidéo, presque blanche, clignotante et burinée, est accompagnée d'un bruissement de vague déferlant sur une plage, produisant un son tonique. La bande sonore, déconcertante par sa banalité, reconstitue le dialogue de conquistadores portugais, «découvrant» Rio de Janeiro. *Nous venons en paix...*, disent-ils à des Amérindiens, dans une fiction documentaire fondée sur une rare chronique de l'époque de la rencontre entre cultures. L'expression apparemment pacifique, maintes fois répétée par les conquistadores, annonce en fait toutes les violences de la colonisation des Amériques.

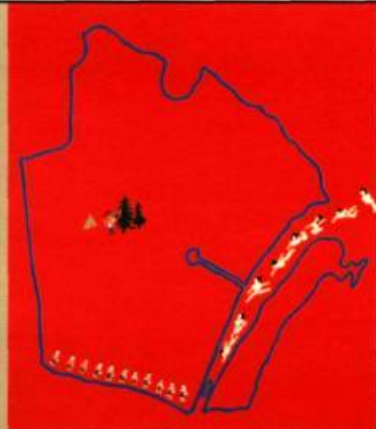
L'installation de l'artiste brésilienne Regina Silveira, intitulée *O paradoxo do santo* (Le paradoxe du saint), dénonce les liens entre le militarisme, la religion et le pouvoir. Une petite sculpture en bois peint du saint Santiago Matamoros, en posture de pèlerin pacifique monté sur un âne, créée par un artiste anonyme du Guatemala, est juxtaposée à l'ombre gigantesque d'un conquistador. En position d'attaque, brandissant une grande lance, le chevalier fonce sur l'ennemi. La profondeur de l'espace de l'installation accroît

River School, active aux États-Unis au milieu du dix-neuvième siècle. Ces pastiches d'une école artistique un peu désuète sont réalisés avec beaucoup de panache. Conifères, pics enneigés, lacs cristallins, clairières secrètes, tout se trouve dans le cadre. Ô surprise! L'on découvre des violences parmi les petits et grotesques personnages, et l'on assiste aux sévices sexuels perpétrés par des «Indiens» contre les colons et les explorateurs. Évidemment, c'est la violence déchaînée par les colons blancs contre les Indiens, ainsi que le mythe blanc de la voracité sexuelle des Amérindiens que l'artiste flétrit dans ce renversement fantasque de rôles.

L'œuvre de Carlos Garaicoa, artiste cubain, est surprenante pour un Antillais, car elle s'inscrit dans une tradition de mordante ironie, qui a marqué la fin du communisme dans les pays de l'Est. D'élégants plans architecturaux, assortis de maquettes attrayantes de projets d'habitation, sont confrontés à des photos de leur réalisation *in situ*: triste délabrement de quelques briques et blocs de ciment plantés sur des terrains vagues dans un barrio de La Havane. Dans le même éthos, mais plus viscéral et plus corsé encore, le Chilien Cristián Silva présente une maquette du stade de Santiago du Chili, qui a servi de prison meurtrière aux putschistes du général Pinochet. L'œuvre, de dimensions plutôt réduites, est saisissante par son aura désespérée et macabre.

UNE VISION « TRANSVERSALE »

Le parcours proposé pour voir les œuvres ne poursuit nullement un ordre chronologique lié à l'histoire des Amériques. En revanche, la présentation met en évidence une vision «transversale», explorant la stratégie en action dans la création de l'œuvre d'art, qui naturellement va à l'encontre d'une conception linéaire et unitaire de l'histoire. Le micro-récit produit une certaine sensation d'éclatement. Et pourtant, le texte d'histoire, le manuel d'histoire reste, qu'on le veuille ou non, une importante référence pour ces œuvres. L'appareil explicatif de l'exposition s'avère insuffisant: le catalogue, les textes critiques qui accompagnent l'événement devraient contextualiser les références historiques afin de les rendre intelligibles au spectateur, par exemple, grâce à une chronologie



Cynthia Girard
Filles du roi / Filles de joie, 2002
Acrylique sur toile
217 x 184,5 cm
Collection Prêt d'œuvres d'art du Musée national des beaux-arts du Québec

synoptique de l'histoire des Amériques. Ceci répondrait à des questions telles que: aux premiers temps de la Nouvelle-France, que se passait-il au Mexique? Ces repères auraient contribué à saisir avec une plus grande clarté le sens des œuvres.

Le silence règne également sur le contexte artistique, sur les courants actuels de l'art des pays latino-américains représentés dans cet événement. Où se placent les artistes représentés ici dans le paysage artistique de leurs pays, dans sa tradition culturelle? Leurs œuvres ont-elles été en partie sélectionnées en fonction des «codes dominants» dans les grands centres occidentaux, selon un processus décrit par les respectés critiques latino-américains José Roca (Colombie) et Gerardo Mosquera (Cuba)?¹

Dans un événement tel que celui-ci, l'absence de la peinture latino-américaine ne manque pas d'étonner. Cette peinture sensuelle et alerte, de plus en plus reconnue à travers le monde, n'est pas si souvent exposée ici. Dans *Histoires des Amériques...*, elle aurait son rôle à jouer. Cependant, l'exposition réussit à laisser sa trace dans la mémoire du visiteur qui désire réfléchir sur l'art et l'histoire. À chacun de reconsidérer l'événement historique selon ses affinités, son tempérament et ses connaissances.

André Seleanu

¹ Rubén Ortiz-Torres, dans *Nous venons en paix... Histoires des Amériques*, Pierre Landry et al., Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2004, p. 76.

² José Roca, essai, dans *Nous venons en paix... Histoires des Amériques*, p. 36.



Robert Houle
Kanata, 1992
Acrylique et crayon Conté sur toile
228,7 x 732 cm
Collection Musée des beaux-arts du Canada

masse et l'assourdissante publicité qui l'accompagne – une forme de profanation de la gravité de l'histoire. L'artiste écrit dans le catalogue qui accompagne l'exposition: «Si l'histoire devient mythe, et le mythe devient spectacle, le spectacle pourrait être déconstruit pour devenir de l'art. Et l'art pourrait aussi être le mensonge qui révèle la vérité'».

Pour sa part, Rosângela Renno du Brésil présente une œuvre vidéo caractérisée par l'absence de l'image

l'effet dramatique du rapport disproportionné entre le très grand et le très petit. L'immense ombre belliqueuse du chevalier peut faire allusion à l'insidieuse idéologie des conquistadores fondateurs des villes et des divisions régionales d'Amérique du Sud. L'artiste Regina Silveira appartient à un courant «objectif» avec des éléments minimalistes de la mouvance de l'art conceptuel brésilien.

La seule peinture de filiation réaliste incluse dans cette exposition est présentée par Kent Monkman, artiste d'origine Cree, vivant à Toronto. Il renvoie avec un métier très sûr aux paysages à la fois réalistes et romantiques, «sublimes», de la Hudson