

Expositions

Volume 25, Number 100, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54597ac>

[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

(1980). Review of [Expositions]. *Vie des Arts*, 25(100), 58–69.



1. Michel MORIN
Julia Soémia, 1980.
Acrylique et crayon sur toile;
2 m 44 x 2,44.

UN POÈME EN PEINTURE

La dernière exposition de Michel Morin était annoncée par un titre impressionnant: «Discours sur la naissance d'Héliogabale»¹. Je me rappelais les vers sonores du Verlainé parnassien:

«Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor
Somptuosité persane et papale,
Héliogabale et Sardanapale!»²,

et l'immense chef-d'œuvre peint par Delacroix sur *La Mort de Sardanapale*, en me demandant ce que Michel Morin nous réservait avec la naissance d'Héliogabale. Pourquoi ce titre? Il lui a été inspiré par une œuvre d'Antonin Artaud intitulée *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, lue récemment, qui s'est imposée à lui par l'actualité de ses implications sociales, et aussi parce qu'il visualisait le texte, le lisait en images. Des extraits, affichés dans le musée, explicitaient bien ce Discours, fondé essentiellement sur la symbolique des couleurs développée dans une série de huit toiles qui constituait la partie la plus intéressante de l'exposition, bien mise en valeur par l'acroschage. D'un format absolument identique (1 m 73 sur 1,29) rectangulaire verticalement, et utilisant toutes le crayon sur peinture acrylique, les toiles étaient disposées sur un même mur à l'exception de la première, proches l'une de l'autre, ce qui permettait au regard de suivre la progression linéaire du discours, tout en pouvant s'arrêter sur une œuvre, l'isoler dans son champ de vision, sans être gêné par les voisines. Le passage apparaît subtil de l'une à l'autre, et il y a incontestablement continuité.

Il s'agit de retracer «le processus de transmutation de la matière en quatre pha-

ses auxquelles correspondent quatre couleurs: le noir, le blanc, le jaune, le rouge»³ selon l'espèce d'alchimie imaginée par Artaud, qui rejoint d'ailleurs une symbolique plus universelle. La première toile représente le chaos originel qui porte en soi tous les possibles mais irréalisés, comme la putréfaction hivernale favorise la germination. Sur un fond gris anthracite, deux taches informes noires cernées de dégoûlinades plus claires symbolisent la dualité des éléments mâle et femelle avant leur fusion dans l'être androgyne qu'est Héliogabale. Partant de là, le processus créateur se met en marche. Le gris s'éclaircit. Les deux formes initiales se lient, pénétrées de blanc, de rouge, selon un graphisme gestuel exercé directement avec le tube de couleur qui fait penser à la fois à Riopelle et à Georges Mathieu. Les couleurs se mêlent directement sur la toile en épaisseur, en reliefs de matière propres à évoquer le matière originelle. On remarque la trace discrète de deux formes géométriques à connotations sexuelles: le cercle dans le triangle.

Puis, on arrive à trois tableaux qui sont ceux que j'ai préférés, d'une grande délicatesse de teintes et de texture soyeuse qui, avec des moyens réduits, rendent bien la gestation à laquelle s'attache Artaud. Le gris perle, lumineux, opère la fusion des deux formes dans le blanc spermatique et lunaire, masculin et féminin, pénétré d'un rosé qui prolonge le graphisme rouge du précédent et annonce la dominante sanglante d'une toile ultérieure. Des *dripures* blanches et le crayonnage noir rythment la surface. Enfin, le blanc s'impose où l'on

devine une clarté rose, beau comme matière, légèrement marbré de gris. A cette affirmation en blanc majeur qui s'oppose au noir absolu correspond un changement de structure. En effet, toute la série repose sur une structure rectangulaire, chaque toile étant plus ou moins divisée en six parties par des lignes tracées au crayon, deux parallèles aux bords verticaux du cadre, une horizontale à peu près médiane. Or, dans ce tableau central blanc, la composition rectangulaire s'efface par inclinaison des lignes structurantes pour devenir triangulaire, pointe en bas: affirmation de l'élément féminin, lunaire. Retour au gris, mais complètement différent, gris vert, gris jaune. Morin utilise là une matière étonnante, sorte de gelée transparente dorée, lumineuse, avec laquelle il réintroduit le gestuel. De même, des hachures au crayon redonnent place au rouge.

«Le passage au jaune représente une phase transitoire entre le blanc et le rouge», jaune moutarde ici, sans transparence, mat et uni. La matière, après s'être comme diluée dans le blanc, s'y ramasse au centre en une boule unique. «Le jaune représente un état de non-maturation, d'altération de la matière qui n'est pas parvenue jusqu'à la virilité solaire»⁴, laquelle par contre se déploie dans le rouge flamboyant, sang de la naissance et des sacrifices. Deux couples de dégoûlinades parallèles soulignent le retour au cadrage central. L'aboutissement est violet, d'un violet pourpre, pour correspondre au texte: «La matière... sera d'une couleur rouge si foncée qu'elle paraîtra noire»⁵. Ainsi, le cercle est bouclé, mais il ne s'agit pas d'un retour au point d'origine car ce presque noir est riche de toute l'évolution implicite.

L'autre partie de l'exposition comportait des toiles de très grand format carré (2 m 44 de côté), dont les titres s'inspirent toujours d'*Héliogabale*, mais qui, plastiquement, sont antérieures (sauf *Junia Soemia*) à la série que nous venons de voir et s'inscrivent dans la continuation des recherches au pastel faites à l'automne⁶. Dans cette veine, *Oracle hydromatique*, au mur de l'auditorium, était somptueux. Des formes géométriques très colorées, très nettement enchâssées d'une première période, il ne demeure plus qu'un rectangle tenu griffonné au crayon, comme une fenêtre qui suggère l'espace, le creuse. Mais cette esquisse de forme tend de plus en plus à disparaître, absorbée par les teintes pastel du fond et par ses transparences mauves, bleues, roses, pour donner une impression cosmique de vide et de solitude. Par contre, les emboîtements formels étaient encore explicites dans les fusains sur papier⁷.

1. Au Musée d'Art de Joliette, du 17 février au 30 mars 1980.

2. *Résignation*, dans les *Poèmes Saturniens*.

3. Artaud, *Obliques*, N° 10-11, p. 238.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*, p. 239.

6. Ces toiles font l'objet d'une exposition, à Toronto, cet automne.

7. Texte revu et complété de l'émission *Bon Dimanche* du 23 mars 1980, C.F.T.M. TV.

TORRIDE MYSTÈRE DE WAYNE SEESE

La première impression que l'on a en entrant dans la salle où l'on expose des tableaux de Wayne Seese est celle de pénétrer dans un autre monde¹. D'emblée, sans discussion, je suis envoûté. Je suis d'abord séduit puis je commence à regarder. Je ne suis pas forcément séduit au départ par l'image même que j'ai plus ou moins le temps de voir. Je suis dans une atmosphère générée par des tableaux qui sont comme autant d'écrans d'où rayonne différemment dans la pièce un même monde. Une même pitié pour l'homme. Une même lumière douce, pointillée ou aplatie, savamment, il me semble, dans cette pitié. Et, à côté de cette pitié pour l'homme, un grand cri de douleur comme si la main coupée du peintre (Wayne Seese perdit sa main droite, il y a quelques années, dans la forêt du Maine) venait témoigner de toute la chair meurtrie. Peut-être faut-il remonter loin dans la biographie de ce peintre pour retrouver l'origine des images qui servent à exprimer ces thèmes obsédants: soumission de l'homme à des forces cachées, camouflées ou hypocrites. Arrachement gravitationnel (*Force primordiale*). Présence, à l'arrière-plan, du dieu-taureau Mithra sur lequel saute un clown et, à l'avant-plan, d'une étrange allégorie du Christ au regard bienveillant et imberbe, vêtu d'un collant de scène, laissant venir à lui de petits vieillards-enfants éprouvés par on ne sait quelle lourdeur d'être (*Taureau et personnages*). Chose certaine, Wayne Seese n'a pas fini de nous étonner et de nous charmer ou de nous toucher: mélange de sensibilité, de naïveté, de connaissance consommée du médium, de vision lucide, souvent humoristique mais toujours marquée du sceau d'une étrange blessure qui ne semble pas vouloir se refermer sur ces nuits colorées que son art exprime, ces étranges journées sans soleil, hantées par des formes à la frontière du drame, de l'insolite, de la bonté et du monstrueux.

Ce peintre, né en 1918, aux États-Unis, habite Stanstead, en Estrie, depuis 1972, date à laquelle il décidait d'émigrer au Canada. Très jeune, il s'était engagé dans le cirque des Rigling Brothers, aux États-Unis, afin de partager l'expérience des clowns et des amuseurs et d'avoir l'occasion de les esquisser, de les dessiner, de les aimer et de les peindre, et toute son œuvre a gardé la marque de ce passage. C'est à travers cette symbolique du jeu sous la tente et des prouesses répétées des clowns que Seese voit le monde où les meilleurs doivent, sous peine d'on ne sait quelle punition, quel châtement flottant, quelle contrainte occulte, courir en piste sous le regard impénétrable d'êtres de ce temps et d'autres temps, que Seese lui-même appelle, avec sa simplicité d'enfant, des «agents de la CIA» (c'est ainsi qu'il parle du regard voilé des arbitres qui veille sur les coureurs du tableau intitulé *Le Coureur fantôme*). Celui des coureurs qui donne son titre à ce dernier tableau est, pour sa part, littéralement inachevé, comme s'il ne parvenait pas à s'introduire parfaitement dans cette course de cauchemar et préférerait se déréaliser, pour ne pas dire se décharner, afin de fuir la course. Il y a là une sorte d'humour dont on voudrait

dire simplement qu'il est macabre si Seese, par son art, n'avait pas ce don inexplicable de diffuser dans les plus dramatiques ou les plus obsédantes des scènes, des courants ou des ondes d'humour, de tendresse ou de bonté, mais aussi de lassitude, ces divers courants se distribuant ou se recoupant dans un même tableau ou d'un tableau à l'autre.

Seese a détruit beaucoup de tableaux. Il est à la recherche, avec une rigueur singulière, de l'expression exacte du monde qui le hante. Il reprend plusieurs fois un même tableau et détruit ceux qui s'avèrent être des culs-de-sac. C'est sans doute ce qui explique que, même si les tableaux exposés sont d'inégale valeur, aucun ne laisse indifférent. Ces tableaux tiennent à la fois d'une sorte de lyrisme, de l'expressionnisme ou d'une sorte de *surréalisme misérabiliste*, un *surréalisme* de ce monde enfermé sous la grande voûte d'une tente où les formes elles-mêmes doivent trouver et diffuser leur propre lumière, mêlée à la couleur, et la lumière semble alors se mettre à poudroyer du corps même des personnages ou se déposer sur eux comme une buée fine venue on ne sait d'où. Adéquation de l'émotion et de la forme. Je dois dire que je n'ai pas vu à cette exposition de tableau indifférent, sauf, peut-être, *Paysage*. *L'inachevé* de certains d'entre eux correspond à un message inhérent à la vision même de Seese et qui trouve son expression dans ces traits d'esquisse au fusain et ces coups de pinceaux épars qui font comme une trouée dans le système nerveux du tableau, nous donnant à choisir entre la composition ou la décom-

position de la forme, cette dernière semblant suspendue entre le désir de s'incarner et de se désincarner, cet inachevé se mouvant en nous exactement à la manière d'un choix. Ce n'est pas un tic. En fait, ces éléments d'inachèvement pictural pourraient aussi témoigner de la hantise d'une destruction toujours possible, toujours imminente, comme doivent en éprouver ceux qui furent ou qui sont témoins de la guerre, comme ce fut le cas de Seese. La guerre suspend tout achèvement formel et civilisateur. De même, la guerre décharne et, en plus de suspendre le progrès, fait aussi régresser. Seese a accompagné les soldats américains sur le front du Pacifique en tant que peintre de guerre². Seese a rapporté de cette expérience, selon ses propres mots, l'impression tenace d'avoir *perdu son temps* et, sans doute, ne peut-il reproduire dans ses tableaux que cette suspension de matière, cette sorte d'hésitation existentielle du coureur entre cette course qu'on lui impose et le néant qu'il choisirait. Ne plus chercher la lumière dans le monde mais dans un autre monde, dans la matière subtile hantée par des images de tous les temps. Tel semble être l'étrange destin de Seese, tel semble être un aspect de son art, art parfois naïf dans ses thèmes mais, au dire de plusieurs, savant dans sa technique, rempli d'un certain humour et d'une bonté certaine en présence du sinistre, de l'étrange ou de la torture, d'une pitié pour la ténèbre multicolore et bruneuse des hommes, son mystère presque torride, son cauchemar.

1. Cette exposition, qui comprenait seize tableaux à l'huile et une esquisse au fusain, s'est tenue au Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke, du 18 novembre au 16 décembre 1979.

2. On trouvera, sur ce sujet, une foule de renseignements précieux dans un article de Graham Cantieni paru le numéro 4 des *Cahiers* du Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke.

2. WAYNE SEESE.

Le Coureur fantôme, non daté.

Huile; 1 m 56 x 1,33.

(Phot. Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke)



Jacques RENAUD

LES CONTRADICTIONS PLASTIQUES

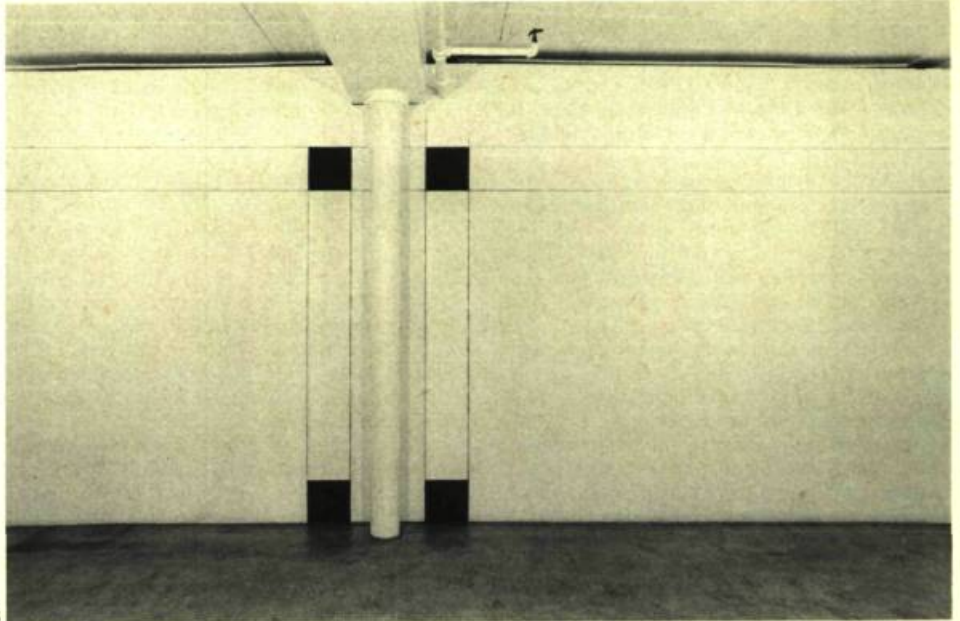
Tout comme dans l'ensemble du Québec, les productions symboliques réalisées par des artistes qui demeurent dans la ville de Québec ou y exposent, véhiculent, derrière leurs *images*, une réalité plus objective où de nombreuses contradictions prennent forme. Plus que jamais, les années quatre-vingts verront s'affronter des opinions esthétiques divergentes quant à l'attitude créatrice qu'elles prônent. Québec, à ce point de vue, ne présente plus son visage monolithique, tant les hypothèses passées ont été balayées au sein de la jeune génération montante, ou relayées aux cimaises de galeries dont le commerce et la carrière sont les lois fondamentales.

A ce moment-ci, la discussion réside en la confrontation de deux pôles: d'une part, certains producteurs s'insèrent à l'intérieur de courants historiques revendicateurs de la pratique artistique en critiquant la notion de progrès et d'évolution tandis que, d'autre part, un ensemble important d'artistes rejettent ces données en montrant plutôt comme modèle une œuvre légèrement transformée par la conscience qu'ils ont d'utiliser les vecteurs formels que leurs prédécesseurs leur ont transmis.

Compte tenu de l'amplitude de ce débat, la nécessité de maîtriser les moyens de communication écrits qui rendent compte des messages plastiques se fait sentir. En ce sens, l'idée de la Galerie Jolliet de publier un bulletin d'information¹ sur ses activités et sur celles de ses artistes signifierait l'entrée de ce lieu, voué à l'art contemporain depuis sa fondation, au cœur de cette dialectique. Si on examine de plus près la situation des centres d'exposition, l'influence de cette dernière galerie aura été d'activer un milieu immédiat en regard des choix éclectiques et internationaux de ses exposants.

Évidemment, la constitution de La Chambre Blanche en tant que lieu autogéré par des travailleurs culturels, ainsi que la constance et la valeur de ses expériences, a métamorphosé l'idée même qu'on se faisait de cette ville si fonctionnarisée. Le principe de faire advenir un discours théorique articulé portant sur les propositions et les dossiers les plus avancés de l'heure au moyen de son bulletin², aura permis de nourrir, sinon de provoquer le débat en question. Le dernier bulletin, en recensant la manifestation *L'Objet fugitif*, dont le thème était la dématérialisation de l'objet d'art, par le style même de ses interventions diverses, aura allumé de nouveau cette discussion qui existait autrefois en vase clos.

Par leur aspect synthétique et volontaire, trois événements ont marqué le devant de la scène. L'exposition particulière d'Alain Giguère (à La Chambre Blanche), par une désignation extrêmement subjective de ce qui constitue le *Moi* opérant de l'artiste en cours de création en contrepartie de l'analyse fouillée de ce qui définit notre espace ambiant, démontre cette caractéristique novatrice chez cette jeune génération, qui est d'intervenir à partir d'un lieu physique donné. Au moyen de matériaux simplifiés — craie et matière textile qu'il enduit de pigments colorés — qui échafaudent des relations horizontales et verticales qui s'entrecroisent, Giguère assemble une instal-



3



4



5

lation basée sur un minimum d'éléments compositionnels mais dont la charge sensible inscrit un maximum d'expressions.

Les préoccupations de Louise Robert (Galerie Jolliet) nous renvoient davantage, par l'écriture réelle qui se donne à voir comme l'un des supports formels de l'œuvre plastique, à ce que l'acte de peindre identifie plus spécifiquement. La même couleur sert à la fois de fond, ce qui s'imprègne dans la toile, et de moyen pictural puisque c'est le traitement qui nous fait distinguer ce qui différencie le geste spontané de pulsions plus conscientisées. Ce sont les empreintes et les grattages, en s'opposant à la couleur dominante (le blanc dans le noir, par exemple) et en se distribuant généralement près des bordures du cadre, qui manifestent le rythme organique qui indique, au sein de ce travail, le sens.

La répétition de l'imaginaire qui s'accompagne du renforcement des traces autobiographiques, en plus d'apparaître comme des références généralisantes, inspire, par ailleurs, des producteurs à proposer des événements de type performatif. Dans *Vieux tableaux*, ou *La beauté avant l'âge* de Marcel Michaud³, le corps agit à titre de support visible dont les actes réfléchis explicitent le vécu distancé de l'intervenant à l'égard d'un comportement plus instinctif qui dépasse ce que le *performant* voulait d'abord nous signifier. À l'aide d'une trame musicale au rythme fortement accidenté, une scène dramatique, liée implicitement au sujet-objet que nous voyons, est montée matériellement, en même temps que nous en percevons les outils et ce qu'ils révèlent de connotations.

À Québec, comme ailleurs, une parole spéculative est en train de s'actualiser, soit un continuum spatial chez Alain Giguère, des projections libidinales dans l'œuvre de Robert et, dernièrement, par Marcel Michaud, une atmosphère si dérivante que seul le plaisir peut nous amener, à notre tour, à devenir des performants actifs.

1. Galerie Jolliet, Bulletin N° 1 (Janvier 1980).

2. Galerie La Chambre Blanche, Bulletin N° 7 (Février 1980).

3. A La Chambre Blanche, 8 mars 1980.

Jean TOURANGEAU

3. Alain GIGUÈRE

Installation.

Approx. 6 m 10 x 7,63.

(Phot. Danielle Tremblay)

4. Marcel MICHAUD

Vieux tableaux, ou *La beauté avant l'âge*.

Performance, La Chambre Blanche, 8 mars 1980.

(Phot. Danielle Tremblay)

5. Louise ROBERT

N° 360, 1980.

Acrylique et crayon à l'huile sur papier;

66 cm x 66.

(Phot. Yves Martin/Galerie Jolliet, Québec)

6. Paul LAJOIE

Hommage à Alechinsky I, 1979.

Acrylique sur toile; 185 cm x 245.



6

LES RECHERCHES FORMELLES DE PAUL LAJOIE

Du 11 avril au 4 mai 1980, Paul Lajoie exposait à L'Imagier, d'Aylmer. Cet ensemble de seize toiles marque une nouvelle étape dans la carrière de l'artiste. Carrière du reste peu commune. Certains artistes s'attachent, comme Albert Dumouchel, à un médium dont ils veulent connaître tous les arcanes. D'autres évoluent autour d'un thème, tel Jean-Paul Lemieux, attentif au cycle de la vie humaine. Paul Lajoie travaille, semble-t-il, par cercles concentriques dont l'originalité s'alimente, chaque fois, à un univers de formes nouvelles appartenant à des média ou à des civilisations différentes.

Jeune peintre, au cours des années cinquante, Paul Lajoie s'imprègne de l'univers formel créé par les artistes montréalais qui fréquentent *La Hutte suisse* et *l'Associación española*: les automatistes, Jordi Bonnet, Reynald Connolly, Jean-Paul Mousseau, Riopelle, Roussil, Armand Vaillancourt, Vittorio. Puis, c'est l'intégration à un groupe international de potiers réunis par Bernard Leach dans son atelier de Saint-Yves, en Angleterre. Lui-même formé au Japon, il invite un fils de Hamada, une Australienne, deux Indiens et, pour la première fois, un Canadien, Paul Lajoie. Ce dernier s'intéresse aux formes individuelles certes mais les place dans une perspective monumentale ou modulaire. Ses recherches en poterie évoluent selon deux séries de variations, l'une portant sur les formes en hauteur, l'autre sur les ovales et les rectangles traités à l'horizontale. L'œuvre individuelle ne saurait à elle seule rendre compte de l'ampleur des réalisations de Paul Lajoie; il faut situer chaque pièce dans l'ensemble auquel elle appartient. De 1969 à 1973, le cercle créateur s'élargit aux dimensions d'un pays entier. Lajoie devient conseiller du Président de la République du Niger, crée et dirige l'Institut de Céramique de ce pays. Il s'agissait d'utiliser les formes arti-

sanales locales et de les hausser à un niveau de perfection suffisant pour que la création artistique agisse comme ferment d'unité nationale entre les divers groupes ethniques. Enfin, la synthèse actuelle est en voie de s'opérer grâce à la peinture qui rejoint en quelque sorte les expériences du début mais enrichies des acquis accumulés au cours des étapes antérieures.

Il est manifeste que Lajoie aime le monumental ainsi que le geste large et que la superposition de couleurs au rouleau facilite, chez lui, l'accord entre matière et esprit. Les grandes surfaces — tableaux de plusieurs mètres — l'attirent en même temps que les couleurs fortes tels l'or, le rouge et le bleu de cobalt. Bien qu'il lui arrive de travailler à partir de croquis au crayon et à la plume, Lajoie compose le plus souvent son tableau autour d'un premier geste qui détermine l'orientation générale. L'étape des formes géométriques semble avoir cédé la place à une abstraction plus totale où les taches de couleur créent le mouvement et expriment les plans. Certaine toile aux noirs épais, *Balade nocturne*, frappe comme un coup de poing. D'autres, formées de nombreuses applications de peintures légèrement en retrait les unes en regard des autres, possèdent la finesse des bijoux orientaux dont la partie biseauté laisse apercevoir le chatonnement des nombreuses couches de laque.

Depuis l'ouverture de L'Imagier, en 1975, l'exposition Paul Lajoie aura été la plus spectaculaire. Synthèse de formes et de mouvements analysés grâce à la pratique de média aussi différents que la poterie, le grès sculpté, le dessin et l'huile, les créations récentes laissent présager une moisson d'œuvres puissantes à la pâte généreuse. Le nombre croissant des galeries d'art, l'enseignement universitaire et la présence d'artistes prometteurs font que l'Outaouais québécois devient rapidement une région culturellement bien équipée.

Raymond VÉZINA

LE REGARD ÉTONNÉ DE JOE PLASKETT

La figuration traditionnelle n'est pas morte, bien entendu. À côté de divers champs expérimentaux qui se déploient vers l'hyper- et le méta-réalisme, la voie qu'on peut globalement qualifier de postimpressionniste, dans le sillage de Bonnard ou de Vuillard, continue d'être parcourue en tous sens. Joe Plaskett, né en Colombie canadienne, en 1918, et vivant à Paris depuis un certain nombre d'années, présentait, ce printemps, à la Galerie Klinkhoff, un ensemble de tableaux peints à la toute veille des années quatre-vingts. Il s'agit la plupart du temps de scènes d'intérieur avec, parfois, l'échappée d'une fenêtre sur un jardin; la toile est composée autour de quelques leitmotivs (vase de fleurs, fruits, table où l'on vient de prendre le thé, buste en marbre d'une Madeleine peut-être repentante, sur la tablette d'une cheminée; scène réfléchi dans une glace baroque qui domine cette cheminée et dans laquelle on aperçoit la silhouette du peintre): de toute évidence, cent fois repris et toujours différent, le décor de la vie quotidienne de l'artiste.

Les fleurs changent de tableau en tableau, et ces renouvellements conditionnent les variations de la couleur dont les tonalités sont presque toujours atténuées, comme diaphanes, créant un effet de diaphane chatoyante. Nous avons ainsi les divers rouges des poinsettias et des œillets de poète ou des pavots; le blanc cassé des dahlias sur un coin de table desservie; le pointillé jaune acide des lupins sauvages, le jaune plus éteint d'un glorieux plant d'orchidées au cœur rouge. Autre rouge un peu translucide des fraises qu'éclaire un soleil oblique sur une assiette, ou encore des pommes débordées d'un compotier. De l'évanescence des formes dans ces *natures tranquilles* se dégage une atmosphère mystérieuse et, paradoxalement, une sorte d'irréalité du quotidien se fait jour, comme si la lumière et l'instant fugitifs se figeaient doucement. Quelqu'un donna pour titre à un tableau des années cinquante, maintenant à la Galerie Nationale du Canada: *Le Peintre émerveillé devant le monde*. Et Joe Plaskett de commenter: «Ce titre pourrait décrire l'esprit dans lequel je travaille toujours, un esprit d'émerveillement. Il n'y a rien de naïf dans



7. Joe PLASKETT
Lilas et jacinthes des bois.
Huile sur toile;
81 cm x 30 x 99,06.

mon style ou dans mon regard mais une certaine innocence de l'esprit qui est peut-être caractéristique de ma nature et des couleurs de mon univers. Un artiste devrait pouvoir représenter le monde comme s'il ouvrait les yeux sur lui pour la première fois.»

Plaskett reconnaît que son œuvre dérive des impressionnistes; sans toutefois prétendre à leur virtuosité, et convenant que son traitement de la lumière est personnel («On peut dire que je pose un voile sur [la] réalité...»), il avoue que son espace est moins ouvert, plus strictement intimiste, à la façon, justement, de Vuillard ou de Valoton. La vingtaine de toiles de cette exposition ne renouvelle sans doute pas les données essentielles du genre. Mais nous sommes là devant le fruit d'un regard parfaitement original sur des objets de tous les jours, sur la vie «simple et tranquille», et pourtant encore étonnante¹.

1. Voir aussi l'entrevue de Marie-France O'Leary avec l'artiste dans *Vie des Arts*, Vol. XVI, No 63, p. 68-69.

Jean-Pierre DUQUETTE

POUR UN BARTHES ANTHROPOLOGUE ET AMATEUR D'ART MODERNE

Le sentiment premier de qui découvre un site archéologique est assurément celui de dépaysement et du mystère: Schliemann, à Mycènes; Carter, en Égypte; Stephens et Catherwood, au Yucatan.

Dépaysement: au sens propre, changement de lieu, de pays. Substitution d'un espace inconnu à un espace connu et découverte d'un lieu inédit, antérieur et, en quelque sorte, essentiel.

C'est ce sentiment de dépaysement et de mystère devant un espace qui propose une nouvelle ordonnance des choses que semble cultiver Jocelyne Allouche par la mise en scène de son œuvre au Musée d'Art Contemporain de Montréal.

Mise en scène, car il ne s'agit pas ici d'un simple accrochage de dessins ou de l'ordinaire mise en place d'œuvres sculptées. Les rapports spatiaux qui s'établissent entre les divers objets n'obéissent plus à un ordre préétabli. Bien au contraire, l'entreprise relève d'une véritable poétique de la scénographie, d'une tentative d'investissement de l'environnement par la juxtaposition de grands dessins servant de fond de scène à des éléments architecturaux simplement mais savamment ordonnés.

Mise en scène d'un site inédit qui, pour être moins directement évocateur de l'archéologie que ne le sont les œuvres d'Anne et de Patrick Poirier, n'en demeure pas moins la représentation d'un espace primordial et sacré dont les vestiges, chargés de connotations anthropologiques et funéraires, évoquent le souvenir d'un ne sait quelle mortelle civilisation.

Stèles, cipes, tumulus, socles, édifices, artefacts, construits de riches matériaux et distribués autour d'une aire centrale, servent de premier plan à des dessins éclatants de luminosité qui laissent deviner quelque au-delà nébuleux et maritime.

La somptuosité du décor, ardoise, cuivre, feuille d'or, granite, graphite, laque, poudre d'aluminium, rappelle de riches paysages baudelairiens; le site énigmatique, lui, semble attendre, pour être décrypté, un Barthes féru d'anthropologie et curieux d'art moderne.

André MARTIN



8. Jocelyne ALLOUCHERIE. Installation de son exposition au Musée d'Art Contemporain. (Phot. Yvan Boulerice/Musée d'Art Contemporain, Montréal)

LE DILEMME DE LA PEINTURE TORONTOISE

La plus intéressante perspective de l'exposition des Artistes de la Galerie Klonaridis, de Toronto¹, résidait dans le dilemme dans lequel elle enfermait le public mont-réalais. Ici, nous persistons à être davantage frappés par la disparité culturelle que par la dissimilitude esthétique qui existent entre la peinture torontoise et la nôtre. Au début des années 1970, la peinture semblait refaire surface à Toronto, après une période de confusion à laquelle Jack Bush avait mis fin. Depuis, les peintres ont fondé une communauté d'entraide, donné des gages à la peinture *traditionnelle*, vanté les efforts des artistes des deux générations qui les ont précédés et produit des œuvres marquées au coin d'une détermination bien arrêtée et qui ne fait aucune concession.

Par ailleurs, les artistes de Toronto ne sont apparemment pas intéressés par les questions politiques ou culturelles. Aux yeux des Montréalais, plus habitués qu'eux aux factions, aux désapprobations et au pluralisme stylistique, le phénomène torontois semble presque déconcertant. Accoutumés à exprimer un contenu théorique et dialectique, nos artistes éprouvent sans doute quelque scepticisme à l'égard de la notion que le procédé et le rendu peuvent constituer une définition du contenu.

L'exposition Klonaridis n'était que l'une des six qui furent présentées à Montréal au cours du mois de mai. Outre ce que cela peut laisser sous-entendre sur l'état de la peinture au Québec, ce record, remarquable sinon sans précédent, représente à tout le moins un sérieux raffermissement de l'art à la mode de Toronto. Les œuvres exposées dans les galeries de Sir George Williams correspondent exactement, pour la plupart, à l'idée que nous nous faisons de la peinture torontoise récente. Grandes, vibrantes de couleur, ces peintures sont toutes sans relief aucun. Elles sont audacieuses, désinvoltes, accessibles et optimistes.

Les vingt ouvrages exemplifient presque tous les idées reçues sur ce qu'est la *bonne peinture*, mais ils projettent en même temps l'air de joie sans complication qu'il y a à courir des risques et qui est devenu un synonyme des styles torontois, depuis trente ans. Les œuvres s'obstinent à paraître naturelles, ce qui est l'indice d'une attitude spontanée et confiante à l'égard de l'action de peindre. Sous une apparence insouciance, se cachent des œuvres

ambitieuses, exécutées par de jeunes artistes bien connus et grands producteurs qui sont des continuateurs de la tradition de Matisse et de la leçon de Jack Bush.

Les œuvres exposées ne parviennent pourtant pas toutes au même niveau de détermination et de réussite. David Bolduc, Lynn Donahue et Paul Fournier semblent les plus convaincants et les plus intuitifs. Dans *Shaolin* (1980), Bolduc atteint la maîtrise que l'on attend maintenant de lui, en fusionnant le fond quadrillé, l'hieratisme central de la figure et la densité de la couleur. L'équilibre, interne et externe, assure l'impact visuel, mais de façon moins marquée, peut-être, qu'en d'autres occasions. *Oracle* (1978) de Fournier est sans doute l'œuvre la plus forte de l'exposition. Une combinaison équilibrée, mais contrastante, de la forme et de la couleur, de l'ombre et de la lumière, renforce une écriture généreuse mais quelque peu frénétique ainsi qu'une ferme manipulation spatiale de formes tourbillonnantes.

Donahue, la seule *réaliste* du groupe semble avoir mis fin à la faiblesse que présentaient certaines de ses œuvres où elle ne paraissait pas, du moins à mes yeux, suffisamment réaliste ou abstraite. Le désaccord entre une tête et un buste d'exécution très soignée et des mains et des jambes peintes trop largement et sans fini convient peut-être pour un portrait dans le goût du 18^e siècle, mais produit une impression quelque peu fâcheuse dans une redéfinition résolument frontale d'une *ressemblance* contemporaine. Dans *Portrait of Sandy* (1977), toutefois, le modelé attentif de tout le personnage renforce la délicatesse du dessin de la tête. Même si le décor de l'arrière-plan semble plutôt artificiel, l'effet de présence est saisissant.

A l'autre extrême, Milly Ristvedt-Handerek et K. M. Graham ne présentent guère que des bagatelles décoratives. Les pastels crépe-lés et les formes bulbeuses de Graham ne font pas honneur à son modèle supposé, David Milne. Chez Ristvedt, la grandeur de la toile nuit à ses couleurs et à son dessin lâché qui rappellent la publicité des parfumeurs des années quarante. Ces deux peintres ne font pas le poids au point de vue de la forme, du contenu et de l'inspiration, malgré le rappel dans leurs œuvres des conventions de l'abstraction post-picturale.

On peut situer l'œuvre d'Erik Gamble, de Paul Sloggett et de Daniel Solomon à mi-chemin entre ces deux pôles. Tous trois sont doués d'imagination et d'invention et partagent un vocabulaire expérimental de

couleurs discordantes et d'imagerie allusive. Toutefois, pour une raison ou pour une autre, ils ne réussissent pas à gagner la partie entamée. Leurs œuvres possèdent les attributs positifs de la peinture torontoise mais semblent trop malhabiles pour être convaincantes. Ainsi, Solomon est à son meilleur dans *Italian Wall* (1980) où le fond possède assez de caractère pour secouer l'inertie relative des espaces négatifs. De plus, la couleur, intense et pure, de ses personnages corrige le manque d'énergie des contours des formes éparses.

Enfin, trois artistes, Stéphanie Kirschen, Gerardo Ramirez et Tony Scherman s'intègrent mal dans l'exposition, car les traditions et les canons auxquels ils se rattachent se trouvent hors du champ du style torontois. Bien que l'on y retrouve le modernisme prôné par Mirvish-Klonaridis, leurs œuvres paraissent anodines et mesurées si on les compare à celles des autres. La sculpture en acier peint de Robert Murray, seule œuvre purement tridimensionnelle exposée, répond toujours aussi fidèlement aux critères de qualité élevés de l'artiste.

On pourrait poursuivre la discussion sur les mérites relatifs de certaines œuvres particulières de l'exposition Klonaridis mais, en définitive, on peut dire que, si les spectateurs montréalais admirent les réalisations des peintres torontois, ils se posent toutefois des questions sur le résultat.

¹. Présentée dans les galeries du campus Sir George Williams de l'Université Concordia, du 1^{er} au 28 mai 1980.

Sandra PAIKOWSKY

(Trad. de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

10



9



9. Paul FOURNIER
Oracle, 1973.
Acrylique sur toile;
1 m 76 x 5,18.
Edmonton, Musée.
(Phot. Brian M. McNeil)

10. Lynn DONAHUE
Portrait of Sandy, 1977.
Huile et fusain sur toile;
1 m 69 x 1,67.
Toronto,
Galerie Klonaridis.
(Phot. Brian M. McNeil)

TREIZE FEMMES SCULPTEURS MEUBLENT L'ESPACE

Comme à chaque année, la coutume veut que la Galerie Powerhouse de Montréal présente une exposition collective. Powerhouse est la seule galerie montréalaise dirigée par des femmes et qui n'expose qu'elles, son but premier étant de promouvoir l'art des femmes et de rendre à l'artiste son autonomie dans une fonction sociale reconnue. Depuis sa fondation, en 1973, la galerie maintient son dynamisme dans la diffusion de l'art contemporain québécois.

En mars dernier, treize sculpteurs exposaient leurs œuvres à Powerhouse sur un thème commun, l'espace. Dans la petite salle, Suzanne Bourbonnais conviait le public à s'intégrer dans un environnement intime. Dans la grande salle, Élise Bernatchez, Louise Bourret, Linda Covit, Hannah Franklin, Lise-Hélène Larin, Jill Livermore, Suzanne Martel, Louise Pagé, Brigitte Radecki, Tatiana Séguin, Barbara Steinman et Mannon Thibault incitaient l'œil à redéfinir l'espace par rapport à tous les parcours possibles à l'intérieur d'une pièce, disposaient le corps à sentir selon les stimuli que suggéraient les objets divers disposés dans cet espace.

Évidemment, la qualité et le succès de cette exposition ne dépendaient pas d'une artiste en particulier, mais bien de treize femmes, dont la personnalité individuelle, l'âge — allant de 25 à 50 ans —, la formation hétérogène et le milieu social différent, la recherche plastique distincte, étaient réunies sous le vocable d'une exploration commune, c'est-à-dire l'espace modifiable selon la matière imprévisible qui l'habitait.

L'exposition rassemblait des matériaux aussi divers dans leurs formes et leurs textures que le papier, le carton, la toile, le bois, le plastique, le polyester, le polyuréthane, le sable, le ciment et le vidéo; la qualité de chacun montrait un vaste échantillonnage de qualificatifs: souple, léger, aérien, extensible, rétréci, massif, rigide, malléable, transparent, opaque, etc. Chaque sculpture proposait au spectateur une utilisation de l'espace modifiable ou renouvelable; la forme n'était plus dépendante de

l'espace ouvert au mouvement de l'objet. Le temps, relatif dans l'espace, se chargeait de véhiculer l'expérience sensorielle du participant, que suggérait chaque œuvre.

Chaque artiste présentait au public sa démarche personnelle; l'humour, l'intimité, le concept et l'équilibre physique, reflétaient les approches de l'exposition. Parmi les quinze œuvres exposées, j'ai choisi au hasard huit d'entre elles pour en faire la description.

Avec Linda Covit, la fibre de plastique transparent attirait la lumière du jour à travers lui. *Suspension/Plastic*, ensemble d'amalgames légers retenus par des chaînettes suspendues au plafond, diffusait une ambiance de clarté; les petits tubes réunis apportaient la grâce des plumes d'un panache. Ayant travaillé la laine et le jute par la murale pendant huit ans, Linda Covit a découvert, récemment, les propriétés stimulantes de la fibre de plastique transparent. En plus de créer la lumière, ce matériau — plus rigide que la laine et le jute — reste suffisamment malléable pour donner au sculpteur l'initiative de l'imprévisible et faire découvrir de nouvelles formes dans l'espace.

Pour Lise-Hélène Larin, la vie était transmise ou annulée dans l'espace. *Life Size* renfermait dans une boîte en plexiglas transparent cinq petits objets sexuels représentant un pénis en érection, un vagin décontracté, certains fœtus ligotés ou enveloppés pour ne pas les exposer à ce qui tue la vie, voire l'insecte ou l'égoïsme. Le papier journal, les élastiques, l'uréthane et la colle qui composaient ces sculptures, rendaient aux muscles du corps humain l'élasticité du désir et l'illusion.

Selon la démarche de Jill Livermore, l'attente dans l'espace à parcourir se prêtait bien à l'observation de situations. Les trois petites sculptures en papier mâché peint, *Sofa Sitting*, *Cat Box* et *Untitled*, représentaient le mâle impatient d'attendre sa bien-aimée sur le divan, le chat sauvage à cause de sa cage, le penseur assis à une table et reflétant son état d'âme dans un miroir.

Quant à Louise Pagé, elle nous présentait *Antonin l'intellectuel*, personnage cristallisé par ses fantasmes. Dans son monde

convulsionné, Antonin — construit en bois recouvert d'uréthane enduit d'acrylique — retenait ses fantasmes sous des muscles contractés; la tension se confondait avec la passion des idées mobiles, ou arrêtées dans l'espace-temps; les couleurs délavées du personnage exprimaient cette confusion.

Dans un environnement réfléchissant intitulé *Inside Outside*, Brigitte Radecki montrait deux miroirs adossés et entourés par deux cercles élevés en terre glaise séchée, lesquels s'incorporaient l'un dans l'autre avec une ouverture opposée, pour permettre au marcheur d'entrer et sortir à sa guise, sans parcours fixe, du début à la fin; l'aventurier pouvait voir le déplacement de ses pieds dans les miroirs; le cercle extérieur était rehaussé par des branches verticales pour mieux encadrer l'expérience sensorielle.

Entre autres procédés inusités, Barbara Steinman incorporait le vidéo comme catalyseur des sensations humaines. *The Couple Sleeps/Le Couple dormant* représentait un lit en bois dont les oreillers-vidéo retraçaient le subconscient des dormeurs. La première bande enregistrait les ondes cérébrales pendant les phases du sommeil; la seconde exprimait la subjectivité du rêve selon des activités mobilisées par deux éléments tels que l'air et le liquide voyageant dans l'espace.

Somme toute, cette exposition fournissait l'occasion de créer un lieu de participation où le visiteur pouvait se resituer dans l'espace meublé par le temps, c'est-à-dire l'espace délimité ou rétréci par le temps. Le cas d'un espace extensible offrait au participant la liberté de développer sa fantaisie au gré des sensations que les œuvres hétéroclites lui communiquaient.

Luc CHAREST

11. Linda COVIT
Suspension/Plastiques.
(Phot. Kay Aubanel)

12. Barbara STEINMAN
Le Couple dormant.
(Phot. Kay Aubanel)



LE RÉALISME NATUREL DE JEAN GAUDET

Quand le souci premier d'un artiste peintre s'exprime par le réalisme naturel, le créateur n'a qu'à se laisser guider par la voix intérieure que lui dicte son geste de peindre. Cette démarche picturale était l'aventure à laquelle Jean Gaudet conviait les visiteurs de ses œuvres récentes¹.

Né à Greenfield Park, en 1953, Jean Gaudet apprit les rudiments techniques de son métier de peintre à Montréal, entre 1971 et 1979, c'est-à-dire à l'École d'Art et de Design du Musée des Beaux-Arts et à l'Université du Québec. Bien qu'il se consacre entièrement à son art depuis 1975, il expose depuis 1972. Au printemps 1979, il fut co-organisateur du Salon des Refusés de la Biennale II du Québec, tenu dans les locaux des Ballets Jazz, à Montréal.

Dans sa dernière exposition, l'artiste présentait neuf tableaux à l'acrylique². L'absence de titre suggérait un thème à ambiance intimiste, voire la femme en jupon aperçue par le trou de la serrure. Quelle était l'identité de celle-ci? D'abord, il y avait trois femmes qui revenaient épisodiquement — chacune était seule ou jumelée à une autre — d'après le cadrage des parties du corps, influencé par le traitement photographique; leur présence était justifiée par l'entourage quotidien du peintre, l'une des femmes étant la sienne.

Comme outil initial de travail, Jean Gaudet se sert de son talent de photographe, la photo lui permettant d'aller chercher l'instantané, le millième de seconde d'un geste précis. A partir des compositions que lui inspire un montage de photos, il fait un tri de celles qu'il va utiliser pour préciser des poses de femmes. La photographie, procédé doublement avantageux, exclut le coût onéreux de peindre d'après modèles et lui réserve tout de même le droit de travailler le geste instantané en utilisant le document photographique; elle facilite la création en éliminant le problème de la lumière (disponible qu'à une certaine période du jour), sans l'obligation de peindre à la lumière artificielle; en outre, la photo lui sert de référence en retenant la lumière naturelle.



13. Jean GAUDET
Sans titre.
Acrylique; 1 m 60 x 1,60.

Ainsi, l'éclairage transmis par la photo favorise la technique du peintre; l'acrylique — le seul médium qu'il a expérimenté jusqu'ici — convient parfaitement à son tempérament minutieux; à la manière de l'aquarelliste, il ajoute les couleurs l'une sur l'autre par superposition ou addition. Par exemple, la transparence du tissu — le satin rose, bleu pâle, noir ou blanc — sur la peau s'intègre à l'étude de la lumière; le tissu lustré attire la lumière, tandis que la peau mate ne retient rien, ou si peu, et ce contraste réel rend l'équilibre de la lumière transparente.

Les neuf tableaux — un était en quarantaine dans un placard — comportaient une étude de la lumière naturelle, et leur mise en scène particulière invitait le spectateur à s'improviser complice de leur intimité, que ce soit par la tenue vestimentaire — le jupon — ou par la pose attentive du corps. Dans l'esprit de la photographie, les zooms et les *close-up* (détails vus de près) cadreraient des parties du corps pour mieux saisir et décortiquer l'instant d'une attitude méditative; le corps divisé en séquences suggérait l'intérieur — les pensées vagues et lointaines logées autour de l'imaginaire, les fantasmes, l'inquiétude, — et tentaient de meubler l'espace illimité pour en habiter un lieu interrogatif ou apprivoisable.

L'espace clair, diffusé en profondeur à l'arrière-plan, ne se souciait que très rarement — sauf dans une toile — d'un horizon possible, car tous étaient franchissables. L'artiste en était convaincu; une lumière aussi abondante ne pouvait qu'en témoigner.

De l'univers intime de ces femmes en jupon noir, rose, bleu ou blanc, le regard fixe, le visage incliné, l'adossement de deux d'entre elles, l'annulaire posé sur le corsage, les lèvres pudiques, les torsos aux mamelons visibles sous la transparence du tissu satiné formaient autant de poses qui mettaient en évidence la stylisation particulière du peintre et n'avaient pas pour but de provoquer le spectateur. La dentelle blanche qui bordait chaque jupon ajoutait un effet ornemental non dépourvu de sensibilité.

A regarder les tableaux de Jean Gaudet, on se croirait dans un monde voisin de celui qu'évoque les photographies de David Hamilton. Le peintre recourt à trois modèles personnalisés qui lui sont fidèles dans un espace intime, ouvert sur l'infini possible, tandis que le photographe — plus commercial — multiplie le nombre de ses modèles dans un espace flou et sauvage. Toutefois, les deux artistes se rapprochent par leur authenticité propre et leur goût commun de la mise en scène et de la nature.

Outre son raffinement plastique, l'œuvre de Jean Gaudet — encore jeune mais très prometteur — mérite d'être soulignée à cause de son réalisme naturel très poussé; l'artiste incarne une peinture centrée autour de son vécu intime. «Je ne vis que pour peindre, et mon réalisme est une prolongation de mon intérieur», me disait Jean Gaudet, au cours d'une entrevue. Et Dieu sait qu'il y tient! Son travail assidu l'affirme autant qu'il nous émeut.

1. Présentées à la Galerie Libre, du 12 mars au 3 avril 1980.

2. Chaque tableau mesure 42 pouces sur 42.

Luc CHAREST

DEUX GALERIES, DEUX ARTISTES

Derrière chaque œuvre d'art, on ne le répètera jamais assez, il existe un ensemble de conditions objectives qui s'exercent en dehors du champ esthétique initial. Pourquoi donc ne toucherions-nous pas cette question délicate, cette ambiguïté de rapports intrinsèques entre celui qui regarde un objet plastique et celui qui permet qu'on l'examine? Le travail dit spirituel dépend-il des relations idéologiques qui amènent une société à réserver des espaces commerciaux dans et par lesquels prennent forme des productions symboliques qui articulent une pensée revendicatrice et libéralisante? A partir de deux galeries, la Galerie Treize, ouverte en 1979 et la Galerie Gilles Gheerbrant, fondée en 1974, Jean Tourangeau nous présente ici deux itinéraires extrêmement personnels qui n'auraient a priori rien en commun. Allons vérifier!



14. Raymond LAVOIE
Suite pour un souvenir. Référence: La marche de sept milles, Bournemouth, Élément 2, 1980.
Acrylique et pigments divers sur toile.

La nouveauté qu'a souhaitée Antoine Blanchette, le directeur de la Galerie Treize, repose sur l'idée qu'il faut «annoncer ses couleurs». En effet, une liste des neuf artistes qu'il exposera est, dès le départ, portée à notre connaissance, comme si cette galerie était davantage supportée par les créateurs eux-mêmes plutôt que par les choix qu'effectuerait le directeur artistique tout au long de l'année. Cette façon de procéder fait d'autre part connaître les valeurs auxquelles il adhère, les genres qu'il défend et les styles auxquels il est sensibilisé. «Pour moi, il faut le dire, j'ai un engagement moral avec les artistes; c'est celui qu'il faut respecter leur œuvre et leur pensée»¹.

Précisons que les artistes représentés dans ce lieu d'exposition proviennent de générations différentes quoique la majorité d'entre eux fasse partie de ce qu'on pourrait appeler la *jeune créativité*. Deux constantes: l'analyse des interactions spatiales à l'intérieur d'un rectangle visuel cerné est proposée comme le schème central pour échafauder les composantes organisationnelles de l'image; l'intervention plastique pour laquelle optent ces producteurs montre un travail gestuel dont les qualifications de traitement établissent la durée de perception.

L'œuvre de Raymond Lavoie, en ce sens, me semble traduire cette dialectique d'une façon exemplaire. A compter d'un format rectangulaire dont l'échelle horizontale est démesurée quant à notre propre échelle mais mesurable quant à l'idée que nous

15. Galerie Treize
(Phot. Gabor Szilasi)

16. Galerie Gilles Gheerbrant.
Vue partielle de la galerie pendant l'exposition
de Manfred Mohr (Novembre 1979).
(Phot. Galerie Gilles Gheerbrant)

conservons de la ligne d'horizon, un système gestuel, axé sur l'acte de peindre, est mis en place. Les mouvements semi-circulaires tracés au moyen de l'instrument de travail, pleine largeur, s'opposent volontairement par leurs marques répétitives au clair-obscur en fondu qui résulte de l'ensemble de ceux-ci. La conscience de ce flottement naît quand s'opère la vue synthétique du tableau. Aussi notre regard se porte-t-il dans notre imagination sur le motif, lui-même placé selon une trajectoire oblique ambivalente, qui exprime que l'artiste a conscience de recourir à la spontanéité tout autant qu'au processus de construction.

Les expositions montées par Gilles Gheerbrant jusqu'à maintenant semblent un miroir assez exact de ce qu'il pense de l'art en général et de son évolution dans le temps¹. Que ce soit par son intérêt soutenu pour les grands moments de la production artistique du 20^e siècle — pensons à Cobra et à l'art génératif — ou par son approche tournée sensiblement vers des perspectives nouvelles, le soin qu'il a apporté à sa sélection a permis de situer l'écriture plastique dans le contexte historique qu'est le nôtre.

La récente exposition particulière de George Bogardi, parce qu'elle tranche sur ce qu'on peut voir à Montréal en ce domaine, éclaire à nouveau cette attitude. C'est en juxtaposant à un contenu littéraire un discours plastique, et vice versa, qu'une œuvre autonome rend compte des modes de perception sur lesquels est basée notre sensibilité, notamment son code syntaxique.

En premier lieu, une phrase indépendante de Balzac, par exemple, s'opposera à une phrase circonstancielle par la couleur et le nombre de fois que celle-ci reviendra sur la surface plane, en face à l'autre. Le jaugage des effets colorés sera accompagné, par la suite, de la comparaison d'un auteur à un autre. Aussi la présentation visuelle de l'ensemble devient-elle, en second lieu, un élément de l'œuvre. Le un (1) mètre de Flaubert s'oppose alors au mètre de Proust par les rapports gravitationnels de l'emplacement de ces surfaces devenues objets, en spécifiant que la complexité du message plastique vis-à-vis des contenus littéraires se définit par l'ajout constant de renseignements dans le même temps de perception et que sa détermination comme vecteur en fait le dynamisme propre.

En troisième lieu, c'est l'unification du support de l'œuvre, en tant que telle, à une imitation d'un détail de l'œuvre d'un autre, Olitski, par exemple, liée à une reproduction photographique de cette dernière, elle-même en relation avec sa représentation globale dessinée par Bogardi, qui donne le sens à ces tableaux littéraires.



15



16

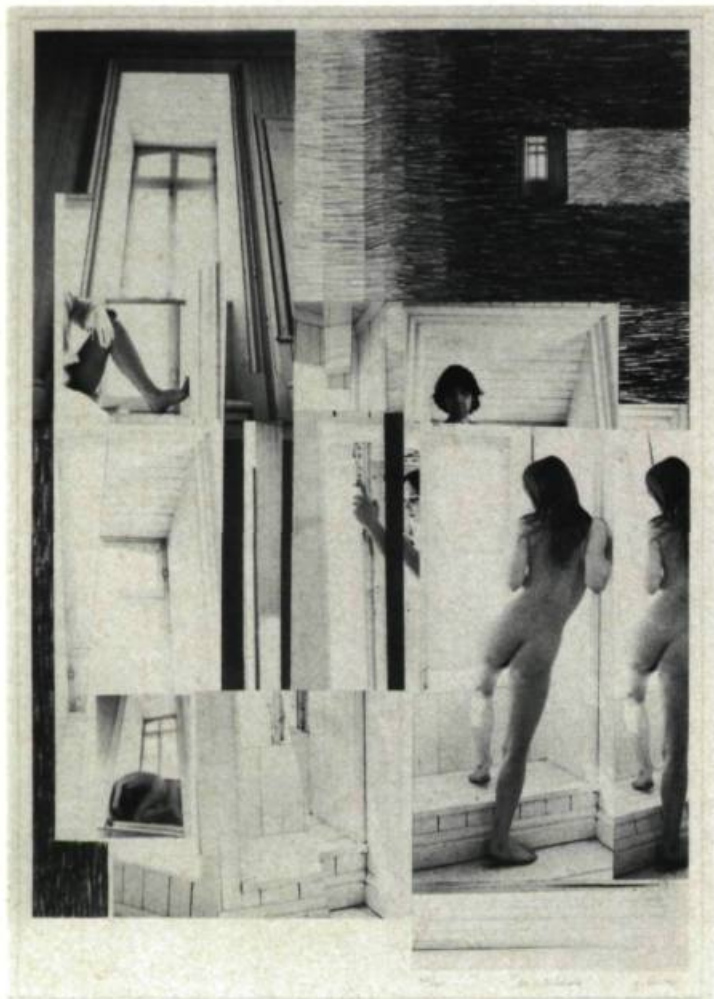
DIX ANNÉES D'ESTAMPE QUÉBÉCOISE

Quand on visite une exposition d'estampes européennes ou américaines, on trouve généralement les œuvres d'artistes qui sont aussi, et même surtout, les peintres les plus importants de leur génération: Soulages, Alechinsky, Hartung, par exemple, pour ce qui concerne l'Europe, et Albers, Sam Francis, Rauschenberg, Jasper Johns, entre autres, pour ce qui concerne les États-Unis. Or, la situation est différente au Québec. En effet, la très grande majorité des artistes qui participaient à l'importante exposition *L'Estampe au Québec, 1970-1980*¹ étaient d'abord, sinon exclusivement, des graveurs qui ne sont guère (re)connus à l'extérieur de cette discipline. C'est dire combien les

images présentées étaient tributaires des techniques et des matériaux utilisés, ce qui amène parfois les critiques à *traiter* notre gravure d'artisanat, et nos graveurs, de techniciens, fussent-ils prodigieux. Est-ce pour forcer ce ghetto que des graveurs aussi *invétérés* que Savoie, Tétreault ou Simolin ont *éclaté*, au cours des derniers mois, dans d'autres disciplines et sur des supports plus grands?

Quoi qu'il en soit, l'exposition, mise sur pied principalement par Yolande Racine qui connaît bien la question, prenait le parti de montrer l'estampe québécoise telle qu'elle était, plutôt que telle qu'elle devrait être. En effet, il aurait été plus commode pour les organisateurs de présenter la der-

¹ et 2. Conversations avec Antoine Blanchette et Gilles Gheerbrant, le 20 mars 1980.



17. Chantal DUPONT
La Cathédrale, 1975.
 Sérigraphie et
 lithographie;
 44 cm 7 x 30,8.
 (Phot. Musée d'Art
 Contemporain,
 Montréal)

nière décennie par le biais d'une quinzaine de cheminements exemplaires d'artistes dont on aurait exposé une dizaine d'œuvres pour chacun; et, pour les visiteurs, je crois que cela aurait produit un spectacle plus percutant. Or, plutôt que sur les membres d'une sorte d'équipe d'étoiles de l'estampe, on a mis l'accent sur la discipline elle-même, en invitant le public à considérer chaque œuvre non comme une parcelle d'un univers plastique cohérent, celui d'un créateur donné, mais comme une des réalisations d'un ensemble diversifié, celui de la gravure québécoise.

Forcément, ce parti pris entraînait un accrochage qui comportait des temps forts et des temps faibles, et il arrivait que certaines œuvres soient passablement bousculées par leurs voisines; en revanche, il arrivait aussi que des familles thématiques ou plastiques soient formées, où les œuvres s'épaulaient les unes les autres; ainsi, par exemple, j'ai trouvé particulièrement heureuses la juxtaposition des œuvres intimistes de Chantal duPont, de Jennifer Dickson et de Susan Hudson, et celle des trois maîtres de la sérigraphie que sont Ann McCall, Lauréat Marois et Robert Wolfe. D'une manière plus générale, la salle où dominaient la figuration et les ouvrages conceptuels paraissait mieux structurée que l'autre où se trouvaient quelques œuvres inclassables et... une minuscule manière noire de Leroux-Guillaume tout à côté d'une gigantesque lithographie de Bougie.

D'autre part, si on relevait, dans la présentation, une grande diversité aussi bien des images et des techniques que des formats et des supports utilisés, on remarquait qu'il en allait autrement pour ce qui concernait la provenance des graveurs; en effet, une quarantaine de ces derniers, sur un total de quarante-huit, provenaient encore de la seule région de Montréal, et ce, malgré tous les efforts déployés par les organisateurs. Par ailleurs, j'ai regretté la faible proportion — moins d'une trentaine sur cent trente-six — d'œuvres réalisées avant 1975, dans une exposition qui devait couvrir toute la décennie: d'une part, l'occasion était belle de montrer ces œuvres qu'on voit très rarement et, d'autre part, quelques-unes de celles qui étaient exposées — par exemple, *Two Vests* (1972) de Betty Goodwin, *Relief N° 2* (1974) de Serge Tournant et *Three Blokes* (1973) de Gloria Deitcher — donnaient à penser que l'estampe du début des années soixante-dix n'était pas un si mauvais cru.

Cela dit, je m'en voudrais de terminer cette note sans spécifier que, malgré les remarques qui précèdent, l'exposition *L'Estampe au Québec, 1970-1980* m'apparaît comme une manifestation remarquablement sérieuse, sans doute la plus exhaustive et la plus révélatrice jamais réalisée ici sur le sujet.

1. Présentée au Musée d'Art Contemporain, du 24 avril au 15 juin 1980.

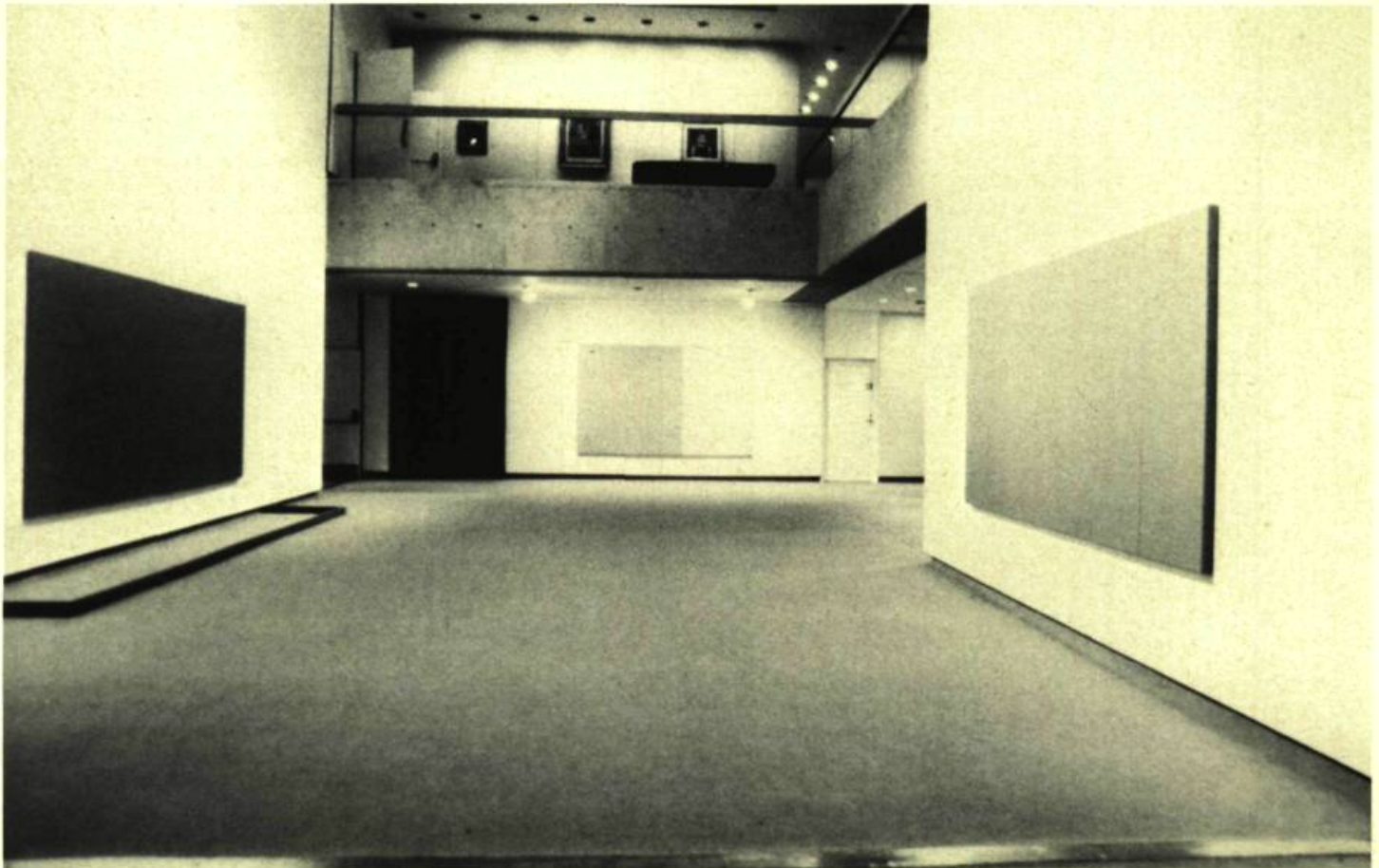
Gilles DAIGNEAULT

LE MINIMALISME AUDACIEUX DE LOUIS COMTOIS

L'exposition des œuvres récentes de Louis Comtois au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario¹ apporte aux Canadiens anglais une nouvelle leçon concernant la pensée et les recherches des artistes québécois sur la perception et l'expression visuelles. Au cours des quatre dernières années, ce Musée a présenté d'importantes rétrospectives de Guido Molinari et d'Yves Gaucher ainsi que l'exposition Charles Gagnon mise sur pied par le Musée des Beaux-Arts de Montréal en 1978. Même si l'exposition de Comtois n'a pas l'envergure² de celles dont il vient d'être question, elle se compare à celles de Molinari et de Gaucher, si l'on considère certaines des explorations picturales qu'elle propose.

Le travail de Comtois qui figure dans la présente exposition se caractérise, dans son ensemble, par une contradiction provocante: un minimalisme extravagant. Chaque toile est suffisamment grande pour accabler le spectateur (les plus petites mesurent 127 cm sur 266,7) et pourtant assez limitée dans sa forme et sa couleur pour inciter à un examen réfléchi. Le voile de lumière blanche qui neutralisait les œuvres de 1974-1975 se change en une subtile et pure monochromie dans la série de New-York (1976) et dans celle des sept toiles de 1978-1979. Ce dernier groupe exploite une monochromie vivement animée du fait que chacun des multiples panneaux qui composent *Distortions* met en valeur l'une des six couleurs primaires ou complémentaires avec une exubérance sans bornes. La contradiction la plus prégnante, cependant, réside dans la nature de l'exposition elle-même. Isolées, les peintures appellent à un dialogue réfléchi et serré entre la toile et le spectateur et entraînent un calme abandon aux plus fines nuances de la perception de la couleur. Mais, la vue générale de l'ensemble des toiles, qui va des tons de gris discrets jusqu'aux excitantes couleurs primaires, fait naître un vif sentiment d'exaltation que provoque la liberté de la couleur pour la couleur. Les ombres subtiles de chacune des toiles cèdent la place à l'affirmation audacieuse de l'environnement qu'elles créent ensemble.

Maki (1974-1975), la plus ancienne des œuvres présentées, fournit un point de comparaison pour les trois séries de peintures subséquentes qui composent la majeure partie de l'exposition. Surface géante formée de quatre panneaux verticaux égaux, cette œuvre établit la primauté de l'interaction des couleurs particulières à Comtois. Le spectateur est pris entre l'unicité absolue de la couleur de chaque panneau, l'opposition née de leur juxtaposition et le bain de lumière uniforme blanche qui filtre à travers les couleurs et qui, d'une manière ou d'une autre, atténue leurs différences. A l'intérieur de chaque panneau s'inscrivent des bandes verticales de tons infiniment variés et à peine perceptibles qui brouillent encore plus l'antinomie largement établie entre la clarté et l'ambiguïté chromatiques. C'est là une peinture qui repose sur la couleur, une couleur qui diffère, tant par sa qualité que par sa fonction, de celle que nous connaissons déjà. La série de toiles à laquelle Comtois s'est occupé, en 1975-1976, minimise le drame de la jux-



taposition des couleurs et intensifie notre curiosité à l'égard des couleurs elles-mêmes. Les cinq panneaux égaux sont plus étroits, et leur groupement chromatique asymétrique de deux champs plus trois conduit à un examen plus poussé des fines bandes internes de tons différents.

Étant donné le souci grandissant de Comtois pour l'intégration des nuances de ton, il n'y a pas à se surprendre si, depuis 1976, les peintures sont monochromes. Par l'élimination de la juxtaposition chromatique, la forme acquiert une force plus volatile. Les dimensions des panneaux ne sont plus égales, et, même s'ils font allusion à une proportion géométrique entre ceux d'une toile donnée, il s'agit d'une allusion qui est plus une force d'animation que de stabilisation. Nous sommes poussés, avec une plus grande intensité encore, vers l'intérieur de la couleur elle-même, confrontés avec la contradiction que provoque la couleur exprimée de manière aussi directe qu'impossible à définir.

C'est cette contradiction qui séduit le spectateur et l'attire encore plus profondément vers chaque peinture de Comtois. Plus il regarde et plus la monochromie apparente cède la place à une subtile ondulation de tons en coulée libre qui n'est pas exprimée sur la toile, mais qui lui apparaît quand il prend conscience de l'objectivation de la couleur. Les imperceptibles bandes inscrites sur les panneaux animent légèrement la surface alors que les panneaux eux-mêmes donnent naissance à un rythme plus large, plus spatial. Malgré son dynamisme, la couleur est calme, précise, mais indescriptible. Sa pureté lui donne une autonomie qui jaillit de la surface qu'elle

décrit et, par sa spécificité unique, elle entre dans un royaume d'expressivité neutre. C'est la couleur — derechef objectivée.

Néanmoins, l'exposition elle-même se défend contre une introspection à sens unique de chacune des toiles. Vue dans une même salle, la série des six grandes peintures intitulée *Distortions* (1978-1979), à dominantes respectivement bleue, jaune, rouge, orange, verte et pourpre, propose une redéfinition très animée du spectre. En l'absence de cadre — toutes les œuvres de l'exposition sont dans ce cas — les couleurs primaires et complémentaires s'étendent au delà des limites de la toile et entament un dialogue vivant avec la lumière et les surfaces environnantes. En prenant les toiles comme éléments d'un ensemble au lieu d'une ensemble formé d'éléments, le spectateur du travail de Comtois assemble les composantes d'une réaction entièrement neuve mais, une nouvelle fois, contradictoirement attrayante. Il passe des nuances ondulantes monochromes à une redéfinition hardie du spectre, de l'objectivation introvertie à une célébration pro-bante et extrovertie d'une nouvelle coloration².

1. Du 8 mars au 27 avril 1980. Cette exposition doit être ensuite présentée à la Galerie d'art de l'Université Dalhousie d'Halifax, du 14 août au 21 septembre 1980; au Musée de Kitchener-Waterloo, du 8 janvier au 15 février 1981; à la Galerie Mendel, de Saskatoon, du 25 mars au 19 avril 1981.
2. Douze toiles exécutées entre 1974 et 1979.
3. Voir aussi l'article de Reiner Shürmann, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 79 (Été 1975), p. 26-27.

Tom GORDON

(Trad. de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

18. Louis COMTOIS
Installation de son exposition
au Musée de l'Ontario.
(Phot. Art Gallery of Ontario, Toronto)

DES ARTISTES CANADIENS AU DANEMARK

L'exposition *10 artistes canadiens des années 1970*, que l'on peut voir au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, à Toronto, du 6 septembre au 19 octobre, et qui présente des œuvres de Iain Baxter, Jack Bush, Patersen Ewen, Murray Favro, Garry Kennedy, Ron Martin, Guido Molinari, David Rabinowitch, Royden Rabinowitch, Michael Snow, entreprend une tournée européenne de neuf mois qui débutera au Musée Louisiana, au Danemark, lieu d'exposition renommé par l'excellence de ses présentations, faites dans un des plus beaux cadres d'Europe. Roald Nasgaard, conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, danois d'origine, a particulièrement à cœur cette diffusion de l'art canadien à l'étranger, et nul doute que le choix de Louisiana comme point de départ est, à plusieurs points de vue, une heureuse décision.

LES SCULPTURES DE CHRISTIAN RENONCIAT

L'itinéraire de Christian Renonciat semble marqué par l'air du temps: jeune étudiant parisien, diplômé en philosophie, il quitte Paris et la Sorbonne en 1969, s'installe sur la Côte d'Azur; il a 22 ans. Débute alors, dans un atelier de restauration de meubles, la longue patience: apprentissage des métiers du bois. Au bout: la qualification et les certitudes de l'artisan professionnel. En 1975, dans son propre atelier, qu'il ouvre à Valbonne, près d'Antibes, il choisit la recherche d'une sculpture personnelle.

Le résultat est là, présenté à deux pas de Beaubourg¹: une suite cohérente d'images en bois, simulacres parfaits d'objets prosaïques. Une pièce de tissu, *laine gansée satin*, au drapé négligé, un oreiller de plume sous sa taie de coton, des cartonnages improvisés, des rouleaux de mousse de matière plastique serrés sous les rubans adhésifs, l'emballage de fortune, autour d'un ustensile rectangulaire inconnu, caché sous la couverture de laine croisillonnée de ficelle.

Merveille du savoir-faire qui transforme le volume en double identité, évidente et laconique: celle, plastique et matérielle, du bois, celle de la chose représentée. Renonciat restitue l'image dans des bois blonds (pin, cèdre ou tilleul), s'interdit tout assemblage ou collage et toute mise en couleur qui accomplirait le trompe-l'œil, hors de question ici. Par contre, il utilise le dessin des veines du bois, il module l'ondulation de la surface, il donne, avec une précision insolite dans ce matériau, des surépaisseurs minuscules, de l'ordre d'une fraction de millimètre. Le contrôle de la surface, et lui

19. Christian RENONCIAT
Sans titre.



seul, est à ce point dans sa plénitude qu'il garantit la nouvelle apparence des volumes de bois devenus à l'évidence précieux par leur ambiguïté flagrante. C'est à nouveau le paradoxe pascalien: le regard des visiteurs le vérifie statistiquement par l'attention portée à la fois à un objet banal, au matériau et à la technique de représentation. Le code de la représentation, produit du travail et de la transformation matérielle, est bien ici le centre de la convention de l'art, et le travail de l'artiste cesse d'être aliéné dans une pseudo création: il est la production concrète d'une solution originale au projet permanent de la transformation de l'objet en simulacre d'autre chose que de lui-même.

Mais, pour Renonciat, la transformation se fait dans l'ordre d'une démarche subtile: la forme comme expérience personnelle, la forme comme style ne l'intéresse pas. L'efficacité du simulacre, sa force poétique, sont dans la représentation plate des formes prosaïques et dans son aptitude à dissimuler en partie l'éloquence de la représentation de la matière de l'objet: plutôt, l'objet se confond avec sa matière, son identité avec celle de ses surfaces et la différenciation de ses textures; pour Renonciat l'expérience de l'objet est tactile et non pas plastique, la pulpe se confond avec la peau, la forme est celle de la surface. D'où cette notable indifférence de l'artiste à l'égard de la forme de l'objet, et la pertinence du choix de l'iconographie, où se multiplient les images de la surface connue d'une forme inconnue.

T. A la Galerie Alain Blondel de Paris, de Décembre 1979 à Février 1980.

Gérard MONNIER



20. Leonard LEHRER
Tempe, Arizona (E.-U.)
Premier prix de lithographie.
(Phot. Ray Fisher)

21. Gary OLSON
Cochrane, Canada.
Taille-douce.
Prix d'excellence pour la technique.
(Phot. Ray Fisher)

UNE BIENNALE QUI S'INSTALLE

La vie culturelle de Miami s'intensifie. Elle devient un centre d'intérêt mondial de la gravure. Du 29 mars au 15 mai, dans les nouveaux locaux du Musée Métropolitain et du Centre d'Art, situé dans l'historique Biltmore, de Carol Gables, s'est tenue la 4^e Biennale de la Gravure de Miami.

Un sculpteur et graveur, Sebastian Trovato, est à l'origine de cette biennale continue, qui est devenue la plus importante manifestation d'art graphique des Etats-Unis. Pour la sélection des œuvres, on a fait appel, cette année, à Kneeland McNulty, conservateur du cabinet d'estampes, dessins et photographies du Musée de Philadelphie. Plus de 900 artistes avaient soumis des travaux et 173 d'entre eux (représentant 17 pays et 30 états américains) ont été retenus. Le Canada a remporté les plus hauts honneurs: un prix d'excellence décerné à Gary Olson, de Cochrane, Ontario, pour la qualité technique remarquable de sa taille-douce, *Des vaches près de Midnapore*. Le premier prix a été attribué à Leonard Lehrer, de l'Arizona, pour une lithographie, *Vue de Puerto Vallarta*. Des montants de \$1000 sont attachés à chacun de ces prix. Treize autres prix sont également distribués. La somme totale des prix qui est de \$6000 est versée par des institutions financières et bancaires ainsi que par des particuliers.

Rappelons que Derek Michael Besant, de Calgary, avait remporté le deuxième prix à la Troisième Biennale, en 1978.