

Critiques

Volume 49, Number 197, Winter 2004–2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52664ac>

[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

(2004). Review of [Critiques]. *Vie des arts*, 49(197), 81–89.

MONTRÉAL

RUINES INSOLITES,
VESTIGES ET ARTEFACTSSUR LES TRACES
DE BURTYNSKY

PAYSAGES MANUFACTURÉS

LES PHOTOGRAPHIES D'EDWARD
BURTYNSKYMusée d'art contemporain
de Montréal185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal

Tél.: (514) 847-6226

www.macm.org

Du 8 octobre 2004 au 9 janvier 2005

Des centaines de chevalets de pompage plantés dans des champs pétrolifères. Des tonnes de ferraille. Des millions de pneus. Des navires abandonnés dans la vase. Paysages dévastés par l'action de l'homme ou artefacts sublimes? Depuis vingt ans, le photographe Edward Burtynsky est fasciné par les paysages altérés par l'homme.

Sillonant la planète avec son appareil-photo en quête de sites abîmés, notamment par les machines



Edward Burtynsky

Carrière de granit Rock of Age no 15,
zone active, carrière E.L. Smith, Barre,
Vermont1992
Épreuve à développement chromogène
127 x 102 cm
Coutoiserie de Nicholas Metivier Gallery

industrielles, Burtynsky, dans l'exposition *Paysages manufacturés*, montée au Musée d'art contemporain de Montréal, présente un ensemble de vues aux couleurs fascinantes et aux échelles vertigineuses. Plongées

saisissantes et perspectives télescopiques lui servent à «radiographier» la terre: du Canada au Bangladesh, en passant par les États-Unis et l'Italie.

Ici, on croit voir une arène romaine (*Mine de cuivre de Kennecott-Bingham Valley*), là une rivière rouge sang (*Résidus de mine de nickel — Sudbury*), là un paysage de feuilles d'automne (*Rognures et autres décbets de ferraille no 7 — Hamilton*) ou un tableau de Riopelle (*Compacité des filtres à huile no 1 — Hamilton*) et là encore des sculptures minimalistes de Richard Serra (*Démolition de navires — Chittagong*).

Burtynsky se complait-il devant la beauté sublime de ses *Paysages manufacturés*? Son travail est-il une réflexion sociale, un engagement politique ou relève-t-il de la photographie pure?

L'ŒIL ANTHROPOLOGIQUE
DE BURTYNSKY

Même si la présence humaine est absente de la plupart des photos, l'objet de cette exposition n'est pas le paysage, mais l'homme et rien que

l'homme — par la manière dont il intervient dans l'environnement. Même si Burtynsky se défend bien d'être un écologiste militant, son regard photographique dépeint l'envers industriel de notre monde, arrière-scène qu'il n'est guère pratique de connaître et dont les produits assurent notre confort. Son corpus photographique est la reconstitution visuelle du fractionnement de la terre,

une terre amputée aux trous béants. Trous de mémoire irremplaçables.

La rétrospective des photos de Burtynsky n'est pas sans rappeler les paysages des artistes de la Nouvelle Topographie (*Paysages altérés par l'homme*, 1975) par leur portée métaphorique. L'artiste de Toronto s'en démarque néanmoins, car sa démarche est proche de celle d'un archéologue traquant avec sa caméra des sites intemporels marqués par la dualité absence-présence de l'homme. Son regard est animé d'un œil anthropologique, témoin de notre époque. Mais le choix des sujets fixés sur la pellicule et le contexte dans lequel sont prises les photos ne sont pas neutres.

Burtynsky combine un regard documentaire et une recherche esthétique pour saisir l'angle grandiose d'un paysage en quête d'une lumière matinale ou de fin de journée afin de mieux saisir son objet d'étude: les empreintes des traces laissées par l'homme. Burtynsky collectionne les clichés comme l'anthropologue interroge les artefacts.

Sortirez-vous indemne de cette exposition? Comment réagirez-vous devant la beauté sublime des désastres causés par l'homme à l'échelle planétaire et mis en scène par Burtynsky? Voilà ce qui rend cette exposition si paradoxale.

LE SENS DU PARADOXE:
DÉCONSTRUCTION DU RÉEL

Les photographies de Burtynsky sont-elles miroirs du réel, transformations du réel ou traces du réel? Dans la série *Déconstruction de navires*, fait nouveau dans l'œuvre de Burtynsky, le regard de l'homme se laisse capter. Les photos de navires échoués dans la baie du Bengale constituent des documents sociologiques de première importance, que rehausse encore une beauté qui tient de la poésie. Au-delà des imposantes et merveilleuses formes sculpturales des vestiges des navires, le regard des travailleurs en sandales nous vrille, nous qui les observons, impassibles, pendant qu'ils démontent, morceau par morceau, à la torche, les carcasses des monocoques abandonnés sur le rivage.

Oui, le regard du sujet fixe celui du photographe, reléguant le spectateur au rang de voyeur. Et c'est

peut-être ainsi que l'œil de Burtynsky est le plus intéressant parce qu'il est moins «neutre». Témoin, ne doit-il pas alors témoigner de quelque chose? Les photographies de déconstruction de navires, tout comme celles des villes en démolition, pour le barrage des Trois Gorges en Chine, amorcent un tournant dans l'œuvre de l'artiste torontois. Il se rapproche alors de l'anthropologue. Ses photographies deviennent artefacts. Traces de ce qui fut.

Quiconque s'arrête devant les *paysages manufacturés* s'expose à un phénomène d'attraction/répulsion. Car, ni photographe romantique, ni photographe documentaire, Burtynsky joue sur un équilibre précaire entre la célébration et la critique.



Edward Burtynsky

Démolition de navire no 31, Chittagong,
Bangladesh2000
Épreuve à développement chromogène
127 x 102 cm
Coll. de Vahan et Susan Kololian

Si la photographie est l'art de la mémoire (*l'Ars Memoriae*), par le détour des métaphores anthropologiques que sont les *paysages manufacturés*, Burtynsky procède à une sorte d'inventaire de ces lieux traumatisés par le passage de l'homme. Entre l'horreur et le sublime, les paysages photographiques de Burtynsky, bien qu'ils soient fixes, défilent sous nos yeux comme des images sur grand écran dotées d'une sorte de beauté surréaliste. Traces durables et inquiétantes.

Marie Ginette Bouchard

DIALOGUE AVEC LA MATIÈRE

CAT LORAY

PIERRES

Fonderie Darling / Quartier Éphémère
749, rue Ottawa
Montréal
Tél. : (514) 393-1554
www.quartierephemere.org
Du 24 septembre
au 14 novembre 2004

La pierre traduit dans son dépouillement la matière comme réalité dense, irréductible. Les formes concentrées disposées sur de grands aplats blancs de l'artiste française Cat Loray suggèrent une quête des essences. Cette peinture dégage, au premier abord, une profonde sensation de silence. Par la suite, s'installe la tentation d'un langage. C'est-à-dire que les variations picturales de Cat Loray semblent entretenir des liens avec une musique minimaliste. Le trait de pinceau définit une pierre, puis deux, puis trois; elles se déploient en cubes de couleur rubis. Sur une autre toile, des valves ondulées noires, qui rappellent des formes de mollusques aux surfaces rugueuses, colonisent l'espace. Le pinceau de l'artiste a dressé ses visions minérales aux confins d'un monde organique. On pourrait croire que ces images agissent comme un manifeste silencieux en faveur de l'écologie.

Dans un mouvement de va-et-vient continu entre la sculpture et la peinture, l'artiste explore le rapport entre le trait, la densité et l'espace. Cat Loray écrivait en janvier 2002: «Le langage de la peinture amène parfois à vouloir transformer l'acte de peindre en celui de créer des formes dans l'espace. Le dialogue qui se crée entre une forme et son environnement est identique à celui du pinceau et de la toile.»

La vision de la pierre renvoie à la terre, à l'eau, à l'air, à un sentiment de liberté où l'espace plastique semble respirer. Signe de résilience, érodée ou liquéfiée, son cycle d'existence s'étend sur la durée d'une période géologique.

Tracés par une calligraphie tantôt serrée, tantôt fantasque, les *Pierres* de Cat Loray se déploient aussi dans l'espace éphémère de la vision. Sur un fond opalescent, elles paraissent entamer une danse déli-



Inflorescence

cate. La calligraphie du vide et du plein, celle du rouge et du noir, rappellent l'esprit de l'esthétique orientale Tch'an ou Zen: «Le bouddhisme Tch'an, dit bouddhisme de contemplation, rejette l'explication par les mots; l'illumination par intuition subite est le seul chemin pour atteindre la vérité. L'identification totale entre l'objet et le sujet permet le paysage, comme la représentation des saints hommes, des animaux, des végétaux!» Le monde des minéraux appartient sans doute à cette série.

L'ambiance zen est également soulignée par *Inflorescence*, sculpture réalisée en utilisant la technique japonaise de la céramique raku. Il s'agit d'une grappe de masses ovoïdes noires, grises ou grèges, suspendues au plafond au milieu des tableaux. La première sensation, celle d'un silence méditatif, est renforcée par ces formes. Le dépouillement des *Pierres*, s'ouvre sur des thèmes existentiels. L'espace plas-

PEINTURE PAS MORTE

CHRISTIANE AINSLEY

DIPTYQUES

Galerie Trois Points
373, rue Sainte-Catherine Ouest
espace 520
Montréal
Tél. : (514) 866-8008
www.galerietroispoints.qc.ca
Du 4 septembre au 2 octobre 2004

Comme à son avant-dernière exposition à la Galerie Trois Points en 2002, où elle proposait cinq grands tableaux (en noir et blanc), Christiane Ainsley montrait de nouveau à l'automne 2004 cinq grands formats récents où, cette fois, s'affirme la couleur libre, jubilatoire. Les titres, déjà, proposent un univers parfaitement ludique: *Tango avec toi*, *You disturb me in general*, *La vie c'est des choix*, *Les uns n'existent pas sans les autres*, et *Quand demain est un autre jour*. Ces œuvres s'inscrivent dans la lignée des *paysages* entrepris il y a quelques années et qui ont dérivé peu à peu vers l'abstraction, où le référent n'est plus qu'une vue de l'esprit. Il s'agit de diptyques sur panneaux de taille identique, à l'horizontale, mais dont les deux surfaces sont peintes indépendamment l'une de l'autre, puis réunies, créant du même coup une tension dynamique entre ces deux plans qui, dès lors, n'en forment plus qu'un, mais toujours problématique. L'acrylique brossé, gratté, peigné, empâté, esquisse de larges formes dont le mouvement s'étend principalement à l'horizontale, tracé avec fougue: l'artiste affirme qu'elle veut «savoir où poser par instinct le geste sans jamais prédéterminer sa forme». L'audace et la spontanéité constituent la marque principale de cette production, dans le «pur plaisir de la sensation» comme l'a noté il y a peu Christine Bernier, historienne d'art. Cela rejoint parfaitement l'affirmation de la créatrice qui précisait en 1999: «Lorsque je peins, je prends plaisir à créer cette ambiguïté en peinture qui devient pour moi presque épicurienne: matière physique de la peinture, jouissance et séduction de la couleur, ambivalence du thème.» Les empâtements onctueux peuvent s'amenuiser jusqu'à l'affleurement du support même, qui creuse alors une pro-

tique discontinu évoque une méditation sur le concept de fracture. Menaçante et friable, *Inflorescence* semble aussi parler du moment historique présent: forme de vie archétypale avec des connotations biologiques.

Quelques peintures sur papier de Cat Loray révèlent une préférence pour les couleurs impures, métissées: des variétés de jaune, rouge, vert aux éclats très proches de la nature. L'œuvre recèle un versant conceptuel qui questionne le temps géologique, la structure de la matière et en même temps, subtile et discrète, elle privilégie la légèreté dans un jeu de couleurs nuancées et une recherche de fines textures.

André Seleanu

¹ Jean A. Keim *L'Art chinois*, vol III, Paris, Fernand Hazan, 1961, p. 6.



Christiane Ainsley

fondeur de champ tout en jouant comme par transparence des tons naturels du bois. La brillance de la matière chatoyante exalte la couleur souvent inattendue, toujours séduisante sans être mièvre : rose, noir, gris, blanc (*Quand demain...*). Pistache, rose (encore), coulis subtils de caramel, d'ocres, coulée de turquoise, en effet de glacis largement spatulés et de crêtes vives qui accrochent la lumière (*Les uns n'existent pas...*), titre tout à fait emblématique de cette brève série où l'on constate aisément que l'anneau supérieur n'existe pas sans la surface inférieure juxtaposée, et vice versa. La réunion de ces deux surfaces, à première vue quelque peu improbable, s'affirme de toute évidence comme œuvre de plein droit. Dans *La vie, c'est des choix*, on note encore une fois des fonds largement nus, avec des miroitements gélatineux, iridescents. *Tango avec toi* offre des effets nuageux de bleu, de blanc, avec un bref accent rouge, puis des ocres, le rose toujours, avec une trace d'orangé, dans un large mouvement horizontal qui «lave» la matière vers la gauche en translucidités, en superpositions légères.

Titres ludiques, ai-je écrit plus haut ? En fait, c'est toute l'œuvre qui apparaît ainsi, dans la liberté rapide du geste, le maniement exubérant de la matière, les choix et les jeux de la couleur. Peinture jouissive (on a fait allusion déjà aux dessins d'enfant), mais jusque dans la ténuité, jusque dans la retenue, la nuance, et qui pourra sembler suspecte à certains. Peu importe, après tout : Christiane Ainsley assume joyeusement et nous entraîne dans son univers de paysages rêvés, de

paradis perdus et recomposés d'instinct. Peinture pas morte.

Jean-Pierre Duquette

PAROLES DE GRÈS

EVA LAPKA

ARA PACIS

Sculptures

Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce

3755, rue Botrel

Montréal

Tél. : (514) 872-2157

Du 16 septembre au 9 octobre 2004

Au Québec, le grès est un matériau réservé aux céramistes; il est peu employé par les sculpteurs. Durant plusieurs années, Eva Lapka en tandem avec Milan Lapka, son mari, l'a utilisé pour réaliser des œuvres aux thèmes plutôt «intellectuels ou littéraires», en ceci qu'elles faisaient référence aux pensées et aux personnages du monde de la philosophie et des lettres. Depuis la mort de Milan, Eva Lapka a repris le travail seule. Ses créations tirent leur singularité du traitement audacieux du grès et du langage formel qu'elle adopte. Les sculptures d'Eva Lapka sont ancrées dans l'émotion que véhicule la transposition que donne l'artiste de l'expérience de sa vie. Dans sa vision, le grès se veut une métaphore à la fois fragile et durable, qui marque ses œuvres avec le plus d'éloquence.

Après une phase «intellectuelle», les cycles perpétuels de la vie, l'évolution des êtres et les transformations causées par le passage du temps ont été au cœur des recherches de l'artiste comme en témoignent ses sculptures calquées sur les rythmes et les cycles de la nature. Tout d'abord, un croquis annonce l'œuvre. Puis l'artiste réalise

une maquette. Après mûrissement, la réalisation s'amorce. La facture est plus rude, en accord avec le matériau et la présence a plus d'importance que le sujet proprement dit. L'artiste ne vise pas tant à une représentation figurative que l'expression d'une tension entre les volumes qu'elle crée à partir d'une idée, d'une réflexion. Son but est de parvenir à une synthèse entre l'humain et l'abstraction, entre la matière et l'esprit qui permet la perception.

Le thème de la nouvelle série d'œuvres exposées à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce sous le titre *Ara Pacis* est dominé par le cycle de la vie et de la mort. En effet, les pièces de cet ensemble sont inspirées du premier relief impérial romain, *l'Autel de la paix d'Auguste* dédié par le Sénat à l'empereur à l'occasion de son retour victorieux d'Espagne et érigé entre 13 et 9 av. J.-C. Très important monument de «propagande» politique, il associe des scènes contemporaines, tel le cortège de cérémonie, à des évocations de la mythologie propre à Rome : Énée et les Pénates, Romulus et Rémus, personifications de Rome et de la Terre

à des fils, organisées en forme d'ailes au-dessus d'un petit autel où se trouvent deux mains qui se touchent, l'une noire, l'autre blanche. Cette œuvre révèle les thèmes centraux de cette série : contradictions inhérentes à l'existence (mains noire et blanche), l'aspect éphémère de la vie et le passage du temps. Puis *Murs et chuchotements* se compose de photos de vieux murs de Prague et de têtes cachées derrière ces murs, tournées les unes vers les autres; elles échangent des paroles à voix basse. Certes, l'enfance et l'adolescence de l'artiste se sont dévoilées sous le régime communiste; les murs alors avaient des oreilles et le silence était obligatoire sous peine de dénonciation.

Cheminement est un triptyque où chaque torse est enchâssé dans une croix ou dans un arbre de vie; il comporte un fil conducteur qui évoque la vie et la mort, comme un tout indissociable. *Entre noir et blanc* présente une série de masques au raku synonymes du tourbillon de la vie. Selon l'artiste, «chacun de nous porte un masque, car on ne peut toujours dire la vérité et l'on grimace selon les chocs de la vie». L'œuvre ultime comprend



Ara Pacis
2003
Grès
230 x 170 x 75 cm

Mère. De cette œuvre antique, Eva Lapka ne retient pour seuls éléments que la paix et la Terre Mère.

L'une des premières sculptures, celle qui porte le nom de l'ensemble *Ara Pacis*, comprend plus d'une cinquantaine de mains suspendues

trois personnages, deux debout, l'un féminin et l'autre masculin, et un personnage allongé qui rappelle la mort d'un être cher. Les personnages, métaphores de la condition humaine, reflètent à la fois l'ironie de la vie, la difficulté de vivre et le repos éternel. Ces œuvres captivantes, à la fois sensuelles et austères, mettent quiconque les observe au défi

de décoder l'étendue des significations et des associations qu'elles renferment.

Le grès demeure le matériau privilégié de l'artiste pour dépeindre, avec sensibilité et poésie, sa vision personnelle de l'existence et pour exprimer ses préoccupations sur le sens de la création et l'évolution du monde. L'œuvre d'Eva Lapka rend hommage à la puissance de la matière, à sa richesse et à son pouvoir d'évocation. Aux limites du figuratif, elle révèle une profonde réflexion sur la vie et la mort.

Hedwidge Asselin

DÉRISION ET RELIGIONS

LDC – LE DERNIER CRI: DC 10 / VOMIR DES YEUX

SYLVAIN BOUTHILLETTE:
BLASTRONAUTE

Centre d'art et de diffusion Clark
5455, avenue de Gaspé, local 114
Montréal
Tél.: (514) 288.4972
www.clarkplaza.org
Du 14 octobre
au 20 novembre 2004

Centre d'art et de diffusion Clark présente deux expositions qui mettent en cause la société contemporaine avec ses tabous et font entrer en ligne de compte la religion. Toute-

rait le croire au premier abord car il ne s'agit pas de la même religion.

L'exposition *DC 10 / Vomir des yeux* célèbre les dix ans d'existence du *Dernier Cri*. Ce collectif, très connu dans le monde de la bande dessinée underground, publie une revue ponctuelle éponyme, des monographies qui privilégient la sérigraphie et produit des films d'animation. L'exposition qui occupe la grande salle du centre Clark montre toutes les facettes de la créativité du groupe. Le soir du vernissage, *Les religions sauvages*, la dernière production cinématographique du *Dernier Cri* était projetée sur un écran géant. L'œuvre est visible pendant toute la durée de l'exposition sur un grand moniteur tandis qu'un autre plus petit diffuse les images d'un film d'animation réalisé antérieurement, *L'hôpital brut*. L'exposition est montée comme une installation et le fait même que les œuvres investissent une galerie manifeste clairement le désir des artistes du collectif de voir la bande dessinée reconnue comme un art à part entière et non pas comme un para-art. Or, de nombreux critiques donnent encore à la BD une place dans le domaine des arts visuels analogue à celle qu'a la para-littérature dans le domaine des



Le *Dernier Cri*: DC 10 / Vomir des yeux
Vue de l'exposition
Photo: Paul Litherland

fois, si pour *Le Dernier Cri* - un collectif d'artistes fondé en France par Pakito Bolino et Caroline Sury - la religion engendre des tabous, il en va tout autrement pour Sylvain Bouthillette qui s'appuie sur celle-ci pour les repousser. La différence est moins fondamentale qu'on ne pour-

rait le croire au premier abord car il ne s'agit pas de la même religion. L'exposition *DC 10 / Vomir des yeux* célèbre les dix ans d'existence du *Dernier Cri*. Ce collectif, très connu dans le monde de la bande dessinée underground, publie une revue ponctuelle éponyme, des monographies qui privilégient la sérigraphie et produit des films d'animation. L'exposition qui occupe la grande salle du centre Clark montre toutes les facettes de la créativité du groupe. Le soir du vernissage, *Les religions sauvages*, la dernière production cinématographique du *Dernier Cri* était projetée sur un écran géant. L'œuvre est visible pendant toute la durée de l'exposition sur un grand moniteur tandis qu'un autre plus petit diffuse les images d'un film d'animation réalisé antérieurement, *L'hôpital brut*. L'exposition est montée comme une installation et le fait même que les œuvres investissent une galerie manifeste clairement le désir des artistes du collectif de voir la bande dessinée reconnue comme un art à part entière et non pas comme un para-art. Or, de nombreux critiques donnent encore à la BD une place dans le domaine des arts visuels analogue à celle qu'a la para-littérature dans le domaine des lettres. Les fanzines suspendus par des chaînes peuvent être feuilletés par les spectateurs. Des sérigraphies de différents formats tapissent les murs et deux d'entre elles sont même encadrées de façon muséale. Une vitrine dans laquelle abondent les dessins originaux occupe toute la longueur d'un mur. La trentaine de dessinateurs qui font partie du groupe viennent de tous les pays.



Blastronaute
Photo: Paul Litherland

Marco Corona représente l'Italie, Schneibner l'Allemagne, Hagelberg la Finlande, Takashi Nemoto le Japon. Quant à Valium, il est Montréalais. Il n'est donc pas surprenant que l'éclectisme règne sur le plan formel. Alors que Poincelet représente un étonnant saint auréolé, qui porte un diable tatoué sur la poitrine, dans une technique proche d'une eau-forte classique, Kapreless recourt à un type de figuration qui rappelle Combas dans *Les amis du docteur Shipman*. À remarquer: le mot ami est employé par antiphrase puisque le dit Shipman est entouré de bourreaux qui le torturent parmi des croix gammées. L'humour noir est l'arme de choix du *Dernier Cri* pour lutter contre tous les abus et contre tous les tabous. L'hypersexualité des héros, qui est un point commun des bandes dessinées underground par opposition au caractère asexué des héros de bandes dessinées destinées aux enfants, est évidemment omniprésente dans la galerie. En revanche, les multiples attaques contre les religions issues du christianisme sont plus surprenantes. Certes, Donato qui représente Santa Rita en compagnie de «piccoli diavoli» est Italien et ce pays est un fief du catholicisme, mais Hagelberg, qui dessine de bien peu catholiques *Ex-voto*, vit à Helsinki. Il semble donc que ces artistes veuillent ainsi nous inciter à la vigilance contre la montée des intégrismes à une époque où les théologies se préparent à prendre la place des idéologies récemment disparues.

Le titre même de l'exposition de Sylvain Bouthillette, *Blastronaute*, qui a lieu dans la petite salle, montre bien l'humour de cet artiste multidisciplinaire. Ce néologisme joint le

verbe anglais «to blast» (dont le sens familier est: «envoyer au diable») au nom astronaute. Voilà qui, à première vue, peut étonner de la part d'un artiste qui se dit adepte des principes issus du bouddhisme et qui emploie le terme spiritualité pour commenter son travail. La surprise du spectateur se poursuit lorsqu'il entre dans la petite salle où l'accueillent sur tous les murs des photographies en couleurs d'hommes et de femmes qui semblent se livrer à des concours de grimaces, comme le font les enfants. Un grand haut-parleur qui pend du plafond envoie au ras du sol des paroles indistinctes tandis que deux autres plus petits, placés sur un mur, émettent en tournant un murmure confus. Le bouddhisme, mis en scène dans l'installation de Sylvain Bouthillette, ne se présente pas comme une religion institutionnalisée, mais comme une façon de vivre qui refuse les pressions de la vie quotidienne. L'artiste utilise l'humour pour se délivrer des urgences - fausses - qui règnent dans le monde contemporain. Sylvain Bouthillette est aussi musicien et, si le spectateur se fait attentif, il perçoit la répétition du prénom Sylvain que le haut-parleur fredonne comme un mantra. Le *blastronaute* qui voyage dans un espace spirituel est capable d'envoyer au diable tous les rituels d'hyperconsommation, qui sont de règle dans les sociétés développées, en pratiquant la dérision.

Françoise Belu

ÉCHANGES ET TRANSFORMATIONS

DOMINIQUE MOREL

BILAN DE RECHERCHE 1987-2004

Galerie Art Mûr
5826, rue Saint-Hubert
Montréal
Tél.: (514) 933-0711
www.artmur.com
Du 26 août au 25 septembre 2004.

Dominique Morel construit une œuvre qui échappe volontairement à toute volonté de définition autour d'une ou de plusieurs idées fortes. Il s'agit d'un travail riche dont les centres multiples trouvent de nouvelles perspectives. C'est une œuvre ouverte et active.

Morel est animée d'une énergie vitale qu'elle choisit de transmettre

à travers l'art. Elle croit particulièrement en cette capacité de l'art à infiltrer tous les champs du quotidien, et à créer des réseaux de communication. Faites de fourrure, de cuir, de ficelle enduite de cire, de métal et de bois, les œuvres tirent leur mobilité de mécanismes de bois. Des roues dentées et des poulies relient les différents éléments qui ressemblent à des fruits

taphores, l'essence de ce qui est au-delà de la réalité objective. Aussi, son travail s'assimile à une tentative pour atteindre, au-delà de soi, les autres et l'univers. On y perçoit un champ d'interaction entre l'intérieur et l'extérieur.

L'une des crises majeures de la pensée aujourd'hui proviendrait de la séparation en éléments singuliers et donc disjoints de ce qui constitue



Métaphore végétale No 1
2001
bois, fourrure, fibre de pin

ouverts. On perçoit bien dans sa récente série, *La branche est dans l'arbre*, la confrontation entre l'organique et le façonné qui ressort de ses pièces.

Née à Oran en Algérie en 1950, mais installée à Montréal depuis 1976, Morel reconnaît puiser dans ses antécédents qui colorent sa matière de façon charnelle et qui expliquent son intérêt pour les différences entre les cultures nomades et les cultures industrielles.

Dans un des textes de présentation de ses sculptures, l'artiste mentionne discrètement son exploration du monde végétal, support de sa réflexion sur la forme de l'âme. Pourtant, c'est un aspect non négligeable de son travail qui aborde ce qui est sérieux avec la légèreté d'une mélodie et soutient ce qui est pesant et violent avec poésie. L'artiste semble aimer les transformations de toutes sortes, non seulement parce qu'elles touchent directement certains aspects de la réalité, mais aussi parce qu'elles permettent de révéler, indirectement ou par mé-

la connaissance et que l'on remarque particulièrement dans le monde scientifique. La nature est considérée comme un système ordonné et mécanique dénué d'âme. La structure de la société résulterait d'une projection plus poussée de cette attitude. Or, Dominique Morel, dans son travail, restitue aux éléments dissociés la réalité de leurs interactions : mouvements, déplacements, échanges et transformations. Par extension, elle justifie une prise de conscience d'un processus dynamique de mutation et d'évolution.

Les œuvres de Dominique Morel sont dotées d'une sensualité qui tient à la générosité de la matière dont elles sont faites et à la liberté de la présentation qu'en donne l'artiste. Voilà pourquoi elles constituent une invitation à la rencontre et au dialogue entre l'esprit et l'âme et entre les spectateurs.

Hedwige Asselin

EXPLORATEUR DU RÉEL

SAMUEL CLOUTIER

PRISE D'INCONSCIENCE

Maison de la Culture du Plateau
Mont-Royal

465, avenue du Mont-Royal Est
Montréal

Tél. : (514) 872-2266

Du 28 octobre au 28 novembre 2004

Diplômé en cinéma à l'Université Concordia et dramaturge, Samuel Cloutier présente sa première exposition solo à titre de photographe. À travers seize propositions, le spectateur est sollicité à vivre une expérience esthétique où monde abstrait et monde concret se côtoient, mais aussi s'opposent pour révéler les multiples représentations et variations que la lumière construit, invente et édifie à partir de la réalité même.

Le sujet de Samuel Cloutier est principalement l'espace physique qu'il soit urbain (Montréal, San Francisco) ou rural (Saint-Thomas-Didyme ou Lac Saint-Jean). Formant une trilogie, ces trois lieux deviennent un vaste laboratoire d'expérimentations visuelles où le réel se métamorphose, se déjoue ou se dématérialise selon la vision et

sens, la quête plastique du photographe rejoint un point de vue largement exprimé par la critique photographique à savoir que la reproduction pure et simple du réel ne peut être qu'une visée limite, voire utopique de l'esprit et que le champ des apparences doit déborder toute définition que notre entendement peut en donner. Il en va ainsi des deux portraits figurant à la manifestation. Sur le plan technique, le caractère indéfini des sujets est obtenu à la fois par l'utilisation d'un temps d'exposition prolongé et d'un mouvement délibéré de la caméra. Il en résulte des formes accusant une nouvelle géométrie de l'espace aux atmosphères énigmatiques se situant à la frontière du connu et de l'inconnu. Les jeux du hasard dans la prise photographique engendrent de nouvelles entités perceptives façonnées par la seule manipulation mécanique de l'appareil 35 mm. Les effets de dédoublement, de lumière et de texture sont le résultat d'accidents « contrôlés » excluant tout truquage numérique. Les univers révélés oscillent entre l'étrangeté et la séduction. Le visible se pare d'une nouvelle matérialité, d'une nouvelle sensibilité et la manière d'y



San Francisco
1998
Épreuve argentique

l'intention du photographe. Ce qui importe dans sa recherche, c'est de donner une nouvelle matérialité à la forme visible et de trouver, comme il l'affirme lui-même, l'impossible dans le regard. Qu'est-ce à dire? Pour l'artiste, la réalité est un grand domaine d'expériences et de connaissances en autant qu'on puisse aussi s'y affranchir. En ce

parvenir est largement tributaire de l'emploi du flou photographique. Jean-Claude Lemagny dans son livre *L'ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, consacre un article à ce sujet. Il parle du flou comme une donnée première, évidente et acceptée de la rencontre photographique. En parlant des œuvres de photographes tels Frédéric Gallier ou Hervé Rabot, il souligne que les formes bougées

traduisent à merveille le dynamisme brutal du monde urbain, tout en chocs et en déplacements et qu'elles favorisent les découvertes optiques'. Voilà aussi résumé le travail de Samuel Cloutier dont les recherches confirment déjà l'utilisation d'un langage artistique singulier et probant. Chez lui, les qualités tactiles de la photographie, les effets de surface sont d'une grande importance. Il peint avec la lumière, attend l'instant choisi d'un lieu qui l'inspire et restitue une autre facette de ce morceau du monde qu'il a foulé. Il est à la recherche constante de nouveaux territoires et phénomènes photographiques comme un explorateur qui aurait troqué sa boussole contre une caméra. Il est un aventurier de l'image toujours attentif à l'espace qui l'entoure, à l'environnement où l'humanité et lui-même se déploient, vivent et évoluent.

Jean De Julio-Paquin

¹Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps, essais sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, coll. «Essais et recherches», 1992, 267 p.

L'ÂGE DE FER

SVETLA VELIKOVA

L'ÂGE DE FER OU LA GENÈSE SELON HÉSIODE

Maison de la culture
Notre-Dame-de-Grâce
3755, rue Botrel
Montréal

Tél.: (514) 872-2157
Du 2 décembre 2004
au 24 janvier 2005

Avec leurs figures humaines tourmentées, les grands tableaux demeurent en même temps fidèles aux icônes, autre production de l'artiste. Le dessin, cette fois libre de contraintes, étudie les expressions du corps humain et traduit de manière rapide et spontanée l'évolution de sa pensée. En cohérence avec le thème, Velikova associe à la réalisation de ses tableaux des matériaux divers, de la poudre de marbre, des pièces de métal rouillé créant ainsi une étonnante surface. L'œuvre s'inscrit dans le courant de l'art d'Europe centrale, par la couleur.

La fragilité véhicule un puissant message et, devant les créations de Svetla Velikova, je ne peux enfin m'empêcher de percevoir un exemple de plus en plus manifeste de l'art

d'aujourd'hui qui traduit, à travers la représentation du corps et de ses composantes, une quête d'identité perdue. Attirée par la vie intérieure et la pensée intime, l'artiste poursuit cette recherche essentielle qui trahit souvent une profonde nostalgie du spirituel.

Le titre «L'âge de fer» est inspiré de la vision d'Hésiode qui décrit cette période de l'humanité comme une dégradation de la société, s'aggravant de génération en génération,



Le génie allé
2004
Technique mixte sur filé
213 x 91,5 cm

une succession de jours pénibles et une adoration du pouvoir. L'artiste y voit un lien avec la période actuelle. Sa pensée, intimement liée au processus de réalisation, scrute le mystère des êtres. L'artiste cherche toujours à exprimer sa propre prise de conscience de la condition humaine. Elle tente de dévoiler ce qui échappe aux sens. Malgré le caractère abstrait des figures dépouillées à l'extrême, une troublante impression de vie s'en dégage. La minceur des formes incarne le noyau essentiel de vitalité que chacun porte en soi.

Svetla Velikova est née à Pleven, en Bulgarie. Elle acquiert sa formation artistique à l'École nationale des beaux-arts et à l'Académie des beaux-arts de Sofia. Elle participe à plusieurs expositions individuelles et collectives au Canada, (dont *Les Femmeuses*), en France, en Allemagne et en Bulgarie. Sa plus récente exposition individuelle a eu

lieu en 2002 à la Maison de la culture d'Amos. Elle obtint le premier prix de peinture à l'huile au Salon des arts de Balma en France et le premier prix des arts décoratifs du Salon du Printemps de Toulouse. Ses œuvres font partie de nombreuses collections publiques et privées au Canada, en Bulgarie, en France et en Allemagne.

Hedwidge Asselin

QUÉBEC

YVES POULIN AU SORTIR DE L'OMBRE...

Galerie Linda Verge
1049, avenue des Érables
Québec
Tél.: (418) 525-8393
www.galerielindaverge.ca
www.yvespoulin.com

La peinture expressive d'Yves Poulin s'arme de forces antagonistes, se charge de tensions et de constats troublants. Icône à la fois monstrueuse et attendrissante, l'être humain y révèle peut-être sa vraie nature.

Clamant le précepte de Marshall McLuhan, «Le médium est le message», Yves Poulin vous dira qu'il explore la peinture, rien que la peinture. Que son art s'élabore sur des «nécessités formelles». Que ses préoccupations sont avant tout plastiques. En quelques expositions saluées par la critique, notamment son *Face à face avec Rimbaud et Verlaine* (2001) ou *Des parts d'ombre* (1999), il a démontré qu'il savait d'instinct dégager les forces antagonistes du médium et user librement de son pouvoir d'évo-



Maternité - Le médium est le message
2002
Acrylique sur panneau
122 x 96 cm
Photo: Claire Dufour

tion, voire de mystification. Sa récente production attise davantage l'intérêt que l'on accorde à ce peintre nocturne et autodidacte, ainsi qu'aux êtres d'affliction et de plénitude qu'il extirpe de la grisaille depuis dix ans

DU MÉDIUM AU SUJET

Il ne faut pas chercher d'abord la lumière dans les tableaux d'Yves Poulin. Tout au plus, le peintre utilise-t-il une quinzaine de couleurs en tonalités éteintes (camaïeux de gris, de terres obscures, de bleus acier, de rouges ou de verts rompus) qui s'accumulent en glacis et se liquéfient au long des supports de toile ou de panneau. Ainsi, n'est-ce pas par hasard si les minutieux dessins et modelés du départ transparissent ou meurent ensevelis sous les lavis et les repentirs nombreux.

Au seuil de vastes surfaces maculées qui affirment sourdement leur matérialité et portent les traces d'une gestuelle à peine contenue, la couleur reste accessoire. L'attention se porte sur les plans qui se superposent et se heurtent. Sur la forme émergente. Sur le motif isolé. À grands traits, une forme prend vie, vaguement humaine. Or, cette humanité quasi désincarnée, filtrée cette fois à travers les thèmes de la maternité et de la naissance, provoque un malaise indéfinissable.

FIGURES D'AMBIGUÏTÉ

Sous les couleurs abondantes, la réalité n'est jamais celle qu'on croit, jamais aussi belle ni aussi lugubre. «L'insoutenable et le merveilleux se côtoient, mais ils ne sont pas le sujet. Ils imposent certains prétextes troublants», explique l'artiste, insistant sur le caractère non prémédité de ses représentations et sur la confusion que leur traitement dicte à l'œil et à l'esprit.

Femmes aux ventres distendus, têtes exagérément inclinées, longues chevelures brossées d'une seule et large trainée opaque, bras et mains pendants nouveaux telles des racines griffues: les grotesques silhouettes de la série des *Maternités* révèlent, au sortir de l'ombre, leur part de lumière. D'animalité et de tendresse, ce sont, à bien les regarder, des mères nourrissant leurs nouveau-nés. Attendrissantes comme de primitives vigées à l'enfant surgissant de

clairs-obscur, elles trahissent une effroyable pulsion de vie. Étonnamment, en dépit des couleurs de mort et de nuit, les rondeurs fécondes de leurs corps et les arabesques de leurs membres suggèrent sensualité et érotisme.



Sans titre (*La missive*)
2004
Acrylique sur panneau
122 x 96 cm
Photo : Claire Dufour

En se jouant des perspectives rabattues, l'artiste a peint dans une autre série *L'Enfant gisant nu sur le plateau d'un guéridon*. La forme ovale de sa composition peut aussi évoquer l'œuf ou la matrice. Le corps et les membres du sujet ne sont que chairs atrophiées ou tendons sans substances, traduisant la vulnérabilité des premiers souffles.

Plus loin, des visages de craie nimbés de coiffes extravagantes exaltent, sur fond noir, leur beauté spectrale. S'inspirant des portraits somptueux du maître de la cour espagnole, ces études de physiologies féminines d'après Velásquez, parmi lesquelles *La Missive*, inquiètent autant qu'elles séduisent ceux et celles qui les regardent. Agissant comme écran repoussoir à l'avant-plan, comme pour mieux contenir la nature bidimensionnelle du tableau, une structure imprécise arrête le regard sur une deuxième entité occultée de ténèbres. Difficile de ne pas associer ces fantômes en éclosion, telle cette *Marie-Anne d'Espagne* dont il ne persiste qu'une ombre érodée, à ceux angossants d'un Francis Bacon déformant l'effigie du *Pape Innocent X*.

Trop conscient des dangers de redite, l'artiste assume volontiers cet héritage pictural et crie ouvertement son admiration pour d'autres modèles tous aussi opposés dans le

temps (Picasso, Motherwell, Tàpies ou Giotto). « Aujourd'hui, il ne reste plus de la peinture qu'elle-même, précise-t-il. Par là, son utilisation devient d'abord référence à l'histoire de l'art. Et, surtout, en ce qui me concerne, à son apothéose dans l'art moderne. » C'est donc par ces influences assimilées, par leur libre formulation, oserait-on dire par le risque, que se forge ici la signature personnelle d'Yves Poulin.

LIEU DE TENSION ET DE PARADOXE

Yves Poulin fait cohabiter abstraction et figuration, réalisme et schématisation extrême. Ses personnages-archétypes, auxquels se greffent, à l'occasion, citations littéraires, symboles et pictogrammes, mènent à d'innombrables interprétations sur la vie, la mort et la condition humaine. Même si le sens n'est pas donné d'emblée et qu'il bascule pour mieux confondre, perdre ou désorienter le spectateur, le laissant à coup sûr en proie à des sentiments (répulsion/attraction) ambivalents, il n'est pas dupe des moyens tantôt radicaux tantôt iconoclastes que le peintre met en œuvre pour y parvenir.

À commencer par des compositions surdimensionnées et la frontalité qu'elles commandent au spectateur; auxquelles s'ajoute l'isolement des personnages qui ne rend que plus intenses leurs présences emblématiques; et, enfin, les jeux de tensions continuels

Aporie II (Non nova sed nove)
2002
Acrylique sur toiles
165 x 378 cm
Photo: Annie Picard



(forme / contenu, profondeur / surface, opacité / transparence, ligne/masse) qui déstabilisent le regard et ajoutent aux atmosphères déjà troubles un peu plus de dramatisation et de théâtralité. Dans cet équilibre précaire, aux frontières de la rupture, chaque tableau est en somme un lieu de dualité, d'opposition et de paradoxe.

Dans les grands triptyques intitulés *Aporie I (So she's sixteen)* et *Aporie II (Non nova sed nove)*, l'association d'images disparates – certaines lourdement connotées (le X ou la croix, les deux tours, un portrait de Néron) – marque l'intention de l'artiste d'ancrer ses œuvres dans l'actualité, plus encore dans la mémoire culturelle et médiatisée. Faut-il voir dans ce travail en séquences une nouvelle voie d'exploration? Le ton n'en est pas moins dénonciateur de l'expérience de la violence, de la douleur et de la folie des hommes qui participe d'une même quête identitaire et existentielle.

ACTE DE RÉSISTANCE

Yves Poulin évolue en marge du métissage disciplinaire. La peinture viscérale et sans artifices qu'il donne à voir s'inscrit *a priori* dans un acte de résistance. Ses œuvres attestent d'une remarquable densité matérielle et émotionnelle. Dans son langage en gestation incessante – dont il nous faudra suivre l'évolution –, se fait la lutte entre l'objet et le sujet de la peinture. Ce rapport

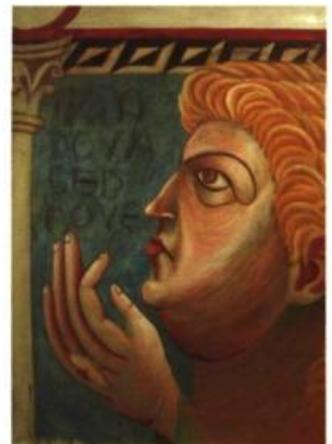


à la fois conflictuel et équilibriste entre le « faire » et le « signifié » confère à cet art son essence et sa vivacité.

Nicole Allard

NOTES BIOGRAPHIQUES

YVES POULIN EST NÉ À LORETEVILLE EN 1964. D'ABORD CONCEPTEUR GRAPHIQUE ET PUBLICITAIRE, PUIS ARTISTE AUTODIDACTE DEPUIS VINGT ANS, IL S'ADONNE EXCLUSIVEMENT À LA PEINTURE DEPUIS 1992. IL COMPTE À SON ACTIF PLUS D'UNE DOUZAINES D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES ET AUTANT D'EXPOSITIONS COLLECTIVES À TRAVERS LE QUÉBEC. IL S'EST DISTINGUÉ EN 2002 À LA 6^e BIENNALE INTERNATIONALE D'ART MINIATURE DE VILLE-MARIE, OÙ IL A OBTENU UNE MENTION SPÉCIALE DU JURY. UNE EXPOSITION REGROUPANT LES LAURÉATS DES ANNÉES ANTÉRIEURES AURA LIEU DU 6 OCTOBRE AU 14 NOVEMBRE 2004 AU MUSÉE DE LA MINIATURE DE MONTÉLIMAR EN FRANCE. PARALLÈLEMENT AUTEUR ET POÈTE, CERTAINS DE SES TEXTES ONT ÉTÉ PUBLIÉS DANS LA REVUE ART LE SABORD DE TROIS-RIVIÈRES. DEPUIS 1997, L'ARTISTE EST REPRÉSENTÉ PAR LA GALERIE LINDA VERGE (QUÉBEC) OÙ, AU PRINTEMPS DERNIER, IL EXPOSAIT UNE QUARANTAINE D'ŒUVRES RÉCENTES, SIMULTANÉMENT AVEC LA GALERIE ROUGE.



SAINT-LAMBERT

SÉPARATION EXTRÊME

YANNICK DURAND

NOIR

Balthazart Espace galerie

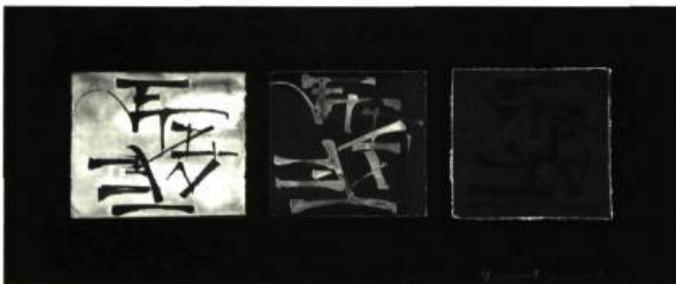
121, rue Saint-Denis

Saint-Lambert

Tél. : (450) 465-9333

Du 19 octobre au 9 novembre 2004

Le carton d'invitation au vernissage tirait sur le bleu. En renversé, on lit «*Les lettres d'amour, on devrait pouvoir les dessiner, les peindre, les crier... Colette*». Aucun éclatement visible ne soutient la force explosive de cette phrase. L'artiste calligraphe ayant habité son public à de grandes envolées



polychromes, il y a mystère.

Tout d'abord, dans l'exposition, le noir s'impose. Il domine quelques échappées de blanc, jetées avec force. Deux suites de calligraphies se détachent sur les murs sans clinquant. Telles de grandes portes drapées de noir qui serviraient de butoirs, elles affichent *NOIR*, chacune à leur façon : d'une part, sur un fond qui se déchire; mais alors, dans la brèche ouverte, les gris s'estompent jusqu'à laisser entrevoir le blanc du papier, ménageant ainsi une sortie hors champ, hors de la représentation. D'autre part, le blanc, surajouté, fait tache; dans ce cas le tracé bouillonne à grands traits chargés de matière.

Ces panneaux s'imposent par leurs dimensions (76 x 111 cm). Surfaces noires, d'un noir mat, terriblement uniforme, absorbant, dont, en s'approchant, on perçoit le grain râpeux. Leur orchestration — une succession de pièces — rappelle une composition syncopée, toute en rupture.

La quarantaine de calligraphies exposées suivent un même mouvement, apparemment chaotique :

sans véritable effet de série ou de continuité, sans repère «logique» pour le visiteur dans la succession des œuvres, sinon la description technique des pièces. Petits, moyens et grands formats ne portent aucun titre. Les différentes écritures de l'artiste paraissent surgir de façon imprévisible: écriture ample et filiforme; accumulation de pointes, croix ou bâtonnets tenus en formations serrées; petites suites rondellettes... l'apparence de désunion garde sa cohérence.

L'œil se sent désorienté par la multiplicité des points de vue (haut, bas, vertical, horizontal, gros plan...). Néanmoins, une superposition de croix trace une ligne médiane. Le trait est dur. Tranchant. «C'est une œuvre centrale, commente l'artiste, la marque d'une recherche

spirituelle. La croix sépare et relie à la fois.» Dans un coin, en retrait, une composition s'éloigne de la calligraphie et s'approche du dessin pour suggérer quelques portées avec de petites tuques noires pelotonnées les unes contre les autres; le rythme se fait velouté à l'écart du remous. La fin du parcours promet d'être plus tendre. «C'est un pas vers la phrase, un début d'enchaînement; j'appelle ce tableau les oiseaux», signale l'artiste.

De part et d'autre de la salle, voici la manifestation volcanique du blanc. Un renversement d'ordre établi. Le blanc n'existe plus comme espace infini, sans fond, sans bord, où s'inscrirait un geste graphique détaché de tout, mais comme rappel d'une lutte entre deux positions extrêmes et sans nuance de la couleur. «Une affirmation sur le noir, très dense; le blanc recouvre d'autres couleurs. Ici, le noir sert de fond. L'investissement physique et émotif dans ces grands formats a été très intense. Le retour au noir et blanc m'a permis d'entrer dans la feuille, d'exploiter l'abstraction au maximum et de redonner de la force au tracé.»

Au sortir de cette septième exposition solo de Yannick Durand, on peut se demander quelle place occupent ces multiples ruptures dans l'évolution de son travail de création. «Mon travail est en constante évolution. Dans cette exposition, les pièces ont été installées dans l'ordre de création, précise l'artiste; la salle est tapissée de lettres d'amour qui n'ont plus de couleur. L'exploitation des grands formats m'a permis d'embrasser un autre espace.»

Se pourrait-il que l'artiste ait imprimé au papier cette fois, non seulement les remous de sa gestuelle propre, mais aussi l'empreinte d'un souffle plus organique, plus lointain que la trace, dans un élan qui consisterait à faire corps, à tout mettre en œuvre. Passage obligé où le créateur, puisant un jour dans sa propre matière, devient élément de sa création.

Nane Couzier

FLORENCE VICTOR
LA PEINTURE COMME
SÉDIMENTATION

Vieux-Presbytère

de Saint-Bruno-de-Montarville

15, rue des Peupliers

Saint-Bruno-de-Montarville

Tél. : (450) 441-8331

Du 21 mars au 10 avril 2004

Galerie Saint-Laurent + Hill

333, rue Cumberland

Ottawa

Tél. : (613) 789-7145

www.galeriestlaurentplushill.com

Du 9 au 21 juillet 2004

Placé devant les toiles de Florence Victor, notre œil saisit en quelques instants les larges étendues de peinture blanche légèrement teintée de bleu ou de vert sur lesquelles éclatent par endroits de petites taches



Vivre n/4 (les Trois sœurs)
2004
Huile et graphite sur toile
147 x 142 cm

de couleurs vives: ici du vert, ici un tout petit peu d'orangé. Bien que ces masses soient immédiatement perceptibles, c'est l'ensemble de la surface peinte, le travail de la matière qui a rendu cette surface rugueuse et pleine d'aspérités qui captive le regard. En observant attentivement, des formes géométriques formées par des traits de crayon rappellent des égratignures qui sillonnent une peau. L'œil scrute la toile à la recherche de signes reconnaissables qui se dérobent sous les couches de couleur, comme enchâssés dans la matière picturale.

L'âpreté de la surface peinte pourrait suggérer, de prime abord, un travail pictural issu des pulsions brutes de l'artiste. Pourtant, le caractère cérébral de ces compositions est indéniable. En effet, les images produites par Florence Victor sont la résultante d'une fine analyse de la structure des images de la ville, réduites à ses lignes essentielles. Si, à ses débuts, l'artiste fut grandement influencée par les structures urbaines, saisies lors de promenades dans les rues de la cité, elle a aujourd'hui élargi son champ d'investigation pour s'attacher à plusieurs types d'images. Toutefois, on ne peut pas ignorer la grande charge expressive de ses œuvres. Ainsi, les tableaux représentent une tension entre une peinture rationnelle ou contrôlée et une peinture expressive. C'est donc aussi une peinture qui concentre en elle deux pôles de la peinture abstraite, qui fut tantôt gestuelle et tantôt géométrique.

Florence Victor opère ici un véritable détournement, utilisant la géométrie — science cérébrale s'il en est une — pour son pouvoir expressif. En effet, c'est d'abord l'intuition qui guide les choix de l'artiste dans la déconstruction des structures géométriques des images. Il ne s'agit plus d'utiliser une logique qui répond à des concepts mathématiques, mais plutôt de rendre la poésie de l'espace urbain. Les structures simples qui restent après le travail d'épuration évoquent l'essence même des grands centres urbains, avec leurs bruits, leurs odeurs, leurs couleurs. Suivant la même dialectique, l'artiste choisit pour ses châssis des formats qui semblent carrés, bien qu'il manque quelques centimètres à deux des côtés. Ainsi, d'abord associée dans

notre esprit à une forme géométrique parfaite, la toile elle-même se révèle déséquilibrée, imparfaite, précaire.

Cette attitude de détournement des éléments donnés pour rationnels est sans doute à mettre en rapport avec l'habitude prise par l'artiste de libeller les titres de ses tableaux dans les différentes langues qu'elle parle – français, anglais, allemand – puisque la beauté de la sonorité des mots prend le pas sur le désir de communication.

Parallèlement, la peinture de Florence Victor oppose accumulation et dépouillement. À mesure que le travail avance, les structures sous-jacentes disparaissent sous les couches de matière picturale pour ne laisser voir qu'une vague empreinte, comme un fossile ou un souvenir. La matière picturale est d'ailleurs traitée comme les couches stratigraphiques qui viennent lentement recouvrir les avatars des civilisations anciennes, comme la nature qui reprend invariablement le dessus sur les villes abandonnées.

Pourtant, ces couches sédimentaires évoquent aussi le temps qui passe amenant son lot de souvenirs quotidiens qui s'accumulent dans la mémoire humaine comme de fines pellicules qui forment une épaisseur identitaire. Ainsi, les tableaux pourraient être lus comme un agglomérat de différents épisodes de la vie de l'artiste dont les titres sont les échos. Si la peinture de Florence Victor donne à voir de grands tableaux abstraits offrant une réflexion sur certains pôles de la peinture abstraite, elle n'est en rien une œuvre moderniste au sens strict puisque les questions formelles ne représentent pas ici l'unique questionnement. Au contraire, l'affect trouve aussi sa juste part, guidant le travail d'élaboration de l'œuvre.

Le travail pictural de Florence Victor se situe donc à un carrefour. Carrefour de la peinture abstraite, où les différentes tendances de l'abstraction sont intégrées, mais aussi carrefour identitaire, puisque l'œuvre se présente comme une synthèse des différentes identités que l'on porte en soi.

Guillaume Sirois

VANCOUVER

RIOPELLE... 25 ANS APRÈS

JEAN PAUL RIOPELLE

Elliott Louis Gallery
Waterfall Building
1540, West 2nd Avenue
Vancouver
Tél. : (604) 736-3282
www.ballardlederergallery.com
Du 1^{er} au 24 octobre 2004

Jusqu'au 24 octobre, un événement digne de mention a eu lieu à la Galerie Elliott Louis de Vancouver : une exposition des œuvres de Jean Paul Riopelle. La chose paraît banale au Québec; elle ne l'est pas au-delà des Rocheuses. En effet, c'est la troisième du genre à se tenir dans une galerie privée de la métropole du Pacifique. Après un solo à la Vancouver Art Gallery en octobre 1965, où Riopelle montrait 15 peintures, on relève une exposition à la Warwick Gallery en février 1973 et une autre à l'Equinox Gallery, avec catalogue, en 1980.



La Forêt Ardente
1955
Huile sur toile
193 x 231 cm

Ouverte au début de ce siècle, la Galerie Elliott Louis est localisée dans le dernier ensemble architectural construit par l'architecte Arthur Erickson, connu sous le nom de Waterfall Building¹. Les œuvres de Riopelle y trouvaient un cadre à leur mesure, certaines offertes à la vente, d'autres non. Réalisé par le Directeur Ted Lederer, assisté de Michèle Marin, le regroupement permettait un parcours significatif de l'œuvre de Riopelle, tous les médiums par lui explorés étant représentés à côté des huiles : aquarelle, lithographie et ses « mutations », pastel, crayon feutre, jusqu'à la sculpture grâce à une petite pièce en bronze de la série des *Hiboux*.

Parmi les œuvres rassemblées, on remarque un petit paysage de Saint-Fabien qui date de l'été 1944 (*Catalogue raisonné* tome I, no 1944.007H), historiquement très important dans l'évolution de Riopelle, en ce sens qu'il porte trace de la « révélation » des Van Gogh exposés à l'Art Association au printemps de la même année². Antérieur de peu au saut radical dans l'abstraction qui a lieu l'été suivant, il manifeste dans la figuration une énergique maîtrise de la peinture chez le jeune homme de 21 ans. Deux aquarelles et encres de 1947 sont proposées, dont la splendide 1947.001P, en rouge, vert et noir.

Des glorieuses années cinquante, on trouve une « mosaïque » aux touches coniques de 1953 à dominante bleu, rouge, ocre (1953.011H, documentée dans l'addendum du *Catalogue raisonné*, tome II). Accrochés sur le mur principal de la galerie, trois tableaux permettaient de juger de l'évolution de la pratique picturale après 1959. Sous l'influence de la sculpture à laquelle Riopelle s'essaie dès 1959, la pâte picturale devient très haute, faite des pics, des boucles, où le dessus de la surface étirée se retourne sur lui-même. Il pratique le décollage de la matière en bas relief de sculpto-peinture.

À l'ombre d'un grand oiseau (1960) étend son harmonie sombre, surtout dans la partie supérieure tout de noir couverte. Des éclats de rouge sang et de terre ocre intensifient son côté dramatique, tandis que la partie inférieure s'ancre dans les bleus d'un fond aquatique. Une composition sans titre de format vertical (vers 1965) présente étonnamment une double facture. La moitié inférieure porte trace d'une technique que Riopelle utilisera de plus en plus souvent, qui reprend celle des décalcomanies des années 1940 : l'arrachage. Il semble avoir plié la toile en son milieu vertical, collant une moitié sur la peinture fraîche de l'autre, puis ouvrant, arrachant la matière, provoquant ainsi une symétrie tachiste dans une gamme de vert et de bleu turquoise. Dans la partie supérieure, beaucoup plus tourmentée, signes en virgule, zigzags et tourbillons s'incrument dans la pâte, attaquée par le manche du pinceau. *Hudsonnier* (vers 1968), réfère à la Baie d'Hudson,

lieu géographique du Grand-Nord en deçà du cercle arctique, fondateur de l'histoire canadienne. Sur une base noire étale, flotte une masse bleu outremer, blanc, rouge sang, qui semble préfigurer par sa forme la silhouette de certains Icebergs de la décennie suivante.

De 1968 date un superbe pastel de format horizontal — assez rarement employé par l'artiste pour ce médium —, alors qu'un *Roi de Thulé* de 1973 découvre sa face énigmatique au pastel dans une surface tourmentée par de larges virgules à la gouache blanche.

On sait que la production des années 1980 est tout entière envahie par l'omniprésence des vols migratoires. Riopelle fait de l'oiseau son *alter ego*, porteuse d'un destin, que détermine une conception cyclique de la temporalité. La presque totalité des treize lithographies de l'album *Cap-Tourmente* de 1983, encadrées uniformément, occupait le mur triangulaire sous la verrière. L'accrochage aurait gagné à ce qu'elles y soient toutes, mises bord à bord, et si nécessaire superposées dans ce triangle si particulier aux volées d'outardes. *Les oies sur la ville* (également de 1983) avait fait l'événement lors de l'exposition *Mutations* à Saint-Jérôme³, arrivant tout droit de Zurich dans la salle du Vieux-Palais. Remis en vente par l'actuel propriétaire montréalais, on retrouve ici ce grand format (160 x 240 cm) composé de deux estampes juxtaposées de la série des *Suites* (1972), retravaillée par Riopelle et marouflée sur toile, pièce unique s'il en est.

Insistons : il n'y avait pas eu d'exposition individuelle de Riopelle à Vancouver depuis près d'un quart de siècle ! Il est certain que cette exposition d'une remarquable élégance pave la voie à une nécessaire exposition d'envergure à l'Art Gallery, qui devrait prendre le relais.

Monique Brunet-Weinmann

¹ L'édifice est présenté sur le site de la galerie.

² Du 9 mars au 9 avril 1944, *Four Centuries of Dutch Art*, Art Association of Montreal.

³ *Mutations de Riopelle*, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme, du 2 février au 30 mars 2003, exposition itinérante avec catalogue.