

MARIE-CLAIRE BLAIS

Lévis, Québec, 1974

L'ivresse des profondeurs

2021

Blanc de Meudon pigmenté et base acrylique sur toile de jute
366 × 610 cm

Propriété de l'artiste

Avant de se consacrer à la peinture et aux arts visuels, Marie-Claire Blais a suivi une formation d'architecte, ce qui transparaît dans son approche picturale concentrée sur le jeu des matières, des couleurs, de la lumière et de l'espace. *L'ivresse des profondeurs* est composée de dix-huit panneaux de toile libre traversés par des formes rectangulaires qui rappellent les baguettes du châssis sur lequel une toile est généralement tendue. Le mouvement que crée l'agencement de ces fragments entre eux évoque à la fois un jaillissement et un repli alors que le traitement vaporeux des couleurs aux tons pastel produit un effet de flottement, de légèreté aérienne. Debout au pied de ce paysage à l'horizon hésitant, refusant de contraindre son expansion aux limites du cadre, on s'interroge : sommes-nous enivrés par l'aube préfigurant un nouveau départ ou entendons-nous plutôt le chant du crépuscule, annonçant les profondeurs de la nuit? Suspendu entre chien et loup, il nous revient d'interpréter la conjecture annoncée par cette œuvre à la lumière de nos expériences singulières, de notre histoire de vie et de nos connaissances.

L'artiste remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec pour son soutien.

MARIE-CLAIRE BLAIS

Lévis, Québec, 1974

Entrevoir le jour 4

2014

Toile de jute teinte

101,6 × 101,6 cm

Propriété de l'artiste

C'est à partir des propriétés formelles de la matière – ici le textile, généralement associé à l'artisanat et au domaine des femmes – et non par le détour de la représentation que Marie-Claire Blais parle de fragilité, de vulnérabilité, de transparence et de qualité d'attention. Défilant une toile de jute noire jusqu'à l'amener à son point de rupture, elle retient son geste, soucieuse de ne pas franchir la limite, évitant le moment où son support textile se déliterait complètement. Les trouées et les percées qu'elle y aménage donnent une présence à l'envers du décor sans pour autant le rendre visible. On pourrait tout autant les interpréter comme des failles, des blessures, que comme des ouvertures permettant aux regards de s'échapper.

ALICIA HENRY

Illinois, États-Unis, 1966

Brown, Red, White, and Blue

[Brun, rouge, blanc et bleu]

2012-2015

Techniques mixtes

Dimensions variables

Propriété de l'artiste

L'artiste américaine Alicia Henry s'intéresse au corps comme support de communication dans des œuvres qui mettent l'accent sur le visage en tant que lieu par excellence de l'expression. Elle crée des portraits « feuilletés » où les différentes couches se superposent de manière à rappeler que l'identité n'est jamais unique, toujours composée de l'addition de plusieurs éléments. Dans les œuvres choisies pour l'exposition, ce sont les vues frontales provoquant des face-à-face qui s'imposent; s'ajoutent les regards évidés et les coutures, qui sont aussi des sutures joignant des tissus récupérés imprégnés d'une mémoire transmise de génération en génération. En insistant sur l'extériorité du corps comme enveloppe, sur le visage en tant que masque, ces œuvres suggèrent l'existence, derrière, d'une intériorité qui resterait à saisir. Difficile de ne pas lire dans le titre *Brown, Red, White, and Blue* une déclinaison de couleurs de peaux. L'ajout du bleu à cette liste peut à la fois évoquer les marques de violence et agir comme tremplin pour interroger ironiquement la pertinence d'un lexique qui a servi à édifier des barrières divisant les communautés. Humaniste, Henry croit dans le pouvoir de ce qui nous relit comme êtres humains et souhaite que ses œuvres engagent les gens à réfléchir à leur manière d'être dans le monde.

LORNA BAUER

Toronto, Ontario, 1980

...air is where effort goes...once our effort is spent...this crowded air...No.1-17

[... l'air est là où va l'effort... une fois l'effort déployé... cet air chargé... N° 1-17]

2021

Verre soufflé, métal

Dimensions variables

Avec l'aimable permission de l'artiste et de Galerie Nicolas Robert

Lorna Bauer s'intéresse aux systèmes qui imposent un ordre et une classification au vivant. Ses recherches l'ont menée vers les illustrations botaniques de Margaret Mee et le travail d'architecte paysager de Roberto Burle Marx, deux acteurs qui ont encouragé la préservation des espèces végétales indigènes du Brésil tout en n'échappant pas aux contradictions que toute domestication de plantes ou fétichisation par l'image impliquent. L'industrialisation du verre a permis la création de serres qui ont facilité la culture des fleurs hors de leur terreau d'origine, leur hybridation et leur commercialisation à grande échelle. La matière luisante et sensuelle du verre teinté des sculptures de Lorna Bauer donne littéralement forme à un souffle vital contenu ici dans son déploiement par une structure métallique agissant tel un corset. Ces œuvres traduisent ainsi par métaphore les idées de contraintes et de tensions qui ont marqué et continuent de marquer le corps et la vie des femmes.

MICHAËLLE SERGILE

Chicago, Illinois, 1995. D'origine haïtienne

To Hold a Smile

[Garder le sourire]

2022

Installation vidéo HD (couleur, son), couverture de coton, fils de coton, support en bois

Dimensions variables ; 6 min 9 s

Propriété de l'artiste

L'œuvre *To Hold a Smile* ajoute aux mots de Dunbar et Angelou ceux de Michaëlle Sergile, qui poursuit à son tour le récit en créole, la langue de son pays d'origine. Brodés sur un édredon blanc, une couverture source de réconfort et de protection, les mots deviennent un hymne, une berceuse qui, tout en rappelant le passé, nous met en garde contre l'actualité de leur message. La vidéo complétant l'installation montre en gros plan un sourire avenant qui, au fil des minutes, se crispe au point de faire douter de sa sincérité. Que révèle – ou cache – un sourire? Les règles de bienséance ont longtemps proscrit le rire aux femmes occidentales blanches puisqu'en laissant entrevoir la bouche, les dents, le rire était considéré comme impudique. Indigne de la retenue qu'il fallait manifester en toutes circonstances, le rire témoignait d'un laisser-aller annonçant une possible perte de contrôle de soi. Au contraire, le rire comme stratégie de survivance témoigne d'un impressionnant contrôle de soi, autre signe de la duplicité de ce comportement qu'on pourrait penser banal aujourd'hui. Mais, l'est-il vraiment?

L'artiste tient à remercier Benny Étienne et Geneviève Moisan pour leur soutien à la conception de cette œuvre.

MICHAËLLE SERGILE

Chicago, Illinois, 1995. D'origine haïtienne

We Wear the Mask

[Nous portons le masque]

2019

Tissage en coton et acrylique, support en bois, vinyle autocollant, bande sonore

Dimensions variables ; 4 min 43 s

Propriété de l'artiste

Le rire comme stratagème de survivance et de résistance face aux injustices subies par les femmes afro-américaines sert de point de départ à Maya Angelou qui adapte, dans une version *spoken-word* récitée à plusieurs reprises, le poème *We Wear the Mask* [Nous portons le masque] écrit par Paul Laurence Dunbar en 1896, auquel elle ajoute des passages de son propre poème *For Old Black Men* [Pour les vieux hommes noirs]. Michaëlle Sergile traduit la voix d'Angelou sous la forme d'une trame de fils qui entremêle différentes nuances de couleurs de peaux en passant du brun au beige. Le tissage ainsi créé est suspendu sur une baguette de bois qui rappelle les séchoirs à linge domestique. Ce détail fait écho à l'hommage que rend Angelou aux travailleuses domestiques noires, à Rosa Parks en particulier et à tous ses ancêtres qui, en camouflant leurs émotions derrière un sourire, en ravalant leurs frustrations et leur douleur étouffées dans un rire, ont encaissé jour après jour les affronts. La poétesse et activiste explique qu'en se dissimulant derrière une façade, un masque, ils ont gardé en vie cette portion intime d'eux-mêmes qui leur a donné la force d'avancer et de maintenir leur race, leur peuple, en vie.

EVE TAGNY

Montréal, Tiohti:áke, Mooniyang

Of Roses [how to embody the layers of time]

[De roses [incarner les couches de temps]]

2022

Installation, techniques mixtes

Dimensions variables

Propriété de l'artiste

C'est littéralement devant le cadre d'un tableau à venir – clin d'œil aux nombreuses natures mortes hollandaises et autres portraits féminins ornés de roses peints à partir de la Renaissance – que la performeuse Eve Tagny prend la pose à la manière d'une jeune rose anglaise dont elle déconstruit, dans la vidéo connexe, les présupposés. Si la rose est devenue la fleur emblématique de l'Angleterre, figurant l'idéal d'une jeune femme pure au teint frais, elle ne symbolise cette beauté virginale que grâce aux processus d'hybridation des plantes et au difficile travail de ceux et celles qui les cultivent aujourd'hui entre autres au Kenya, en Tanzanie et en Éthiopie. Cette beauté « naturelle » se révèle ainsi illusoire et souvent sans odeur, le fruit d'une habile construction visant à répondre aux désirs de consommateurs majoritairement occidentaux, qui veulent des fleurs (et des corps) parfait(e)s et durables, accessibles à un coût (monétaire et physique) dérisoire. Ainsi, de la diversité d'espèces de roses, seules quelques variétés sont valorisées par l'industrie des fleurs coupées. Tagny démontre par ses recherches qu'il est impossible de séparer l'avènement de ce symbole des expéditions coloniales qui ont permis la mise en place des jardins botaniques anglais, peuplés de spécimens transplantés plaisants pour les yeux, mais surtout, utiles aux industries basées sur l'exploitation des propriétés des plantes – incluant le domaine des cosmétiques – qui ont contribué à garnir les coffres de la métropole.

L'installation réalisée par l'artiste propose un parallèle entre la domestication de la nature sous la forme de jardins et le contrôle des corps qui doivent correspondre à des normes préétablies, confinés à des espaces et à des sphères assignés. Tagny pose un geste de réparation en refusant de reléguer aux coulisses celles et ceux qui, maintenus dans l'ombre, ont longtemps cultivé et servi au profit des Blancs. Replaçant les corps, la parole et les savoirs noirs à l'avant-plan des vidéos *How to hybridize an English Rose* et *Of Roses*, l'artiste performe des actions qui semblent s'inspirer de gestes associés au soin et au soutien. Affranchis de leurs finalités, ces gestes sont noués en une séquence esthétisée qui respecte un rythme davantage en accord avec l'ethos de celle qui les effectue, exprimant ainsi son agentivité, son indépendance et sa créativité.

How to hybridize an English Rose

[Comment hybrider une rose anglaise]

2020

Vidéo HD, couleur, son

15 min 17 s

Of Roses - How to embody the layers of time [fragments of a bibliography]

[De roses - incarner les couches de temps [fragments d'une bibliographie]]

2021

Vidéo HD, couleur, son

1 h 5 min

Propriété de l'artiste

Ce projet a été réalisé grâce à la participation, au soutien et au talent de :

Simon Belleau, Baile Beyai, Judith Bissonnette, Clea Christakos-Gee, Justin de Luna, Ralitsa Doncheva, Élisabeth-Anne Dorléans, Julia Eilers Smith, Emily, Will Hazel, Frantz Patrick Henry, Jessi Jezewska Stevens, Ansou Kinty, nènè myriam konaté, Nyda Kwasowsky, Claire Laberge, Pascha Marrow, Emma Nzioka, Dolores Parenteau Rodriguez, Matthew Polinski, Florencia Sosa Rey, Marie Spiller, Megan Tamara Stein

Remerciements :

Emii Alrai, Simon Belleau, Mojeanne Bezhadi, Maryse Bouchard, Alain Tagny et Adèle Kaké, Geneviève Wallen, tous les contributeur.trice.s, toute l'équipe du Musée d'art de Joliette, Atelier Circulaire, Conseil des arts et des lettres du Québec, Conseil des arts du Canada, Centre Sagamie, Kew Gardens, L'imprimerie, centre d'artistes

TAU LEWIS

Toronto, Ontario, 1993

Opus (The Ovule)

[Opus (L'ovule)]

2020

Tissus variés, recyclés et teints à la main, cuir recyclé, acrylique, rembourrage de polyester recyclé, jute, cadre de métal, colle d'alcool polyvinylique, objets secrets, épingles de sûreté, crochets de métal, câbles
309,9 x 223,5 x 640,1 cm

Collection de Nish De Gruiter

Artiste autodidacte, Tau Lewis s'est imposée sur la scène de l'art contemporain ces dernières années avec des œuvres textiles et sculpturales témoignant d'un immense dévouement. Elle décrit le temps passé dans le studio comme un processus intense qui tient autant de la création que de la guérison. Réalisant ses œuvres à la main à partir de matériaux récupérés auxquels elle donne une deuxième vie, elle honore les souvenirs et l'énergie vitale dont ils se font porteurs en les utilisant pour construire un monde imaginaire qui, nourri de science-fiction, fait advenir ses visions personnelles.

Monumentale, la sculpture *Opus (The Ovule)* s'impose d'emblée. À la fois délicate par ses coloris et textures et monstrueuse par ses yeux globuleux et sa langue aux proportions démesurées, elle occupe audacieusement l'espace sans attendre qu'on lui offre. Lewis la conçoit comme une matrice protectrice, répertoire de sagesse et de savoirs, ouverte et accueillante. On pourrait qualifier sa présence d'expansive ou d'effrontée mais, envisagée sous un autre angle, son état, à la fois doux et résolu, semble plutôt témoigner d'une force : celle que donne la conviction d'être dans son droit, qui vient de l'expérience de la lutte. Dans un essai sur le travail d'Alicia Henry, l'autrice Kimberly Wallace-Sanders parle de la difficulté à dépouiller les représentations des femmes noires des stéréotypes et pathologies qui leur ont été associés pour les considérer plutôt sous l'angle de la résilience et de la plénitude. Tau Lewis répond selon moi matériellement à cette injonction : *Opus* célèbre la beauté, la joie et la résilience des femmes noires – une référence qu'on décode par le titre qui nomme l'appareil reproducteur féminin et par les traits du portrait. En même temps, l'œuvre incarne, selon l'intention de l'artiste, une image non genrée de la maternité envisagée comme une pratique qui n'est pas qu'un processus biologique : celle qui consiste à prendre soin, à nourrir, à reconforter et à transmettre. En entrevue, Lewis affirme que l'art ne devrait pas consister en une échappatoire (*an escape*), mais proposer un nouveau départ (*a departure*). *Opus*, qui clôt volontairement cette exposition, nous engage ainsi à nous défaire des catégories qui agissent comme des cages restreignant les corps et la pensée pour présager un futur ouvert à d'autres possibles.

NADÈGE GREBMEIER FORGET

Montréal, Québec, 1985

Wanton Pink

[Rose dévergondé]

2020

Impression à jet d'encre sur papier photo glacé, maquillage
94 x 76,8 cm

Libertine Blue

[Bleu libertin]

2020

Impression à jet d'encre sur papier photo glacé, maquillage
124,5 x 81,3 cm

Propriété de l'artiste

Nadège Grebmeier Forget est connue pour ses performances qui inquiètent les comportements attendus associés à une image traditionnelle de la féminité. Elle réalise en parallèle des dessins, peintures et collages à partir de pages de magazines de mode dont les deux œuvres présentées dans cette salle sont un exemple. L'artiste y défigure des mannequins blanches posant pour l'appareil photo en employant du dissolvant à vernis à ongles sur des numérisations agrandies et fraîchement imprimées. Elle efface d'abord leurs traits avant de les « embellir » d'une couche de maquillage appliquée de manière picturale à l'aide des doigts. Un même lexique rapproche d'ailleurs peinture et maquillage, qu'on pense aux textures, aux pigments, aux couleurs ou aux reflets. D'abord une matière, le maquillage est aussi une pratique culturelle assortie d'une gestuelle singulière qui, reprise et exagérée ici, est consignée dans les œuvres.

Ceci donne des portraits maltraités qui restent malgré tout étrangement séduisants grâce à leurs coloris assortis et à l'équilibre de leur composition. Cette beauté ambigüe témoigne de la négociation au cœur même de leur création puisque Grebmeier Forget semble y mettre à mal des réflexes intériorisés en employant une stratégie de corps-à-corps avec les images, qui est récurrente dans son parcours. Bien que le désir de plaire soit inséparable de l'arsenal des produits cosmétiques, ils sont détournés de leur usage habituel dans ces photographies où, plutôt que de corriger les imperfections et rehausser les traits, ils finissent par envahir toute la surface, au détriment même des modèles. Un peu comme si, emportée par le plaisir sensuel de la manipulation de cette matière familière, l'artiste n'avait pas su s'arrêter à temps, faisant ainsi dérailler une chorégraphie normalement maîtrisée au point de déborder même hors du cadre de l'image.

L'artiste remercie Julie Cusson, Emili Dufour, Philippe Guillaume, Centre Sagamie et Martin Schop Encadrement.

NADÈGE GREBMEIER FORGET

Montréal, Québec, 1985

Il n'y a pas de sens ultime à l'intérieur de moi : An appearance of participation (2010-2013)

[Il n'y a pas de sens ultime à l'intérieur de moi : une apparence de participation (2010-2013)]

2021

Installation vidéo multicanaux (couleur, son), impressions sur vinyle autocollant, moniteur, tablettes

246,4 x 382 cm

Captations vidéographiques :

- *Nature's Path (Séquence 41 : S'enregistrer, pour et avec Ève)*, 29 octobre 2013, 31 min 8 s
- *Creamy Deluxe*, 18 février 2013, 19 min 25 s
- *Creuse (Séquence 29 : Observation à distance)*, 23 février 2013, 15 min 3 s
- *Juste Looking (Séquence 37 : Observations à distance)*, 6 mai 2013, 19 min 25 s

Propriété de l'artiste

NADÈGE GREBMEIER FORGET

Montréal, Québec, 1985

Il n'y a pas de sens ultime à l'intérieur de moi : An appearance of participation (2014-2017)

[Il n'y a pas de sens ultime à l'intérieur de moi : une apparence de participation (2014-2017)]
2021

Installation vidéo multicanaux (couleur, son), impressions sur vinyle autocollant, moniteur, tablettes
248,3 x 420,4 cm

Captations vidéographiques :

- *Rendering On View (Recalling Huston 2016, Montreal Fragments)*, 27 mai 2017, 25 min 45 s
- *Oxymorons (Empreinte 9/10)*, 2 avril 2015, 38 min 42 s
- *Wallflower Or Something Such As A Tapestry That Is Hung And You*, 29 janvier 2017, 2 h 38 min 23 s
- *Reflecting On Track No.9 (Screen record)*, 19 août 2016, 2 h 21 min 2 s (performance de 5 heures)
- *Re-Reflecting On...(Screen record)*, 17 décembre 2016, 2 h 45 min 38 s (performance de 5 heures)
- *Hier est aujourd'hui. (Simulacre)*, 11 février au 13 mars 2016, 11 h 59 min 58 s (performance d'environ 120 heures)

Propriété de l'artiste

NADÈGE GREBMEIER FORGET

Montréal, Québec, 1985

Il n'y a pas de sens ultime à l'intérieur de moi : An appearance of participation (2018-2021)

[Il n'y a pas de sens ultime à l'intérieur de moi : une apparence de participation (2018-2021)]
2021

Installation vidéo HD (couleur, son), impressions sur vinyle autocollant, moniteur
275,6 x 703,7 cm

Captation vidéographique :

- *Disclosed Navigations ou Le carnet, la glace et l'outil* (2015-01-25 - 2022-01-27), 27 janvier 2022, 2 h 20 min 37 s

Inscriptions enrubannées, pour passages

2022

Intervention performative, vinyle autocollant, maquillage
Dimensions variables

Propriété de l'artiste

Les modèles de beauté et les comportements exemplaires sont éclatés par Nadège Grebmeier Forget dans des performances de longue durée où l'abondance d'aliments sucrés, d'artifices et d'archétypes à émuler, consommés à outrance, mène à des débordements qui signalent le refus de n'être considérée que comme un simple objet à dévorer du regard. Cette pratique se traduit ici pour la première fois sous la forme d'une installation où l'exubérance initiale se transpose dans l'accumulation et la superposition. Une multitude d'images et de vidéos tirées d'actions publiques ou privées réalisées entre 2010 et 2013, 2014 et 2017, puis 2018 et 2021 s'additionnent dans les trois murales tapissant les espaces publics du Musée. L'artiste adapte ainsi à la production de panneaux aux dimensions quasi publicitaires sa manière de travailler basée sur le glanage de matériel photographique et vidéographique qu'elle confronte souvent au présent de l'action, afin de souligner l'écart persistant qui distingue l'idéal de la réalité, l'extériorité de l'intériorité.

Le maquillage (et sa parade), qu'on reconnaît appliqué sur le visage et le corps dans plusieurs des vues sélectionnées, est un des moyens récurrents utilisés par Grebmeier Forget pour manifester les tensions qui existent entre l'être et le paraître, explorées par une démarche qui utilise la technologie et les réseaux sociaux comme des intermédiaires maintenant les autres à distance. Alors que certaines des images se présentent comme des portraits classiques, frontaux, d'autres ne se révèlent que surfaces pixellisées : autant de fantasmes illusoires secoués par l'artiste. Semi-nudité, déhanchements, excès, dégâts, paillettes, fards, rouges à lèvres, rubans, bas collants et dentelles sont enregistrés par l'écran d'ordinateur qui lui sert autant d'outil de communication et de captation que de miroir, c'est-à-dire d'outil de confirmation de soi. À l'ère des réseaux sociaux, l'exhibition serait-elle devenue un élément indispensable à la réalisation de soi? Devant chaque association d'images, on a l'impression d'assister à un carnage, à la mise en pièces de normes intériorisées agissant à un niveau souterrain – d'où le combat dont on est témoin.

L'artiste remercie Catherine Barnabé, le Conseil des arts et des lettres du Québec, Julie Cusson, Emili Dufour, Marlène Ferrari, L'imprimerie, centre d'artistes, Michelle Lacombe, Laurie Lamoureux-Scholes, Camille Lamy, MFBB Inc., l'équipe du Musée d'art de Joliette et Douglas Scholes.