



Gilles Barbier
Polyfocus 1, 1999
Tirage numérique
120 x 170 cm



Marie-Claude Bouthillier
mcb, colonne sans fin, 2000-2001
Encaustique sur toile, vernis, polymère, 274 x 167 cm
Photo: Richard-Max Tremblay



Marc Quinn
Reverse, Coloubrind Pastoral Nervous Breakdown, 1999
Polyuréthane, RTV, acier inoxydable et béton
194 x 122 x 121 cm



Spencer Tunick
Queensboro Bridge, NYC 1, 2000, 227 x 180 cm



Zhang Huan
To Add One Meter to an Anonymous Mountain, 1995
Épreuve en couleur
101 x 152,5 cm

l'humour. Sert-il à masquer quelque angoisse? Rien de moins sûr! Il s'agit plutôt du moyen le plus éprouvé de parler de soi sans prétention mais aussi de renvoyer au visiteur une image de lui-même à la fois en tant qu'individu et en tant que membre d'une collectivité voire d'un ensemble plus vaste (le paysage terrestre ou cosmique). Les installations d'une demi-douzaine d'artistes se rangent du côté de l'autoreprésentation, l'autre moitié explore le corps comme matériau.

L'artiste français Gilles Barbier exprime le plus nettement la notion d'autoreprésentation en proposant des portraits de lui-même en artiste selon divers traitements (peinture, moulage en cire, photographies, vidéo) et dans diverses situations. Voici donc son double en cire (*I am a dog*) debout et vêtu d'un complet qui surprend le visiteur au détour d'une salle du musée; son double (*Livrogne*) assis en tailleur et dont les pensées matérialisées par une foule d'objets hétéroclites s'élèvent le long d'une spirale au-dessus de sa tête, son double encore (*Planqué dans l'atelier*) mais caché (il faut donc le trouver) dans le désordre de son atelier, son double toujours (*Polyfocus*) mais multiplié par six à la recherche de... quoi? On cherche toujours quelque chose ou quelqu'un, n'est-ce pas?

Janieta Eyre semble répondre à Barbier «Je ne peux exister deux fois» avec ses diptyques photographiques de reproductions à l'identique d'elle-même en sœurs siamoises ou en infirmières (série *Lady Lazarus*). «Si je suis ce que je suis, c'est de la faute à ma mère» semble dire Nathalie Grimard avec ses autoradiographies où elle montre, cousus de fil rouge ou d'argent, ses poumons d'asthmatique, sa scoliose et son astigmatisme. Marc Quinn tire parti de l'effet de distanciation pour donner plus de force aux moulages de sa propre tête sans corps c'est-à-dire décapitée ou encore de son corps potentiel (têtaré ou sperme) vif argent exprimant sa «confiance»

pour les doubles de lui-même placés en réserve et prêts à prendre la relève en cas de besoin.

En cas de doute sur l'efficacité des doubles naturels, le robot *Carnevale* de Reva Stone pourrait momentanément servir de dépannage à moins qu'on ne lui préfère le *Squelette* (en rotin) mais si efficacement simplifié ou les personnages pixelisés (*La plage 2000*) de Xavier Veilhan.

Plus subtile, Marie-Claude Bouthillier trace inlassablement ses initiales mcb en une perpétuelle calligraphie à la cire d'abeille qui évoque notamment dans *Ondulation* les spirales d'ADN; l'artiste montre ainsi qu'elle métamorphose la nature par la seule action de créer une œuvre d'art.

Un autre groupe d'artistes considèrent le corps (cette fois il ne s'agit pas de leur propre corps) comme un matériau du paysage social ou de l'environnement qu'il soit urbain ou naturel. Ils ont recours à la photographie et à la vidéographie. David Blatherwick filme des thorax et des abdomens (*Multiple Horizons*) et donne l'impression qu'il s'agit de déserts; il filme aussi (*Escape Velocity*) un personnage dont l'image est sans cesse renvoyée par les parois du moniteur de télévision; il s'agit dans les deux cas d'un commentaire relatif au désir humain d'appropriation de l'espace: chaque sujet représente un espace, mais il est aussi objet de l'espace.

Vanessa Beecroft présente des clichés de marins de la US Navy en uniforme au garde-à-vous et au repos à l'occasion d'une parade devant des civils notamment leurs femmes (*US Navy Sails*). L'artiste présente également des mannequins en sous vêtements en train d'attendre de défiler (*Deitch Projecys*). Dans les deux cas, les images offrent des visages aux regards impassibles. Un marin en vaut un autre, un mannequin aussi. Voici des hommes et des femmes interchangeables. Nul n'est irremplaçable semble rappeler l'artiste. Pourtant à les observer,

aucun des personnages ne ressemble à l'autre. Mais alors pourquoi une telle unité? Poser la question c'est ouvrir le sujet du conditionnement social et culturel; c'est ouvrir la porte à la subversion. Mieux vaut en rire. C'est justement le parti que prennent Spencer Tunick et Zhang Huan pour photographier et filmer des personnes (parfois par milliers) qui acceptent de poser complètement nus dans des espaces publics au point de faire corps avec les corps... de bâtiments. Mais si la photo de Zhang Huan (*To Add One Meter to an Anonymous Mountain*) répond par la dérision au projet de surélever une montagne et, par là, critique peut-être la surpopulation de la planète, les clichés de Spencer Tunick n'ont d'autres motifs que le plaisir ludique (proches de la farce de potache) au mieux légèrement hédoniste.

Dans le catalogue de l'exposition, l'essayiste Jean-Ernest Joos ne peut s'empêcher de rapprocher les clichés de Tunick «des masses meurtrières du fascisme, et leur résultat, le meurtre de masse.» Il s'empresse néanmoins de désamorcer le phénomène en déclarant: «Entre la préconception intellectuelle et la perception réelle, quelque chose ne colle pas.» Est-il nécessaire de se parer de quelque préconception intellectuelle pour voir dans la masse de chair rose, de gentils porcs destinés à l'abattoir? L'artiste est sympathique; vu de près, ses personnages sont parfois joyeux mais pas toujours; il n'en demeure pas moins que l'entassement de leur corps donne des images morbides. Tunick ne peut ignorer une telle perception quand bien même il en serait involontairement à l'origine.

Parmi les moyens technologiques destinés à exprimer les états de l'identité et de l'altérité, objets et sujets de *Métamorphoses et clonage*, on note l'absence du support holographique. Se sera pour une autre fois. Car à n'en pas douter, il y en aura d'autres.

B.L.

DÉTOURS JUBILATOIRES

ESPACE INTÉGRÉ

RICHARD MILL

Galerie Trois points
372, rue Ste-Catherine Ouest,
espace 520

Du 5 mai au 2 juin 2001



Richard Mill
Sans titre m 1400, 2001
Lampes et objets métalliques
3,6m x 1,8m x 3,6m

L'art de Richard Mill ne crie pas. Il murmure plutôt, d'une sobre voix. Il désigne, en fait, les instruments propres à une approche et les éléments indissociables d'une méthode. Bien que l'art minimaliste soit son courant de prédilection, sa démarche est indéniablement personnelle, fondée sur ce que l'artiste qualifie «d'écarts cohérents».

Dès ses débuts, dans les années 1970, le travail de Richard Mill s'est inscrit dans le courant du minimalisme américain, caractérisé par le recours aux formes épurées, ainsi qu'à une grande austérité stylistique. Si ses imposants tableaux noirs ont contribué à bâtir sa notoriété, les détours qu'il a introduits dans sa production au fil du temps, sans jamais perdre de vue ses préoccupations initiales, ont cristallisé sa réputation d'artiste contemporain. Ainsi, l'ajout d'objets et de touches de couleurs à ses peintures, s'il a fait sourcilier plus d'un puriste, caractérise néanmoins l'ensemble de son œuvre au-delà de toute adhésion à un conformisme institutionnel.

Le spectateur averti s'attend certes à être dévoyé par quelque entorse aux conventions du minimalisme en franchissant le seuil de la Galerie Trois points, or nul n'est susceptible de deviner l'effet de vide et de flottement que provoquent les « peintures spatiales » totalement épurées de Richard Mill. Sur fond de mur crème, les œuvres sans titre, occupent l'espace, et donnent consistance à l'espace par leur dépouillement même. Une des pièces est essentiellement composée de lampes et de trépieds, objets anonymes, dépourvus du moindre trait distinctif. Le trajet perceptuel n'est retenu par aucun détail de la création et se définit constamment dans l'étendue entre les éléments au sein duquel le spectateur peut se déplacer. Une autre « toile », puisque c'est ainsi que l'artiste se plaît à qualifier ces réalisations, réunit des morceaux de bois disparates, allant du tronc d'arbre arborant quelques branches à des patères vernies, en un assemblage vertical qui ne va pas sans évoquer une forêt dénaturée. Cette pièce incorpore le mur de la galerie qui sert de point d'appui à certains éléments.

L'espace (celui de la salle d'exposition, celui qui sépare les toiles du spectateur et celui qui existe entre les objets rassemblés par la composition) devient, dans le cas de chacune des créations, partie intégrante de l'œuvre puisque le regard glisse inévitablement sur la neutralité des objets et la simplicité des assemblages pour s'attarder sur l'environnement. Les éléments hétéroclites entretiennent entre eux des relations d'ordre formel selon la qualité de leur surface ou la superficie qu'ils occupent. La somme de ces parties forme des œuvres dont le référent n'est pas le réel, des créations qui devraient prendre un sens par elles-mêmes. Comme le souligne l'artiste: « Il n'y a pas d'idées camouflées derrière l'œuvre, mais une idée et sa matérialisation qui ne font qu'un. »

Après de longues années de production alimentées par les notions de cadre et de gestualité, voilà que Mill délaisse les peintures essentiellement monochromes en faveur d'objets disparates auxquels il applique un langage esthétique mariant les courbes aux lignes, le vide à la géométrie. On retrouve, dans ses sculptures, une vision qui rappelle ses toiles. Toujours épurées, voire même austères, ses « peintures tridimensionnelles » peuvent être contemplées à distance, mais le spectateur gagne à littéralement y pénétrer pour en retenir plus qu'une première lecture impressionniste.

Ce nouveau médium lui permet donc d'approfondir sa démarche dans une direction, perspective qu'il cherchait déjà à explorer dès ses débuts à titre de peintre: le souci d'assigner l'espace qui sépare l'œuvre d'art et le spectateur en tant que partie intégrante de la création. « J'ai toujours observé qu'il se passe quelque chose dans la zone qu'il y a entre l'œuvre et les six ou sept pieds qui la lient aux spectateurs. Cet espace tend à s'intégrer à l'œuvre et à devenir un élément à part entière qu'il importe de considérer », affirme le créateur. Cet intérêt lui a valu la désapprobation de certains de ses pairs théoriciens du minimalisme. Qu'à cela ne tienne, Richard Mill n'a, jusqu'à ce jour, pas laissé les dictats des institutions régir ses œuvres.

D'ailleurs, peu importe quel médium l'artiste privilégie, ses créations ne se livrent pas toujours spontanément au spectateur. Inutile de chercher le sujet, d'appliquer la métaphore, puisqu'il s'agit d'art abstrait dans son plus pur état. L'illusionnisme pictural et le souci d'esthétisme ont été expurgés au profit d'une vision épurée qui se concrétise en une exposition d'une facture des plus minimalistes qui risque de laisser plus d'un spectateur perplexe.

Même si le temps, le cadrage et le mouvement, trois aspects de la création visuelle qui régissent notre conception de l'image moderne, sont des paramètres que Richard Mill a su, en plus de trente ans de carrière, exploiter à travers son œuvre, il serait légitime pour le spectateur néophyte de se questionner. La sculpture à laquelle il est confronté serait-elle vide de propos? Est-elle attribuable à une réflexion personnelle ou au courant de peinture minimaliste des années soixante ayant connu son paroxysme avec Malevitch?

Pleinement apprécier les sculptures de Richard Mill requiert une connaissance de sa démarche, de sa volonté de mieux comprendre l'espace et sa dynamique en tentant de le réduire à sa plus simple vision. Au premier abord, ses sculptures paraissent hermétiques et leur froid ne livre rien. Il faut accepter de circuler entre les pièces, malgré le malaise passager que cette transgression de l'espace artistique risque de provoquer. C'est seulement en violant le « tabou spatial » qui sépare habituellement l'œuvre du spectateur, auquel les règles strictes des musées et des galeries ont conditionné leurs visiteurs, que cette exposition prend véritablement son sens. Répondre à cette invitation qu'adresse Richard Mill vaut amplement le pincement de culpabilité qui

Transports régional et international
 ~~~~~  
 Emballage et construction de caisses  
 ~~~~~  
 Formalités douanières
 ~~~~~  
 Entreposage et installation



**Montréal:**

4107 Rue Cousens Montréal QC H4S 1V6  
 Téléphone: (514) 334-5858 Télécopieur: (514) 334-5006  
 courriel: pacartquebec@pacart.ca

**Toronto:**

31 Rolark Drive Toronto ON M1R 3B1  
 Tel: (416) 754-0000 Fax: (416) 754-2855  
 email: info@pacart.ca

s'empare de quiconque s'approche d'une pièce jusqu'à la toucher puisqu'il résulte une délicieuse jubilation. Elle accompagne le moment où le pied se pose dans la toile et donne à l'observateur le plaisir de contempler l'œuvre à la fois dans son intégrité et dans son intériorité.

Martine Rouleau

## LA COULEUR ÉLOQUENTE

## LES ARCHIVES CHIMÉRIQUES

PEINTURES ŒUVRES  
RÉCENTES DE SOPHIE T  
RAUCH

Han Art Contemporain  
460, rue Ste-Catherine Ouest,  
espace 409, Montréal

Du 15 mars au 17 avril 2001

À première vue, les images de Sophie Rauch séduisent par la finesse et l'élégance de leur expression picturale. Les formes silencieuses avec leur présence d'icônes peuvent aussi être déconcertantes. L'artiste propose des beautés légèrement androgynes, dotées d'une anatomie idéale, d'un raffinement de *quattrocento* renaissant. Le bleu de

leur regard cristallin – et néanmoins obscur – nous laisse songeurs.

Parfois, les formes sont accompagnées de fragments de narration visuelle. À l'intérieur d'un même



Artère-Ego, 2000  
 Détrempe à l'œuf sur panneau  
 d'aggloméré marouflé