

Myriam Yates, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, Sherbrooke, du 11 septembre au 14 décembre 2013

Manon Tourigny

Number 80, Winter 2014

Rénovation
Renovation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70984ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Tourigny, M. (2014). Review of [Myriam Yates, Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, Sherbrooke, du 11 septembre au 14 décembre 2013]. *esse arts + opinions*, (80), 94–94.



Myriam Yates, *Mirage*, capture vidéo, 2013.
photo : permission de l'artiste

Myriam Yates

Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's, Sherbrooke,
du 11 septembre au 14 décembre 2013

À l'ère de l'obsolescence programmée des objets de consommation, le regard que pose Myriam Yates sur certains lieux urbains en friche agit tel un miroir sur le sort que leur réservent parfois les autorités. C'est le cas, par exemple, de l'intérêt de l'artiste pour le site de l'Exposition universelle de 1967. Cet événement d'envergure internationale fut un moment porteur pour le Québec, qui s'ouvrait sur le monde mais également sur les formes les plus novatrices du design et de l'architecture. De nos jours, la plupart des pavillons ont été abandonnés, faute d'entretien. Le corpus d'œuvres développé par Yates depuis 2005 s'attache donc, en partie, à documenter ces lieux voués à la disparition. Souvent présentés sous forme de diptyques, ses films et vidéos construisent des récits où se croisent, en parallèle, personnages et lieux. La commissaire Vicky Chainey Gagnon s'est particulièrement intéressée aux œuvres documentant l'hippodrome de Montréal, dont les activités ont cessé en 2009.

La présentation des quatre œuvres de cette série permet la mise en perspective de cette recherche qui documente la désuétude de certains lieux qui ont fait les beaux jours de Montréal. Ce parcours, non chronologique, débute par *A space between mirrors* (2010). L'artiste a filmé le restaurant Le Centaure de l'hippodrome, à l'abandon dans un lieu en désolation. Le diptyque *Amphithéâtre* (2010) oppose deux points de vue sur un événement : les estrades vides de l'hippodrome et un cheval qui reçoit des soins dans sa stalle. L'artiste filme la dernière course de chevaux, qui vient marquer d'un trait la fin d'une époque. *Racetrack Superstar Ghost* (2011) évoque la renaissance éphémère du lieu par la grandiloquence des moyens déployés par le groupe irlandais U2 lors de son passage. La caméra de Yates devient un œil extérieur qui surveille la mise en place du spectacle jusqu'à sa présentation publique. Le bâtiment de l'hippodrome reste en retrait, tel un spectre, à l'ombre de l'événement. *Occupants* (2005), premier opus de cette série, met en scène des individus qui tentent de retrouver le fil de l'histoire du lieu.

Plus en retrait, *Mirage* (2013) annonce un virage dans la démarche de Myriam Yates. Alors que les œuvres précédentes utilisaient des plans séquences ou fixes, elle expérimente ici le mouvement dans l'architecture. Une maquette inspirée des *Structures* de Sol LeWitt, installée sur le toit d'une voiture en mouvement, permet à l'artiste d'explorer une certaine perte de contrôle sur le résultat final des images, voire même d'introduire une certaine performativité dans le tournage. Sur le site de l'aéroport de Mirabel, cette œuvre poursuit le questionnement de l'artiste sur l'abandon de certains sites et devient une métaphore sur la vitesse à laquelle ceux-ci surgissent dans le paysage pour ensuite s'éteindre et disparaître de notre mémoire collective.

[Manon Tourigny]



Jean-François Lauda, *b.3* et *b.10*, 2013.
photos : Eliane Excoffier, permission de Battat Contemporary, Montréal

Jean-François Lauda

Battat Contemporary, Montréal, du 19 septembre au 26 octobre 2013

L'exposition de Jean-François Lauda tenue à l'automne 2013 chez Battat Contemporary regroupait trois grands tableaux et dix-neuf petits. Ces derniers se présentaient en une suite, à l'horizontale, comme les pages d'un livre qui raconterait une manière de faire de la peinture aujourd'hui. Les grands tableaux, eux, pouvaient être vus comme des agrandissements ou comme des propositions nécessitant un plus grand terrain.

L'œuvre de Lauda puise à plusieurs sources liées à l'histoire de la peinture et de la peinture abstraite en particulier. Chez Lauda, le tableau est un laboratoire, un lieu pour peindre, une surface sur laquelle se déploie un champ d'expérimentation. Chacun des tableaux offre au regard une infinité de surfaces superposées où les formes se côtoient dans une sorte de danse intuitive. Les formes apparaissent, entrapercues en arrière-plan, ou au contraire s'imposent, distinctes, au premier plan, insistant ainsi sur les liens qu'elles entretiennent. Entre superposition et juxtaposition, ce qui est montré fluctue et s'imprime en une image flottante, instable pour le regardeur.

On ne peut commenter cette œuvre sans en souligner la dimension temporelle. Chez Lauda, tant la manière que le résultat posent la question de la durée. Tout ici pointe vers la volonté, consciente ou non, de nommer le processus, de révéler la genèse du tableau, de glorifier les traces comme éléments d'un temps révolu. Ces surfaces font s'enchevêtrer des formes géométriques improbables et complexes (on ne voudrait pas devoir en calculer l'aire!), offrant au regard une mélancolie certaine. L'organisation aléatoire et la liberté déployée sont ici des marqueurs importants de l'œuvre. Cette liberté s'affirme aussi par la multiplication des couches de couleur, des renvois et des taches de doigts bien présentes sur les bords du tableau.

Chez Lauda, la forme et le fond se confondent fréquemment. Ils se disputent l'espace en un long duel. Dans le tableau *b.3*, par exemple, l'apparition au premier plan d'une forme jaune, rectangulaire et verticale, confirme, au prix d'une longue bataille, la primauté de la forme sur le fond.

On peut aussi apprécier l'aspect anecdotique de cette œuvre. Ici des taches impertinentes, là des formes à géométrie variable viennent contredire le plan général.

Souvent, Lauda souligne le contour de son tableau par un trait ou par des marques qui agissent comme des repères formels, délimitant ainsi le territoire où se réalise l'expérience. Les bords salis du cadre gardent aussi en mémoire les couleurs qui ont disparu sous la couche finale, l'artiste révélant sa manière pour mieux nous faire participer à son laboratoire. Pour le peintre comme pour le regardeur, le caractère éminemment expérimental de l'œuvre est central. Entre marquages et effacements, apparitions et disparitions, formes solides et diffuses, Lauda nous invite à l'accompagner dans un temps devenu image.

[Serge Murphy]