Document généré le 23 avr. 2024 17:26

ETC

De la migration momentanée d'une peinture torontoise à Montréal à la photographie québécoise en voyage à Paris, en passant par la série dans l'art actuel...

Howard Simkins, galerie Graff, Montréal, du 13 avril au 9 mai 1989

Séries KOMPAKT, galerie d'art Lavalin, Montréal, du 7 avril au 6 mai 1989

Jocelyne Lupien

Numéro 9, automne 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/36399ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Lupien, J. (1989). Compte rendu de [De la migration momentanée d'une peinture torontoise à Montréal à la photographie québécoise en voyage à Paris, en passant par la série dans l'art actuel... / Howard Simkins, galerie Graff, Montréal, du 13 avril au 9 mai 1989 / *Séries KOMPAKT*, galerie d'art Lavalin, Montréal, du 7 avril au 6 mai 1989]. *ETC*, (9), 53–55.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1989

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

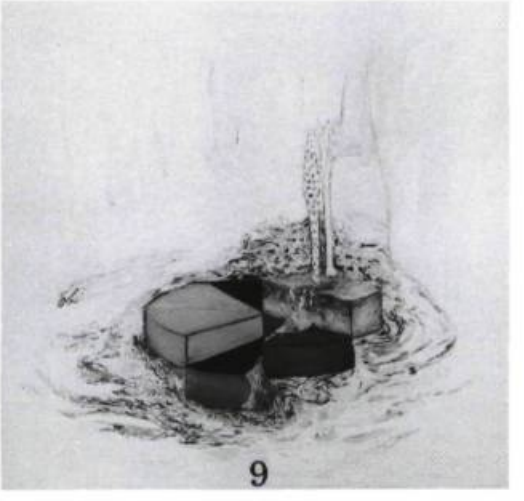
Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

De la migration momentanée d'une peinture torontoise à Montréal à la photographie québécoise en voyage à Paris, en passant par la série dans l'art actuel...

Howard Simkins, galerie Graff, Montréal, du 13 avril au 9 mai 1989 —



Howard Simkins, 9, 1988. Huile sur toile; 213 x 213 cm

La fureur de peindre

Howard Simkins est peintre et il vit à Toronto, où son travail est régulièrement exposé et diffusé depuis plus d'une quinzaine d'années. La peinture de Simkins, qu'on connaît encore mal à Montréal, est fascinante parce qu'il s'y joue un constant duel entre la loquacité narrative des images et la qualité plastique des matières picturales. Par ailleurs, parce que sa peinture est issue de Toronto, on a envie de la considérer, ne serait-ce qu'un instant — même si cela est factice —, comme exemplaire d'un type de peinture qui ne se fait pas ici. Une peinture virtuellement différente...

Les tableaux récents exposés en avril dernier à la galerie Graff relèvent indiscutablement d'un travail de *peintre* où l'emploi de riches empâtements à l'huile avec de forts contrastes de couleurs produisent des surfaces très indicielles, qu'on a envie de toucher. Tiens! Surprenantes images que celles-ci... de quoi infirmer une récente hypothèse (discutable) qui veut que la peinture torontoise ne soit pas de l'ordre du «plaisir» et de la «jouissance» (*sic*), domaine supposément réservé en exclusivité aux pratiques artistiques québécoises considérées comme moins cérébrales et moins intellectuelles que celles de nos voisins de l'Ouest. Ou bien la peinture torontoise se «paye la traite» côté sensualité, ou bien Simkins fait bande à part, mais chose certaine, ses tableaux n'ont rien d'ascétique et rien à voir avec un quelconque néo-plasticisme ou néo-géométrisme *hard-edge*.

Howard Simkins ne craint pas d'utiliser le paysage comme modalisation de ses figures. Sa peinture effectue une restauration du genre paysagiste — revu et corrigé — tout en pointant les moyens plastiques qui le matérialisent à la surface de la toile. Cela donne de grands tableaux avec arbres, oiseaux, fleuves, bateaux et nuages, organisés de manière à laisser croire, dans un premier temps, qu'ils sont liés entre eux par une certaine trame narrative qu'il serait toutefois vain de chercher. À y regarder de plus près, on se rend rapidement compte que ces éléments iconographiques, bien qu'ils nous semblent familiers, ne portraiturent ni ne racontent rien de connu. Tout au plus, ils évoquent vaguement ici un oiseau, ici un peuplier, comme pour prendre appui sur des figures ou pour justifier les débordements de couleurs et de textures. Il se dégage de ces tableaux une étrange atmosphère — qui laisse perplexe — dont la cause est certainement la furie du traitement presque sculptural des pigments alliée à la simplicité des images, voire à la schématisation quasi abstraite des figures (*5* et *Concord Mass,Winter 1862*). C'est à ce niveau que se joue l'œuvre de Simkins; sur cette ligne ténue qui démarque le figuratif de l'informel et qui départage l'anonymat des aplats colorés et le réalisme prégnant des empâtements de couleurs.

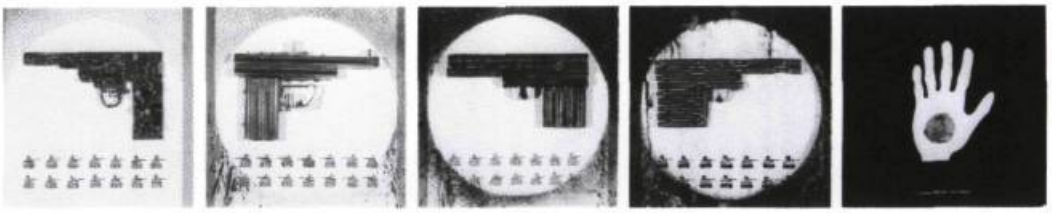
Ce qu'on a pu voir du travail de Simkins donne envie que l'artiste rende compte plus régulièrement de sa démarche ici, de manière à ce qu'une continuité (et une complicité) s'établisse entre le public montréalais et cette peinture de qualité.

•••

***Séries KOMPAKT*, galerie d'art Lavalin, Montréal, du 7 avril au 6 mai 1989 —**

Quand la série n'est plus un même démultiplié

En avril dernier, la galerie d'art Lavalin organisait une exposition prenant appui sur le concept de «série», et à laquelle participaient une quinzaine d'artistes de toutes tendances. Les œuvres illustraient et discutaient de manière singulière et parfois surprenante le phénomène d'interaction et de filiation qui lie entre elles des œuvres appartenant à une même série. Les artistes de *KOMPAKT* ont abordé cette problématique en grand et en petit format, en sculpture autant qu'en peinture, mais toujours en faisant sourdre la dualité entre gemmellité et différence, entre la réplique identique et la copie non conforme. En fait, si la question de la série en art contemporain était abordée dans cette exposition, elle l'était par le biais de sa négation : chaque œuvre, même la plus sérielle en apparence, notamment celle de Luc Bourbonnais, réussissait à démontrer que la multiplication d'un objet n'est pas nécessairement synony-



Jean-Pierre Gilbert, *Les Révolutions*, 1989.
Techniques mixtes; 14 x 70 po. Photo : Daniel Roussel

me de réplicabilité parfaite. Par conséquent, les artistes de *KOMPAKT* prouvaient non seulement que le multiple n'entraîne pas d'emblée une perte d'unicité ou d'originalité — ce que les portraits sériels de Warhol ont déjà magistralement démontré —, mais que le principe de répétition et de réplique régit et ordonne presque invariablement la naissance de chaque œuvre en atelier. C'est à partir du déjà fait que l'inédit s'élabore; du tableau d'hier naît celui qui est en chantier. N'est-ce pas en effet par la reprise incessante et presque pénélopienne des mêmes gestes, des mêmes matériaux et des mêmes problématiques que l'artiste, peintre ou sculpteur, découvre de nouvelles avenues pour mettre en forme la suite de ses œuvres ? C'est donc aussi de *différence* que l'exposition *Séries KOMPAKT* traitait. Différences au sein d'un ensemble d'œuvres d'un même artiste et diversité des pratiques artistiques réunies durant un court moment dans un espace partagé.

Impossible de parler ici de tous les participants, retenons donc quelques-unes des propositions. Denis Lessard abordait, par l'amusante thématique de *La Pie voleuse*, l'idée d'uniformiser par une couleur unique des objets dissemblables. Comme la pie voleuse australienne qui collectionne, classifie, et assemble selon leurs couleurs des objets volés ça et là, Lessard regroupe des éléments disparates et anodins dans une boîte (cf. Joseph Cornell, Louise Nevelson, Tony Cragg ou Yves Klein pour l'obsession du bleu), boîte qu'il juche sur une étagère à trois mètres du sol, loin des yeux, de sorte qu'il est impossible d'en voir le contenu sans recourir à une image réfléchie. Rond et déformant comme celui de l'*Autoportrait dans un miroir convexe* du Parmesan (1523-1524), le miroir utilisé par Lessard révèle une série d'objets secrets que le dispositif maniériste sophistiqué dote d'un statut particulier, désormais unique. Comme Tintin qui découvre que c'est une pie qui a volé l'émeraude de la Castafiore, le public est voyeur des choix et préférences que l'artiste a facticement (et vainement) cachés dans un tiroir ouvert, en toute complicité avec le spectateur... pour peu que ce dernier pense à regarder à hauteur de nid d'oiseau.

Dans un tout autre registre, Jean-Pierre Gilbert juxtaposait horizontalement cinq assemblages regroupés sous le titre *Les Révolutions*. Leur lecture de gauche à droite nous réservait la surprise de découvrir, derrière un motif répété, des différences de qualité de matériaux et de traitements colorés. Les quatre premiers assemblages consistent en quatre pistolets pointés dans des directions différentes, dos à dos ou face à face; chaque arme étant placée au-dessus de quatorze minuscules chars d'assaut bricolés d'un seul fil de cuivre. La cinquième planche, située à l'extrême droite, et qui joue en quelque sorte le rôle de point final de la lecture de l'œuvre, montre une découpe de main blanche (*Arme blanche, Révolution culturelle*) au creux de laquelle la planète Terre est écrasée. La main comme bouclier stoppant les agressions multiformes infligées à l'univers.

Joe Lima, un artiste d'origine portugaise vivant depuis quelques années à Montréal, présentait cinq étonnantes sculptures en bois patiné appuyées au mur. Il est difficile de les qualifier de figuratives à cause de leurs formes incongrues mais ces œuvres se déploient toutes de manière à suggérer un passage rituel entre l'œuvre et le spectateur. Cela donne, par exemple, de petites architectures (portails, portes, etc.) flanquées de fines passerelles qui s'avancent loin vers le spectateur sans toutefois le rejoindre. On comprendra que l'ombre projetée au mur par chacune de ces sculptures ajourées est aussi prégnante que le métal, le bois et la corde dans lesquels elles sont taillées.

D'autres œuvres mériteraient notre attention, notamment l'album *Teknologia*, ouvrage collectif à la fois unique et multiple (Éditions Graff, A. Böröcz, M. Goulet, L. de Heusch, J. Nœstheden, L. Robert et I.F. Whittome; texte de France Gascon), les tableaux de Marion Wagshal, de Susan Scott et les sculptures de Jacques Des Rochers.

À l'heure où les grandes expositions «universelles», déconcertantes mais fascinantes, du type *Les Magiciens de la Terre* (Beaubourg, été 1989), qui est actuellement contestée pour sa tendance à uniformiser et à indifférencier des œuvres d'origines et de tendances diverses, et au moment où le très controversé megashow *Bilderstreit* de Cologne vient de provoquer une véritable tempête au sein de la communauté artistique internationale, les artistes, les marchands et les critiques dénoncent entre autres la distorsion historique absurde imposée aux œuvres accrochées sans intelligence ni logique historique (cf. *Bilderstreit*) et qui ont été sélectionnées bien souvent à l'insu ou contre le gré des participants. Toutes proportions gardées bien sûr, et grâce à l'imposition d'un thème unificateur, *Séries KOMPAKT* fait en sorte que des œuvres fort différentes réussissent à occuper un espace propre ne diminuant en rien l'effet, l'intensité et la singularité de chaque proposition. Il faut mentionner, en conclusion, la qualité du petit catalogue comportant seize fiches techniques avec photos couleurs, accompagnées des textes de Céline Mayrand et Jean-Pierre Gilbert portant sur la sérialité en art actuel.

•••

Montréal 89. Aspects de la photographie québécoise contemporaine
CREDAC, Ivry-sur-Seine (France)
du 21 juin au 17 septembre 1989 —

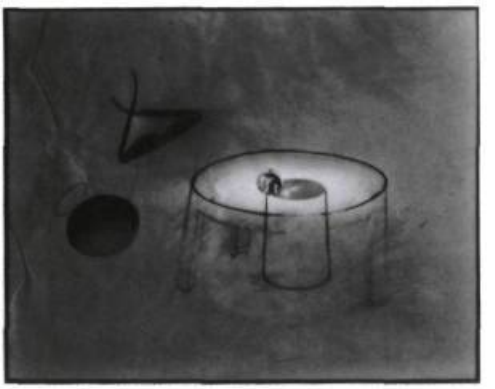
Six photographes québécois en France

Au moment où Clemente montrait ses dessins tantriques (peu convaincants) à la galerie Yvon Lambert,

Hans Haacke ses installations critiques (plus incisives que jamais) à Pompidou, et au moment où Paul Béliveau présentait ses œuvres récentes (et très dramatiques) à la galerie des Services culturels du Québec à Paris, six photographes québécois occupaient les spacieux locaux du CREDAC. À l'invitation du Centre de recherche, d'échange et de diffusion pour l'art contemporain, inauguré en 1986 à Ivry-sur-Seine dans la banlieue parisienne, Raymonde April, Pierre Boogaerts, Sorel Cohen, Angela Grauerholz, Sylvie Readman et Serge Tousignant ont sélectionné des œuvres récentes de manière à donner au public parisien un aperçu cohérent de leur démarche. Disons-le tout de suite, l'exposition est superbe grâce, entre autres, aux possibilités qu'offre l'espace du CREDAC, dont la hauteur et la dimension des salles immaculées permettent un recul qui fait voir — et revoir, dans certains cas — des œuvres difficiles à apprécier dans des espaces restreints (je pense à celles de Boogaerts, jamais aussi bien déployées dans un espace d'exposition). L'exposition organisée par Philippe Cyroulnik, directeur artistique du CREDAC (direction Otto Teichert), permet une diffusion outre-mer de ce qui se fait certes de plus dynamique en photographie au Québec actuellement bien qu'on puisse reprocher comme toujours à cette sorte d'événement d'exclure forcément d'autres artistes dont la qualité du travail justifierait largement la présence. Un catalogue couleur fort bien documenté a été publié pour cette occasion.

La représentation photographique chez ces artistes n'a rien à voir avec une volonté de rendre compte du réel. Nous ne sommes pas confrontés à une photographie de type documentaire. Ces images auraient pour dessein de décevoir nos attentes de «vérité» — si attentes nous avons — afin d'attirer plutôt l'attention sur le langage pictural et plastique de cette discipline dont Barthes disait qu'elle «emporte toujours son référent avec elle». Les œuvres réunies au CREDAC n'échappent évidemment pas à cette loi, bien que certaines maintiennent à des distances plus ou moins grandes ce dont elles parlent et ce qu'elles donnent à voir. Ainsi, les œuvres très architecturées de Pierre Boogaerts imposent d'abord une présence plastique avant que de nous parler de New York, alors qu'au contraire les images intimistes de Raymonde April sont des récits autobiographiques syncopés, des icônes, avant que de s'affirmer comme objets plastiques autonomes. Serge Tousignant serait au croisement de ces deux visées, les objets qu'il représente étant soumis presque amoureusement à une rigoureuse mise en scène dont l'appareil photo rendra fidèlement compte. Le «ça-a-été-là» des images de Tousignant, qui n'a rien de funèbre, renvoie à un jeu et à un travail plastique extrêmement prémédité, marqué par la temporalité et l'espace. On a le sentiment que les objets fictifs ou réels photographiés par Tousignant continueront de vivre après la photographie alors que chez April, on a peine à imaginer leur survie. Il existe dans les images capturées par April quelque chose de nostalgique et de tragique qui provoque la rêverie et l'affect, comme lorsqu'on s'abîme à contempler l'image d'un être cher qui n'est plus.

Les œuvres de Sylvie Readman témoignent aussi d'un passé récent, mais à travers un questionnement très sartrien de l'identité des objets que l'artiste nous montre d'abord dans leur contexte originel (banalité d'un salon confortable ou d'une salle à manger bien rangée), pour ensuite les extraire et les différencier jusqu'à l'abstraction par un procédé d'agrandissements successifs (horreur ou indécence du microcosme tout à coup soufflé à une échelle démesurée). Les flous autoréférentiels des cibachromes d'Angela Grauerholz ne parviennent pas (parce que là n'est pas leur fonction) à nous distraire du sujet représenté : des édifices (*Hospital*), des vues urbaines et des sites (*Nignt*, *Basel*) et des objets (*Sofa*), dont le romantisme est exacerbé par l'approximation du rendu photographique et l'uniformisation des images toutes sépia. Mais chez Grauerholz, on sent une ironie et une parodie du nostalgique qui n'a rien à voir avec la fonction commémorative de la photo d'archives. En repoussant très loin leur référent, ces photos de photos le mettent en perspective à un point tel qu'il est moins certain que celui-ci fasse, comme Barthes l'affirmait, corps avec le langage plastique qui s'impose au premier plan.



Serge Tousignant, *Nature morte aux balles* (détail) 1986. Photographie couleur; diptyque 101,6 x 261,6 cm

L'immense triptyque inédit de Sorel Cohen intitulé *Re-reading two empires* évoque aussi un passé, celui de deux civilisations et cultures différentes asservissant différemment mais aussi férocement le corps des femmes. Une immense *Madame Récamier* de Dominique Ingres est flanquée de deux petites photos de pieds de femmes chinoises horriblement mutilés. Entre l'étouffement des brocarts et celui des escarpins, l'érotisme mâle est ici contesté pour la cruauté de ce qu'il impose aux femmes. Contraste entre les pieds nus et libres de la diva ingresque et la déformation rituelle monstrueuse des pieds des chinoises. Cohen se sert de la «crudité» de la photo noir et blanc juxtaposée avec la couleur, de même qu'elle accole une reproduction d'un tableau très connoté au réalisme des documents d'archives, avec comme résultat qu'ici encore, le contenu iconographique et le langage plastique deviennent des antagonistes clairement départageables.

La photographie québécoise est décidément à l'honneur actuellement en France puisqu'au même moment, une autre exposition avait lieu à Nice, au Palais des expositions, regroupant dix artistes dont Raymonde April, Holly King, Francine Larivée, Cheryl Sourkes et Michele Waquant. Il faut saluer des initiatives comme celle du CREDAC et de Nice qui favorisent la diffusion de l'art d'ici sur la scène internationale.

Jocelyne Lupien