Document generated on 04/25/2024 12:59 a.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Expositions

Volume 40, Number 166, Spring 1997

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53314ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this document

(1997). Expositions. *Vie des Arts*, *40*(166), 75–79.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

MONTRÉAL

AUX EXTRÉMITÉS TEMPORELLES DE L'EXPÉRIENCE HUMAINE

Jocelyn Jean
« J'habite une maison outre-mer »
Galerie Graff
963, rue Rachel Est
Du 27 février au 29 mars 1997

La maison : valeur sûre, lieu familier, rempart contre les intempéries et les dangers, emblème et élément premier du « cocooning ». C'est le lieu par excellence où s'incarnent une culture, une civilisation ; la domotique, après Le Corbusier, en fait aujourd'hui une « machine à habiter » où l'environnement est totalement contrôlable, et à distance qui plus est. La maison qu'habite Jocelyn Jean dans les toiles et photomontages exposés à la galerie Graff laisse aussi transparaître ces connotations, mais c'est plutôt leur précarité qu'elle fait ressortir. Réduite à sa forme géométrique la plus simple, elle devient une enveloppe perméable dont le mérite insigne est de réussir à coexister malgré tout avec des forces élémentaires auxquelles il serait futile de penser résister.

Jean, au-delà d'une métaphore sur la fragilité de la condition humaine, continue ici à explorer un dialogue entamé voilà déjà quelques années entre l'arbitraire et les limites des systèmes de représentation et d'interprétation inventés par l'homme et l'obstination de la réalité incontournable qu'est notre univers à les battre en brèche et à en rompre les digues illusoires. Il s'agit ni plus ni moins de peindre un paradoxe, comme le titre d'une de ses toiles le confirme, et de réfléchir sur les voies qui pourraient permettre de concilier ces inconciliables. À ce jeu, tout est permis et même les espaces entre les éléments modulaires de certaines œuvres, comme dans la frise de *Série des maisons* (1996) sont appelés à remplir un rôle : c'est l'environnement dans sa totalité qui doit être pris en compte, et non certains éléments choisis seulement.

Cet *a priori* cautionne une grande liberté plastique en même temps qu'il impose une démarche rigoureuse à laquelle Jean sait faire face de façon inventive, multipliant les approches et les explorant avec soin. Il peut ainsi faire coexister dans une même optique sa très atmosphérique *Vision du pôle* (1996), où le sujet n'est identifiable que parce qu'il est *nommé*, et le très construit *Les noyaux de la terre* (1996), triptyque où les débordements de la matière acquièrent une présence très physique. *Les quatre balises* (1997), œuvre toute récente, offre même à travers l'enchaînement de ses cônes une synthèse de ces deux extrêmes. *La Nouvelle-Australie* (1996), quant à elle, offre l'utopie d'une relative harmonie alors que les forces naturelles intégrées à la structure collaborent à la cohésion de l'habitat.

De façon complémentaire, Jocelyn Jean inventorie dans *Le Musée de Noé*, série de sept impressions photographiques réalisées à partir de collages, les conditions d'existence d'un environnement à visage humain. Exclusivement composées de citations extraites du bestiaire de l'iconographie picturale, les œuvres de cette série constituent à leur manière une somme de l'histoire de l'art, des miniatures persanes à la chèvre de Picasso, du rhinocéros de Dührer au tigre d'Hokusai, en passant par le chien de Colville et par bien d'autres.

En même temps que de rappeler la raison originelle du concept de maison, qui est d'assurer une protection, ces œuvres illustrent de façon subtile, parfois humoristique mais aussi émouvante, le long processus qui a permis de rendre l'abri habitable et, progressivement, d'en élargir les murs. D'abord l'appropriation et la domestication que permet le simple fait de pouvoir nommer, représenter la menace, l'inconnu ; la filiation ensuite, la communauté d'esprit qui se manifeste par la constitution progressive de points de convergence et de correspondance à partir de visions différentes et complémentaires des mêmes réalités, et qui en enrichissent progressivement la substance. L'ouverture, enfin, qui intègre l'extérieur, qui agrandit la maison et la transforme en planète. Jean a aussi voulu faire une série sur le regard, ce miroir psychologique, ce qui établit une manière de dialogue avec le regard que nous posons maintenant sur ces citations et ce qui en rend la lecture d'autant plus fascinante.

Collection de moments forts, représentation d'un héritage qui, petit-à-petit a rempli les coins de la maison humaine d'œuvres aimées, cette série renoue en même temps avec le premier moment de l'histoire de l'art, la peinture rupestre : Jocelyn Jean touche ainsi par cette exposition aux deux extrémités temporelles de l'expérience humaine et le fait d'une façon qui nous permet d'estimer cette expérience et les défis qu'elle pose encore. C'est rare et stimulant.

Jean-Jacques Bernier

J'habite une maison outremer : la Nouvelle-Australie
1996
Acrylique sur toile
210 x 180 cm

PARTIR, REPARTIR

Pierre Breault
Le voyage d'Ulysse
Du 8 au 30 janvier 1997
Local 424
372, rue Ste-Catherine Ouest
Montréal

Sous le titre *Le voyage d'Ulysse*, Pierre Breault a regroupé une quinzaine de grandes toiles accompagnées de poèmes. Ces œuvres, pleines d'allusions symboliques, se veulent l'écho d'un voyage mythique dans le temps et l'espace mais aussi une incitation à partir ou à repartir vers des contrées sans nom que l'artiste offre de découvrir.

Nausicaa, 1996
Acrylique sur toile et collage
171 x 347 cm

Cette invitation au voyage prend la forme d'une vision panoramique dans laquelle, tour à tour, des éléments mi-figuratifs, mi-abstraits modulent la composition du tableau comme des repères qui polarisent le regard et le guident. Traitées en aplat, les différentes plages habitent l'étendue des toiles et demeurent en équilibre entre rigueur plastique et souplesse d'exécution. Ce jeu dans l'espace, cet espace du jeu s'ouvre alors comme un pays à connaître, une région à explorer. Breault s'appuie sur un vocabulaire et un discours visuel concis. Il peint ainsi une sorte de simplicité des choses dont il exprime (au sens chimique du terme) richesse et finesse.

Ses mises en scène savamment structurée n'altèrent en rien la liberté et la spontanéité que tout observateur ne peut manquer de remarquer. Grâce à la dynamique particulière qui anime ses toiles, l'artiste mobilise le spectateur, l'oblige à prendre du recul pour gagner une perception globale puis, à l'inverse, le convie à une saisie fragmentaire et analytique qui dévoile la subtilité des couleurs et le rendu des textures.

Si le propos de ces œuvres tire d'abord son sens de l'expérience qu'elles suscitent, il trouve sa véritable signification dans la part d'invisible que constitue la relation humaine au temps, à l'espace et à la perception des éléments qui viennent les modifier.

Jules Arbec

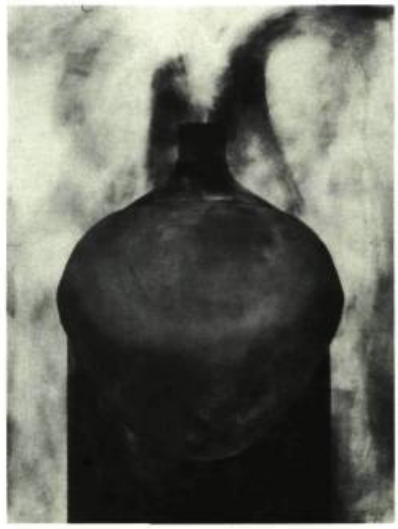
LES CHOSES ET LEUR VIE

Stella Sasseville
La mémoire du modèle photographié et l'objet du désir
Œuvres récentes
Du 21 novembre au 3 décembre 1996
Galerie Schorer
5686, avenue Monkland

Les mouvements de couleurs et les effets de transparence qui parcourent la série récente de toiles grand format présentée par Stella Sasseville, prolongent l'esprit des grands espaces de l'Ouest canadien peints par l'artiste au cours des années 1980. Regroupé sous le thème *La mémoire du modèle photographié et l'objet du désir*, les tableaux de Stella Sasseville ont la particularité de susciter plus d'intimité avec les choses, avec les objets de la vie quotidienne.

« Lumière et transparence, voilà ce qui m'intéresse, s'enflamme l'artiste. Une bouteille ancestrale d'abord, puis des vases, des urnes, enfin du verre. Ces objets sont transparents par essence. La modification de leurs transparences symbolisent leur dislocation et leur disparité. »

L'urne, symbole terrestre et universel, invite le collectionneur ou le simple amateur d'art à réfléchir « afin que la mémoire puisse continuer de vivre dans la genèse. Je vous ai fait des urnes pour que la vie soit aussi belle que la mort. Qu'elles transportent l'eau ou les cendres, ces urnes sont extérieures et intérieures, vivantes et amoureuses. »



Fraga-fragi-fragum
Acrylique sur toile
1996
122 x 91,5 cm
Photo : Michel Dubreuil

Les urnes sortent des murs troués, étiquetés, et deviennent des objets décoratifs qui iront d'un propriétaire à l'autre, d'un pays à l'autre : elles voyageront. Boîtes mystérieuses ou vases transparents capuchonnés de diamants, elles prendront leur place dans des maisons, et leurs différentes formes épouseront les goûts de chacun. Tels de mini-sarcophages, ces récipients deviendront les témoins du temps qui les aura vu naître. Pour neutraliser le caractère abstrait de ses toiles, l'artiste utilise la caméra. Par la pellicule, elle s'efforce d'objectiver l'ombre sur l'objet et de se l'approprier. « La mémoire du modèle photographié et l'objet du désir représentent l'idée maîtresse de ma production actuelle. Cette idée s'est imposée à mon esprit à partir d'un souvenir de ma tendre enfance où je me rappelle qu'en observant l'ombre j'ai aperçu la lumière. »

Luce Langlois

Un vidéo d'art est consacré à Stella Sasseville qui commente ses œuvres : peintures, estampes, sculptures et installations. Il suffit de passer le pont, présenté en mars 1996 au Festival international du film sur l'art, sera diffusé sur les ondes de Télé-Québec au cours de l'automne 1997, à l'émission Hors circuit..

QUÉBEC

IMAGES IDENTITAIRES

Emblèmes et autres codes
de Vivian Gottheim
Galerie Madeleine Lacerte
du 23 février au 14 mars 1997

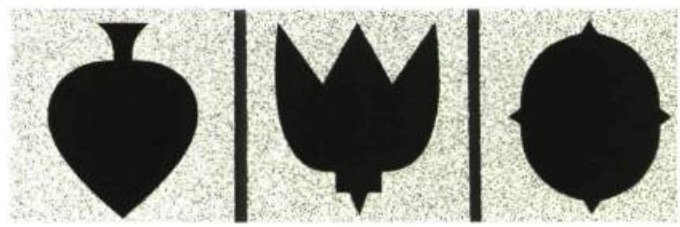
La dernière manifestation individuelle de Vivian Gottheim à Québec remonte à mars 1992, où elle tenait simultanément deux expositions. Cinq ans plus tard, la voici avec une série d'œuvres tout à fait renouvelée, porteuse de réflexions sur l'évolution des formes et leurs multiples dérives de sens — jusqu'à l'ambiguïté — selon les époques, les cultures, les appropriations.

Emblèmes et autres codes consiste en une quinzaine de pièces réalisées au pastel à l'huile ou à l'acrylique, la majorité étant des polyptyques. Deux ensembles de petits objets muraux en bois et métal, créés au cours de l'automne 1996 lors d'une résidence au Centre de sculpture Est-Nord-Est, à Saint-Jean-Port-Joli, complètent cette exposition.

Bien que visuellement différente, la démarche actuelle de Vivian Gottheim ne renie pas son travail antérieur fondé sur la fréquentation des grands maîtres figuratifs ou abstraits de l'art moderne. Elle ne balaie pas non plus (et sans doute encore moins) sa réflexion nourrie par tous ces peintres, petits ou grands qui, depuis le XVII[e] siècle, ont exploré dans les vanités ces qualités sémantiques supplémentaires attribuées aux objets. Passionnée par le pouvoir d'évocation des images —et tout particulièrement celles codifiées par la culture —, cette artiste postmoderniste prend plaisir à troubler leur fausse immuabilité. Détournement, relecture, manipulation, décontextualisation figurent parmi ses stratégies visant à insuffler une nouvelle vie aux formes. À cet éventail de moyens s'est ajoutée, depuis 1992, une fascination à l'égard de leur contour ou de leur silhouette.

Cette irrésistible attraction fait suite à vrai dire à un coup de foudre pour l'œuvre de l'Américain Allan McCollum ainsi qu'à la « découverte », principalement lors de séjours au Portugal et en Allemagne, de l'héraldique, à la fois science complexe et art de convention, dont le sens s'est altéré au fil des siècles au profit de la simple ornementation. Vivian Gottheim s'approprie ces motifs symétriques en les vidant de leur contenu ou de leur fonction, ou s'en inspire pour en créer d'inédits. Par la suite, combinées par affinités ou oppositions, les formes deviennent de la sorte des réceptacles pour de nouvelles propositions investies d'équivoque. Celles-ci sont en effet laissées volontairement ouvertes à l'interprétation, ou encore orientées, à la manière d'un clin d'œil, par un titre déconcertant de réalisme (*Requin et bateau, piochon et épée, lame et obus*, triptyque, 1995), lorsqu'elles ne sont pas malicieusement associées à un emblème du XX[e] siècle (bandes de Buren, crâne de bovidé de O'Keefe, cible de Delaunay...).

Voilà des œuvres polysémiques dont l'ambivalence s'exprime même au niveau plastique. En effet, Vivian Gottheim oscille entre un dépouillement austère et une richesse de textures qui se manifeste tout particulièrement au sein des pastels, où y jubile la couleur dans ses combinaisons complémentaires. Il en résulte un frémissement optique à la fois sensuel et dynamique, paradoxal contrepoint à la froideur hiératique des figures choisies.



Vivian Gottheim
Blason, marmite, arbre
Acrylique, 1995
81,5 x 270 cm

Jusqu'au 27 mars 1997
Peintures sur fibres : Ulla-Maija Vikman
Textiles de la Finlande
Présentée par le Ministère du patrimoine Canadien, programme des expositions internationales

Pamela Williams : la mort divine
Essai photographique de sculptures dans les cimetières de Paris, Milan, Rome.

Du 12 avril au 11 mai 1997
Couché sur papier - « Zu Papier Gebracht »
L'art Viennois depuis 1945
Une exposition itinérante d'œuvres contemporaines sur papier.

Horaire de la Galerie : lundi au vendredi, de 14h à 17h
lundi et mercredi soirs, de 19h à 21h
samedi et dimanche, de 13h à 17h

la galerie d'art Stewart Hall art gallery
Centre culturel de la Ville de Pointe-Claire **Stewart Hall**
176, Lakeshore Road, Pointe-Claire, Qc H9S 4I7
Tél. : 630-1254 Fax :630-1259

Au niveau métaphorique, la « dissection » que l'artiste fait subir aux signes correspond à une préoccupation à l'égard de sa propre identité, de ses racines, de son hérédité. Qu'elle soit une Brésilienne née de parents allemands et installée à Québec après des études aux États-Unis y est sûrement pour quelque chose. Elle considère par ailleurs le Québec comme un territoire propice à un tel questionnement identitaire, bien qu'il soit difficile d'y échapper, à une époque où l'immigration massive et la montée des nationalismes bouleversent l'échiquier géopolitique mondial. Ses œuvres demeurent toutefois sur le terrain (neutre?) de l'esthétique, Vivian Gottheim n'étant pas une polémiste. Jouant de subtilité, ses polyptyques proposent plutôt la coexistence intelligente d'images de sources et d'évocations diverses, valorisant ainsi la liberté d'expression et le multiculturalisme. Et si, comme cela survient dans ses œuvres, l'hétérogénéité provoque à l'occasion des « frictions », celles-ci ne peuvent que sainement contribuer à ébranler nos certitudes, laisse-t-elle comprendre.

Convaincue du pouvoir des formes sur l'organisation de notre pensée, Vivian Gottheim n'a pas pour autant épuisé les mystères de ce langage silencieux. Ses récents objets muraux témoignent plus que jamais de sa soif de décortiquer les idées qui ont façonné notre civilisation, afin d'intensifier la qualité de notre présence au monde.

Marie Delagrave

HULL

FENTE/FEINTE

Marc Fournel
L'acquis et sa meurtrière
Installation vidéographique
Université du Québec à Hull
Du 15 janvier au 2 février 1997

Dans *L'acquis et sa meurtrière*, Marc Fournel, jeune vidéaste de l'Outaouais, explore la métaphore du corps. Celle-ci est constituée de deux images distinctes, silhouette et paramécies, qui sont superposées. La rencontre de ces deux organismes vivants est fascinante. La fascination visuelle vient du fait que la paramécie, organisme unicellulaire invisible à l'œil nu, traverse la silhouette d'un être humain visible, qui nage dans un arrière-plan de couleur noire.

Tout le long de la projection de la bande vidéo, ces deux corps adoptent des gestes qui évoquent le fœtus, la position fœtale et la nage dans la cavité amniotique. Le mouvement très lent de la silhouette, qui reste dans le même lieu, est gracieux et « plastique ». Marc Fournel exploite avec brio les composantes formelles du mouvement et met l'emphase sur la fluidité du corps qui se meut dans le vide.

De temps en temps, la couleur noire de l'arrière-plan s'intègre à la silhouette mouvante. Il en résulte un effet visuel puissant: le corps sort de la trame visuelle du récit (l'intra-diégétique) pour s'intégrer à l'arrière plan (l'extra-diégétique). Cela se produit au moment où le corps écarte ses pieds et ses mains et crée une *fente*.

Photo tirée de l'installation vidéo de Marc Fournel
L'acquis et sa meurtrière, 1997

Celle-ci n'est pas gratuite. Elle prendra tout son sens quand l'installation vidéographique dans son ensemble enclenchera la mise en abîme[1]. Le regard du visiteur est strictement contrôlé dans cette exposition. L'écran est encadré par un immense dispositif architectural qui reproduit les paramètres d'une meurtrière, soit une *fente* verticale pratiquée dans un mur en acier. Le regard traverse cette ouverture pour voir la bande vidéo sous un angle pré-établi par le dispositif autoritaire de l'installation, mais en même temps doit se distancier de l'objet perçu. Le spectateur se retrouve dans la même position du guerrier de la Renaissance qui se cache pour mieux voir l'ennemi: la représentation. Pour voir, il faut être absent. Il faut s'absenter du monde. C'est l'œuvre qui rend le regardeur présent par ses effets. L'image n'est pas toujours objet.

En traversant ce dispositif perceptif, le regard du spectateur installe la bande vidéo dans l'angle que l'artiste a construit spécifiquement pour son œuvre. Il reproduit aussitôt la position idéale qui permet de capter la silhouette de la bande vidéo en séquences détachées, coupées, rythmées, structurées par la meurtrière. Ainsi, tous les éléments de l'installation vidéographique sont maintenant en place pour créer la mise en abîme. Quand la silhouette produit une *fente*, qui correspond à l'angle de la meurtrière et au point de vue du spectateur, le regard chute et va de la meurtrière, vers la bande vidéo, vers l'arrière-plan. La cible est touchée.

La force de l'œuvre de Marc Fournel réside dans le fait qu'elle nous pousse à revivre le rapport conflictuel que l'image entretient avec l'acquis visuel de la télévision. Sous cet angle, le titre de l'exposition prend tout son sens.

Camille Bouchi

[1] La mise en-abîme est représentée ici par la fente sous toutes ses formes.

LE REGARD QUI TUE

Diane Génier et Françoise Charron
Installation:
Le temps des cendres.
Les carnets d'Eurydice.
Axe-NÉO-7, Hull
Du 19 janvier au 23 février 1997.

L'art postmoderne pose des questions: *Qui suis-je? Est-ce que je produis de l'art? Est-ce que je suis art?* Par ses composantes, l'installation répond à ces interrogations: « je suis art parce que je vous montre, cher spectateur, le processus qui a mené à ma naissance. Je suis art parce que je pose des questions sur ma propre légitimité. Je suis art parce que je vous fais participer à ma propre création. »

L'installation de Diane Génier et de Françoise Charron s'inscrit dans la même logique et pose des questions identitaires sur l'art, la vie et le sujet dans un lieu qui cherche sa légitimité et sa raison d'être dans le faire de la création. Aujourd'hui, l'art réfléchit au sens esthétique et intellectuel du mot.

Ancrée sur le mythe d'Orphée et d'Eurydice, *Le temps des cendres. Les carnets d'Eurydice* renferme 6 récits-stations — le Mythe, le Récit, le Poème, le Journal, les Chants, le Commentaire — qui aboutissent à un immense mur de cendres qui éclipse la lumière des vivants. À chaque station, on trouve des « fardes »[1] où sont déposées les photos d'Eurydice. Au moment où les visiteurs ouvrent les boîtes, les images disparaissent graduellement. Aucun fixatif chimique n'a été appliqué pour retenir l'image-Eurydice. La photographie est toujours en péril. Plus la lumière et le regard du spectateur traversent les photos, plus la représentation noircit graduellement. Par conséquent, tous les spectateurs se transforment en Orphée[2] et font disparaître par leur seul regard la représentation de la figure. Le regard tue, donnant au regardeur la responsabilité de créer la figure de l'éphémère: l'art. Ainsi, la farde est la métaphore de la postmodernité. L'art, c'est l'absence du fixatif qui tient artificiellement la création. Les critères objectifs sont remplacés par une réflexion (réfléchir et refléter) sur la création. Plus l'installation réfléchit sur elle-même, plus elle devient art.

Le temps des cendres. Les carnets d'Eurydice
Photo: François Dufresne

Encadrements
DeSerres
256, rue Ste-Catherine Est
Montréal (Québec)
H2X 1L4
849-4536

Encadrements
mur-murs
1056, Laurier Ouest
Outremont (Québec)
H2V 2K8
Tél.: (514) 276-7032

Ce qui rend cette œuvre si puissante et si réussie, c'est la métaphore de l'éphémère qui touche l'intra et l'extra-artistique. Toutes les composantes (fardes, photos, mythologie, texte, regards, lumières, ombres, labyrinthe, technologie, visiteurs) sont mobilisées pour produire la figure filée de l'éphémère qui suit le visiteur du début à la fin. Le provisoire devient le lieu où se déroule l'exposition.

Mais l'éphémère n'est pas uniquement l'absence de mémoire qui s'évanouit malgré tous les efforts futiles déployés pour la retenir. C'est plutôt le noircissement de la photographie par la lumière qui traverse le corps-image d'Eurydice. Le transitoire (l'effet mère) est la photo qui efface ses propres traces pour créer le « figural ». C'est l'art actuel qui ne croit pas que le *fixatif soit* capable de le fixer pour l'éternité. Celle-ci est une illusion. Tout disparaît, même l'art.

Une question s'impose. Si l'éphémère existe et que tous les efforts humains sont futiles face à la mémoire qui oublie, alors pourquoi le mythe d'Orphée et d'Eurydice continue-t-il, 3000 ans plus tard à hanter les artistes? Est-ce pour détruire l'éphémère par ses propres armes? L'art aurait-il pour mission de traquer tout ce qui est fugace pour l'exorciser? Quoi qu'il en soit, le visiteur, étreint d'angoisse, s'abandonne pourtant au jeu d'une fiction dont la violence originelle est désamorcée par l'effet nostalgique de la mémoire du mythe. Miracle de l'art qui métamorphose la souffrance de la finitude et de l'oubli sans l'abolir.

Camille Bouchi

[1] La farde est une boîte qui protège, de la lumière du jour, les photographies du XIX[e] siècle. À cette époque, le fixatif chimique n'était pas utilisé en photo.

[2] Selon la mythologie grecque, Orphée fait disparaître Eurydice par son regard.

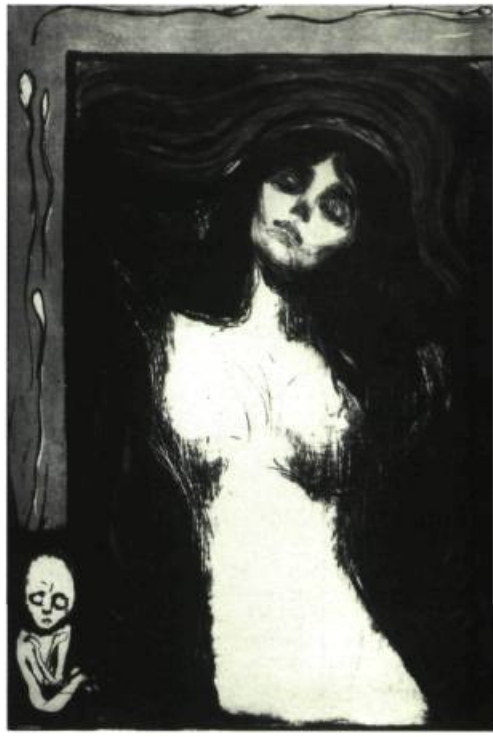
TORONTO

MAL DE FIN DE SIÈCLE

Les gravures symbolistes
d'Edvard Munch
Musée des Beaux-arts de l'Ontario
jusqu'au 25 mai 1997

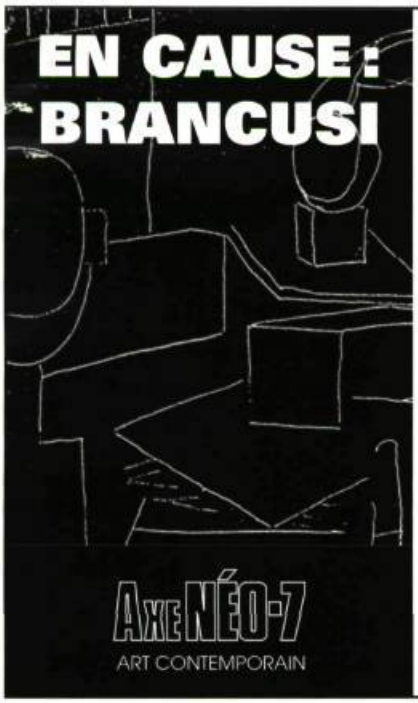
Je me souviens des pèlerinages que je faisais au Musée Munch, alors que j'étais encore un adolescent vivant à Oslo à la fin des années 60, pour y voir les images angoissées et douloureuses du désarroi intérieur d'Edvard Munch. Munch c'était comme Dali à l'envers. Au lieu d'horloges fondant dans un paysage aride, on avait devant soi un paysage qui se fondait en un état d'esprit. L'obsession de Munch pour les sentiments d'aliénation, de jalousie d'attraction et de répulsion, ses questionnements ultimes sur la sexualité et la mort font partie du paysage intérieur de la culture des jeunes. On peut comprendre les peintures de Munch sans rien connaître de l'art. Y a-t-il une image plus persistante de l'amour adolescent que *Le baiser de Munch* – deux âmes et deux corps s'unissant en une seule forme synergique? Pour Munch, les émotions étaient la réalité. Le fait objectif n'existait pas. *Le cri* est désormais l'icône universel de l'anxiété de fin-de-siècle et du malaise de la modernité. Munch avait déjà fait un pacte avec la réalité lorsqu'il peignit cette image en 1893. « Pour moi, la vie est comme une fenêtre dans une cellule – jamais je n'entrerai dans la terre promise », écrivit-il. Le quartier Christiana (Oslo) où grandit Munch était un milieu victorien de classe moyenne. Des visions radicales d'enfer et de damnation alimentaient le feu de la Scandinavie chrétienne. Les rôles sociaux étaient aussi étriqués et réprimés que dans une pièce de Strindberg et leur descendance se retrouvent dans les sous-textes pseudo-psychologiques, les personnages aliénés et les décors naturels des films d'Ingmar Bergman. La peinture de Munch intitulée *Soirée sur Karl Johansgate* (1892) est typique de l'aliénation anonyme d'une société jadis rurale en voie d'industrialisation. *L'enfant malade* (1894), un portrait (retravaillé plusieurs fois selon différentes versions) de la sœur de Munch qui mourut de tuberculose lorsqu'il avait cinq ans, est un appel pour une délivrance de la douleur, mais n'en offre aucune. Si la maladie est devenue une métaphore de la vision angoissée qu'avait Munch de la société, l'image tragique d'une jeune femme étendue seule sur un lit, une bouteille vide sur une table dans *Le jour suivant*, est moins la métaphore d'une maladie personnelle que sociale.

Munch finit par succomber à plusieurs des maladie psychologiques exprimées dans ses œuvres. Après une dépression nerveuse en 1909, il partit en maison de repos. Il se rétablit et se mit à peindre des scènes naturelles et des portraits moins torturés tout en demeurant un outsider excentrique et un bohémien de cœur. Ses peintures parlent d'un nouveau monde, très éloigné de la société bourgeoise repliée sur elle-même de sa jeunesse. Il fallut l'encouragement de l'amateur d'art allemand Julius Meier-Graefe pour que Munch fasse le saut de la peinture à la gravure. L'exposition offre plusieurs exemples des estampes provenant de la collection de Meier-Graefe, des œuvres plus spontanées et intimes que les peintures. Ses innovations avec la gravure sur blocs de bois sont incroyables d'audace: on en trouve l'écho dans les assemblages de bois gravé à la scie et peint de Paterson Ewen, ainsi que dans les œuvres contemporaines du graveur de la Colombie-Britannique Arnold Shives. *Deux personnes (Les solitaires)* (1899), une gravure en couleurs de Munch montrant deux personnages sur un rivage – une femme en blanc et un homme en noir, présente des marques et des textures grossières qui, grâce au médium même du bloc de bois, rappellent le décor naturel. L'intensité du visage de l'homme dans *Le cri* (1893) fait de la même façon écho aux motifs linéaires et hypnotiques de la rue, du ciel et du port environnants, lignes qui varient subtilement comme les lignes de croissance sur le tronc d'un arbre. Munch exposait ses tableaux aux effets des intempéries pendant des mois comme si



Madonna
Lithographie, 1896-1902
Bois sur papier japon
66 x 52 cm
Coll. Vivian et David Campbell

Le cri
1893
Musée Munch, Oslo
Photo: Svein Anderson/Sidsel de Jong



Une fiction de l'atelier

Expo-vente thématique
40 oeuvres originales

Marc Audette . Bonnie Baxter . Claude-Philippe Benoit . Liliana Berezowsky Miguel Berlanga . Guy Bourassa . Pierre Bourgault . Eva Brandl . Ian Carr-Harris . Panya Clark Espinal . André Clément . Tom Dean . Josée Dubeau Andrew Dutkewych . Diane Génier . Lorraine Gilbert . Trevor Gould . Spring Hurlbut . Kinya Ishikawa . Germaine Koh . Lyne Lapointe . Lisette Lemieux Christine Marcotte . John McEwen . Gilles Mihalcean . Marie-Jeanne Musiol . Christiane Patenaude . Francesca Penserini . Richard Purdy Michael Robinson . Reno Salvail . Robert Saucier . Henry Saxe . Stephen Schofield . Sarah Stevenson . Annie Thibault . Martha Townsend . Jean-Yves Vigneau . Laurie Walker et ....

20 avril au 15 juin 1997
vernissage: le 20 avril à 14 heures

205, rue Montcalm, Hull (Québec) J8Y 3B7 (819) 771-2122
télécopieur (819) 771-0696
axeneo7@orbit.qc.ca

ces forces naturelles amélioraient en quelque sorte sont travail : « C'est comme si mes peintures avaient besoin du soleil, de la poussière et de la pluie ; avec comme résultat que souvent les couleurs s'harmonisent encore mieux. »

La sexualité et la mort pouvaient sembler peser plus lourd dans son art que dans la réalité, archétypale, mais la scène de fond en était inévitablement la nature, dont la force universelle témoignait silencieusement de toute la gamme psychique des émotions humaines. Comme l'a énoncé un jour Joseph Beuys, « Pour Munch, l'art était un moyen de se libérer de (cette) anxiété. De là un nouveau monde naissait et c'était, bien entendu, un monde recréé à neuf. » Comprenant cinquante-neuf rares exemples de ses estampes exceptionnelles faisant partie de la Collection Vivian et David Campbell, l'exposition offre l'occasion unique de voir des peintures aussi renommées que *Le cri* (1893), un prêt du Musée Munch d'Oslo, *Rêve d'une nuit d'été. (La voix)* (1893) et *Jeunes filles sur la jetée* (env. 1903).

John K. Grande
(traduit de l'anglais
par Monique Crépault)

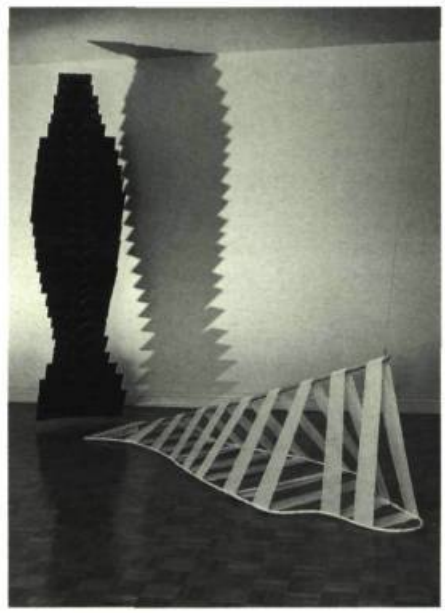
CONSTRUCTION-DISLOCATION

Galerie A Space
Joëlle Morosoli : La cité engloutie

Le mouvement est le message de la plus récente exposition de Joëlle Morosoli à la galerie A Space. Sans lui, il n'y aurait là qu'un tas de gatorfoam et de bandages. Pendant les quatorze dernières années, Morosoli a créé des dispositifs cinétiques, non seulement pour donner sa propre forme au mouvement, mais aussi pour suggérer des mémoires et des archétypes inconscients. L'un de ces dispositifs, intitulé *Trajectoire* (1992) et installé de façon permanente au plafond à ciel ouvert du Centre de Recherche Fernand-Séguin à Montréal, est équipé d'ailes multicolores qui s'ouvrent et se ferment tel un gigantesque éventail japonais. La mise-en-scène de ce scénario sculptural est aussi classique dans son intention que l'était l'ancien théâtre grec qui voulait que l'on suspende des images des dieux au-dessus de la scène pour assouvir les superstitions du public. Quelque chose dans les œuvres de Morosoli évoque l'atmosphère d'une époque où les images des dieux et des esprits prévalaient dans l'esprit humain et où les mythes sur la vie après la mort étaient aussi réels que la vie même. Il n'est pas surprenant alors d'apprendre que *La cité engloutie* (1993-94) fut inspirée par une visite au site mégalithique de Carnak en Bretagne, qui date de 1500 av. J.-C., et plus spécifiquement à un cromlech, un ancien cercle de pierre sur une île située loin des côtes qui disparait à marée haute pour réapparaître à marée basse. S'élevant et retombant en un rythme langoureux, s'affaissant comme un paquet de cartes pour se relever à nouveau, *La cité engloutie* de Morosoli crée un effet d'apparition et de disparition similaire.

Dans *Le spectre de l'ombre* (1994), la mystérieuse figure colorée de noir et de cuivre, qui fait penser à un pharaon, s'élève de la même façon, comme une somnolente apparition. À ses côtés, une « ombre » positive faite de pansements blancs extensibles s'étire dans l'espace pour ensuite s'enrouler en tas sur le plancher, comme de la gaze autour d'une momie. L'intense tension irréelle que font naître la pièce principale et son ombre réflète autant notre propre mortalité que les mythes anciens sur la vie après la mort. Mais les structures mouvantes de Morosoli s'attaquent également aux insipides orthodoxies esthétiques provoquées par le minimalisme des années 60, avec lesquelles ne sont pas trop familiers les artistes qui aujourd'hui créent des assemblages et installations à partir d'objets, même si la tendance persiste. Morosoli confronte le tout par l'utilisation d'un éventail très limité de matériaux – des plaques rectangulaires de gatorfoam peintes couleur sable, des bandages blancs extensibles et des mécanismes motorisés (qui pour elle sont un matériau) et elle le fait avec une ironie saugrenue. Ses œuvres ne sont pas anesthésiées, elles ne bougent pas non plus de façon impeccable. Leurs mouvements mécaniques sont maladroits, tendancieux, et paraphrasent la dislocation entre le soi et l'autre de la vie contemporaine. C'est comme si ces sculptures étaient les archétypes de leur propre construction, réfléchissant sur leur propre état d'être, sans tenir compte du public. Deus ex machina!

Shadows spectrum



John K. Grande
(traduit de l'anglais
par Monique Crépault)

ROUMANES
JACQUES-BERNARD
DU 2 AVRIL AU 15 MAI 1997
BELLE COMME UN HOMME
MONOTYPES SUR PAPIER
JACQUES-BERNARD ROUMANES
ESPACE LA TRANCHEFILE
5251, boul. Saint-Laurent, Montréal (Québec), tél: 270-9313
Tous les jours de 9h à 17h, Samedi de 10h à 16h, Dimanche fermé

Belle comme un homme (Fragments déchirés)
Média mixtes sur papier déchiré
0,55 m x 0,30 m

29/90 Atelier René Tazé III Erik Desmazières 1981

Calendrier des expositions 1997

Les pointes sèches de Gunnar Norrman
25 février au 6 avril 1997

Les manières noires de Erling Valtyrson
15 avril au 17 mai 1997

Les burins de Christiane Roy
20 mai au 14 juin 1997

Deux ateliers d'impression :
17 juin au 30 août 1997
James Stroud,
Center Street Studio, de Boston
René Tazé,
Atelier René Tazé, de Paris

Les gravures et estampes de Scott W. Goudie
16 septembre au 18 octobre 1997

Les gravures sur bois de John J.A.Murphy et de Cecil Buller
21 octobre au 31 décembre 1997

Galerie Sous Le Passe-Partout
5276 av. Notre-Dame-de-Grâce
(angle Décarie)
Montréal, P.Q. H4A 1K9
du mercredi au vendredi
de 14h30 à 17h30,
le samedi de 11h à 15h
ou sur rendez-vous en contactant:
Suzanne Baron-Lafrenière
Téléphone: (514) 487-7750
Télécopieur: (514) 487-5673