Document generated on 10/12/2024 2:59 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 22, Number 88, Fall 1977

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54892ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1977). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, *22*(88), 61–72.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1977

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

1

2

1. Claude JASMIN
Le Vélocipède.
Céramique.
(Phot. Daniel Jasmin)

2. Claude JASMIN et ses masques.
(Phot. Guy Dubois)

CLAUDE JASMIN, UN RETOUR A LA TERRE

Une entrevue d'Yves ROBILLARD

Claude Jasmin, à 47 ans, est un des écrivains les plus populaires du Québec: une dizaine de romans, plusieurs téléthéâtres et, récemment de 1974 à 1976, les soixante-quinze textes d'une demi-heure d'un des roman-feuilletons hebdomadaires de la télévision de Radio-Canada, *La petite patrie*. Mais, ce qu'on ignore habituellement, c'est qu'il est devenu écrivain par accident. Son véritable métier, qu'il exerce toujours à Radio-Canada, est celui de décorateur. Claude Jasmin a d'abord été céramiste, puis étalagiste, avant de travailler avec Paul Buissonneau pour la Roulotte du Service des Parcs de la Ville de Montréal et d'entrer comme décorateur à Radio-Canada pour les émissions pour enfants, en 1956. Aussi, l'exposition de masques en terre cuite émaillée qu'il a faite, en mai 1977, à la Centrale d'Artisanat du Québec, était-elle une sorte de retour aux sources. *La petite patrie* est l'autobiographie de Jasmin. Aussi avons-nous commencé par parler de cette émission.

Yves Robillard – Pourquoi l'émission a-t-elle été retirée des ondes? Avez-vous donné tout ce que vous vouliez?

Claude Jasmin – Je suis content, mais j'aurais voulu continuer un an ou deux. Comme vous le savez, j'ai un emploi régulier comme décorateur à Radio-Canada depuis 1955. Pour écrire les textes de *La petite patrie*, on me donnait un congé sans solde. On a refusé de me renouveler ce congé. On m'a dit: il faut quitter votre emploi et devenir scripteur à la pige. C'est dommage, car j'arrivais à une époque qui me tenait à coeur. Je quittais le collège Grasset et entrais à l'École du Meuble. J'aurais voulu parler de Borduas, du milieu de la bohème, de l'Échouerie, de la Hutte suisse. J'aurais eu du plaisir à montrer Molinari avec son haut de forme et son petit chandail rayé. Le document social grandissait en importance. J'avais d'ailleurs annoncé mes couleurs aux patrons. Et je me demande si cela n'a pas influencé leur décision. Ils ont dû se dire: Jasmin s'en va vers le document social, et ce qui prend avec le grand public, c'est beaucoup plus la famille, les sentiments, . . . J'étais dans la section de céramique de l'École du Meuble. Nous étions six étudiants et quatre professeurs. Pierre Normandeau était le titulaire, et Louis Archambault nous enseignait le modelage. C'était un cours extraordinaire, comme on n'en voit plus aujourd'hui avec les polyvalentes de 3000 élèves.

Y. R. – Vous avez été critique d'art à *La Presse*, de 1961 à 1966. Comment cela s'est-il produit?

C. J. – Encore une fois par accident. Je voulais faire du journalisme à la pige. J'ai rencontré Jean Sarrazin, alors critique d'art à ce journal, qui m'a dit: je quitte *La Presse* pour *Le Nouveau Journal*. Gilles Marcotte dirigeait la section artistique de *La Presse;* j'avais déjà travaillé avec lui à Radio-Canada, lui comme réalisateur et moi comme décorateur. Je suis allé le voir. Il m'a dit: Vous commencez la semaine prochaine. Je n'avais aucune espèce de formation dans ce domaine. J'avais lu comme tout le monde les critiques de René Chicoine et de Rodolphe de Repentigny, mais c'était tout. Je me suis lancé en espérant dire des choses simples. Je croyais alors qu'il y avait moyen de me tenir sur le plan populaire pour afin d'amener la foule, enfin une petite foule, dans les galeries et les musées. J'essayais d'avoir un style d'écrivain populiste pour les arts plastiques. Dans ce temps-là, il y avait une dizaine d'expositions nouvelles à toutes les deux semaines. Avant l'Exposition 1967, les expositions marchaient très fort, à Montréal. Les artistes revenaient régulièrement, chaque année, exposer à la même galerie, à la même époque. Après l'Exposition, tout cela a disparu. Je ne sais pas pourquoi. J'essayais de rendre compte de tout. Je me faisais même un devoir d'aller également là où les œuvres n'étaient guère celles de professionnels, au cas où . . . *La Presse*, maintenant, ne parle que de choses très officielles. Pendant mes six ans à *La Presse*, je me rappelle que les expositions qui m'ont le plus marqué personnellement, ce sont celles du céramiste Maurice Savoie, des sculpteurs Claire Hogenkamp et Anne Kahane, et d'une jeune fille de Terre-Neuve qui faisait de la tapisserie qui ressemblait à des sortes d'abat-jours géants. Je constate que c'est le côté artisan qui me plaisait chez ces artistes. Mon père fait de la céramique depuis trois ou quatre ans. En le voyant travailler, j'ai repris goût au métier.

Y. R. – Est-ce votre métier de scénographe qui vous a conduit à faire des masques?

C. J. – Peut-être inconsciemment? Mais, c'est plutôt le désir de travailler avec la figure humaine. J'ai vu aussi des masques primitifs dans un livre sur l'Océanie que je me suis acheté. Ils sont vraiment extraordinaires. Et, de temps en temps, quand je ne sais quoi faire et que je feuillette mes livres, je vais toujours chercher le livre sur les masques de l'Océanie. Je me rappelle ce qui m'a donné l'idée de faire des masques. C'était à l'été. Je me suis levé, le matin, et j'ai vu que les draps sur mon lit formaient des visages — ce qui arrive quand les linges sont plissés. Je me suis amusé un moment avec les plis des draps et je me suis dit qu'avec des galettes de terre cuite, je pourrais peut-être obtenir la même chose. J'ai fait une quinzaine de masques dans cet esprit, ceux de 1976. Puis après — et c'est peut-être là que réside l'influence de Buissonneau — j'ai utilisé toutes sortes de rebuts: déchets de garage, poinçons, vis, écrous, balles de golf, pour donner la forme des yeux, du nez, etc. et imprimer différentes textures. Les titres sont venus après. Je travaillais de façon très spontanée, acceptais ou refusais l'accident, refaisait ma boule de terre, repassais le rouleau à pâte et recommençais. A un moment donné, les masques, c'était fini: cela ne donnait plus rien. J'en ai fait soixante et en ai gardé trente. J'ai l'intention maintenant de faire des oiseaux. Je me documente sur les oiseaux. Cela me fait du bien. Puis, après, ce sera les poissons, etc.

Il est possible qu'il n'en sorte rien. Alors, je ferai autre chose. C'est un peu de cette façon que j'ai toujours écrit mes livres. J'ai toujours commencé un nombre considérable de romans. Page 1, je me raconte une histoire; page 2, je la trouve ennuyeuse, déchire le tout et recommence un autre roman.

Y. R. – Quelle a été la réaction du public à votre exposition?

C. J. – Il y a eu un petit vernissage. Je me suis aperçu que cela se passait comme en 1961. Peu de gens. Pas tellement d'intérêt. Cela ressemble beaucoup au milieu des écrivains québécois. Les problèmes que l'on soulève à propos du marché de l'œuvre d'art plastique sont les mêmes que ceux du livre. Nous venons de fonder l'Union des Écrivains. Nous allons, nous aussi, chercher à savoir pourquoi le livre québécois ne se vend pas, pourquoi il y a si peu de lecteurs. 3000 exemplaires vendus, c'est un succès, 1000 ou 800, c'est bon. Cela n'est pas normal. Lors de mon exposition, j'ai envoyé un bon nombre d'invitations aux réalisateurs de Radio-Canada. J'ai été assez surpris de constater que ceux qui me parlent de mon exposition, qui me disent: «J'ai vu vos masques, . . .», etc..., ce ne sont pas les réalisateurs, mais les script-girls, les secrétaires, les accessoiristes. Je vois bien que les arts plastiques ne suscitent pas encore, en *haut lieu*, beaucoup d'intérêt. Mais ce n'est pas cela qui va me décourager.

RENÉ CHICOINE — UNE RÉTROSPECTIVE UN PEU INGRATE

L'exposition des œuvres de René Chicoine[1] a pu laisser perplexes certains visiteurs qui ne connaissaient pas cet ancien professeur dont l'aventure picturale fut passablement bousculée par une vie trop bien remplie et, surtout, par une santé chancelante. En effet, les diversités de style d'un groupe de tableaux à l'autre y étaient telles que l'ensemble évoquait plutôt une présentation des travaux des meilleurs étudiants de l'artiste.

A vrai dire, des facteurs importants s'opposaient à ce que Chicoine devînt un grand créateur, et cet ancien critique d'art en convient volontiers. Tout d'abord, de violents maux de tête, passés un jour à l'état chronique, l'arrachaient de son atelier et l'empêchaient de pousser à fond toute idée plastique; quand il se remettait au travail, après des semaines ou même des années d'inaction, tout était à recommencer. Des dessins anciens, deux huiles intitulées *Façades de Paris* et les nus plus récents indiquaient, lors de la rétrospective, quelques-unes de ces idées qui auraient pu être fécondes. Voilà pour la diversité. En outre, Chicoine *souffrait* d'un excès de curiosité intellectuelle qui l'a poussé à se mêler d'un tas de choses: il fut, entre autres, dessinateur publicitaire, critique d'art et de télévision, traducteur, chroniqueur sur la langue, romancier et... professeur à temps plein pendant plus de quarante ans. Bien sûr, l'homme ne regrette rien, mais le peintre, qui est exigeant et lucide, a parfois des pensées nostalgiques en considérant sa production.

Enfin, l'artiste devait lutter contre un autre adversaire: son propre tempérament. «Remarquez que les grands créateurs ne sont pas demeurés longtemps dans l'enseignement», me dira cet ancien disciple de Maillard (qui, s'il avait la réputation d'enseigner parfaitement le *métier*, n'avait pas celle de toujours favoriser l'épanouissement de ses étudiants). Et, lors du retour de Pellan en 1940, Chicoine n'adhérera pas sans réserve à l'enthousiasme que le truculent créateur soulevait chez les jeunes. Il reconnaîtra qu'il ne s'emballe pas facilement et que cette attitude, qu'il adopte également à l'égard de son propre travail, nuit parfois à l'esprit créateur: «Je suis trop raisonneur. La mesure, c'est bien dans la vie, mais c'est souvent mauvais en art.»

Quoi qu'il en soit, quand on considère que, finalement, la peinture n'aura été pour Chicoine qu'un violon d'Ingres, on ne peut que trouver un peu ingrate cette rétrospective: elle nous montrait, bien sûr, certaines pièces qui dénotaient un sens plastique incontestable, mais elle ne rendait que bien imparfaitement hommage à la carrière de cet intellectuel généreux.

1. Présentée à la Galerie de l'UQAM, du 5 au 27 mai 1977.

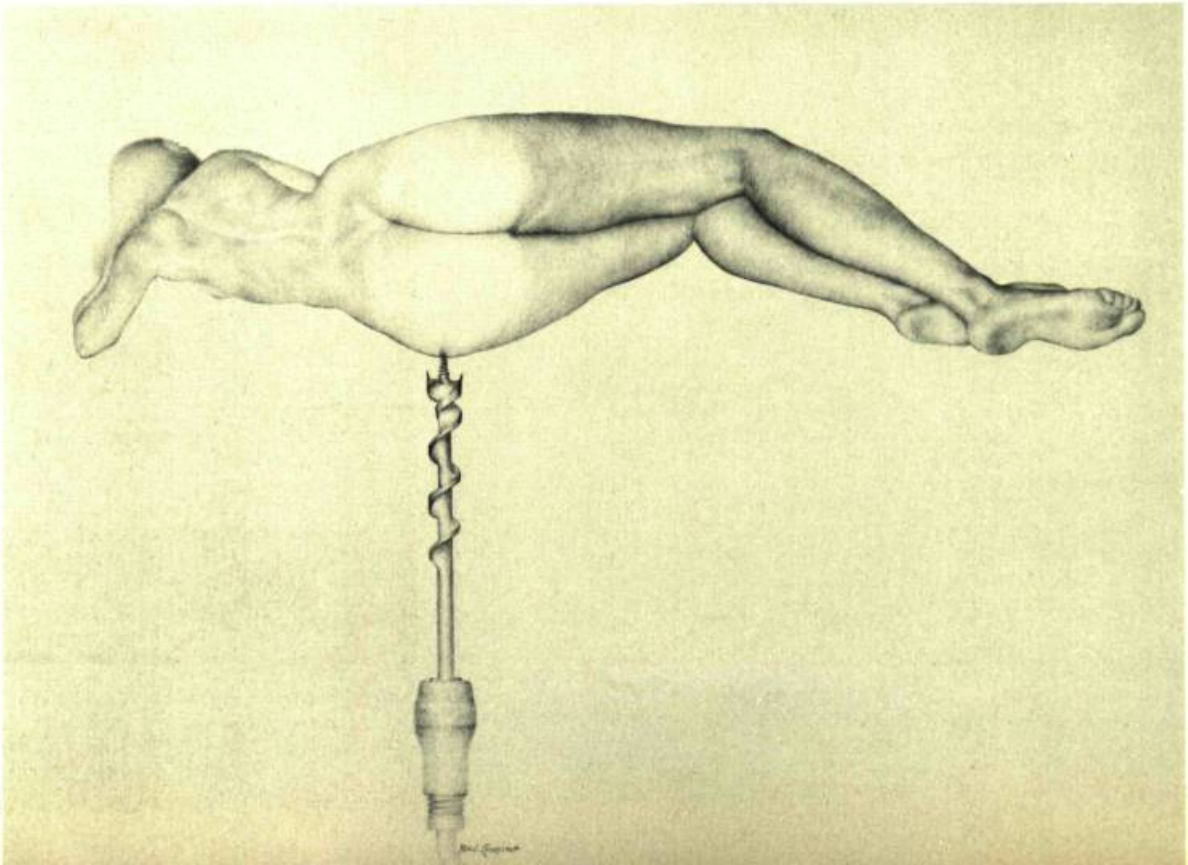
Gilles DAIGNEAULT

4

3. René CHICOINE
La Femme au vilebrequin, 1973.
Dessin au crayon; 55 cm 8 x 71,1.
(Phot. Stéphane Giraldeau)

4. *Façades de Paris*, 1955.
Huile; 45 cm 7 x 34,2.
(Phot. Stéphane Giraldeau)

3



5. Jacques BLACKBURN
Ils sont partis pour la ville.
Polymère et papiers de soie sur milar.
(Phot. Gabor Szilasi)

6. André PELLETIER
Flori-failles, 1976.
78 cm 7 x 58,4.
(Phot. Louise Bilodeau)

JACQUES BLACKBURN, OU LES MÉTAMORPHOSES D'UN LISSIER

S'il est vrai qu'une des fonctions importantes de l'art est de proposer au spectateur de nouvelles visions de la réalité, il est bon que certains artistes s'aventurent dans l'emploi de techniques et de matériaux insolites. C'est à ce titre que les tableaux de Jacques Blackburn[1], dont l'imagerie ne bouleverse rien, peuvent offrir un certain intérêt.

On sait peut-être que Blackburn est le créateur de ces tapisseries qui allient curieusement l'acier et le plexiglas avec des fibres sophistiquées[2]. Il a récemment opté pour la peinture qui lui permet de s'exprimer plus rapidement. En voyant ses tableaux, on l'impression de retrouver un pays connu, et même passablement défriché: des paysages d'hiver très dépouillés, presque monochromes, presque abstraits. Pourtant, les tons inusités et aussi d'étranges plissures en viennent à donner à ces compositions — aux ciels, en particulier — un tempérament un peu suranné qui évoque certains tableaux romantiques. Tout cela communique au spectateur un sentiment de nostalgie et éveille sa curiosité à propos de la technique du peintre.

Blackburn est aussi autodidacte en peinture qu'il l'était en tapisserie, ce qui ne l'empêche pas d'être un technicien remarquable et surtout inventif. Du papier métallisé qu'on utilise ordinairement dans la décoration de vitrines, collé sur un carton, forme le fond de ses tableaux. Pour obtenir ses plissures, Blackburn applique sur ce canevas des feuilles de papier de soie que l'utilisation du polymère rend encore plus transparent; il pose ses couleurs — des encres d'imprimerie et de l'aquarelle — entre les différentes couches selon les valeurs qu'il recherche; enfin, entre chaque étape, l'œuvre doit subir une cuisson au four.

Cette technique alambiquée est rendue encore plus délicate par les caprices des matériaux utilisés. En effet, les plissures doivent être placées aux mêmes endroits sur les feuilles superposées, mais le papier de soie mouillé se déchire facilement tandis que le polymère durcit la surface très rapidement. Or, les nuances très subtiles que Blackburn arrive à produire montrent qu'il maîtrise déjà sa curieuse technique ou qu'il sait tirer parti des accidents qui ne doivent pas manquer de survenir en cours d'élaboration des tableaux.

Quoi qu'il en soit, cette aventure originale qui, dans ses meilleurs moments, est une quête de la lumière et de la transparence, donne aussi l'impression de flirter avec le monde de la décoration, et on peut craindre que, dans le plaisir qu'il prend à répéter son jeu, l'artiste n'en vienne à créer des formes par trop complaisantes.

1. Exposés à la Galerie Saint-Denis, du 17 mars au 9 avril 1977.
2. Voir Bernard LÉVY, *Blanc sur blanc*, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 81, p. 64.

G. D.

QUÉBEC

ANDRÉ PELLETIER

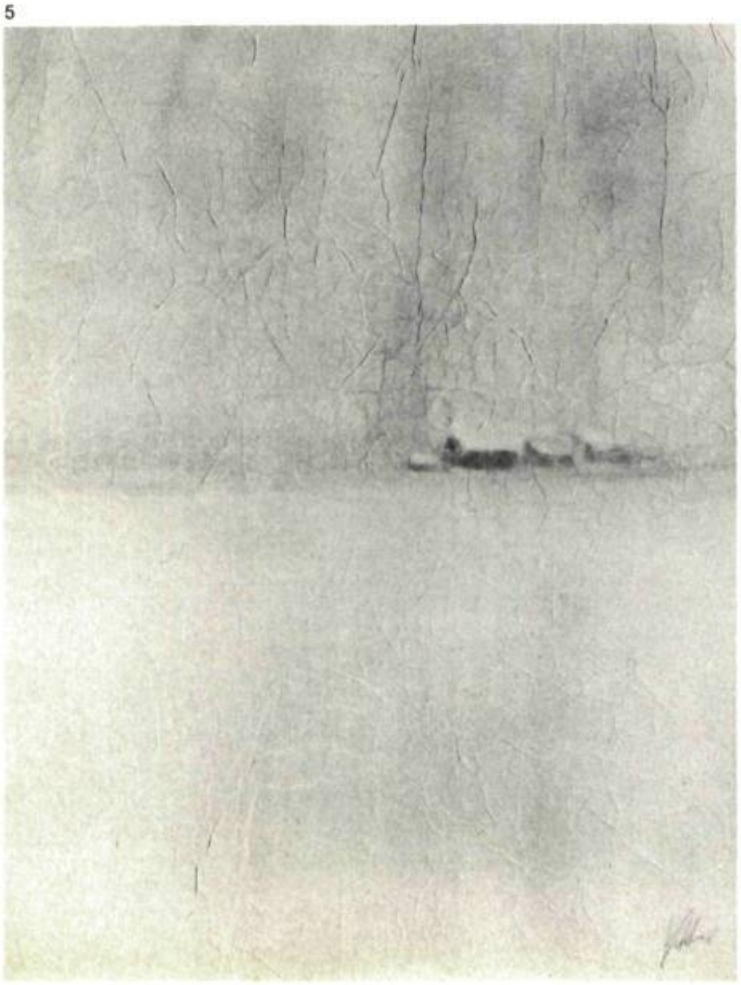
Les postulats d'André Pelletier font appel à une investigation a fortiori opposée. Le fait de choisir comme processus premier l'expression de soi détermine un concept de travail qui s'actualise dans la réalisation. Choisir cette voie équivaut à cerner sa perception d'un ordre esthétique. L'art, en ce sens, est le moyen visuel de communiquer, de tracer l'attitude dont le spectateur doit s'inspirer pour participer à l'œuvre.

Sa récente exposition à la Maison Maheu-Couillard (du 26 mai au 12 juin) amplifie des schèmes descriptifs qu'il a développés depuis sa première exposition particulière en 1969. Il fait de la composition un champ linéaire, dosé par des études d'ombre et de lumière qui appuient un coloris en contraste, et dont les formes, qui en surgissent, ont pour rôle principal d'équilibrer des structures en mouvement. Ce sont les images qui figurent des paysages construits à partir d'espaces en gestation. Les volumes multiples qui en ressortent sont fixés par les découpages que les masses ordonnent autour d'un point au niveau duquel partiront des germinations picturales.

Représentations d'un monde imaginaire qui nous sont traduites par des techniques combinées qui réalisent ainsi concrètement ces visions que l'acte de peindre fait naître. La finalité de cette démarche, entre le figuré et le non figuré, repose sur la recréation d'un état intérieur dont la réalité première est de concrétiser, de faire agir.

Jean TOURANGEAU

5



6

JEAN-CLAUDE SAINT-HILAIRE

«En soi, l'œuvre d'art est un médium chaud.» Cette phrase, tirée du texte de Jean-Claude Saint-Hilaire, détermine de fait le rendu de la rétrospective qui a eu lieu, du 21 avril au 14 mai, à la Galerie *Comme*. Ce rendu restitue non pas une esthétique, plutôt la systématisation de la démarche créatrice qu'il a entreprise depuis 1971.

La feuille de papier de huit pouces et demi sur onze joue ici le rôle du médium, puisque le transfert doit se réaliser au moyen d'une matière, de l'idée qui se mute en objet. Les feuilles se succèdent les unes aux autres, la première au-dessus de la suivante, la troisième, à côté, sur le même plan que la première, la quatrième à un niveau égal à la deuxième et ainsi de suite. La chaîne se compose alors en trois surfaces, une structure identique étant ré-utilisée à chaque fois mais montée sous des attitudes différentes. Celles-ci s'expliquent par leur visualité propre, leur spécificité. La dernière séquence apparaît en annexe, seule, le cadrage fractionné, recoupé.

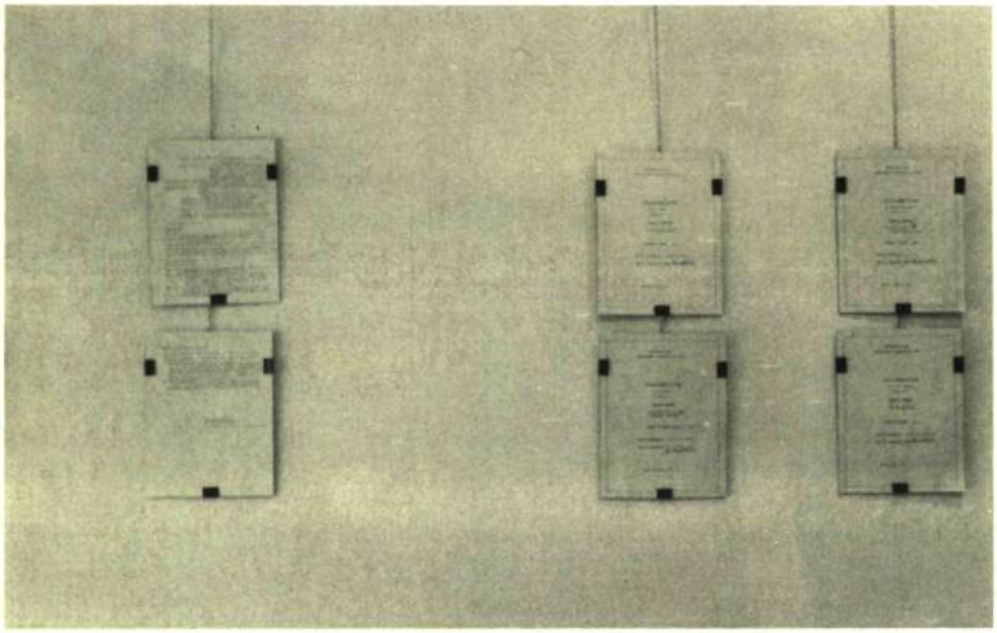
La première coupe met en place un curriculum vitae détaillé et numéroté dont le geste est d'insister sur l'université, le cadre où se sont effectuées ces manifestations personnelles. La deuxième coupe regroupe les études, les exposés, qui sont mentionnés par le nom du lieu, du département (micro-organisme), le titre du cours et le numéro qui y renvoie, le titre du travail, le nombre de pages (réciprocité), le nom du professeur et le nom de l'étudiant — qui est signé à la main — et finalement la date. Chacune de ces portions se lit successivement et chronologiquement, leurs liens en parallèle qui assureraient un ordre concomittant.

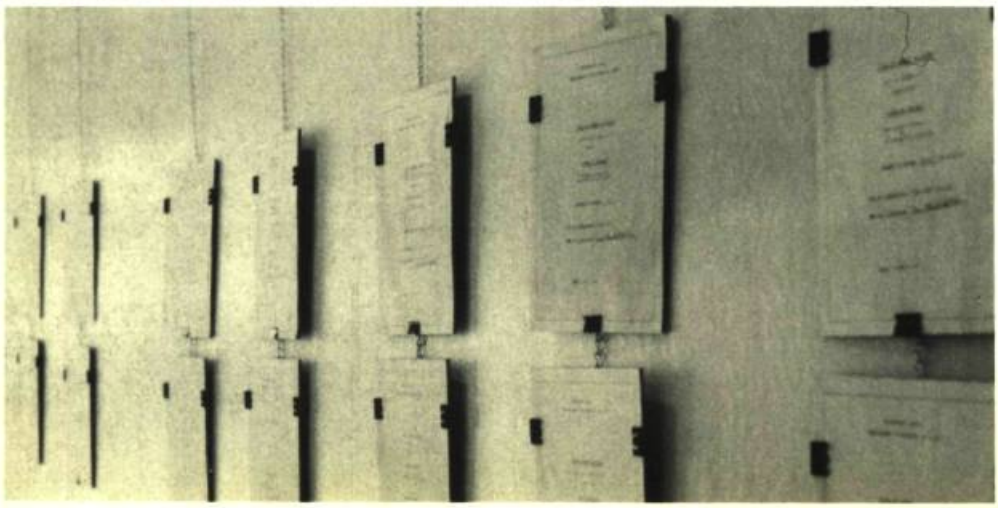
La troisième coupe est un texte de deux pages dont l'intitulé *L'Artiste et la création* centre le postulat de départ: «Ces différents mémoires sont des constructions intellectuelles rendues matérielles par le truchement de mon dactylographe.»

Ce texte est le donné, le corps de la création qui figurerait le support conceptuel de l'exposition. La pièce en annexe, une photographie qui représente un dactylographe, cite le canal mécanique qui fut employé au même titre que ce que symbolise le pinceau. L'axe de ce document dans et par la pensée, en plus de s'attaquer à l'instrumentation, à la standardisation, projette un message d'un faire en continuum, de sa diffusion surtout. Quand la signature authentifie, c'est qu'il faut prendre l'art à rebours, comme sa non-plasticité, ne conserver que son fonctionnement implicite.

J. T.

7 et 8. Jean-Claude SAINT-HILAIRE.
Vues d'ensemble.





OTTAWA

QUELQUES PHOTOGRAPHIES DE LA COLLECTION DE LA GALERIE NATIONALE

Si vous allez à la Galerie Nationale du Canada pour voir au quatrième et au cinquième étages le plat de résistance du moment, confectionné avec la collaboration du Louvre, l'exposition Puvis de Chavannes, prenez l'ascenseur en sortant et montez au sixième pour y prendre le dessert.

Jim Borcoman, le conservateur de la Photographie, y a rassemblé cent de ses récentes acquisitions, qui vont des débuts de la photographie ou presque, avec Fox Talbot et le fameux balai devant la porte de l'abbaye de Leacock, en 1843, jusqu'aux nuages d'Eric Renner, pris au piège dans sa chambre à trous d'épingle, en mars 1976. Vous y verrez aussi un exemplaire du premier manuel publié par Daguerre, en 1839, quelques semaines après la révélation de sa trouvaille et intitulé *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*.

Mais revenons à notre point de départ, Puvis de Chavannes, le plat de résistance des étages inférieurs. En quoi Jim Borcoma nous propose-t-il un dessert avec ses cent photos? Peut-être, parce qu'après avoir vu Puvis aménager un territoire pictural et le travailler patiemment, nous nous trouvons, avec la photographie devant un territoire photographique traversé en tous sens, saisi et délivré sans cesse, à la fois doux et amer. Après un monde que l'on habite, celui de la peinture, il semble que nous passions à un monde que l'on occupe, celui de la photographie.

Que retenir, en particulier, me demanderez-vous, parmi ces empreintes du monde passé et présent, courant sur plus d'un siècle de prises de vues? Le titre de deux des images exposées le résume, semble-t-il, assez bien.

A. D'abord une gravure du 19e siècle montrant un photographe à l'œuvre porte le titre d'*Observation des modes et le narcisse réunis*. N'est-ce pas là ce qui rend familiers les uns aux autres les mondes photographiés par Diane Arbus, avec sa jeune femme tendre et triste dans sa robe chatoyante; par Tom Gibson, avec son envol de faisans dans une simple rue de Toronto (1973); par Ansel Adams, avec son ange blanc sur fond de chevalements de sondage de pétrole (1939); par Jerry Silverthorne, avec son lapin écrasé sur le ruban blanc d'une route soudain si proche de nous; par Édouard Bellocq, avec ses petites amies des maisons closes du «quartier français» qui ont accroché leurs visages au Carnaval de la Nouvelle-Orléans mais qui ont gardé leurs bas noirs pour poser devant le photographe (1912). Ne s'agit-il pas là, en effet, de miroirs, ceux que nous nous tendons, inquiets et curieux à la fois? Ne s'agit-il pas de narcissisme involontaire, qui passe et qui repasse comme les modes que nous inventons?

B. Mais, d'un autre côté, il y a aussi ces trois merveilleuses photos d'Alisa Wells, extraites d'une série nommée *Moments trouvés et transformés*. C'est cette nature éphémère, irrévérente, pourtant si tenace et riche en métamorphoses, que rassemble les dix-huit photos des champs de bataille de la guerre de Sécession d'Alexandre Gardner et de Georges Barnard (1863-1865), où la nature sereine cohabite avec le charnier et les ruines; celle d'un photographe français, inconnu jusque-là et découvert par Borcoman, Jules Robuchon, qui nous ouvre son pays des Deux-Sèvres par des

portes dans des arches et des voûtes en plein cintre; ce moment où Steichen, arrivant à Versailles au coucher du soleil, retrouve Claude Lorrain, le temps d'un crépuscule qui soudain inonde le parc; cette rue de Garry Hallman, où la nuit et ses sortilèges (1971) naissent soudain d'un phare de voiture qui passe; celle, enfin, où l'on voit, sur le seuil de l'abbaye Leacock, ce fameux balai, négligemment posé par Fox Talbot, et qui allait, depuis 130 ans, épousseter bien des préconceptions que nous entretenions sur le monde physique et faire de la photographie ce prolongement indéfini de l'oeil sur la vie de chaque jour, celle que nous ne croyions pas, jusque-là, digne de notre regard.

Alain DESVERGNES

9. William Henry FOX TALBOT
Le Hangar à bois de Lacock (planche 32 du Bath Photographic Society Album).
Épreuve sur papier salé.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

10. Tom GIBSON
Toronto, 1973.
Épreuve sur papier au gélatino-bromure.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

10 9

TROIS EXPOSITIONS A LA GALERIE DE L'IMAGE

LES PRISONS de Pierre Gaudard
LE GRAND ALBUM ORDINAIRE de Dave Heath
IMAGES DU QUÉBEC de Gabor Szilasi

Dans sa Galerie de l'Image, l'Office National du Film a présenté trois expositions[1]: *Les Prisons* de Pierre Gaudard; *Le grand album ordinaire* de Dave Heath et *Images du Québec* de Gabor Szilasi.

1. Les Prisons

Avec l'évolution des idées qui ont provoqué et suivi la révolution industrielle du 19e siècle, depuis l'apparition des sciences humaines, c'est-à-dire depuis l'apparition de la psychologie, de la sociologie, des sciences de l'histoire, de la biologie et du langage, il semble que l'on n'aie rien fait d'autre que de chercher à ranger les mots, les gens et les choses en catégories, comme dans une laborieuse collection de papillons. On y voit ainsi plus clair et on facilite sans le savoir l'arrivée des ordinateurs et des tables d'écoute. Bernanos dénonçait déjà, dans les années trente, ces États modernes qui aimaient avoir un oeil dans chaque serrure.

Dans cette course à la mise en boîte et à la mise en fiches, l'appareil photographique a été un auxiliaire précieux. Mais si, entre les mains du fonctionnaire, il sert à faire des photos anthropométriques, dans les mains de l'artiste, il devient contrepoison et sert, non plus à étalonner des catégories, mais à les dénoncer.

Pierre Gaudard, photographe montréalais, nous avait déjà montré, en 1971, une série sur *Les Ouvriers*. Il récidive, cette année, avec *Les Prisons*. Mais il s'agit en fait du même sujet car, tout en s'organisant pour se défendre, notre société a inventé le *parking* sous toutes ses formes, c'est-à-dire ces parcs de stationnement que sont l'école, l'usine, la caserne, l'asile, la prison. Il règne dans toutes ces institutions, nous rappelle Michel Foucault, une hiérarchie, une irresponsabilité en escalier qui caractérisent un type historique d'être humain, à mi-chemin entre le paysan de l'ancien régime, ignorant et superstitieux, et l'homme pluridimensionnel de Marcuse, beaucoup plus savant mais guère plus assuré que son aïeul.

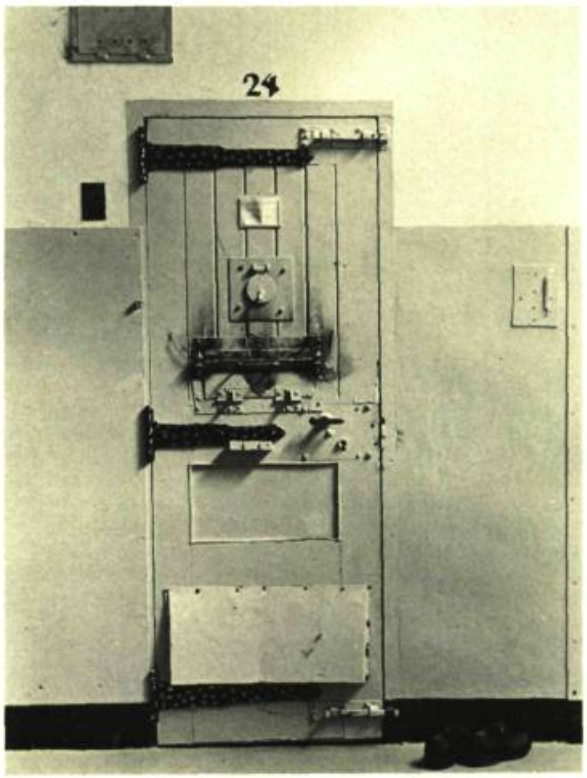
Car, c'est de lui, de nous, que Pierre Gaudard nous parle. C'est de cette surveillance généralisée des individus que nous sommes, allant librement d'une prison à l'autre, y organisant quelquefois une certaine quiétude et même — pourquoi pas? — une solidarité dans le sourire et une bonne humeur de passage, puisque la tendresse et l'humour ne sont pas absents entre ces murs gris où une vie totale s'organise comme ailleurs, avec ses ateliers de travail, ses restaurants, ses loisirs et ses parties de cartes, au milieu des graffiti et des phantasmes érotiques. Sous les projecteurs de la Galerie, dans le bistre et le noir de ses murs immaculés, ce qui frappe au premier abord, c'est la multiplicité de ces regards qui nous retournent notre regard derrière les barreaux de leurs laboratoires, qui sont aussi les nôtres. Mais l'on se rend très vite compte qu'ils entament tous le même dialogue avec l'appareil photographique et, par conséquent, avec nous. En regardant ces prisonniers, de ce côté du cadre, de ce côté des cages, ne nous posons-nous pas en spectateurs-juges, donc en spectateurs qui condamnent, puisque nous vivons du côté des gentils et des bien logés?

Michel Foucault disait, dans une interview de février 1975 publiée dans *Le Monde*, «La prison, c'est un instrument de recrutement

pour l'armée des délinquants. C'est à cela qu'elle sert. La prison échoue puisqu'elle fabrique des délinquants. Je dirais plutôt: elle réussit, puisque c'est ce qu'on lui demande.»

Gaudard ne cherche pas à donner une définition de l'acte criminel ou du scandale permanent des prisons aujourd'hui. Il nous montre des solitudes, des sourires, des visages dans des miroirs tendus à travers... des judas. Il nous fournit l'occasion de penser à l'arbitraire de cette société disciplinaire qui croit avoir trouvé les moyens d'assujettir ceux qui ne sont pas nés *gentilhommes*, donc d'avoir à demi résolu ce qu'elle croit être le problème du mal.

«Notre société, constatait Foucault, n'est pas celle du spectacle mais de la surveillance.» Et c'est peut-être là que se situent les limites des prisons photographiées de la sorte. Il semble y avoir une distance trop grande entre les textes imprimés qui accompagnent ces photos et qui nous rappellent la problématique si clairement soulevée par Michel Foucault sur l'univers carcéral, d'une part, et les images qu'on nous en donne à voir d'autre part. Pourtant, Pierre Gaudard a essayé de faire de cette surveillance un spectacle dénonciateur, une suite de documents qui devraient aller à l'encontre de cette illusion humaniste à laquelle nous nous raccrochons encore. On ne trouve pas en effet dans ses images ces hors-la-loi de notre mythologie récente, ces Bonnies et Clydes dont nous aimons tant voir les méfaits à l'écran. L'archipel carcéral les a nationalisés. C'est peut-être là, en définitive, la signification profonde de leurs regards arrêtés derrière les minces barreaux qui nous séparent.



11 et 12. Pierre GAUDARD
Les Prisons.

2. Le grand album ordinaire

En sortant de cet univers de l'*enfermement*, ne partez pas tout de suite. Vous avez droit à une récompense, vous méritez une remise de peine. Entrez au petit théâtre audiovisuel d'à côté et feuilletez, en musique et en couleur, *Le grand album ordinaire* de Dave Heath.

Après le temps des enceintes de Gaudard, c'est alors celui du temps passé et retrouvé par ce photographe américain de Toronto qui, à travers huit cents diapositives, rapidement enlevées sur musique des Beattles, va dérouler sous nos yeux un siècle d'histoire des hommes. Oh! ne craignez rien, il ne s'agit pas de celle des traités, des prouesses ou des batailles, mais de celle du livre ordinaire de chaque jour, celle des moments inconnus, pris par des inconnus qui ne croyaient vraiment pas prendre la pose. Celui des pique-niques, des joies éphémères, des amis perdus et des amis retrouvés. Celui où un sourire est plus important qu'un couronnement.

Pour cela, Dave Heath a récolté et patiemment photographié toutes les photos du temps passé et présent qui lui semblaient dire quelque chose car, depuis l'invention de la photographie, c'est-à-dire depuis un siècle et demi ou presque, le temps n'est plus perdu irrémédiablement. Il se trouve dans les tiroirs de tout le monde. Or, depuis quelques années, notre époque a redécouvert le *cri*, l'art pour chacun de s'exprimer à tout prix, au fur et à mesure et tout seul. L'homme de la rue, l'homme de la majorité silencieuse en a maintenant les outils. Le grand album ordinaire lui donne la parole, car il est non seulement l'album des moments sans date, il est aussi celui des gens inconnus qui nous regardent dans les yeux, qui, sans lui, n'auraient pas eu de visage mais que pourtant nous croyons reconnaître.

Il est la notation énumérative des objets, des hommes, des micro-événements de la durée vécue, où la photographie atteint soudain à l'art authentique parce qu'elle trace, avec sa crudité et sa fidélité troublante mais sans en faire tout un plat, ce qui constitue en fait l'aspect fondamental du comportement humain. Il est enfin un hommage à Diane Arbus, cette jeune femme, morte il y a quelques années, après avoir révolutionné la photographie dite documentaire. Dave Heath semble avoir voulu donner une extension à sa galerie d'histrions en voyage, à cette suite interrompue de gens ordinaires et pourtant hors du commun, capables de compassion ou d'espièglerie, de suffisance et de simplicité. Il redessine sous nos yeux et sur la musique de *Let it be* des Beattles les multiples facettes de cette vie et de cet homme anonyme dont parlait Rouault, ce qui faisait dire à Diane Arbus: «Je crois avoir une prise légère sur la qualité de certains aspects des choses. Je veux dire par là que c'est un sentiment très subtil et parfois même gênant pour moi, mais je crois cependant qu'il existe des choses que personne ne remarquerait si je ne les photographiais pas.»

3. Images du Québec

Dans la petite galerie qui jouxte les deux précédentes, c'est encore un témoignage de notre temps mais sur un ton très différent. Il s'agit de quelques *Images du Québec* de Gabor Szilasi. Dans la clarté et l'intimité de cet espace, Gabor Szilasi, photographe montréalais, a enregistré pour nous les mythes ou plutôt les archétypes d'aujourd'hui à travers ces réserves intimes que sont les salons dans le Québec rural.

Ce n'est plus le cri rauque des graffiti de Pierre Gaudard mais les demi-tons des icônes dont s'entourent les habitants d'une culture qui, en dépit de leur coloration française, écoutent, nous dit-il, «la présence tonitruante de l'Amérique». Et encore: «Par la photographie, je tente de préserver, non pas le patrimoine ancestral, mais la configuration visuelle de notre époque.»

Ces icônes d'une vie qui bat encore dans les campagnes québécoises ne paraîtront peut-être pas exceptionnelles ou même tout simplement intéressantes à celui qui pense que la photographie ne s'épanouit que dans le spectaculaire et l'emporte-pièce. Gabor Szilasi, au contraire, a choisi de s'effacer humblement devant ce léger tremblement du temps dont parle Chateaubriand, pour nous donner des documents d'une très grande qualité technique certes, mais qui font surtout penser à autant d'images pop solidifiées, réelles et non fictives, dans une présence où elles vont encore trouver le moyen de se bonifier en vieillissant. Car, à la limite, s'il est vrai, comme le disait Diane Arbus, qu'il existe des choses que personne ne remarquerait si on ne les photographiait pas, c'est surtout le philosophe qui a su mettre les prisons à la mode, alors que seul le photographe pouvait nous faire toucher de l'œil le parfum d'un temps qui se perd dans les paroisses et les comtés d'un «pays sans bon sens».

1. Du 6 avril au 22 mai 1977.

Alain DESVERGNES

13 et 14. Gabor SZILASI
Lotbinière, Québec, 1977.

03 23 03

En mai 1977, à la Galerie Nationale du Canada, on a présenté une exposition de documents sur les premières rencontres internationales d'art contemporain qui avaient eu lieu à Montréal, du 3 au 23 mars (d'où le titre de l'exposition).

Environ trois cent cinquante documents (dessins, photographies, textes, etc.) par plus de trois cent cinquante artistes étaient installés au centre de la salle d'exposition, et trente-sept d'entre eux avaient été choisis pour en orner les murs. A l'entrée, une trentaine de photographies de quelques participants; sur une table, un catalogue des artistes les plus connus: Germano Celant, Reindeer Werk, Gina Pane, Caroline Tisdall, Klaus Rinke, Jean-Christophe Ammann, Michael Snow, Giuseppe Chiari, Simone Forti, Charlemagne Palestine, Annette Michelson et Cione Capri. Dans un autre coin de la salle, une série de livres ou de revues sur l'art contemporain: on y retrouve autant *Art Povera* de Celant que la revue *File* de General Idea.

Dans une salle voisine furent projetés vingt vidéo à raison d'une ou deux bandes par jour: quatre de Chiari, une chacune de Raymond Gervais et de Brian MacNevin, trois de Palestine et de Forti, deux de Rinke et une de Michael Snow, pour ne nommer que quelques participants.

Dans l'ensemble, l'atmosphère était assez lourde, et les deux divans qui accueillaient les visiteurs pour le vidéo ne recevaient que des individus solitaires. On aurait, en outre, aimé voir les vidéo les uns à la suite des autres, de façon à obtenir une vision plus globale des différentes performances des artistes invités à Montréal. Au contraire, il fallait venir pour quelque dix minutes, et, ensuite, attendre au lendemain pour voir une nouvelle bande vidéo.

De même en était-il de l'exposition des documents; aucun moyen d'en arriver à un contexte global, de saisir certaines similitudes sans uniquement revenir à des notions générales d'art conceptuel. On tente de trouver l'essence de la recherche contemporaine, mais on ne découvre que des fragments, que des états particuliers et isolés. On doit publier un catalogue en juin 1977; utile en renseignements, peut-être permettra-t-il de briser l'aspect fragmentaire de l'exposition, mais nous en doutons.

François LAURIN

EN NOUVELLE-ÉCOSSE, DES GOSSAGES ÉROTIQUES[1]

L'art s'est toujours préoccupé de traduire les appétences fondamentales de l'être humain. En art, la sexualité remonte aux premiers temps de l'occupation de la planète par l'homme. Examine-t-on la sculpture de l'âge de la Pierre qu'on y discerne des allusions à la sexualité. Plus tard, sexualité et religion devinrent, à travers toute l'histoire, le sujet principal et la substance même de l'art. Parfois, comme dans l'hindouisme, ces deux thèmes se sont associés. Les religions chrétiennes ont pris la suite, mais avec une prudente réserve.

Le 4 novembre 1976, à Halifax, l'Art Gallery of Nova Scotia inaugurait une importante exposition intitulée *Folk Art in Nova Scotia*[2]. Il y a quelques années, j'avais eu l'occasion de visiter, à Québec, une exposition du même genre, mais elle était plutôt axée sur l'histoire. Il m'est apparu que l'une des principales différences entre ces expositions résidait dans la prédilection de l'art folklorique québécois pour les sujets religieux, rarement traités dans la région atlantique. Je me rappelle qu'ici deux œuvres seulement pouvaient être classées dans la catégorie de l'art religieux, *The Good Shepherd*, une peinture de Mary Ann Adelaide, et *Masonic Sculpture*, un ouvrage anonyme. Il y avait dans cette exposition d'autres sujets: animaux, poissons, oiseaux et figures humaines. Elle contenait surtout des productions du 20e siècle, une époque plus ou moins impie, peut-être, bien qu'une bonne partie des nombreuses personnes qui s'adonnent à l'art folklorique ou *naïf* soient nées au siècle dernier et que la Nouvelle-Écosse n'ait guère été touchée par l'industrialisation de notre époque. La majorité des artistes, dont quelques-uns sont encore vivants quoique la plupart aient disparu, a vécu et travaillé tout près de la terre et de la mer — hommes de la forêt, paysans, pêcheurs, telles sont les occupations des auteurs des ouvrages qui ont contribué à donner tant d'intérêt à l'exposition d'Halifax.

Né en 1898, Collins Eisenhower est encore actif et bien en vie. Dans sa jeunesse, il a été marin, puis il a travaillé dans la forêt ainsi que dans les champs de tabac de l'Ontario. Une bonne partie de ses ouvrages est érotique. Il s'agit de petites sculptures pour dessus de table qui comprennent des animaux rendus de telle façon que le récent roman de Marjory Engels, *Bear*, semble, par comparaison, passablement anodin. Mais, il importe de ne pas négliger le côté humoristique qui se cache derrière ces sculptures. Des œuvres comme *Man Playing Fiddle and Dancing Cat* peuvent sembler inoffensives tant que l'on a pas constaté la tumescence plutôt évidente du chat. L'artiste a caché une bonne partie de ses ouvrages érotiques dans son atelier et observe que «. . . sa femme lui a dit qu'ils sont cochons. Elle a raison, et je ne l'ignore pas». Il a traité à plusieurs reprises le thème d'*Adam et Ève*; dans l'une d'entre elles, le serpent pratique l'amour oral sur Ève qui, en même temps, passe une pomme à Adam. Une autre montre une femme et un ours joints dans un commerce charnel, tandis qu'une troisième, *Woman and Swan*, illustre la légende de Léda. La même idée se retrouve dans *Woman and Goose*. Avec un délicieux humour érotique, *Woman and Dog* fait penser aux postures des personnages des illustrations à l'encre de Chine des Japonais du 18e siècle. Voici comment Eisenhower décrit

15

la création d'une de ses pièces les plus considérables. «Après avoir coupé mon gazon, j'ai commencé à faire quelque chose qui devait prendre l'apparence d'un être humain. J'avais placé mon modèle, une jeune fille, sur mon établi, et, une fois terminée, l'œuvre me plut assez . . . Le modèle avait posé gentiment. Il m'avait bien fallu l'examiner un peu partout, mais elle n'a pas crié une seule fois et s'est tenue tranquille . . . Mes voisins n'aimaient pas ce modèle parce qu'ils avaient une fille et pensaient que j'essayais de faire son portrait; la sculpture lui ressemblait tellement que je l'ai cru . . . à moitié.»

Collie Eisenhower éprouve un malin plaisir à produire ce genre d'ouvrages. A l'école, il n'a pas dépassé la troisième année et, pourtant, dans sa sculpture, il témoigne d'une bonne connaissance des idées de notre monde. Ses opinions sur la sexualité sont très en avance sur celles de son temps. Elles consistent en un ensemble d'une saine hétérosexualité qui, à plusieurs égards, est plus compréhensif que celui de la *nouvelle moralité* de la jeune génération. Quoiqu'il ne fasse pas apparemment partie de l'avant-garde de la *révolution sexuelle*, il est ouvertement favorable au mariage à l'essai. «Nous n'avions pas alors d'automobile. Je devais marcher à la nuit, après ma journée de travail, et y retourner avant le lever du jour. Je restais à mon travail tant qu'il n'était pas terminé. J'appartiens à une génération dont les parents n'auraient pas permis de relations sexuelles à l'essai, ou autrement.

A l'exposition, Eisenhower est représenté par une vingtaine d'ouvrages. Seule pouvait y figurer une fraction de sa production considérable. On ne montre pas non plus, quelque significative qu'elle soit, sa série de sculptures sur les différentes postures de l'amour. Ces œuvres sont loin de posséder l'humour de ses morceaux sur l'homme et sur les animaux mais elles trouvent, par tout le pays, le chemin des collections privées.

Un petit objet anonyme, qui date du temps de la Seconde Grande guerre, est intitulé *Adolf*. C'est une minuscule boîte en bois qui a la forme d'un cercueil, les dimensions d'une boîte d'allumettes de cuisine et un couvercle coulissant. A l'intérieur, se trouve une figurine à

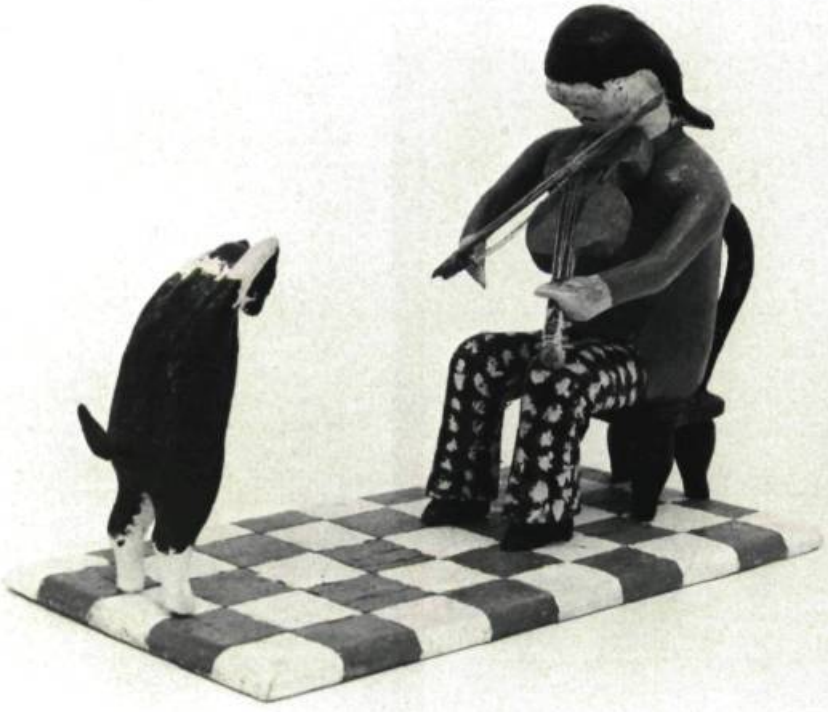
15. Collins EISENHAUER
Sans titre.
Coll. Dr. et Mrs. Healy.

16. *Woman and Dancing Dog.*

17. *Man Playing Fiddle and Dancing Cat.*

16

17



l'image d'Adolf Hitler dont le pénis se dresse quand on pousse le couvercle jusqu'au bout. *Cet effet est obtenu au moyen d'un mécanisme* actionné par un élastique. Cet objet témoigne d'une mentalité de boutique d'attrapes et semble même grotesque quand on la voit en dehors du contexte de son époque.

Sculpté par J. W. Smith entre les années 1925 et 1945, *Wind Toy* est une œuvre similaire mais plus amusante. Le pénis est vraisemblablement mis en mouvement par les bras en ailes de moulin d'un petit personnage. Par suite d'une pure coïncidence, ce personnage offre une ressemblance frappante avec Henri de Toulouse-Lautrec; il est coiffé d'un chapeau melon, et les traits du visage sont les mêmes.

Il y avait un bon nombre de personnages en bois de grandeur nature, dont certains doués d'une telle présence que, si on leur jetait un rapide coup d'œil par-dessus l'épaule, ils paraissaient presque vivants. Les sujets traités portent, *en général, sur les agents de la gendarmerie* à cheval, les pêcheurs, les boxeurs; il y avait pourtant un autoportrait. Pour rendre les personnages de sa *Penelope and Poodle,* Clarence Moores, de Milton, comté de Queens, a adopté une technique assez nouvelle de sculpture en bois. *Voici comment l'auteur parle de la naissance* de son héroïne: «J'ai commencé par faire un homme, et il s'est changé en femme.» Si bien qu'à ses yeux la création d'une femme serait due à une sorte d'erreur, divine mais favorisée par le sort. Quelle maîtresse femme que cette Pénélope! Elle est taillée dans quarante lames de bois contre-plaqué dégrossi au moyen d'une scie à chaînettes. Après le dégrossissage à la scie, le sculpteur utilise un marteau et un ciseau. Le fini est obtenu par une sableuse à ruban. Il aborde son travail à peu près comme le ferait un charpentier. Sauf pour un collier de perles autour du cou, Pénélope est, dans les plus petits détails, entièrement nue. Dans la main gauche, elle tient un cendrier et, dans l'autre, un fume-cigarettes qu'elle dresse élégamment en l'air à la façon de Marlène Dietrich. Sa peau est d'un blanc mat, ses lèvres, d'un rouge brillant, ses yeux, d'un bleu fripon, et ses cheveux, d'un noir aile de corbeau. C'est une figure de fantaisie plutôt qu'une vraie femme, probablement une citadine sophistiquée. Pour donner un peu des respectabilité à Pénélope, le sculpteur l'a mariée à un boxeur de sa création et travaille maintenant à leur faire quelques enfants. Contrairement au Créateur, dans son firmament, Moores, par erreur, a d'abord créé la femme et, après coup, l'homme. Le caniche fait partie intégrante de la famille qui, en quelque sorte, a été ajoutée pour justifier l'existence de la femme, étant donné que son créateur doute de ses propres intentions.

A première vue, *Washer Woman* de Charlie Atkinson, un manège en bois, semble plutôt sans malice. Les deux femmes sont sculptées dans du bois. L'une, sous un auvent, savonne vigoureusement son linge sur une planche à laver. A l'origine, elle était commandée mécaniquement par le vent. L'autre femme, en plein air, étend la lessive sur une corde. Les deux femmes sont vêtues de drap. La composition renferme un détail bizarre. La robe de la lavandière comporte deux trous à travers lesquels ses seins pointent ouvertement. Une innovation des plus curieuses.

George Verge, de Hunts Point, comté de Queens, ne participait pas à cette exposition; j'ai le sentiment, toutefois, qu'il faut tout de même mentionner ses sculptures grandeur nature. Les animaux et les pêcheurs constituent la majeure partie de ses ouvrages, mais il avait préparé, pour une exposition d'art naïf tenue en 1975, à la Galerie Eye Level d'Halifax, une vamp fort sexy. Son travail, un exemple très raffiné d'art populaire, est à la frontière de l'art tout court. Cependant, malgré la perfection du rendu de cette belle petite pièce de sculpture à la main, on se rend compte, à l'examen, que ses proportions ne sont pas du tout correctes. Laissé à lui-même, je crois que cet artiste ira vers le naturalisme, vers un style proche de celui de la Renaissance des pays nordiques.

L'étude de l'art populaire nous fournit l'occasion d'examiner les origines du style. Quelle aurait été l'évolution de l'art européen dans le Nord s'il n'avait pas subi l'influence des styles de l'Europe méridionale? Quelle est l'influence de la nature sur le travail des artistes naïfs? Quelles influences proviennent directement de l'acquis culturel de chaque artiste? Des questions de cette sorte se présentent d'elles-mêmes à l'esprit de celui qui étudient les œuvres des artistes populaires de diverses origines. Il est possible que certaines attitudes culturelles préexistantes s'extériorisent par l'obsession érotomane que manifeste la sculpture néo-écossaise d'arrière-cours. En même temps, ces œuvres traduisent, jusqu'à un certain point, le solide individualisme de ces sculpteurs. *Ces artistes ne sont pas dans la norme* quoiqu'ils vivent discrètement au milieu de voisins qui, sans doute, les taxent d'une certaine eccentricité. Ils parviennent à leur mode de penser de la même façon qu'ils s'expriment, c'est-à-dire comme individus, sans subir d'autre influence que celle de leur monde et de leur perception particulière d'eux-mêmes.

---

1. Le mot *gosser*, qu'on ne trouve dans aucun dictionnaire de la langue française, s'emploie dans l'Anjou, l'Aunis et la Saintonge. Il y signifie, comme ici: s'amuser à *tailler du bois, à travailler le bois avec un couteau* (Ls-Ph. Geoffrion, *Zigzags autour de nos parlers*).
2. Depuis, cette exposition a été montrée dans différents musées: Memorial University Art Gallery, de Saint-Jean (T.-N.); *Beaverbrook Gallery, de Fredericton* (N.-B.); Confederation Centre, de Charlottetown (I.-P. E.) ainsi que dans différents centres de la Nouvelle-Ecosse. En janvier 1978, elle sera à Saskatoon et, en février, à la Galerie Nationale du Canada.

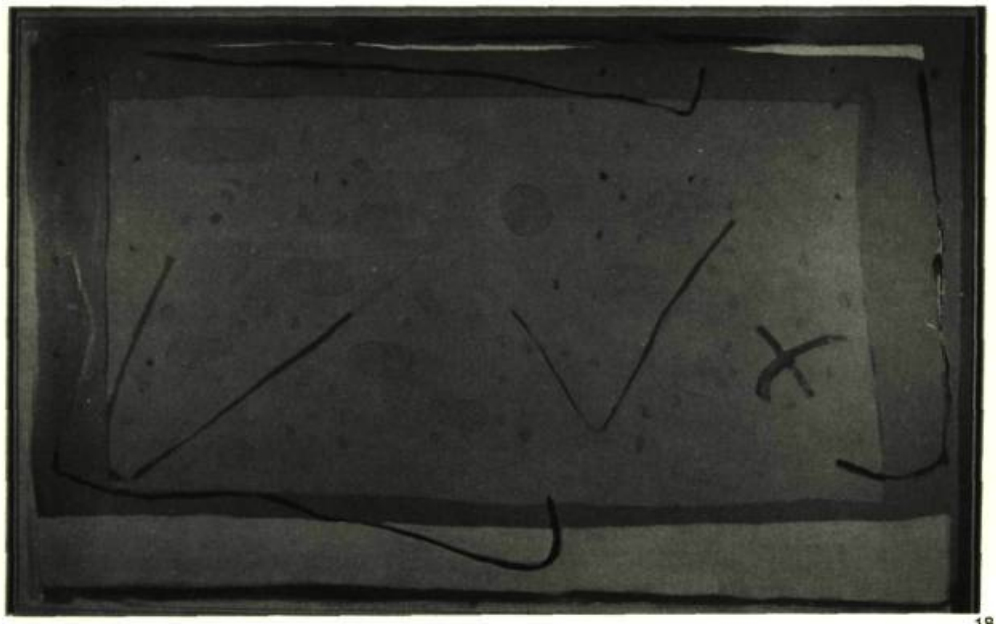
Karl MacKEEMAN

(Traduction de Geneviève Bazin)

OTTO ROGERS

Otto Rogers a exposé dernièrement, à la Galerie d'Art Norman Mackenzie de l'Université de Regina[1], des œuvres qui, tout en conservant leurs éléments structuraux, développent et clarifient son intérêt pour les aspects subliminaux et spirituels de sa peinture. Cette dualité, que l'artiste qualifie de polarité et d'interposition, constitue actuellement sa préoccupation majeure. Des écrits antérieurs sur son art ont insisté sur la portée spirituelle et personnelle de son œuvre ou en ont analysé les formes[2]. Je crois pourtant que le succès de l'artiste provient de la combinaison de ces deux caractères.

Les œuvres exposées sont pour la plupart récentes (elles datent de 1975 et de 1976), mais on ajouta quelques peintures plus anciennes, influencées par l'expressionnisme de Mark Rothko et par la peinture de signes de Paul Klee et de Joan Miró, auxquelles s'ajoutaient les formes structurées des plages colorées contemporaines. S'y trouvait aussi un lyrisme oriental que Rogers obtient au moyen de couleurs subtilement assourdies et de formes délicates et molles. Dans ces œuvres anciennes, on retrouve son interprétation de l'aspect dégagé du paysage de la Prairie, dont l'ampleur est circonscrite par des zones fortement délimitées par les tons et les valeurs. Ses œuvres récentes retiennent le thème de base du paysage mais, grâce à la liberté du geste et, parfois, au pinceau débordant de couleurs, elles manifestent un souci plus net pour la structure et l'affirmation de la surface plane.



18

Rotation Landscape (1970) traduit sa tendance antérieure, alors que la surface ouverte brunâtre était bornée par un cadre bleu, vert et ocre, librement peint et qui, de cette façon, maintenait la couleur à la surface. Dans toute son œuvre, apparaît constamment sa considération pour la peinture en tant que surface bidimensionnelle, à laquelle s'ajoutent éventuellement des effets tridimensionnels. Sur la surface peinte ouverte et, toutefois, contenue, il ajoute des signes ou des symboles. Des X, des mouches, des taches informes, posés librement et au hasard avec le pinceau, réintègrent la surface plane de la peinture elle-même et suggèrent, par le contraste des valeurs et la juxtaposition des coups de brosse, l'illusion de la troisième dimension. Le souci sous-jacent de Rogers pour le subliminal et l'humain en peinture est pourtant ce qu'il y a de plus important dans ces taches. Tandis que la surface colorée est bornée et délimitée en conformité d'une approche fortement intellectualisée, les taches lui permettent d'exprimer le spirituel et l'émotionnel. C'est cette dualité, ou cette polarité, de ses œuvres qu'il tient toujours en une subtile balance; une opposition dont découlent l'art et la vie. Cette dualité s'exprime d'une autre façon. N'est-ce pas le lyrisme et l'évocation poétique, obtenues par la couleur, que l'on voit dans les peintures de l'époque des Song, qu'il associe aux notions occidentales d'honnêteté et de franchise dans la peinture, considérée comme une surface bidimensionnelle à laquelle s'ajoutent les effets d'illusion d'une troisième dimension.

Pink Sky (1975) traduit plus clairement encore cette préoccupation occidentale. La toile, carrée, donne l'impression d'une surface entièrement rose, à laquelle s'incorporent, dans des bandes horizontales, au centre et aux points cardinaux, des taches de couleur. Encore une fois, ces marques, grâce à l'appui de la forte texture de la partie inférieure, affermissent et soulignent la forme réelle de la toile, de sorte que la couleur ne flotte pas à la surface ainsi que le champ rose aurait tendance à le faire. Contrairement à ce qui se passe dans certains tableaux de Larry Poons, ceux de Rogers ne permettent pas à la couleur de s'étendre hors de la surface. Les taches ressemblent certes à celles de Poons mais elles sont individualisées et particulières à Rogers par leurs dimensions, par les variations du coup de pinceau et par les contrastes de couleur. Au centre, la tache verte, centre l'œuvre et nous fascine, alors que la couleur se développe et que le coloris du pourtour fixe les bornes de la peinture. Si, d'une part, la surface rose, la structure grillagée des bandes et les taches créent une impression d'immobilité, les marques des coups de pinceau produisent, d'autre part, un effet contraire de vitalité et d'individualisme. Le dualisme des œuvres de Rogers consiste en un rapport raffiné entre des expressions opposées qui déterminent un état intermédiaire entre la quiétude et la vigueur de l'esprit humain.

Blue Moon Silver Ground (1976) présente des affinités plus grandes avec l'œuvre de Rothko. La surface, teintée et peinte avec un gris foncé et un brun, s'épand et brille d'une lumière intérieure, spirituelle et mystique, et est éclairée par une lune d'un bleu profond. A la structure lyrique de Rothko, Rogers substitue le soin qu'il apporte à la surface de l'objet, traduite par des marques et des taches sur les bords de la toile. Ce tableau peut être pris pour un paysage, non pas spécifique, mais comme une expression généralisée — ainsi que Rogers la perçoit — de la vastité de la Prairie, de son horizon bas, de son espace illimité. Il ne peint pas d'après le réel mais selon son expérience et sa connaissance de l'environnement, qu'il exprime par une interprétation lyrique de la forme.

Sa réaction en face de la réalité physique visible, à laquelle s'ajoute son désir d'exprimer le subliminal et le spirituel, se retrouve sur la surface du tableau. Dans toutes ses œuvres, les dimensions de la toile sont, à peu de choses près, constantes. Il dit s'être habitué à travailler sur des toiles de même format, c'est-à-dire de pas plus de six pieds sur neuf, parce qu'elles sont faciles à tendre et à transporter. Ce n'est toutefois pas à cause de son sens de la dualité qu'il a choisi de donner à ses peintures une échelle humaine alors que la surface colorée donne l'impression d'être plus grandes qu'elles ne le sont en réalité. Si les plages de couleur sont conçues avec ampleur, les marques obligent par contre l'artiste à s'exprimer à petite échelle.

Chez Rogers, la coexistence de la dualité et de la polarité correspond à une disposition à la fois psychologique et esthétique. Le dualisme de son esprit se reflète dans l'estime qu'il ressent pour les ouvrages d'Hofmann en raison du coloris clair de leurs grandes plages, juxtaposées à la force expressive et à la variété de leurs couleurs à l'impasto. Il dit qu'il essaie, dans son œuvre, d'associer la spritualité et la douceur de l'art européen, telles qu'il les perçoit dans l'art surréaliste, principalement, au réalisme agressif et à la clarté d'expression des plages colorées de la peinture américaine et des tableaux des structuralistes de la couleur. On peut même aller plus loin et dire que Rogers unit dans une même œuvre les conceptions occidentale et orientale. Une série plus ancienne, qui comportait des buissons de sucettes (1963-1964), évoque, par son lyrisme évocateur et par l'expérimentation élégante et adroite sur le coloris et sur la forme, la manière de Mou-k'i; il en est de même pour ses œuvres récentes dans lesquelles les marques ont, dans le coup de pinceau, une qualité psychocalligraphique fort estimée des Chinois. Quoiqu'on prétende que «L'Est est l'Est et que l'Ouest est l'Ouest, et que jamais les deux ne se rencontreront», Rogers, dans ses œuvres, a réussi à unifier ces deux sources prétendument opposées en un équilibre ingénieux qui, en un un même ouvrage, offre clarté et subconscience, et qui traduit le contrôle intellectuel et la liberté émotionnelle de l'artiste.

1. Du 4 mars au 16 avril 1976.
2. Heath, dans *Artscanada*, 1973, et Shuebrook, dans le *Catalogue de l'Exposition Rogers*, à Ottawa, 1973-1974, respectivement.

Roger LEE

(Traduction de Geneviève Bazin)

ARTISTE OU ARTISAN?

D'emblée, malgré l'interrogation, le titre de l'exposition met déjà le visiteur sur la bonne piste. Celui-ci arrive au Musée des Arts Décoratifs, sachant que quelque chose de difficile à définir l'attend, mais, une fois la plongée faite dans l'espace vivant peuplé par d'innombrables œuvres les plus diverses de l'art dit *majeur* et *mineur*, il possède rapidement les clés de la lecture, saisit le propos qu'on lui propose.

Organisée par François Mathey, conservateur en chef du Musée, *Artiste/Artisan?* s'offre comme une salutaire mise en question des œuvres d'art. Qu'elle part a l'artiste et qu'elle part a l'artisan dans la réalisation des œuvres?, demande-t-elle. Voilà la question. Depuis longtemps on y pense, mais surtout ces derniers temps, d'une part, à cause du vif intérêt que suscite l'artisanat, d'autre part, à cause de l'apparition, sur la plateforme de l'avant-garde, de nombreuses productions qui donnent la préférence à la redécouverte de l'action manuelle plutôt qu'à l'intellect. Mais, si la question n'est déjà pas en soi si simple quand il s'agit de productions relevant de techniques bien connues: tapisserie, céramique, sculpture, orfèvrerie, on la voit devenir de plus en plus complexe quand il s'agit, par exemple, de travaux axés sur des préoccupations différentes, tels les mobiles d'un Calder, les jouets d'un Roure, les enseignes et gaufriers d'un Louttre, ou encore du *Manteau* d'Étienne Martin.

«Cherchez l'artiste, vous trouvez l'artisan; cherchez l'artisan, vous trouvez l'artiste.» C'est au public de chercher et de découvrir, ici et là, les affinités et les différences — minimes — mises en évidence par le choix pédagogique de l'exposition. C'est à lui de résoudre le problème, en saisissant la manifestation poétique, incarnée aussi bien dans les œuvres d'un Lalique que dans celles d'un Gallé, dans un meuble de Carabin mais aussi dans un de Pololaos, dans une tapisserie de Sheila Hicks et dans une de Bissière, dans une sculpture de Dodeigne et dans une d'Amado, ou encore dans tel ex-voto romain et telle géode d'ockenite. Il en est de même pour les productions de l'art traditionnel.

Dans ce climat d'absolue démocratie, où l'on voit disparaître la vieille dichotomie entre artiste et artisan, les deux ne faisant qu'un, un fait inédit mérite d'être signalé: pour chaque œuvre, à peine une fiche qui indique son titre. Absents les noms des auteurs, en ce que concerne les créateurs contemporains, les productions devant être vues, appréciées ou pas, pour ce qu'elles sont uniquement, libérées et nous libérant des conditionnements souvent dus à la magie des noms. Jean-Marie Lhôte, d'ailleurs, rappelle dans le catalogue: «. . . comme le socle et comme le cadre, la signature peut devenir plus importante que l'œuvre aux yeux de beaucoup (. . .) La signature devient l'alibi suprême, et le problème n'est plus de faire une œuvre mais de se faire un nom.» De cette manière, seuls les initiés à l'art contemporain arrivent à identifier dans le mélange des divers objets provenant du monde de l'art et de l'artisanat, les cordages de Jacquard, un emballage de Christo (trois mois du courrier de P. Restany), les objets d'Adzak, le monument-rocher rose d'Amado, un tableau marron de Tapiès, etc., perdus dans l'anonymat de la foule.

Comme l'a bien fait remarquer Jacques Michel, «il faut accepter les règles du jeu: on montre le meilleur des *artisans*, de profession ou d'occasion, et le moins bon des artistes. Les seconds sont là pour faire valoir les premiers». Quoi qu'il en soit, l'exposition, qui englobe poterie, bijoux, dessins industriels du 18e et 19e siècles (on dirait de Duchamp encadré), des peintures de musée, des affiches de cinéma proches de l'*hyperréalisme*, etc., plaide pour qu'on regarde l'artisanat avec plus de respect. Il importe que les préjugés de la société à l'égard de l'artisan soient enfin dissipés et qu'un marché d'amateurs puisse élever l'artisanat au même rang que l'art dit *majeur*, dont il est le parent pauvre. «En fait, dit François Mathey, tant que l'artiste n'a pas de statut privilégié, pratiquement jusqu'à la Révolution, il n'y a guère de différence entre lui et l'artisan. C'est l'affaire de plus ou moins. La rupture intervient lorsque disparaissent les corporations. Ce sont les clientèles, les commandes qui déterminent alors, distinguent l'artiste, l'artisan qui devient comme son doublet».

Morale de l'exposition: il se peut que la création, l'art, soient partout, comme l'assure le catalogue d'*Artiste/Artisan?*: «La difficulté du grand débat opposant l'artiste et l'artisan, le travail intellectuel et le travail manuel, (. . .) ce n'est pas simple pour autant car la question de la primauté de l'un sur l'autre renvoit aussi à la fameuse image-piège de la primauté de l'oeuf sur la poule, et inversement.»

Gilberto CAVALCANTI

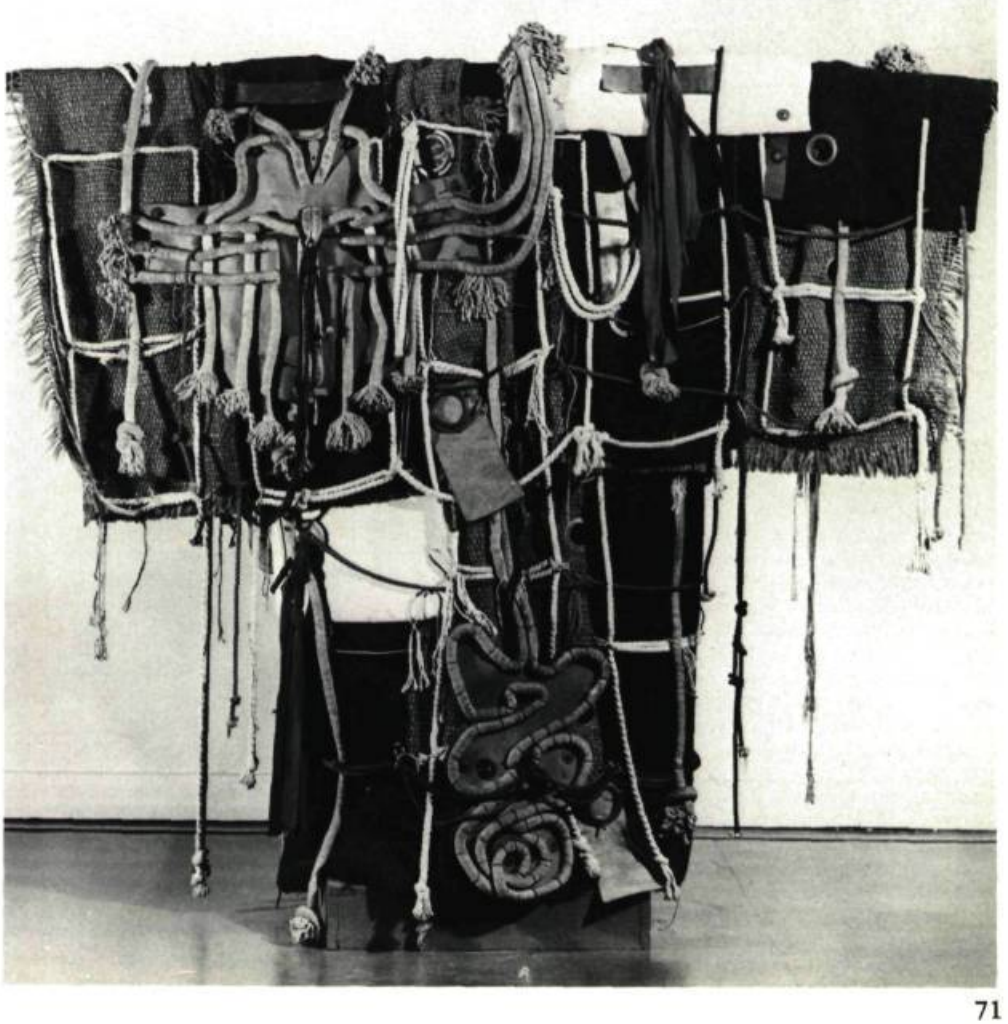
18. Otto ROGERS
Rotation Landscape, 1970.
Acrylique sur toile; 152 cm 4 x 243,8.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Don Hall)

19. Bouquet d'appelants pour servir de leurre aux proies du chasseur.
Reims, Musée (Coll. Faux).

20. Étienne MARTIN
Le Manteau, 1962.
(Phot. des Musées Nationaux)

19

20



MOI D'ANTONIO SAURA

Moi englobe une série de dix-huit grandes sérigraphies d'Antonio Saura, récemment présentées chez Stadler. Sur sa demande, cinq photos du visage de l'artiste ont été prises par son frère Carlos. Au départ, déjà déformées en laboratoire par le cinéaste-photographe, ces *portraits*, plutôt des anti-portraits car ils frôlent la monstruosité, ont par la suite subi, aux mains de ce peintre espagnol, une série de métamorphoses techniques complexes: déchirures, mixage de fragments des cinq photos, photomontage, interventions et, enfin, du graphisme et des couleurs, à peine perceptibles dans quelques portraits où prédominent le blanc et le noir.

Portraits de grimaces poussées, narcissisme anti-narcissique, visage maltraité, torturé, portraits simiesques, sorte d'euphorie critique, d'attitude iconoclaste, de joie intime, de beauté laide. Portraits qui ne dévoilent rien de la connaissance précise du visage portraituré, mais qui excitent l'oeil, réactivent le désir du peintre et le nôtre de regarder le visage de l'autre à partir de ces indices codés selon une morphologie inouïe.

Disparition totale du visage de Saura dans ces prétendus portraits? En dépit de la non-objectivité du produit fini, œuvre d'art signée et exposée, mise en vente, aboutissement d'un violent processus créateur de déconstruction/reconstruction de l'image photographique de base, on repère, parfois, certains signes de l'identité du visage de l'artiste: ici, un oeil, là, les yeux, ailleurs, un bout de nez, une petite tranche d'oreille, une bouche grillée, signes devenus pour ainsi dire éléments-particules de nouveaux visages nés d'un désordre furieux, de la rage, du désir fou de saisir dans une image l'insaisissable de sa propre image.

Il s'agit d'une spéculation profonde de Saura sur les données immédiates de la conscience perceptive. Et aussi d'une mise en question de ce que nous appelons réalité, réduite ici à une quintessence structurale par la remarquable économie des moyens, tant sur le plan des couleurs que sur celui de la structure proprement dite. Portraits devenus ceux de personnages multiples, quelquefois têtes picassiennes, appeliennes, portraits de personnes autres, de créatures imaginaires, dans sa manifestation visible, mais profondément portraits de Saura, dans l'invisible visibilité de l'artefact.

L'artiste dit: «Clown et curé, crapaud, chevalier antique, insecte aux yeux exorbités, admirable travesti, *gorille*, superman, je suis à la fois et séparément tous ces êtres, eux-mêmes brefs moments d'une métamorphose proprement infinie. Caprice, office des ténèbres, réponses, lubie. Tout acte est autobiographique. Le plus vain gribouillage est lui-même un autoportrait.»

Saura avait auparavant travaillé à différentes séries de portraits: Philippe II, Rembrandt, Goya, Brigitte Bardot. Ceux-là également, au lieu d'être des portraits au sens strict du terme, ont été des essais d'approximations, car avoue Saura: «Je n'ai jamais été capable de reconnaître sur une toile l'image d'un visage connu. Moins encore celle d'un être aimé. Je n'ai jamais pu concevoir qu'une toile soit le miroir d'une réalité objective. En d'autres termes, le portrait me paraît être la pratique artistique la plus absurde qui soit si l'on considère sa prétention à refléter objectivement la vie. L'absurdité même de la matérialité de la toile est soulignée par l'impossibilité qu'il y a à faire cohabiter le vivant et le mort.»

G. C.

LONDRES

COZIC ET HARDING EXPOSENT A LONDRES

Tout en provenant de Londres, ce que j'aurai à dire fait semblant de se référer à la vie londonienne. En réalité, il concerne l'art du Canada. Mais pour qu'il soit naturel qu'on en parle à Londres, il a bien fallu qu'il se passe quelque chose qui touche au miracle. Car le moment est loin d'être propice aux étrangers de passage. L'art local a rarement été si puissamment présent. Les galeries Tate, Heyward et Serpentine exposent de vastes ensembles d'œuvres contemporaines anglaises. La sculpture contemporaine est admirablement servie par le cadre sylvain du parc de Battersea. Presque un millier de jeunes sortant de leurs écoles font déjà leurs premières armes. Et, avec cela, même les musées jadis voués exclusivement aux requiems du passé font soudain figure de braconniers esthétiques et se servent des modernes — Caro et Paolozzi — en guise d'appâts pour une visite aux anciens. Qu'une exposition canadienne ait pu se faire remarquer dans ce kaléidoscope entièrement britannique est en soi une reprise de l'éternel combat de David et Goliath.

Cette image ne se refère nullement à la teneur de l'œuvre d'Yvon Cozic exposée à la Canada House. Et pourtant ce que nous montre ce sculpteur de Montréal a un côté minimal qui sort de l'ordinaire. Pour en saisir l'essence, il convient de se rappeler la leçon des linguistes qui nous ont appris l'art de puiser dans ce minimal les germes du maximal. C'est à une telle joute de traits distinctifs minimaux engendrant des significations maximales que nous invitent les oppositions de surfaces planes aux volumes cylindriques qui intriguent et même obsèdent Cozic. Le tournoi qui en résulte est passionnant.

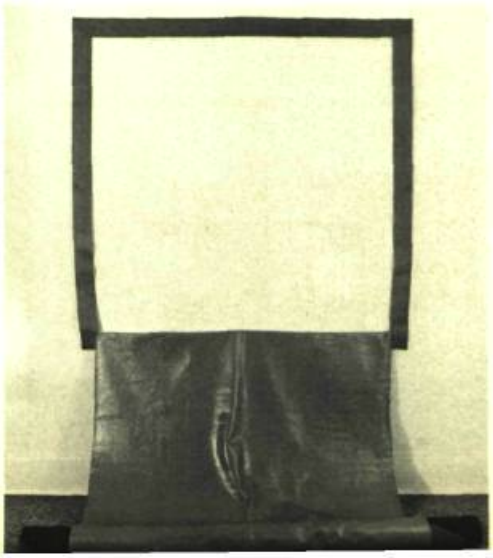
Ce qualificatif est, pour une fois, totalement justifié. Car les métamorphoses que Cozic impose à ses carrés plats pour les transfigurer en cylindres ne se limitent pas à une permutation géométrique opérée de sang froid. A sa façon, le jeune Canadien redécouvre le postulat cartésien que voir et toucher s'équivalent. Le *haptique* revendique ses droits usurpés par l'optique. C'est pourquoi Cozic demande au volume de devenir le support et peut-être même la source de sensations tactiles suscitées par un jeu ininterrompu de factures colorées. Cette coalition inattendue Op/Hap déclare sa violence concertée. Mais cette brutalité voulue cache un sens très sûr de la complexité signifiante que suscite ce qui, pour l'observateur qui se dit empirique et n'est que myope, se réduit à une juxtaposition arbitraire de bandes chromatiques en pleine contradiction et de tissus sensuels en plein contraste. Or, c'est là le domaine incontesté des métonymies où les données géométriques accumulent une charge affective qui aurait effrayé Euclide et exaspéré Riemann. Et si le spectateur trouve cette œuvre passionnante, c'est parce qu'elle est le lieu de naissance d'une géométrie passionnée.

Auprès de ce côté *hot* d'Yvon Crozic, ce qu'offre Noel Harding a une allure *cool* qui réduit la température sensuelle de l'ensemble pour hausser et aiguiser la participation intellectuelle. Dans ces *Installations* proclamant leur neutralité, même une charmante jeune fille qui se promène toute nue devient un sigle qui demande à être déchiffré et non tâté. Il s'agit d'ailleurs d'une Maya desnuda filmée et projetée sur un écran aménagé dans un coin de la galerie, derrière la présence mystérieusement matérielle d'une chaise et d'un portemanteau. Sur cet écran évoluent trois autres personnages — et comme il est stratégiquement placé à angle droit avec un miroir qui redouble l'image initiale et comme le film a été tourné dans la galerie même — le dépaysement spatial du spectateur est total, d'autant que, simultanément avec le flot du film, un projecteur projette des diapositives de ces mêmes personnages. Mais l'important, dans cet assaut concerté d'images analogiques, est qu'il ne se limite pas à annuler l'espace matériel de cette Installation, mais s'attaque à la conscience que chaque spectateur a de sa propre identité. Harding semble avoir trouvé un étrange moyen de transférer le dépaysement topologique en incertitude psychologique. Il y là, peut-être, une curieuse illustration du Da sein heideggerien: si l'Être-là fait l'homme, il va de soi que l'Être-nulle part doive inévitablement annuler l'homme.

Il peut sembler étonnant que le spectre d'Heidegger soit évoqué par un artiste venu du Canada. Il y a quelques années à peine, on se serait attendu à ce qu'il nous apporte tout au plus un portrait de Maria Chapdelaine. Mais, aujourd'hui, l'*Installation* de Noel Harding est toute autre chose qu'une cabane au Canada[1].

1. Voir l'article d'Eric Cameron sur *Trois bandes vidéo de Noel Harding*, dans *Vie des Arts*, Vol. XXII, N° 87, p. 50-51.

Pierre ROUVE

21. Antonio SAURA
Moi, 1976.
Sérigraphie No 98; 102 cm x 73,5.
Paris, Galerie Stadler.

22. Yvon COZIC
Position No 3, 1973-1975.
Série Surface contre Cylindre.
180 cm x 180.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Yvan Boulerice)