

Critiques

Volume 45, Number 184, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52968ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(2001). Review of [Critiques]. *Vie des Arts*, 45(184), 64–69.

■ MONTRÉAL

LES INCERTITUDES
DE DORA MAARDORA MAAR,
MUSE ET ARTISTE
43 ESQUISSESCommissaire: Antoine Blanchette
Centre de référence et
de documentation Alfred Dallaire
4231, boul. Saint-Laurent
Montréal

Du 18 juin au 29 juillet 2001



Paysage
Dessin, c. 1954
Encre, crayon de couleur
45 x 30 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Heureuse coïncidence que l'exposition de quarante-trois dessins de Dora Maar présentée parallèlement à la rétrospective *Picasso érotique* à Montréal! Certes la personnalité de Dora Maar reste indissolublement attachée à la figure de Picasso à titre de muse. Cependant, Antoine Blanchette en proposant pour la première fois en Amérique de montrer une suite de dessins (encres, pastels secs, crayons de couleurs) rappelle que Dora Maar est liée à Picasso en

tant qu'artiste. Peut-être même aurait-il été plus juste d'intituler l'exposition: *Dora Maar. artiste et muse* et non l'inverse.

Oui, les auteurs de manuels d'histoire de l'art disent et redisent que Dora Maar est la *femme qui pleure dans Guernica*. Ce surnom d'ailleurs lui est resté. La plupart oublie de préciser qu'elle participe directement à l'élaboration du célèbre tableau: c'est elle, par exemple, qui a peint la crinière des chevaux. Mais, plus encore, en photographiant l'œuvre au fil de sa réalisation, elle en influence la composition. Au cours de cette même période (1937) et dans les années qui suivent, il est vrai, la centaine de portraits qu'elle inspire à Picasso témoigne indiscutablement de son rôle de muse.

Au moment où elle rencontre Picasso, Dora Maar est une photographe d'une certaine notoriété. En tant qu'artiste, ses images sont appréciées des Man Ray, Duchamp, Brassai, Cartier-Bresson qui très vite ont su reconnaître sa touche, son style, son regard et, en particulier, son traitement des plans en surplomb; en tant que photographe commerciale, les revues de mode publient ses clichés de vedettes et de mannequins. Entre 1930 et 1950, Dora Maar s'affiche comme une des animatrices du milieu intellectuel et artistique de Paris; les portraits qu'elle fait de ses amis Cocteau, Breton, De Staël, Leiris, Éluard, Aragon, Prévert, Barrault figurent dans les meilleures anthologies.

Le regard que porte Dora Maar sur l'espace et ses modalités de représentation influence certainement Picasso qui s'approprie tout ce qu'il approche, dévore tout ce qu'il touche. De toutes les femmes qui ont compté dans la vie de Picasso, Dora Maar est la seule dont il fait la connaissance au moment où elle est déjà une artiste reconnue. Elle est la seule qui pouvait opposer au maître une conception originale de l'image, la seule qui pût mener des discussions sur les formes (leur construction, leur désarticulation, leur violence...); la seule qui se soit exposée d'aussi près en tant que créatrice au génie dévastateur et paralysant de Picasso.

Ainsi, l'art de Dora Maar consiste en grande partie à se soustraire à l'influence de Picasso. Telle est la première clé de lecture des quarante-trois dessins exposés au Centre de documentation et de référence Alfred Dallaire.

En outre, contrairement à ce qu'indique le sous-titre de l'exposition, il ne s'agit pas d'esquisses, ni d'ébauches, ni d'études préparatoires à des peintures. En effet, les

œuvres sont toutes signées. Pour l'artiste, ces dessins forment donc un ensemble d'œuvres achevées, dignes d'être montrées comme telles avec leur signification pleine et entière. Dora Maar les réalise, semble-t-il, entre 1951 et 1959, près de Ménerbes, en Provence, à proximité du château que Picasso lui a offert.

D'emblée, il faut dire que ces dessins expriment un éloge de la ligne; ligne discontinue soit pointillée, soit formée de courts traits qui tracent des visages et surtout des paysages plus hauts que larges. L'économie d'expression renforce principalement l'effet de sécheresse et d'austérité des massifs de Provence auxquels les dessins répondent – si l'on veut bien considérer qu'ils constituent la transcription d'un étrange échange entre le geste de l'artiste et ce que voit l'artiste. Étrange dialogue puisque Dora Maar n'achève pas toujours les formes qu'elle trace; elle sollicite ainsi l'intelligence du spectateur qu'elle invite à prolonger les traits et les lignes amorcées dans le tableau de manière à ce que son œil reconstitue à son gré le paysage (ou la physiologie d'un personnage).

Qui donc regarde les paysages? L'angle de vue rappelle celui qui a fait la notoriété de Dora Maar en tant que photographe: le surplomb, la vue cavalière. En outre, il n'y a aucun personnage dans ses dessins. C'est un peu comme si l'artiste non seulement laissait toute latitude au spectateur d'occuper le paysage mais encore d'être lui-même l'auteur des dessins.

À les regarder de près, certains tableaux sont constitués de lignes superposées. Par cette sorte de *surlignage*, l'artiste impose son geste nerveux et fort sur la feuille mais trahit ainsi une certaine hésitation. Bien sûr, les plans restent marqués par le souci de tout exprimer par la ligne. Est-ce vraiment possible a dû se demander Dora Maar? La confiance de l'artiste au seul pouvoir du trait vacille parfois. Elle ne cède pourtant pas, et aux masses colorées ou opaques elle préfère les hachures qui offrent légèreté et transparence. En les superposant, elle suggère l'effet de volume et évite ainsi de matérialiser cet effet voire de le dénoncer comme l'aurait tenté un peintre cubiste et, en particulier, un certain Picasso.

Cette suite de créations tire son charme de l'indécision que communique l'artiste à l'observateur. En effet, toute personne qui examine ces dessins reconnaît bien des paysages (ou des portraits) mais elle distingue aussi une *écriture* marquée par des volutes, des arabesques, des lignes fuyantes, des pleins et des déliés,

des accents graves, aigus et circonflexes, des jambages... Et puis, l'artiste force une lecture ascendante de droite à gauche comme si elle voulait contrarier le regard.

Comment ne pas voir encore que les figures de Dora Maar sont proches de formes qui relèvent de l'abstraction gestuelle dans le registre lyrique? Alors le constat s'impose: ses œuvres se situent à la frontière de l'art abstrait et de l'art figuratif. Indécision, hésitation: Dora Maar éprouve du mal, une fois de plus, à se soustraire à l'influence de Picasso. Ses dessins témoignent de son combat intérieur, de son déchirement. Ils n'en sont que plus touchants. D'autres artistes après elle exploreront la ligne de crête où s'est aventurée Dora Maar. Il aura fallu près d'un demi siècle pour que le crédit de pionnière lui soit rendu.

B.L.

LA SCULPTURE
COMME FORME
DE PENSÉE

PIERRE-ROLAND DINEL

Centre culturel et communautaire
de Saint-Calixte

Du 10 juin au 2 septembre 2001



Pierre-Roland Dinel
Sans titre (1990)
25 x 20 x 58 cm

Un charme tout particulier se dégage de l'ancienne chapelle de secours lanadoise de Saint-Calixte, convertie depuis peu en une salle d'exposition si vaste qu'elle constituait l'espace idéal pour accueillir les quelque quarante sculptures de bois et les bas-reliefs – œuvres rares – du plus aimable bohème des années 60.

Pierre-Roland Dinel est indéniablement un sculpteur prolifique: à plus de 80 ans, il travaille tous les jours dans son atelier. Pourtant, c'est surtout par son engagement dans le développement de l'identité culturelle québécoise qu'il a le plus marqué la communauté artistique des années 40 aux années 70, forte période de remise en question de l'art et de la société.

C'est au tout début de la période trouble ayant précédé le *Refus Global*, que Dinel s'est joint à l'atelier *Place des arts*. Alors situé rue de Bleury, l'atelier nourrissait la controverse qui le caractérisait en faisant « bon voisinage », non sans ironie, avec la Place des arts. Il s'agissait, à l'époque, d'un véritable chantier fertile en échanges d'idées et de procédés, ferments de l'art contemporain.

Pierre-Roland Dinel a toujours su concilier ses préoccupations sociales et son intérêt pour l'art. Ainsi, la sculpture *Château sans royaume*, en évoquant la domination anglo-saxonne d'une certaine époque au Québec, illustre bien cette collusion de l'humanisme et de l'esthétisme chez l'artiste.

Les œuvres, puisées dans la production de Pierre-Roland Dinel de 1958 à 1999, témoignent d'une persévérance exemplaire de l'artiste envers un travail de mutation graduelle de la forme plastique se voulant une analogie aux formes de pensées. Pour arriver à atteindre l'équilibre qui maintient l'œuvre « dans l'essentiel » tout en mettant les limites de cette épuration à l'épreuve, il lui a fallu mille fois répéter les gestes de la création.

Chaque sculpture donne ainsi à voir la forte présence d'une structure d'assemblage raffinée dont chaque partie autonome est elle-même une sculpture. Les parties sont ensuite collées ou réunies par une pièce de métal ou de bois teint de manière à former une sculpture en apparence simple.

L'ensemble de l'exposition souligne davantage les particularités et la continuité du processus créateur de l'artiste que la chronologie des œuvres. Voilà un choix judicieux qui met en évidence la constance artistique de Dinel, défenseur forcené de l'art abstrait.

Les œuvres de Roland Dinel sont marquées d'un humour pince-sans-riguer. Tel est le cas, par exemple, de la pièce la plus récente (1997), *Le Grand Ré, Akbénaton et sa nounou Néfertiti*. On peut y décerner le legs d'une conscience active, sorte d'outil contre l'amertume.

Sylvie Tourangeau

LA HARDIESSE DE PEINDRE UN JARDIN SOUS LA PLUIE

UN JARDIN SOUS L'EAU

PEINTURES

Marie Roberge

157, rue Saint-Paul Ouest

Du 5 au 20 juin 2001



Léger comme pierre, 2001
Acrylique sur toile marouflée sur panneau de bois

Marie Roberge élabore une œuvre complexe qui se déploie entre l'expression de signes (inscriptions, chiffres) et des formes figuratives. Ses images entretiennent des liens de convivialité raffinés; évidents par endroits, plus cachés par moments: elles dialoguent. Au centre de l'exposition, le visiteur semble deviner une conversation qui change de hauteur et de rythme – il perçoit des cris, des chuchotements quand ce n'est pas une sorte de récitation tellement ancienne peut-être qu'elle évoque la *préhistoire d'une société* (la nôtre?) à moins que ce ne soit une histoire personnelle.

Sans doute les œuvres de Marie Roberge sont-elles empreintes d'une sagesse de la légèreté. En effet, certaines toiles de l'artiste inscrivent des signes et des écritures dans leurs rapports ironiques et sournois avec

la bande dessinée. Mais la préoccupation centrale de l'artiste est la poursuite du soi, du *Selbst* jungien. La peinture en est le moyen. Chemin ardu que celui qui consiste à se frayer une trajectoire entre les impressions riches et contradictoires d'une sensibilité à fleur de peau et le flot de connaissances acquises, fruits d'une curiosité vorace! Curiosité pour les structures du surréalisme et les techniques de l'hyperréalisme en peinture (par exemple, l'exploration des trompe-l'œil), curiosité aussi pour les rythmes des cultures aborigènes d'Australie.

En 2000, Marie Roberge a passé cinq semaines en Australie, à Daly River, dans les Territoires du Nord, véritables jungles. Elle a été touchée par la peinture aborigène dont elle admire la « simplicité et l'énergie ».

Les rhombes verts et bleus du *Big Bang*, tachetés de flèches jaunes et blanches, sont ruisselets de lumière solaire que reflètent les étendues marines.

Marie Roberge avoue aimer peindre aux rythmes sourds et caressants des musiques aborigènes. Ils constituent pour elle le dépaysement-même. L'usage qu'elle fait du noir pourrait correspondre à cette musique sourde; en tout cas, il constitue le registre de fond de la toile *Les lois de l'univers*. Dans ce tableau, le noir, irrigué de touches jaunes, laisse percevoir mystère et exubérance.

L'artiste a aussi retenu le message des pictogrammes australiens inscrits sur de grands rochers: ils occupent un espace où la peinture préhistorique se métamorphose en écriture au point où peinture et écriture fusionnent. Par exemple, la toile de petit format *Conversation* est marquée de signes que Marie Roberge rapproche des pictogrammes des Aborigènes. Le tableau *Nord/Sud* plane dans son apparente simplicité. Là, carrés, cercles et triangles amorcent les bases d'un langage géométrique qu'accompagne l'émotion exprimée par la nuance colorée des traits noirs submergés par les demi-teintes de jaune et d'orange.

Dans le sillage de ses préoccupations surréalistes, Marie Roberge explore les effets de profondeur et notamment le trompe-l'œil, technique qu'elle a développée à Paris, en 1985, dans l'atelier du peintre

Claude Yvel. Cependant la profondeur picturale que suggère Marie Roberge ne s'exprime pas par la perspective linéaire mais par le biais de la superposition des valeurs chromatiques et les jeux de transparence qui en résultent. Des yeux, des plumes, des coquilles d'escargot, des ballons recouverts de carreaux surgissent des toiles (*Léger comme pierre*, *Vision*) comme des clins d'œil à Dali et à Magritte.

Comme le vocabulaire des œuvres de Marie Roberge ne cesse de s'étendre et qu'il est inventif, la conversation entre les toiles se poursuit sans cesse sur des plans toujours inédits.

André Seleanu

L'ART PAR DÉFAUT

ŒUVRE DE POLITESSE

SYLVIE LALIBERTÉ

Musée d'art contemporain de Montréal

185, rue Sainte-Catherine Ouest

Du 23 août au 21 octobre 2001



Sylvie Laliberté
Œuvre de politesse, 2001
Vue partielle de l'exposition
Photo: Denis Farley

« Je ne pense pas qu'il faille nécessairement que les choses soient sérieuses pour qu'elles soient sérieuses. » N'est-ce pas là l'expression d'une profonde sensibilité artistique?

Quelle artiste éloquente, cette Sylvie Laliberté, accueillant les spectateurs dans la salle de jeu qu'est sa

première exposition solo à grands renforts de paroles sages comme « La vie m'intéresse »! Les affirmations simplètes, voire les clichés qu'elle se plaît à ressasser, autant dans son œuvre qu'auprès du public, constituent le complément parfait à sa création. *Œuvre de politesse* est en fait une pièce meublée de quelques chaises, tables et poufs aux couleurs acidulées sur lesquels sont peintes les « devises » dont Laliberté use et abuse. On retrouve également des perles de sagesses telle « Installez-vous et ça fera une installation » sur les murs arborant, pour l'occasion, la même palette de couleur bonbon. Stupéfiant, cette professeur! Pour accorder une crédibilité philosophique ou artistique à de telles banalités, encore faut-il refuser d'admettre que Sylvie Laliberté n'offre rien de plus.

Elle affirme les pires platitudes sur un ton d'ironie sucrée, en laissant au spectateur le soin d'attribuer à ces évidences un second niveau, « commettant » ainsi de l'art presque malgré elle, la pauvre.

Terriblement modeste, elle se livre à travers son art qui parle au « je », pour finalement ne rien dire d'autre. La facture colorée qui est la sienne évoque parfaitement le toc: sous les apparences, il n'y a que du vide, du faux. Quel intérêt présente ce type d'art? Bien peu. Que certains trouvent à sa caricature naïveté une forme de charme, faute de lui trouver quoi que ce soit d'autre, n'étonne guère puisque s'insurger face à autant de dérision serait s'exposer à devenir l'objet de ce sarcasme non assumé, à peine masqué par une façade de candeur.

Qu'est ce qui a motivé la création de ce qu'elle refuse, avec raison, d'appeler une installation? Sous le couvert d'une volonté de redonner sa place à l'individu dans un environnement muséal, Sylvie Laliberté a, encore une fois, utilisé le prétexte de l'art pour « faire ce qu'elle veut », comme elle se plaît à l'affirmer. Du théâtre au dessin en passant par la performance, la vidéo, la chanson et la photographie, tout n'est que fausse naïveté, profondeur factice et légèreté insignifiante pour Laliberté qui déclare s'amuser à « semer le doute » depuis plus de quinze ans. Mais, pour chercher à provoquer, encore faut-il avoir quelque chose à défendre et le faire avec conviction plutôt que de se cacher derrière une ironie combien facile.

Martine Rouleau

L'ART FAIT LA RUE

ARTCITÉ

Du 10 août au 8 octobre



Catherine Widgery
Silence and Slow Time, 1994.
Verre, acier, aluminium, fibre de verre,
tuyau en caoutchouc, pompe, lumière
fluorescente et eau.
151 x 127 x 68,2 cm
Photo: Richard-Max Tremblay

Les œuvres d'art contemporain s'adressent-elles à un vaste public ou sont-elles réservées à une élite? Leur rapport au spectateur change-t-il dans la mesure où elles sont extirpées des musées pour être transposées dans les lieux publics dont la ville est parsemée? Tel est le questionnement fondateur de l'exposition-événement *ArtCité*, dont l'un des volets a consisté à répartir, à travers Montréal, une cinquantaine d'œuvres issues des collections du Musée d'art contemporain.

La sculpture côtoyait l'installation, la photographie faisait bon ménage avec la peinture, et le tout constituait certes une belle introduction à l'art contemporain tel que perçu par Josée Bélisle, Conservatrice de la Collection permanente, et Paulette Gagnon, Conservatrice en chef.

Mais pourquoi se contenter d'offrir des œuvres à la vue des passants dans un pur élan de générosité? Cette exposition constituait la démarche idéale pour jeter les bases de relations potentiellement fructueuses pour le Musée avec les milieux du commerce de détail, des médias et de la mode, pour n'en nommer que quelques-uns, tout en *revitalisant* l'image parfois austère de l'art contemporain. Derrière de nobles préoccupations populistes se cachait une imposante campagne de relations publiques au service du Musée. Après tout, pourquoi ne pas profiter d'un concept d'exposition pour présenter sous un jour nouveau non seulement des œuvres mais le Musée lui-même?

Dans cette optique, *ArtCité* démontrait la bonne volonté des conservateurs du Musée à s'impliquer à divers niveaux dans le milieu culturel montréalais, le savoir-faire du département de communication ainsi qu'une détermination de se départir d'une image élitiste en attirant de potentiels amateurs d'art au Musée lui-même par le biais d'un jumelage entre chaque œuvre du circuit urbain et une pièce de l'exposition intra-murale qui s'y déroulait simultanément.

Les couplages établis sur la base de critères thématiques ou formels donnaient lieu à des associations libres qui pouvaient être d'une subtilité exquise. Tel était le cas du jumelage *Églogue ou Filling the Landscape* de l'artiste Angela Grauerholz avec *Silence and Slow Time* de Catherine Widgery et *Classifié* de Claude Hamelin. L'union était autant inspirée du registre formel – par le biais de notions de contenant/contenu, d'opacité/transparence – que de l'approche thématique – grâce à diverses évocations de la mémoire, qu'elle soit archivée, inconsciente, imposante ou fragile. Dans certains cas, par contre, le jeu d'association ne trahissait pas une grande recherche. Ainsi, le couplage *Tavolo* de Mario Metz à *Sculpture III* de Christiane Gauthier sur la seule base de leurs formes et matériaux organiques pouvait sembler pour le moins facile.

Le parcours urbain que proposait *ArtCité* a donné lieu à un autre type d'association: l'intégration de l'art à la ville. On pouvait ainsi visiter des sites désaffectés investis temporairement de la vocation de lieu d'exposition telle la Banque Molson dans le Vieux-Montréal. Les détours poétiques ne s'arrêtaient pas là puisque les halls d'entrée d'édifices à bureaux tel celui du Centre de

Commerce mondial – de nature transitoire – s'ouvraient à la contemplation tout comme les églises si favorables au recueillement esthétique ou les jardins où mûrissent les fruits de l'inspiration.

L'itinéraire conduisait le visiteur d'une extrémité à l'autre de Montréal et nécessitait une rigoureuse planification puisque les horaires imposés par les divers lieux d'exposition étaient très variables. Certains sites n'étaient donc pas accessibles la fin de semaine, alors que d'autres ne l'étaient plus après la tombée de la nuit ou lors de la messe. Ironie du sort que ces contraintes, alors que toute l'entreprise était organisée sous l'étendard de l'accessibilité.

Cette grande première comportait inévitablement certaines carences découlant d'une volonté de transmettre un même message (l'art contemporain peut être dynamique et agréable) à des publics bien différents: le milieu corporatif d'une part, et le milieu populaire d'une autre part. L'initiative n'est pourtant pas sans intérêt puisqu'elle donnait lieu à un tout autre questionnement: Quelle est donc la véritable vocation d'un musée?

Martine Rouleau

SYMBOLIQUE INSOLENCE

UN DIALOGUE DE TÊTE ET DE COEUR

INDIRA NAIR - ŒUVRES RÉCENTES

Espace 418 - Édifice Belgo

372, rue Sainte-Catherine

Du 5 au 24 septembre 2001

Dans une petite cage de bois aux fins barreaux pend un cœur. Il est accroché à un fil. Cœur de céramique, sa couleur et sa texture rappellent la pierre; il est blessé, dans la fissure qui le balafre est plantée une rose aux couleurs un peu fanées; une telle composition non seulement manifeste mais souligne une symbolique insolence. Mais ce n'est pas tout. La structure – à la fois cadre, boîte et prison – dans laquelle s'inscrit l'œuvre baigne dans les tons de magenta que viennent orner des volutes évoquant la trame du papier de riz. Arabesques et spirales se retrouvent également en arrière-plan; elles serissent en une boucle infinie le cœur en lévitation au centre de la composition.

L'emboîtement est identique pour les six pièces qui forment l'un des deux volets de l'exposition de Indira Nair *Un dialogue de tête et de cœur*. Toutefois, les couleurs de la mise en scène centrale changent. Bien qu'y



Dialogue, 2001
acrylique sur toile
15,2 cm X 122 cm
Photo: Eve Tremblay



Dialogue, (détail) 2001

trône toujours un coeur, ici il est fendillé de noir, là il expose les veines naturelles du matériau; quoi qu'il en soit, il est invariablement percé d'une rose séchée aux tons de chair pâlie. Les liens qui le soutiennent sont d'un bleu évoquant la nuit la plus sombre ou d'un rouge sang. Le rythme du dessin en spirale est parfois plus soutenu: il peut être de l'ordre de la simple ombre portée ou s'étendre jusqu'aux frontières de l'espace pictural. Le geste qui l'a fait naître, toujours à main levée, se prolonge légèrement: il s'approprie ainsi manifestement le champ visuel.

Les sept boîtes à structure ogivale de l'autre série suggèrent des autels, des lieux de recueillement où les objets du culte seraient remplacés par des gabarits utilisés par les chapeliers: formes de têtes embryonnaires ou bien définies mais toujours symbole cérébral, masculin. Les mêmes ondulations accompagnent le motif central: spirales sans fin de tons cuits par le soleil, que les femmes utilisent souvent en Inde pour décorer la terre avec la poudre de riz.

Les oeuvres de cette série sont toutes de petites dimensions, à l'exception d'une grande toile qui livre la source de l'inspiration d'Indira

Nair. En effet, on y distingue des caractères sur un fond monochrome et, au centre, trois images illustrant les principaux thèmes aryens vieux de 5000 ans et dont les symboles sont encore présents dans l'architecture d'aujourd'hui.

L'artiste est profondément influencée par la religion métaphoriquement perçue à son tour comme un moule destiné cette fois à former une délicate matière première: l'être humain. Elle y trouve un asile symbolique particulièrement favorable pour répondre aux éternelles questions de représentation des genres féminin et masculin puisque l'hindouisme relie le coeur à la femme et la tête à l'homme. Indira Nair, réceptive au génie de deux cultures fort éloignées, a élaboré au fil de sa carrière longue de trente ans, ses propres synthèses. Elles sont fondées à la fois sur des expériences et une sensibilité personnelles. L'artiste les fusionne et son art exprime avec finesse sinon avec une pointe d'ironie l'harmonie qui ne craint pas les contradictions.

Pâquerette Villeneuve

MÉMOIRE DE CHAIR LEURRES ET PRISES

LOUISETTE GAUTHIER-MITCHELL

Salle Alfred Pellan

Maison des arts de Laval

Du 12 janvier au 25 février 2001



Nu, mais de vie possédée
Huile sur toile, 1997-2000
228,5 x 152 cm
Photo: Élodie Bernier

Les éléments thématiques qu'emploie Louise Gauthier-Mitchell renvoient à une sorte de genèse de l'imaginaire. L'artiste a des archétypes qui donnent naissance à un réseau de symboles polymorphes. Chacun d'entre eux devient la source génératrice et signifiante des enjeux de toute existence: naissance, amour, mort. Dans son espace pictural, elle



Enfants de la pyramide de feu
Huile sur toile, 1997-2000
228,5 x 152,5 cm
Photo: Élodie Bernier

elle était alors plongée dans une nature sauvage et luxuriante où elle demeurerait fascinée par les prises des pêcheurs. En évoquant cette époque, truites, brochets ou dorés la renvoient à la volonté qu'elle éprouve aujourd'hui de capturer, à l'instar des pêcheurs naguère les poissons, les images gisant dans les profondeurs de son inconscient pour les faire resurgir ensuite à la surface, au seuil du visible, à la lumière du conscient.

Cette sorte de quête du temps perdu se double d'une recherche d'unité que soutient sa volonté de joindre le rêve à la réalité qu'incarne la forme même de l'animal: tête, corps, nageoires, écailles, taches pigmentaires...

De toile en toile, Louise Gauthier-Mitchell ramène ainsi à la surface (et de la mémoire et de l'espace pictural) certains objets nouveaux qui viennent enrichir son répertoire thématique tout en explorant davantage la richesse et la polyvalence des signes. L'ajout d'objets complémentaires représente, pour ainsi dire, une présence et une force signifiante qui viennent appuyer le propos initial, repoussant la ligne de démarcation entre leur portée plastique et leur potentiel sémantique qu'elle élabore au creux de son langage. L'artiste relativise la limite entre rêve et réalité en peignant des frontières poreuses qui permettent une interpénétration entre signes et objets signifiés.

L'artiste met ainsi en évidence la dialectique du contenu-contenant en jouant avec l'alternance de l'objet montré et de l'objet caché qui ne demande qu'à être découvert. Son cheminement révèle une relation à la nature qui sous-tend la notion de dépendance et d'interdépendance. Les coffrets de bois que l'artiste reproduit posent clairement la problématique consommation-conservation d'une nature dont l'espèce humaine se veut partie intégrante.

Louise Gauthier-Mitchell introduit ainsi celles et ceux qui observent ses toiles dans la trame secrète et symbolique de sa conception de l'être. Elle en offre les clés qui en garantissent la compréhension et le plaisir qui s'en dégagent.

Jules Arbec

maintient ainsi une proximité avec les objets dans ce qu'ils ont d'évocateur. Tel est le mécanisme qui déclenche toute l'imagerie à la chaîne qui traverse l'oeuvre de Louise Gauthier-Mitchell.

La présence de la poupée et, plus loin, du poisson s'impose comme un désir d'actualiser des mémoires anciennes pour en élargir la portée. Dans cet esprit, l'image de la poupée renvoie à l'univers de l'enfance, de la naissance et de la fécondité; elle évoque, par extension, le monde du jeu et de la gratuité. Une telle cascade symbolique s'avère propice à la création artistique. Dans les toiles, la poupée émerge presque magiquement dans une atmosphère vaporeuse, zone imprécise où peu à peu perç le visible. Ainsi la poupée occupe un espace pictural grandissant; elle s'affirme comme une mémoire qui s'élargit et renaît à la dimension du monde.

Aux objets de l'enfance dont la poupée se distingue comme signe dominant, s'ajoute la figure emblématique du poisson dont la portée symbolique se perd dans la nuit des temps. Nourriture du corps et, par analogie, de l'âme, le poisson témoigne d'une polyvalence qui recoupe divers champs de signification. Il évoque d'abord le besoin pour l'être de se nourrir à la fois physiquement et spirituellement, comme en attestent certains passages de la Bible. Espèce privilégiée de la faune aquatique, le poisson d'eau douce évoque parfois un milieu marécageux, dans lequel la vie prolifère. Or il existe des espaces marécageux de la mémoire; ils favorisent l'éclosion de nouvelles formes; elles prennent vie à la surface des tableaux de Louise Gauthier-Mitchell.

Chez Louise Gauthier-Mitchell, le poisson, tout comme la poupée, ramène l'artiste à ses tendres années;

ÉDEN NUMÉRIQUE

LES OMBRES ENGLOUTIES DU JARDIN DE LA MAISON H.

CLAUDE FERLAND

Galerie Verticale

2084, boulevard
des Laurentides, Laval

Du 19 septembre au
28 octobre 2001

Qu'est-il advenu du romantisme à une époque où les déclarations d'amour, au même titre que les séparations de couples, se font par le biais du courrier électronique? Malgré les tenants d'un trépas imminent de tout ce qui évoque l'exaltation et la rêverie, la sensibilité romantique dans l'art ne semble pas prête à périr sous le poids du monde virtuel et technologique. Au contraire, certains artistes ont su s'approprier les particularités des techniques numériques pour parfaire le mouvement de libération du *moi* ayant connu le jour sous la Restauration (1830) et le faire pénétrer sans heurt dans le vingt et unième siècle.

C'est le cas de Claude Ferland qui, avec son exposition *Les ombres englouties du jardin de la maison H.* insufflé un renouveau à l'éternelle quête existentielle qui taraude l'espèce humaine. Composé de cinq pièces défilant en boucles avec accompagnement musical, l'environnement vidéo et sonore de l'artiste présentait les archétypes du romantisme (recherche de l'identité, mélancolie, fuite) traités avec les outils propres au paradigme technologique: caméra numérique, projection vidéo sur des moniteurs de formes diverses.

La musique, mélancolique et étrange, capte d'abord l'ouïe, puis, le regard qui s'accommode lentement à la pénombre, est attiré vers un premier écran sur lequel sont projetées les images d'un jardin parsemé de sculptures gothiques ravagées par le temps, d'arches qui semblent ployer sous le poids de la végétation et d'arbres biscornus. La forte pixelisation conférée par la caméra numérique contribue à appuyer l'aspect suranné de l'image, évoquant presque une forme d'impressionnisme.

La pièce centrale de l'exposition occupe un mur entier et met en scène l'artiste qui déambule dans un jardin anonyme. En fait, il n'est pas essentiel de savoir que l'individu qui traverse le champ de la caméra sans jamais vraiment l'occuper est Claude Ferland ou qu'il se trouve à Berlin puisque l'image agit à titre d'emblème. La référence est claire: tout humain traverse la vie sans réelle direction, dans le malaise qui résulte de la recherche d'un équilibre, d'un *ailleurs* qui soit plus parfait que le *ici et maintenant*.

Cette présence évanescence se dégage nettement de l'ensemble de l'exposition. On la retrouve dans une autre pièce logée au creux d'une niche pratiquée à même le mur de la salle. Pour la regarder, le visiteur doit plier les genoux et se pencher considérablement, ce qui a pour effet de le placer dans un inconfort tout à fait propice au ton de l'installation.

La caméra subjective traque quelqu'un qui apparaît puis semble s'évanouir en transparence dans les méandres d'une bâtisse abandonnée. Une autre boucle vidéo est diffusée sur un moniteur encastré au sol et surimpose des images d'eau mouvante et de sculptures de pierre à visages de chérubins. En penchant la tête pour la regarder, on a l'impression d'y plonger, d'être submergé par les flots.

Une seule installation semblait atténuer le malaise poétique produit par l'ensemble. De minuscules moniteurs fixés à un mur diffusaient des images de corbeaux saisies à contre-jour. Cette fois, l'intérêt formel était indéniable puisque le format réduit des moniteurs forçait le visiteur à s'approcher de la pièce, changeant la conception de l'espace muséal et, par le fait même, la relation que le visiteur entretient avec l'œuvre. Comme le dit l'artiste: « On a envie de mettre la pièce dans sa poche ». Par contre, l'image choisie, bien qu'esthétique, ne dépassait pas vraiment un symbolisme de première lecture.

Claude Ferland entend garder la maîtrise complète de la diffusion de son œuvre, ainsi que de sa lecture. Volonté certes présomptueuse mais qu'il réussit pourtant à faire triompher puisqu'il a reconfiguré la galerie Verticale de manière à inciter le visiteur à emprunter un trajet correspondant à la progression des œuvres (il a littéralement reconstruit la salle qui était mise à sa disposition pour l'adapter à ses réalisations et non l'inverse). Claude Ferland n'accroche pas ses œuvres, il les laisse prendre possession de l'espace comme la végétation qui s'est emparée des jardins vers lesquels il a tourné sa caméra, comme la mélancolie qui envahit l'individu qui se questionne sur l'absurdité du monde et la place qu'il y occupe.

Martine Rouleau

■ OTTAWA

PAYSAGES DE LUMIÈRE

FRANÇOISE REID

Galerie Calligraphie

21, rue Murray, Ottawa

Du 4 au 21 octobre 2001

Françoise Reid assume une saisie spontanée des multiples facettes d'une nature qui se veut le matériau premier de son œuvre. Les forces débordantes des paysages gaspésiens constituent le fil conducteur d'une nouvelle production qu'elle consigne au moyen d'un langage énergétique et réfléchi.

L'artiste poursuit une démarche amorcée il y a quelques années avec ses drapeaux de prière, série emblématique empreinte d'une mystique bouddhiste. La lumière constituait le sujet principal de ses toiles, leur éclairage cru et dense baignait des formes à peine esquissées et les pulvérisait, marquant par là une mutation à la fois plastique et symbolique. Sa récente production est également singularisée par cette constante dont les différents registres se conjuguent à la croisée d'une appréhension libre de l'environnement et d'une vision plus structurante du visible.

La peinture de Françoise Reid recouvre la surface des choses et les pénètre ne se cantonnant pas à une description, à l'expérience sensible qu'elles offrent. Ce dont l'artiste atteste au moyen d'une matière dont elle fait sentir le poids et la consistance, bref, l'aspect à la fois palpable et friable de chacun des éléments évoqués.

Le type de traitement pictural de l'artiste fait ainsi corps avec les sujets décrits, mettant en valeur les forces sous-jacentes qui alimentent à la fois le propos plastique et sa portée symbolique. L'artiste en fournit un bon exemple avec ses fonds marins, paysages inusités dans lesquels les contours fluides des formes sont dissous par un éclairage dense et feutré que manifestent des algues à peine esquissées.

Le mouvement giratoire fait littéralement danser ces ébauches de végétaux. La dynamique prend alors des accents surréels dans le jeu à la fois vague et pourtant bien ancré d'un *visible* d'où jaillissent de multiples interprétations.

Sa confrontation avec la nature âpre et grandiose de la Gaspésie amènera Françoise Reid à développer un propos plus grave et dramatique. Ses paysages mi-figuratifs, mi-abstraites conservent certes la même souplesse d'expression que ses fonds marins, mais son geste, si spontané soit-il, se fait plus réfléchi, plus conscient.

L'artiste accumule torsions et contorsions des formes qu'elle accentue au gré des éclairages, conférant aux scènes de ses tableaux une atmosphère qui relève parfois du fantastique. Ce dépaysement résulte de l'action de la lumière qui élargit ces visions jusqu'à leur prêter des dimensions métaphoriques.

Une première lecture de ses paysages révèle le jeu formel de l'artiste qui s'ingénie à plier les formes au gré de son imagination. Les lectures subséquentes renvoient à un univers symbolique où le monde de la légende et du mythe côtoie une réalité évoquant la présence humaine sans vraiment la matérialiser.



Le jardin, 2001
extrait de l'installation.
Photo: Claude Ferland



Françoise Reid
Marée Haute (1999)
81,2 x 109,3 cm
Acrylique sur toile

L'artiste habite littéralement les espaces qu'elle anime au moyen de grands traits larges et impulsifs dont les couleurs terreuses et sourdes contrastent avec des éclats lumineux.

Obscurité et incandescence jaillissent d'un même tumulte instinctif se manifestant à travers un jeu constant de transformation des structures premières de l'œuvre. Celles-ci se modifient, se confrontent ou se répondent dans une perpétuelle mouvance des formes et des couleurs qui donnent vie au tableau. Ces zones deviennent alors de véritables ouvertures vers un *ailleurs*, lieu de passage qui guide le regard de l'obscurité vers la lumière.

À un moment où l'artiste contemporain questionne les espaces de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, il est intéressant de constater comment Françoise Reid renoue avec une vision à la fois immédiate et immatérielle d'une nature non pas mythifiée mais réinventée.

Jules Arbec

AU-DELÀ DU PARADIGME NATURE-CULTURE

PIERRE BOOGAERTS

LE RÉEL, LE REGARD, L'IMAGE

Musée canadien de la photographie contemporaine

Du 14 septembre 2001
au 6 janvier 2002

La rétrospective des œuvres de Pierre Boogaerts remet à l'ordre du jour l'art de la photographie conceptuelle. Ce mouvement s'est développé de façon autonome à une époque où dominaient le minimalisme, le Pop Art et le Land Art. Boogaerts écrivait: « Notre vision est une construction sociale et culturelle [...] Nous voyons



ce que nous croyons que nous devons voir. C'est la raison pour laquelle l'image représente davantage nos croyances que la réalité. En fait, l'image nous représente. »

D'origine belge, l'artiste Pierre Boogaerts s'est établi à Montréal et a pratiqué la photographie de 1971 jusqu'au début des années 90. En 1994, il a fait don au Musée des beaux-arts du Canada de sa production des vingt dernières années. Quelque 41 œuvres comprenant 390 épreuves composent la rétrospective de ce photographe canadien de réputation internationale.

Dans les années 70, Pierre Boogaerts exposait ses œuvres chez Gilles Gherbrandt et à la Galerie Optica. Il avait la faveur des revues d'art; c'est dire que très vite les commentateurs se sont montrés sensibles à l'originalité de ses images. Franchement analytiques, ses œuvres présentent des exposés du paradigme nature-culture, comme *Référence: Plantation/Jaune Bananier* (1975), une série de photographies prises à Montréal et à Bruxelles exploitant le thème de la bananeraie, *Dieffenbachia* (1985), *Lys* (1986-88) ou encore d'autres études florales ou arboricoles. Dans le catalogue de l'exposition, Pierre Dessurreault

souligne que les maquettes de *Feuilles Traces* (1982) constituent un cycle par lequel l'artiste « se libère de la rigidité du support photographique en disposant en cascade sur un mur un groupe d'épreuves non montées qui forment une image de feuilles mortes ou de traces dans la neige. » Le parallèle évident entre les feuilles de papier photographique et les feuilles d'arbre est fort réussi.

Pierre Boogaerts fait partie de la génération d'artistes montréalais qui avec les Serge Tousignant, Bill Vazan et Robert Walker ont exploré et développé le langage de la photographie expérimentale. Il a affirmé la totalité de l'image photographique tout en rejetant ses aspects picturaux et formels.

La série intitulée *Street Corners (Pyramids)* (1978-79) publiée ultérieurement dans un livre a été réalisée à New York. Boogaerts s'y révèle un maître du regard intime et expressif. Il interprète habilement les espaces, les dimensions et les sites urbains à sa manière picturale personnelle en inversant ciel et immeubles et en assemblant de façon diachronique des images multiples pour n'en former qu'une seule. L'interaction entre l'image photographique et son assemblage peut constituer une imagerie multiple ou un simple format rectangulaire. Pierre Boogaerts a dessiné à l'aide d'images, explorant le vide cosmique, l'ouverture et la fermeture de l'espace visuel. Le tactile et l'optique s'entrelacent et se superposent d'une manière souvent surprenante.

Entre 1971 et 1990, Boogaerts a réalisé des œuvres qui explorent de façon à la fois subtile et profonde la distinction paradoxale entre l'espace virtuel de la photographie et l'espace réel. Il a cherché à mettre en évidence les mécanismes de la vision en explorant et en reformulant le processus photographique. L'exposition comprend notamment la série *Synthèse du ciel* (1973-75). Les multiples images de ciel et de nuages sont disposées en pyramide, une structure artificielle comprenant une série de grilles qui évoquent une autre réalité (celle de la vision cosmique de l'artiste-photographe).

Son œuvre peut être vue comme un tout unifié, une succession de longs cycles de travail au cours desquels il a étudié des aspects particuliers de la photographie selon divers thèmes. Les anachronismes conceptuels et théoriques explorés par Boogaerts avec une grande sincérité et une grande subjectivité sont souvent imprégnés d'une essence poétique. Dans la panoplie de ses moyens figurent des procédés de trucage qui montrent des scènes assimilables à des décors vrais et parfois familiers alors qu'il s'agit d'analogies entièrement construites. Pierre Boogaerts est un artiste conscient des dilemmes tautologiques propres à la photographie et qui tente sans cesse de dépasser les limites du paradigme central nature-culture. Son œuvre remet en cause la formulation et la fonction même de l'œuvre d'art. Ses photos sont significatives de l'approche expérimentale et exploratoire qui caractérise l'époque où elles ont été produites. Ne serait-ce que pour cette raison, la rétrospective mérite d'être vue.

John K. Grande

(Adaptation: Claire Saint-Georges)

