

Critiques

Bernard Lévy, Jean De Julio-Paquin, Florentina Lungu, André Seleanu, Françoise Belu, Hélène Brunet Neumann, Géraldine Zaccardelli et Line Dezainde

Volume 52, numéro 212, automne 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52436ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lévy, B., De Julio-Paquin, J., Lungu, F., Seleanu, A., Belu, F., Brunet Neumann, H., Zaccardelli, G. & Dezainde, L. (2008). Critiques. *Vie des arts*, 52(212), 83-89.

SAINT-JEAN-PORT-JOLI

ÉCOSCULPTURES

EXPOSITION

1X10: LA SCULPTURE S'ÉCLATE

Artistes : Denis Ampleman, Pierre Bourgault, Alain Cadieux, François Cullen, Étienne Guay, Marie-Claude Hains, Joanie Lévesque, Samuel Pépin-Guay, Jean-Ambroise Vesac, Camille Villeneuve

Centre socio-culturel Gérard-Ouellet
7A, place de l'Église
Saint-Jean-Port-Joli
Tél. : 418 598-7255

Du 11 juin au 12 septembre 2008

Directrice : Marie-Claude Gamache

Présidente du Conseil
d'administration et artiste :
Natalie Lafortune

Ce qui relie l'ensemble des pièces de l'exposition *1x10: la sculpture s'éclate* c'est, à une exception près, le double matériau qui entre entièrement ou partiellement dans leur composition : le bois et le fer. Elles ont en commun aussi de revendiquer leur appartenance à l'art contemporain et d'exprimer une sensibilité voire un engagement écologique.

Judicieusement ou stratégiquement installées dans le hall qui donne accès à la salle de spectacle (théâtre, concert, danse, cinéma) du Centre Gérard-Ouellet, elles sont assurées d'être vues par des publics qui ne peuvent pas ne pas les voir. Quelques-unes d'entre elles tirent leurs sources d'inspiration des éléments naturels, l'air, l'eau, la terre, et la plupart sont constituées de matériaux recyclés. Mais, par bonheur, au-delà de leur parti pris idéologique, elles constituent toutes à leur manière de singulières propositions proprement sculpturales, c'est-à-dire des commentaires critiques de l'espace à trois dimensions. Au nombre de dix, leur diversité justifie sans doute le titre *1x10: la sculpture s'éclate*.

L'air : impossible de manquer, descendant du plafond, les *viréoles* de Samuel Pépin-Guay composées chacune de trois lamelles de contre-plaqué réunies à la façon d'une



Samuel Pépin-Guay
Viréoles
Lamelles de contreplaqués, 2008
D: 15 cm; L: 90 cm

éolienne qui, comme elle, virent au vent. Aux *viréoles* répond non la traditionnelle girouette mais l'élégant et maritime *Poisson flèche vire-vent* d'Étienne Guay constitué de plaques métalliques rivées et soudées.

L'eau : irrésistible jouet que la toupie géante de Jean-Ambroise Vesac ! Il s'agit en fait d'une bouée de bois (1,30 m de diamètre) destinée à prévenir les navigateurs des écueils ; elle a, de plus, la particularité d'émettre le son d'une sirène quand on l'agite – ce dont ne se privent pas les enfants. Plus sophistiquée, l'installation (ni de bois ni de fer) du chevronné Pierre Bourgault se présente comme un itinéraire sonore et visuel : sur une carte, on peut suivre le sillage de l'artiste sur le fleuve Saint-Laurent à proximité de Saint-Jean-Port-Joli et, grâce à des écouteurs, entendre les sons provenant du sonar détectant les obstacles au fil de son périple.

La terre : échevelée et ressemblant à un fagot de bois jonchant le sol, *Ex-croissance* de Marie-Claude

des artisans en proposant sous vitrines des outils de précision et des bijoux. On peut admirer ainsi une série de trusquins (outils de traçage utilisés en fabrication mécanique) réalisés par François Cullen. Et l'on peut s'émerveiller de la délicatesse des broches, boucles d'oreilles, colliers et bracelets créés par Denis Ampleman et Camille Villeneuve à l'aide de pétales de fleurs ou de samarres.

Heureuse initiative donc que de faire connaître l'inventivité d'artistes et d'artisans qui exercent leurs activités hors des grandes agglomérations urbaines. Sans doute s'agit-il d'un début car il serait souhaitable que ce genre d'exposition soit davantage publicisée et qu'elle puisse éventuellement circuler dans d'autres centres d'art.

Bernard Lévy

Hains exige d'être observée plus attentivement. L'œuvre montre la métamorphose de câbles métalliques en balai de sorcière ou, si l'on préfère, en un bouquet de branchages malades victimes d'intoxication par les métaux. De l'amalgame de matériaux organiques terriens (bois, marbre, granit) et métalliques (cuivre, laiton, bronze, acier), Alain Cadieux tire une solide *Architecture* dont l'originalité provient du perpétuel effet de surprise que provoque la juxtaposition de formes dont le rapprochement est inattendu mais dont l'ensemble demeure toujours stable et équilibré. Joanie Lévesque sélectionne les branches, ready-made naturels, que rejettent les marées sur la rive du fleuve. Elle les assemble, les combine, y accole des fleurs faites de copeaux et les installe contre un mur ou au sol. Ces sculptures accrochent le regard du visiteur surpris et intrigué de découvrir qu'il s'agit de végétaux peut-être encore vivants.

Enfin, l'un des grands mérites de l'exposition *1x10: la sculpture s'éclate* est d'avoir estompé la frontière qui sépare les artistes



Alain Cadieux
Architecture, 2008
Bois, laiton, cuivre, acier
H: 140 cm; L: 110 cm; l: 30 cm

MONTRÉAL

LA PHOTOGRAPHIE
COMME ART

LA MÉMOIRE DES BRINDILLES

LOUIS PERREAULT

Salon b, galerie d'art
4231b, boul. Saint-Laurent
Montréal
Tél. : 514 825-4231

Du 5 mars au 6 avril 2008



Feu, 2007
Tirage au jet d'encre
81 x 101 cm

À partir de légères interventions *in situ*, Louis Perreault capte dans la nature ambiante la trace éphémère de son propre passage. La forêt, le champ, le sous-bois, deviennent des territoires d'intervention où le photographe s'active à marquer la mémoire des lieux. Il s'infiltre dans le paysage pour mieux l'étudier et en révéler des résonances qui lui sont personnelles.

Photographiées en gros plan, les portions de paysages deviennent des entités autonomes car le photographe limite dans ses prises de vue la profondeur de champ. Par exemple, dans l'œuvre *Feu*, l'exploration du site se traduit par la représentation d'un espace paysagé restreint, coupé de sa relation à l'ensemble. Il en résulte une image très apparentée aux recherches formelles de la peinture moderniste par la suppression de la perspective. Les brindilles forment le motif de l'œuvre où s'entrecroisent dans un espace « all over » les entrelacs et les rythmes formés par la végétation. Louis Perreault renforce ainsi les valeurs tactiles visuelles dont est capable l'image photographique. Il s'attarde, entre autres, à la matière

et à la texture des surfaces. Il n'est plus question, ici, de réaliser une documentation stricte des endroits visités mais bien d'élargir le champ artistique de la recherche photographique. En ce sens, Louis Perreault perpétue une tradition où l'aspect strictement utilitaire du médium est relégué au second plan au profit d'un acte qui assimile la photographie à la peinture.

Jean-Claude Lemagny, auteur d'un essai sur la photographie en tant qu'art, affirme que le premier mouvement véritablement artistique de la photographie a été le pictorialisme à la fin du XIX^e siècle. L'auteur postule que « le pictorialisme fut un mouvement d'avant-garde qui allait dans le sens de l'idéologie artistique de l'époque : exalter l'individualisme, restituer ses droits à la libre expression de l'artiste. Il s'agissait de montrer que la photographie peut exprimer une sensibilité individuelle »¹. Voilà justement l'une des quêtes artistiques de Louis Perreault. Il lie sa propre expérience à l'introspection d'un lieu déjà connu en explorant ce que le médium photographique peut produire sur le plan des effets, notamment le flou photographique, l'espace aplani, la recherche sur la matière mais aussi la fiction.

Le travail du photographe se mesure, bien sûr, à un héritage historique de la photographie. Mais à travers les styles déjà constitués dans l'histoire, Louis Perreault invente sa propre signature en subordonnant la photographie au souvenir d'un lieu et à l'image intérieure que nous en avons. C'est pourquoi, je cite à nouveau Lemagny, qui atteste que la photographie est un art seulement « si elle est capable de nous apprendre, sur la matérialité du monde, quelque vérité que nous ne savions pas déjà. »². En explorant des univers connus, Louis Perreault signale qu'ils peuvent aussi devenir autre chose par la manière de les cadrer et de les visualiser. Pour le photographe, la matérialité contenue dans la nature est à la fois un incubateur et un réservoir infini pour la création de formes esthétiques nouvelles.

Diplômé de la faculté des beaux-arts de l'Université Concordia en 2007, Louis Perreault compte à son actif plusieurs expositions en solo

et en groupe. Dès les premières années de sa formation, ce jeune photographe se distingue. Il a été à lauréat du *Grand prix Lux, catégorie étudiant*, en 2003 et en 2004. En 2006, il figure parmi les artistes émergents sélectionnés pour le projet Carte blanche de la Fondation Magenta. Puis en 2007, il reçoit le prix CUAU de l'Université Concordia. *La Mémoire des brindilles* a aussi fait l'objet d'un livre d'artiste édité à 5 exemplaires. Il réunit des textes du photographe et 16 images imprimées au jet d'encre. Par la qualité de sa production réalisée à ce jour, Louis Perreault est indiscutablement un photographe à suivre.

Jean De Julio-Paquin

¹ Lemagny, Jean-Claude, *L'OMBRE ET LE TEMPS, essais sur la photographie comme art*, Paris, 1992, Nathan, page 24.

² Idem, page 22.

JOHANNE CORNO
ET L'ART DU PORTRAITGalerie AKA
2122, rue Crescent
Montréal
Tél. : 514 847-9539
www.akagallery.com

Visage rouge sur fond blanc, 2006
Technique mixte sur toile 82 x 152 cm
Collection Museo de Arte Contemporaneo, Mexico

Le portrait a longtemps occupé une place ambiguë dans la hiérarchie des genres en peinture, car il a longtemps été perçu comme une glorification de la vanité humaine contrevenant ainsi à la morale religieuse. Depuis sa réhabilitation au XIV^e siècle, en Italie et en Flandres, le portrait a évolué selon l'idéologie dominante de chaque époque

s'inscrivant dans les deux principaux ordres de représentation : le naturalisme et l'idéalisme. Et voilà que l'artiste montréalaise Johanne Corno se risque à reprendre à son compte, selon des modalités particulières, l'art du portrait. Réussit-elle vraiment à donner un souffle nouveau à une pratique si ancienne ? Jusqu'à quel point tire-t-elle profit des canons d'un idéal esthétique un peu standardisé véhiculés par les médias de masse : affiches urbaines, cinéma ?

Originaire de Chicoutimi, où elle a vu le jour en 1952, Johanne Corno commence dès son jeune âge à s'initier aux arts : piano, dessin et surtout ballet classique. La danse est de son propre aveu à l'origine de la fascination débordante qu'elle éprouve à l'égard des mouvements du corps humain et qui se manifeste très tôt dans sa production picturale : en fait dès le moment où elle décide de devenir peintre à temps plein à 23 ans. Au début des années 80, après avoir obtenu son bac en arts plastiques de l'UQAM, elle commence à exposer ses toiles à la Galerie Clarence Gagnon. À l'aide de couleurs explosives, elle rend surtout hommage au corps de la femme. Le succès vient assez vite. Le prix de ses toiles augmente. Elle juge qu'il serait opportun de tenter

sa chance auprès d'un autre public, d'aller vivre aux États-Unis. C'est ainsi, en 1992, que débute sa carrière internationale. Sa détermination lui permet d'exposer à la Morgane Gallery de Boston, à la Broom Street Gallery de New York ; depuis 2000, elle est représentée par la célèbre Opéra Gallery du quartier Soho à New York ; cette galerie compte de nom-

breuses filiales dans le monde. Des relations se nouent très vite avec des galeries prestigieuses sur les autres continents : en Europe avec la galerie du Faubourg St-Honoré (Paris), la Bond Street (Londres) et récemment en Asie à l'Opéra Gallery de Hong Kong et de Singapour.

Si, pendant longtemps, Corno a habitué ses fidèles collectionneurs à regarder des œuvres qui s'éri-geaient comme des éléphants peints,

dédiées à la beauté du corps humain, un changement brusque et fort surprenant s'est opéré tout récemment comme en témoigne sa nouvelle production picturale. Chevauchant un naturalisme de type Renaissance rappelant sans équivoque les Vénus de Botticelli et un idéalisme aux allures romantiques dans un registre néo-expressionniste, les œuvres récentes de l'artiste révèlent son goût pour des visages féminins puissamment campés dans la lumière, parfois angéliques mais surtout androgynes, pourvus de regards francs, perçants, vifs, rarement mélancoliques qui ne cessent d'interpeller, de questionner, voire d'étonner celui qui les croise. Détail d'une extrême importance: les visages féminins des toiles de Corno se proposent d'abord et avant tout comme des « sièges de l'âme » et, par conséquent, comme des icônes religieuses moyenâgeuses car, pour la plupart, ils sont peints de face fixant avec un regard direct et froid celui qui les contemple à la manière des personnages sacrés comme la Vierge, Dieu le Père et Jésus, le Pape ou des figures emblématiques de la royauté ou de la noblesse. On y décèle une quête en vue de trouver le juste équilibre entre un naturalisme qui s'apparente à Ingres – un peu, dans le registre moderne, à la manière des artistes du pop art américain des années 60 comme Lichtenstein – et un idéalisme s'exprimant dans des couleurs parfois fortes, parfois pastel dont l'émotion explose dans une gestualité mouvementée à l'extrême, traitant l'arrière-plan de la toile comme des espaces chargés d'un vide trop bruyant. Le diptyque et le triptyque font dorénavant partie intégrante de la nouvelle approche esthétique de Corno. Ils participent de cette iconographie aux accents académiques de l'art qui envahit sans prévenir l'espace réel du regardeur afin de susciter une sorte de remise en question de la notion de beauté véhiculée au sein de notre société de consommation. Mais est-ce vraiment là, la véritable beauté de la femme? Se vit-elle dans l'éphémère, dans l'instantané? Ou, au contraire, est-elle simple création de l'esprit humain comme se serait plu à la considérer un philosophe comme Hegel? Platon et, plus

tard, les humanistes de la Renaissance croyaient que le beau, associé au bon et au vrai, ne saurait être cherché dans la nature. Il serait juste un idéal. L'homme aurait accès par là à la connaissance et à la conscience de soi. Ainsi les œuvres de Corno participent-elles à la quête de cet idéal de beauté incarné par ses personnages féminins aux allures contemporaines peints sous des coups de pinceau qui inscrivent sur la toile une gestualité qui laisse entendre le rythme trop rapide de vie dans lequel notre société aime tant se déployer. De fortes plages chromatiques traitées comme des éléments abstraits s'immiscent dans ces toiles de sorte que la figuration épouse trop rapidement et trop parfaitement l'abstraction. Une prédilection de plus en plus prenante pour l'abstraction se profile justement dans les nouvelles toiles de l'artiste. Les formes figuratives s'estompent au profit des formes abstraites. Cette tendance se maintiendra-t-elle? L'avenir le dira. Affaire à suivre donc.

Florentina Lungu

LA SCIENCE-FICTION AU TEMPS DU BAROQUE

*RITE VÉGÉTAL –
DES OISEAUX SUR LA LUNE*

Installation ou « environnement contemplatif »

GARY NICKARD, REINHARD REISZENSTEIN, PATTY WALLACE

Galerie d'art Stewart Hall
Centre culturel Pointe-Claire
176, chemin Lakeshore
Tél. 514 630-1254, poste 659
Pointe-Claire

Du 1^{er} décembre 2007
au 27 janvier 2008

Rite végétal – des oiseaux sur la lune constitue un intitulé poétique empreint d'une subtile rêverie. Se donnant comme une installation exprimant l'histoire de la pensée scientifique, son titre est pour le moins surprenant. La science et le rêve seraient-elles des notions compatibles ailleurs que dans la science-fiction? Peut-être mais à condition de considérer la science-fiction telle qu'elle se présentait dans la fantaisie d'un lettré du XVII^e siècle. Cette installation illus-

tre la façon dont le savant John Wilkins, membre fondateur de la Royal Society de Londres, et, par ailleurs, beau-frère du dictateur puritain Oliver Cromwell, avait imaginé le vol vers la lune.

Érigée *in situ*, l'installation évoque l'histoire naturelle, ainsi que la manière de classifier et de nommer la connaissance qui pourrait nous faire sourire aujourd'hui. Il s'agit de l'histoire naturelle constituée de la réunion des savoirs physiques, biologiques et géologiques avant qu'ils ne soient irrémédiablement séparés et découpés en spécialisations scientifiques.

Le collectif de Patty Wallace, Gary Nickard, artistes canadiens, et de Reinhard Reitzenstein, artiste

sont entourés d'images naturalistes peintes par Patty Wallace montrant des ramures. D'un côté de l'attelage, se dresse un cabanon, tel un tipi tressé de branchages; de l'autre, on découvre une reconstitution assez sommaire du bord d'une rivière, où repose un grand nid contenant quelques grands œufs en bois. À l'entrée de la salle, quelques pittoresques alambics remplis de substances odorantes contribuant à donner l'ambiance d'un laboratoire alchimique.

Affichées sur les murs, des textes d'incantations magiques en latin semblent destinés à assurer le succès d'un long voyage assorti d'une périlleuse exploration. Tout droit sortis d'un manuel de magie,



Gary Nickard, Reinhard Reizenstein
Sans titre, 2007
Installation

américain, propose une vision pittoresque de l'exploration du cosmos, illustrant la fantaisie de John Wilkins. Le moyen de locomotion est constitué par un attelage d'oies sauvages.

TRAÎNEAU COSMIQUE ET CABANON

Au milieu de la salle d'exposition Stewart Hall, se déploie un attelage de figurines, « d'appelants » en bois qui reproduisent des oies sauvages « tirant » une forme de traîneau paré d'une voile; ces aimables oiseaux

ils font partie intégrante de l'installation. Ils appellent l'aide d'esprits aux noms hébreux de Balthim et Gehim. Nous sommes placés dans un univers mental qui relie foi et sorcellerie: le latin médiéval a la qualité de nous plonger dans un monde délicieusement occulte.

Les artistes démontrent ainsi comment, vers 1640, le vol « onirique » à la lune prôné par John Wilkins pouvait s'inscrire dans un enchaînement logique et scientifique. Ils laissent entendre

également que nous ne comprenons pas entièrement la totalité du cadre culturel de l'âge baroque et ses ramifications. La science du moment permettait la déduction logique basée sur certains faits, mais ses prémisses admettaient aussi un mode fluide et magique de voir la vie et le cosmos, qu'il nous est difficile de saisir avec la représentation que nous en donne aujourd'hui la science pragmatique et expérimentale.

Le sens de l'installation devient plus précis grâce à un texte explicatif rédigé par ses créateurs. Il raconte comment le traîneau tiré par des oies fonctionne en tant que « chariot céleste », conçu par John Wilkins afin de déposer l'homme sur la lune : comme le ferait de nos jours un « module lunaire ».

LE COUP DUR PORTÉ PAR NEWTON

Il y avait une sorte de logique interne dans la vision protoscientifique de Wilkins. Il croyait qu'il n'y avait pas de force gravitationnelle au-delà de vingt kilomètres au-dessus de la terre. Les battements des ailes des oies sauvages auraient permis en effet à « l'astronave » de déposer l'homme sur la lune, dans un environnement sans gravitation, mais rempli d'air. Charles Morton, autre savant britannique du baroque, croyait, lui, que les oiseaux migrateurs passent l'hiver et se reproduisent sur la lune. Tout paraît alors rationnellement relié : biologie de Morton, « technologie » fantasque du vol de Wilkins. Sous l'angle d'une optique actuelle, leur cosmos est encore en très grande partie magique. En 1687, dans *Principia Mathematica Universalis*, Isaac Newton met fin aux « plaisanteries » comme le vol interplanétaire des oies sauvages.

Rite végétal, œuvre conceptuelle complexe, évite les lieux communs. Son anachronisme éclaire à la manière d'une fable des phénomènes humains transhistoriques : le nomadisme, la migration, la territorialité, etc. Le changement de paradigme scientifique à l'âge du baroque laisse entrevoir qu'il existe encore des mondes possibles à comprendre et à explorer. L'art conceptuel se donne ici comme tâche de stimuler l'intuition historique à travers la poésie des objets, dans un contexte esquissé par

l'histoire des sciences — situations entre le mythe, la magie et la science du temps de la révolution scientifique. « L'environnement contemporain » de Nickard et Reizenstein possède son indéniable séduction.

André Seleanu

PANSER (SIC) LE MONDE

JESUS BEJAR : PULSATIONS

Maison de la culture de Notre-Dame de Grâce

3755, rue Botrel
Montréal

Tél. : 514-872-2162

Du 27 mars au 4 mai 2008

Jesus Bejar est né dans un village du Pérou. Certes, il ne s'agit pas d'un quelconque village puisque Tarma est un lieu célèbre pour les tapis de fleurs sur lesquels s'avance la procession lors du Vendredi saint. Il les avait d'ailleurs reconstitués à sa manière dans l'exposition *Alfombra de flores* en 2005 à la Maison de la culture Côte-des-neiges. L'artiste ne renie pas davantage ses origines dans cette nouvelle exposition, puisque dans l'un des tableaux de *Pulsations* figure la phrase « Yo naci en un pueblo », mais il vit depuis plusieurs années, à Montréal, dans une métropole d'Amérique du Nord. C'est elle qui a inspiré la création de ses œuvres récentes, bien que sa culture originelle transparaisse toujours dans sa production. Il prend le pouls du monde en marchant dans les rues de Montréal aux murs couverts de graffitis et s'interroge sur l'état de santé de la terre.

LES GRAFFITIS

C'est un fait avéré : le monde ne va pas bien et l'artiste en prend particulièrement conscience lorsqu'il ne va pas bien lui-même. Dans sa chambre de malade, il ne regarde pas la télévision qui lui tend pourtant de façon engageante son bras articulé, comme on peut le voir dans le tableau intitulé *Pulsations*. Il écoute les battements de son cœur. Peint au pochoir sur une cimaise, un cœur aux artères d'où jaillissent des chardons stylisés donne le ton de l'exposition. Couché dans son lit, Jesus Bejar réfléchit. Dans *Respirer*, les deux



Pulsations, 2008
Installation
Photographe : Guy L'Heureux

images de lui-même, réunies par des piqûres en guise de points de suture, expriment visuellement cette réflexion. Il s'interroge sur son rôle en tant qu'artiste. Pour crier haut et fort son message, il décide d'employer les moyens des graffiteurs. Il fait appel à deux de ses amis Michael DSK et SMELL et il leur demande de peindre à l'aérosol trois mots qui constituent les jalons de l'exposition dans les trois langues qu'il parle : l'espagnol, le français, l'anglais.

LA SATURATION

Le mot *ENOUGH* éclate d'abord à la vue du spectateur surpris par cet énorme graffiti qui s'étale audacieusement sur le mur de la galerie. Jesus Bejar en a assez des médias qui manipulent l'opinion et de la technologie galopante. L'œuvre intitulée *Basta!*, insérée dans le graffiti, explicite la pensée de l'artiste. Dans une voiture d'un aérodynamisme phallique, des hommes et des femmes semblent se livrer à des ébats sexuels où l'échangisme serait de rigueur. Un être humain tente de s'élever, mais il n'est pas bien éloigné du dinosaure dont la silhouette apparaît en contrebas. Les formes se découpent sur un fond dont les motifs rappellent les papiers peints des maisons bourgeoises au XX^e siècle. Automobile, télévision et ordinateur constituent la trinité qu'adore aujourd'hui l'humanité. Dans le tableau *Revue*, le « lap top » tient la place de l'assiette entre le couteau et la

fourchette. C'est devant lui que l'individu devrait, s'il le voulait, chanter le *benedictus*, l'image du Christ étant reléguée au rôle d'accessoire à peine visible. Comme dans toutes ses expositions précédentes, Jesus Bejar détourne la liturgie catholique qui fait partie de la culture latino-américaine. Deux jeunes filles font la fête près d'une de ces boules miroitantes qui tournent dans les discothèques, mais l'artiste a découpé les yeux de l'une d'elles, comme s'il voulait illustrer la parole de l'Évangile « Ils ont des yeux et ne voient pas ».

FAIRE SILENCE

Ce que les hommes ne voient pas, c'est que le monde est sous l'emprise du divertissement. Jesus Bejar ne les en blâme pas pour les mêmes raisons que Pascal, mais parce que, dans leur aveuglement, ils nuisent à la terre-mère dont le respect est si profondément ancré chez les autochtones amérindiens. Or, l'artiste n'a jamais renié cette partie de son ascendance. Dans *Body*, les fleurs pleurent des larmes de sang et dans *Petit homme avec bobo*, un pneu enfoncé dans le sol évoque la contamination par les déchets non recyclés. Jesus Bejar voudrait que les hommes cessent de se laisser manipuler par les médias. C'est pourquoi la manette de télécommande du téléviseur est imprimée sur le tableau intitulé *Callar* qui accompagne le deuxième graffiti. « Callar » signifie « se taire » dans une connotation de recueillement. Il est nécessaire de faire silence pour être à l'écoute de ce qui est

important.

LE DÉNI

Les événements sensationnalistes qui font la « une » des informations détournent l'esprit des grandes questions que les hommes ne veulent pas aborder et, en particulier, celle de la mort. Le dernier graffiti *NIER* semble tenter de s'échapper par la fenêtre de la galerie. Le tableau portant le même titre met en parallèle la maladie de la nature et celle des hommes. Sur un fond parsemé de croix semblables à celles que l'on peut voir dans les cimetières, la photo d'un arbre sur lequel pousse une inquiétante excroissance rouge côtoie celle d'un couloir d'hôpital. Jesus Bejar s'oppose par son art à ce déni. Il rappelle à ses semblables qu'ils n'emporteront pas dans l'au-delà tous les biens matériels qu'ils ont accumulés au détriment de la planète. Il est toutefois une chose précieuse que Jesus Bejar tient à conserver : l'amitié. Aussi a-t-il mis dans des bocaux, analogues à ceux que les bonnes ménagères utilisent pour faire des conserves, les photos de ses amis graffiteurs à côté d'un scapulaire rapporté du Pérou. Il est impossible de penser le monde sans penser la terre puisque les blessures que les hommes infligent à leur planète entraînent un nombre croissant de maladies. Voilà ce à quoi Jesus Bejar veut faire penser les visiteurs avec les mots écrits en lettres capitales sur les murs de la galerie. Mais, comme le constatait déjà Marx, la pensée seule ne suffit pas. Si pour certains l'action politique est un moyen de lutter contre ces maux, l'émotion esthétique en est un autre. C'est elle qui est mise en œuvre dans les tableaux de cette exposition.

Françoise Belu

¹ Traduction : Je suis né dans un village

² Traduction : Assez

NUIT DE NATURE

FRAGILE

MICHAEL FLOMEN

Galerie Pangée
40, rue Saint-Paul Ouest
Montréal

Tél. : 514 845-3368
www.galeriepangée.com

Du 28 mai au 14 juillet 2008



Untitled, 2007
School, 2006
Tirage sur papier argentin
Photogramme unique
62 x 52 cm

Pendant plus de trente ans, le photographe Michael Flomen s'est consacré à la photographie et à ses exigences techniques, tirant le plus souvent ses sujets d'un environnement citadin. L'exposition *Fragile* traduit les résultats d'une nouvelle approche par laquelle l'artiste se libère du polissage photographique et de son développement technologique. Cette aventure hors des sentiers battus, donne lieu à une série de photogrammes, témoignages des escapades nocturnes du photographe. S'insinuant à pas feutrés dans l'eau, sur la neige ou sous la pluie, il déroule un papier photosensible de grand format « comme une nappe qu'il prépare pour inviter à un dialogue ». Il y capte, l'instant d'un *flash*, les secrets du monde qui gît dans l'intimité des replis de la nature. À ceux-ci, s'entremêlent l'aléatoire, l'improvisation et les interventions spontanées de l'artiste qui ajoute eau, terre ou neige sur le papier. Contournant l'usage de la lentille, Flomen développe un langage photo-pictural à tendance expressionniste : il façonne, en partie, la photographie avec ses mains. Ainsi, par ses photogrammes uniques, l'artiste réhabilite le caractère du

ici-maintenant de l'image que Walter Benjamin considérait comme évacué par les techniques de reproduction. Cette fusion entre les gestes du peintre et ceux du photographe est pertinemment mise en évidence dans le documentaire *Nature's self portrait* d'André Cornélien, qui accompagne l'exposition.

La fascination de l'artiste pour le scintillement de la lumière sur la neige l'a encouragé à exploiter cette nouvelle technique intimement liée à l'empreinte à *contre-culture* des technologies dominantes. Son cheminement l'a ainsi conduit, de manière indirecte, à la chasse aux lucioles armé d'un rectangle de papier photosensible avec lequel il en recouvre l'insecte. Il constatera par la suite que la lumière des mouches à feu est assez puissante pour faire naître une image photographique. « Ce sont elles, précise l'artiste, qui m'ont appris comment allumer mes images »¹ pour surprendre la nature dans ses habits de nuit. Ce fut le début de nouvelles expérimentations à la suite desquelles l'artiste découvre en chambre noire, « dans le temple de l'être », des éléments souvent invisibles à l'œil nu. Intégrant par endroits des poussières sur les noirs, les silhouettes des poissons curieux et une multitude de formes. Ses photogrammes révèlent par jeux de nuances sensibles entre les noirs et les blancs, des images qui font voyager l'œil du microcosme au macrocosme, « ...il n'y a pas de pile, pointe l'artiste, c'est l'illusion ».

Une aventure poétique, aux confins de silences millénaires en lien avec « ce qui existe mais que l'on ne voit pas », précise Flomen. Ses œuvres témoignent de moments de nature, de murmures de poissons, de mémoires emmagasinées par les flocons de neige lors de leur descente ; globalement, elles suscitent une réflexion sur la part cachée du monde. Pour la réalisation de ces images, le photographe vit intensément le moment présent ; en symbiose avec la nature, il se fond aux éléments, s'y confond, « je pense la pluie ou la tempête de neige, en solitaire », un état qu'il désire partager avec les observateurs de ses images. Pour faciliter l'imprégnation, Michael Flomen ajoute une trame sonore de chants de grenouilles et de grillons. Les

œuvres de Flomen donnent la parole à la nature en temps réel et, indirectement, posent les questions : D'où sommes-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? Les interrogations de Gauguin tout aussi actuelles et sans réponse...

La simplicité du processus photographique de Michael Flomen n'a d'égale que la complexité de ses images : elle permet de percevoir l'infini camouflé dans un instant de nature, de saisir la complexité, la subtilité et la sensualité au cœur du dénuement.

Hélène Brunet Neumann

¹ Toutes les citations proviennent d'un entretien avec l'artiste.

AU NOM DE MARIE, D'ÈVE ET DE CYBÈLE

SYLVIE FRASER :
DE NATURE INTIME

Galerie Art Mûr
Montréal
Tél. : 514 933-0711
www.artmur.com

Du 10 novembre au 20 décembre
2007

À peine suis-je entrée dans la galerie Art mûr que j'ai reconnu les « emballages » avec lesquels les Québécois transforment en hiver leurs chers arbustes en copies d'œuvres de Christo. Sylvie Fraser avait exposé en 2003 à Dornbirn, lors d'une résidence à la KunstRaum, ces *Protecteurs : icônes du commun* qui avaient suscité l'étonnement des Autrichiens. Revenus dans leur lieu d'origine, ils avaient figuré en 2005, à la Galerie Verticale, dans l'exposition collective *En temps et lieu [x]*. L'abri Tempo dont la banalité contrastait en Autriche avec la majesté d'un temple néo-classique est lui aussi présent dans cette nouvelle exposition. Mais ici la différence est grande : tel un bernard-l'ermite, l'artiste s'est glissée dans ces toiles de jute et dans ces abris saisonniers avec la complicité de Photoshop, devenant ainsi une icône multiforme qui tient à la fois de la Vierge Marie, d'Ève et de Cybèle.

D'ailleurs la référence à la Vierge est explicite. L'arbuste que protégeait une toile rapiécée a été remplacé par elle-même et par sa



Le blanc de l'hiver. Croissance personnelle, 2007
Impression numérique
Édition de 5
61 x 51 cm

filles dans le rôle de l'enfant Jésus. L'œuvre intitulée *Vierge à l'enfant* montre la mère et la fille dans l'attitude qui est conventionnelle dans la statuaria classique, mais qui prévaut aussi dans l'art sulpicien. Toutefois, le kitsch est peut-être encore plus évident dans le diptyque qui met en parallèle *Le bleu du ciel* et *Je n'ai pas été aussi pure*. Enveloppée dans un châle aussi bleu que le ciel, Sylvie Fraser a les bras croisés sur la poitrine, telle la Vierge Marie dans l'Annonciation de Fra Angelico. Son visage s'encadre dans la fenêtre d'un abri Tempo qui a la forme d'un arc romain et elle lève les yeux au ciel, comme si, avouant que la naissance de sa fille n'avait rien d'une Immaculée Conception, elle se chargeait du péché d'Ève. Pourtant le flou, provoqué par le plastique derrière lequel elle apparaît, confère au portrait un caractère surnaturel. En fait, l'ambiguïté est toujours présente dans la manière dont l'artiste revisite l'iconographie chrétienne. Pour réaliser ces œuvres Sylvie Fraser a utilisé des photographies d'elle nue, telle Ève lorsqu'elle coulait des jours heureux au Paradis. Pourtant, dans *Caryatide*, drapée dans un abri Tempo, elle ressemble à une Sœur blanche qui accepterait avec résignation de soutenir l'entablement de ce temple provisoire. Dans *Hautaine*, elle a la majesté d'une apparition dont les pieds ne toucheraient pas le sol. Dans *En prière*, pénitente aux pieds nus, elle laisse dépasser par une fente de la toile ses mains croisées, mais le

spectateur attentif peut aussi remarquer que son dos est nu, ce qui n'est pas une tenue recommandée dans une église. Quant aux *Dentelles de plomb*, elles évoquent la grille derrière laquelle les religieuses cloîtrées pouvaient parler à leur famille. D'ailleurs, en s'approchant, le regardant découvre le visage de la fille de l'artiste et celui d'une femme dont l'âge pourrait laisser supposer qu'il s'agit de sa mère.

Or, si la Vierge Marie est saluée dans la religion catholique comme la mère de Dieu, Cybèle qui représente à la fois la nature sauvage et la terre cultivée était honorée par les Grecs de l'Antiquité comme la Mère des dieux. Dans les religions polythéistes où la fertilité de la terre est associée à la fécondité de la femme, le sacré est intimement lié au féminin. D'ailleurs, les Québécois manifestent envers la flore un amour proche de l'idolâtrie en enveloppant même des arbres qui ne risquent pas d'être endommagés par le gel. Sculpteurs amateurs, ils pratiquent sans le savoir l'*arte povera* avec des toiles de sac et de vieux cartons. La femme d'âge mûr qui apparaît derrière l'une des *Dentelles* est photographiée devant un mur de fleurs. Dans les deux autres *Dentelles*, c'est la faune qui est présente, du moins celle qui existe dans la banlieue où Sylvie Fraser habite. Une chenille rampe sur une main enfantine et un papillon orne, tel un bijou vivant, le front de la fille de l'artiste. Comme dans *Dune*, le célèbre roman de Frank Herbert où l'eau constitue une denrée rare sur la planète Arrakis, Sylvie Fraser offre ses larmes aux escargots qui rampent sur son visage dans le diptyque intitulé *Épancher sa peine*.

S'il existe un certain paganisme dans la manière dont tant de Québécois manifestent leur adoration envers la nature, il est peut-être dû en partie au contact que les Canadiens français ont eu de longue date avec les autochtones qui vouent un culte à la Terre-Mère. Les *Protecteurs* ont quelque chose de l'étrangeté des divinités qui sont honorées dans les cultes agraires et l'artiste, en prenant la place des différents arbustes qu'ils abritaient, apparaît comme une dryade, une de ces nymphes qui étaient liées aux arbres dans la mythologie grecque.

Cependant, il est évident que Sylvie Fraser parle d'elle-même à travers ces jeux de rôles et ces métamorphoses. Elle parle de son besoin de protection en même temps que de son désir de protéger sa descendance qui devra vivre sur une terre fragilisée par le développement inconséquent de l'humanité. Elle parle du temps qui passe pour la chenille qui devient papillon et du vieillissement qui l'angoisse. Le diptyque intitulé *Le blanc de l'hiver* montre, d'un côté, ses cheveux blancs qu'elle cache habituellement en les teignant d'un roux intense et qu'elle a laissés pousser si bien que la racine se confond avec la neige sur laquelle sa tête se découpe et, de l'autre, un paysage hivernal. Mais celui-ci illustre à nouveau la thématique du naturel et de l'artificiel, car ce que le regardant prenait de loin pour des champs enneigés s'avère un amas de toiles utilisées pour monter les abris Tempo. De fait, dans le monde actuel, l'industrialisation laisse partout sa marque, même au fond des rivières où coexistent objets fabriqués et déchets organiques qui s'accumulent dans les couches glaiseuses au fil du temps, comme le montre le diptyque intitulé *Sédimentations*. Mais c'est aussi sa géologie personnelle, les strates mnésiques, que Sylvie Fraser révèle ainsi de façon métaphorique. Ces photographies représentent la trace de moments de vie qui ont pour elle une valeur symbolique, tel un journal intime dont le regardant ne possède pas toutes les clefs. D'ailleurs, l'image de l'artiste apparaît en transparence dans la partie gauche de l'œuvre et celle de sa fille dans la partie droite.

Il est indéniable que la fémi-

nitude se présente comme un leitmotiv dans toute l'exposition. Certes, Sylvie Fraser ne reprend pas le crochet de ses aïeules, mais elle leur rend hommage en réalisant des *Dentelles de plomb*. Elle accepte la thèse du livre de Nancy Friday en reconnaissant que sa mère est son miroir. Mais elle sait aussi qu'elle est un miroir pour sa fille, car elle est responsable tout autant du legs génétique qu'elle lui transmet que de son bagage psychique. Elle reconnaît en elle-même ce goût que certains jugent souvent frivole pour les beaux vêtements en transformant un abri Tempo en *Robe de soirée*. Mais, elle donne aussi libre cours à ses émotions en se représentant en train de pleurer. C'est par ces variations à la fois ludiques et profondes, orchestrées avec un grand souci formel, que les œuvres de l'exposition *De nature intime* touchent le spectateur en faisant résonner sa sensibilité.

Françoise Belu

LAURENT CRASTE ; LA VIE N'EST-ELLE QU'UN DÉCOR ?

LES VASES COMMUNICANTS LAURENT CRASTE

Centre d'exposition Circa
Galerie II
Espace 444
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal
Directeur : Maurice Achard
Tél. 514 393-8243
circa@circa-art.com
http://www.circa-art.com
Du 10 mai au 7 juin 2008

Lorsque le visiteur pénètre dans la pièce immaculée au sein de laquelle prend place l'installation multidisciplinaire de Laurent Craste, il ne peut imaginer que le mobilier désire s'adresser à lui. En fait, il sent un peu étranger au milieu d'un décor dont l'ameublement lui semble impeccable et classique. Sur un tapis persan rougeâtre se trouve un secrétaire en bois de style Empire où reposent deux copies de vases de Sèvres en porcelaine; au mur, deux assiettes de faïence sont suspendues.

Il n'y a rien là d'extraordinaire.
« Nous vivons dans un monde



Les Vases Communicants (détail), 2008
Installation vidéo
Matériaux : secrétaire époque Empire, tapisserie, copies de vases de Sèvres, assiette de faïence.
Durée : 8 mix 9 s, présenté en boucle.

envahi par les objets qui prennent possession de l'espace et agissent comme substituts de présence», affirme l'artiste. En effet, seuls les craquements provoqués par les pas du visiteur sur le parquet signalent ses déplacements. Or à son approche, voilà que sur les parois des vases ainsi que sur le fond des assiettes se succèdent, se décomposent et s'effacent des images animées où apparaissent des scènes, des personnages, des fleurs et des fruits. Dans son exposition *Les Vases Communicants*, Laurent Craste tente d'engager un processus de reformulation sur le thème de la nature morte, en revivifiant la vie figée et en lui permettant de s'exprimer. En projetant sur les vases et sur l'assiette la flétriure des fleurs, la désagrégation des fruits, l'évanescence d'une image d'une maison de campagne et celle d'hommes entièrement nus aux allures de dieux de l'Olympe, l'artiste s'emploie à personnifier diverses sensations fugitives et à devenir, pour ainsi dire, magicien de l'immobile. Dans des rapports confrontant la vie à la mort, le conventionnalisme à l'incongruité, les êtres humains aux meubles, l'artiste égrène les passages obligés du deuil et éclaire subrepticement le rôle de la signification des objets décoratifs dans l'environnement humain. En présentant en boucle ses différents tableaux vidéo, il évoque le cycle de la vie et trans-

figure le mobilier relevé au rang de témoin du temps qui passe et d'acteur muet de l'histoire humaine. Ce décor figé est à la fois relique des goûts et des aspirations d'une famille à une époque donnée (sans doute la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle) et nature morte d'une vie passée.

L'œuvre demande qu'on s'y arrête longuement pour bien en saisir le sens et la portée. À mi-chemin entre la provocation et le surréalisme, Laurent Craste rouvre le débat entre arts décoratifs et arts de création. Réalisation protéiforme alliant sculpture, mobilier et vidéo, *Les Vases Communicants* rappelle au moins que rien n'est éternel.

Géraldine Zaccardelli

OTTAWA

MONCTON HÉTÉROCLITE

MONCTON ROCK:
ART ET MUSIQUE DE LA CAPITALE
ACADIENNE, 1968-2008

Galerie SAW Gallery
67, rue Nicholas
Ottawa
Ontario
Commissaires : Tam-Ca Vo-Van
et Stefan St-Laurent
Tél. : 613 236-6181
www.galleriesawgallery.com
Du 12 juin au 15 août 2008

En hommage à la controversée publication du poète Guy Arsenault

intitulée *Acadie Rock* (1973), un classique de la littérature acadienne, le titre de l'exposition rend bien l'atmosphère ludique dans laquelle baignent les œuvres tout en y opposant l'expérience acadienne que l'on peut certainement qualifier de "rock and roll" par moments.

La disposition des œuvres donne, tout de go, l'impression de se trouver dans l'appartement kitsch d'un collectionneur d'objets acadiens typiques. Une trentaine des plus importants artistes, musiciens, poètes et vidéastes partagent l'espace, le temps de faire revivre en quatre décennies (1968-2008) une époque riche en rebondissements.

Mario Doucette, finaliste du prestigieux Sobey Art Award 2008, compte plusieurs œuvres dans cette exposition. Artiste puisant son inspiration dans les bandes dessinées, Doucette opte pour la satire afin de traiter de sujets délicats. La toile *Évangéline* (2003), une large murale aux couleurs enjouées, dépeint la déportation des Acadiens, version contemporaine. Entourés de soldats, alignés devant quelques avions devant les amener hors du pays, des personnages attendent leur sort. Des phylactères informent le visiteur qu'un tel sera déporté, qu'un autre sera tué. Pour sa part, Francis Coullier amalgame peinture et photographie. À partir d'images tirées des lieux qu'il a habités (Acadie, Italie, France, Belgique), l'artiste incorpore des éléments picturaux empruntés à des œuvres réputées ou simplement par pure fantaisie.

L'agencement d'une petite salle peinte en noir constitue le clou de l'exposition. Comme un salon où un collectionneur exhiberait fièrement ses précieux objets, les murs laté-

raux fourmillent d'artefacts évoquant la vie culturelle de l'Acadie moderne. On y distingue le fer à repasser punk d'Anne-Marie Sirois, des photographies de musiciens en concert, des planches de la bande dessinée *Acadie Man* de Dano Leblanc, les pochettes de disques de vedettes comme Marie-Jo Thério, Julie Doiron et celles des groupes *1755* et *Eric's Trip*. L'intérêt de cette portion de l'exposition tient au contraste entre l'ironie que véhiculent ces objets et la violence du propos du film projeté sur le mur, au fond de la pièce, *L'Acadie, L'Acadie!?!?*, des cinéastes Michel Brault et Pierre Perreault, où, en 1971, les étudiants de l'Université de Moncton se révoltent et manifestent afin de se faire entendre en français. La tension est palpable. La caméra fait partie intégrante des événements. Le visiteur se trouve ainsi au centre de la controverse. Les idées qui en ont surgi alors annonçaient l'émergence d'une identité acadienne nouvelle dans la vague des contestations étudiantes qui animaient l'Amérique et l'Europe.

Moncton Rock constitue une exposition importante pour laquelle s'intéresse à l'histoire acadienne. Néanmoins, l'insuffisance de renseignements sur les œuvres ne permet pas de les apprécier à leur juste valeur. Au moins, la restitution de leur contexte socio-culturel judicieusement effectuée par les commissaires contribue à éclairer et à comprendre une conjoncture politique complexe.

Line Dezaïnde



Collectif Taupe
Image tirée de
la performance
Go Taupe Go, 2007
Photo: Collectif Taupe