

## Expositions

---

Volume 31, Number 124, September–Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53983ac>

[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

(1986). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 31(124), 75–81.

## MONTREAL

### PEINTURE ET NATURE

Peintre de Vancouver, Philippe Raphanel vient de présenter à Montréal une sélection d'acryliques récentes<sup>1</sup>. Son travail pourrait s'apparenter au formalisme figuratif de Suzelle Levasseur ou de Sheila Butler. En rendant visible l'énergie de l'objet ou du paysage par l'entremise de la couleur, Raphanel rapproche la figuration et l'émotion.

Nous sommes près de ce qui est discuté par Louis Marin, dans ses *Études sémiologiques*, à propos des *Pommiers en fleurs*, de Mondrian, 1912, où des vecteurs absents dans l'arbre naturel rendent visible la poussée de sa croissance proposée comme métaphore spirituelle. Ici, c'est presque en sens inverse: l'abstrait est superposé, réintégré au figuratif. Ainsi les dégoulinures expressives de la peinture redonnent les coulées de sève d'une souche.

Il y a aussi quelque chose de l'esprit du futurisme dans cette activation des objets: par exemple, les traits entourant le *Billot avec paysage*, 1985, et la spirale de son extrémité sectionnée donnent une vitalité particulière à la composition. C'est donc le traitement raffiné de la couleur - riche et saturée, souvent - qui dynamise l'image.

#### 1. Philippe RAPHANEL

*Campfire*, 1986.  
Acrylique sur toile; 2 panneaux de 152 cm 4 et de 121,9 de longueur, Haut.: 149,8.



#### L'EFFET OLBRICH

A force de suivre son propre conseil et de prendre Dada au sérieux, Olbrich, comme Picasso, ne cherche pas: il trouve. Une semaine lui suffit pour réaliser sur place l'installation où se situera l'action prévue au vernissage. Globe-trotter du Copy art, il est partout chez lui, en même temps qu'immunisé contre l'usure quotidienne. Chiffonnier d'art, il récupère les rebuts de la propriété privée et les laissés pour compte du gaspillage collectif. Rien ne se perd, tout se transforme sous son regard en input potentiel pour alimenter la machine dont il est la tête chercheuse connectée à distance: « Just push the button, but use your head first and your eyes. »

L'utilisation du billot comme motif crée un rapprochement étonnant avec les constructions en bois peint du Québécois Michel Saulnier. A partir de ce point commun, deux positions différentes mais complémentaires s'élaborent: d'une part, chez Saulnier, la reconstitution du matériau depuis son origine naturelle; d'autre part, chez Raphanel, la fiction du naturel créée à partir du pigment.

Les œuvres antérieures de Philippe Raphanel montraient des ouvriers au travail, au repos, confrontés aux organes monstrueux de leurs machines. La figure réapparaît maintenant, davantage en communion avec la nature. Le caractère anthropomorphique de l'arbre coupé retourne à son point de départ. On peut deviner ici une fascination pour les éléments naturels et leur exploitation par l'homme: des activités qui tombent en désuétude tout comme les ressources qui s'épuisent, comme le prouvent les mines abandonnées peintes par Raphanel. Pourtant, il s'agit bien plus que la vision d'un artiste d'origine européenne: ce nouveau romantisme agit comme fil conducteur dans plusieurs productions, entre autres celles qui avaient été réunies dans le cadre de l'exposition *Young Romantics*, organisée par Scott Watson pour le Musée de Vancouver, à l'été 1985.

1. A la Galerie Oboro, du 14 mai au 1<sup>er</sup> juin 1986.

Denis LESSARD



2. Jurgen O. OLBRICH  
*Photo-Copy-Rock'n Roll*, 1984.  
(Performance)

tocopiée telle un lavis de jardin zen, soit à travers l'indicateur-révéléateur de votre démarche: trébuchante nez-en-l'air, précautionneuse nez-au-sol, etc. (Les empreintes de semelles qui marchent, qui dansent le rock, sont un motif récurrent des reprographies d'Olbrich, en prise directe sur la machine.) Puis vous marchiez sur (ou à côté de) un tapis déroulé fait des bribes déchirées du dictionnaire (photocopié) glissées sous plastique.

### LES POSSIBILITÉS D'UN NOUVEAU MATÉRIAU EN DESIGN CONTEMPORAIN

Des meubles américains, conçus dans un esprit de baroque post-moderne, voilà ce que nous proposait le Musée des Arts Décoratifs de Montréal, lors de l'exposition *Le Mobilier innovateur en Colorcore*<sup>1</sup>. Ces meubles, aux allures peu conventionnelles, sont le résultat d'un concours lancé, en 1983, par la Société Formica et la Galerie du Groupe Workbench, de New-York. Dix-neuf designers de mobilier contemporain furent conviés à démontrer leur originalité ainsi que leur imagination en utilisant un nouveau matériau de recouvrement, le Colorcore.

3. Wendell CASTLE *Table à café*.  
Colorcore, merisier et tasse en céramique.



Les murs étaient occupés d'écritures qui faisaient sens (poétique, plastique, sociologique) en défaisant leur signification sémantique, par agrandissement et superposition des xérox. Toutes les illustrations dessinées du dictionnaire étaient agrandies avec leur définition, formant un bestiaire poétique et drôle (bergeronnette, crevette, manchot, requin qui se fend la gueule, puce: le Mal pour les Allemands!), un herbier parfumé (cerise, fraiser, lilas, muguet), et un magasin des curiosités (bielle, benne, blockhaus, vasistas). Ailleurs, le décodage bavait sur une écriture hiéroglyphique au noir superbe.

La couleur faisait face, réflexion sur (de) la couleur des craies en train de se défaire sur la vitre de la photocopieuse-couleur, cassées, écrasées, roulées en stries plasticiennes, réduites en poudre (aux yeux), mêlées par actions gestuelles, malaxées au point de n'être plus qu'une poussière de terre prise entre deux feuilles d'acétate transparent. L'image du sablier s'impose, résultat du temps nécessaire à l'action, dont la photocopieuse reproduit soixante étapes et la vidéo tous les états en durée réelle.

La machine a bien résisté. Mais le soir du vernissage, elle s'était mise en grève. L'action prévue fut annulée...

1. Centre Copie-Art, du 19 avril au 10 mai 1986.

Monique BRUNET-WEINMANN

Contrairement au lamellé qui existe déjà sur le marché, depuis plus de cinquante ans, le Colorcore, produit par Formica et offert en quatre-vingt-quatorze couleurs, a pour caractéristique d'être non seulement coloré en surface mais également en profondeur. Cela permet la coloration des arêtes des meubles tout en éliminant la fameuse *ligne noire* que laisse apparaître le lamellé habituel. De plus, l'élaboration d'éléments décoratifs en bas-relief, la texturation des surfaces, une finition plus uniforme que la vaporisation de la laque et une flexibilité du design sont possibles. Le Colorcore, qui a été mis au point en 1983, est véritablement une innovation qui révolutionne tout le concept du design de mobilier.

4. Tom LOESER *Commode*.  
Colorcore, bouleau de la Baltique, peuplier, émail et autres placages.





Différentes façons ont ici été expérimentées pour mettre en évidence la spécificité de ce matériau. Les artistes ont joué avec les multiples facettes de ce nouveau produit de revêtement, et ce, en lui amalgamant divers autres matériaux, comme le bois, la dorure, le cuir, l'aluminium, le plexiglas, et d'autres. Tom Loeser a juxtaposé sur sa commode, *Chest of Drawers*, des petits fragments multicolores de Colorcore créant ainsi un effet de mosaïque. James Schriber a entaillé les différentes couches de Colorcore superposées de son paravent, de façon à faire ressortir la couleur des feuilles sous-jacentes. Des motifs géométriques, aux teintes pastel, verts, mauves, jaunes et crème, sont comme sculptés dans la première couche de Colorcore noire. Pour sa part, Gary Knox Bennett a conçu une petite table dans le style des années 1950, aux pieds en torsades en or à vingt-quatre carats, avec tout un jeu de Colorcore en bas-relief pour le tiroir. Pour son armoire, d'inspiration classique par ses deux colonnes corinthiennes et sa frise, Rick Wrigley a fractionné, à quelques endroits, sur les côtés, la première feuille de Colorcore, découvrant ainsi le motif de brique qui, lui, est gravé dans une autre feuille de Colorcore qui se trouve dessous. Wendell Castle a stratifié des bandes de Colorcore, aux couleurs variées, dans les quatre pieds de sa table à café, en merisier foncé, sur laquelle on ne peut déposer qu'une seule tasse.

De plus, comme on peut le constater, la référence historique à l'architecture et la

citation de certains styles décoratifs, notamment les styles Sheraton, Empire, victorien, Art déco, Années 50, etc., ont été le point de départ de la conception de plusieurs meubles. Tel est le cas, par exemple, de John Cederquist, avec sa commode en érable et ses tiroirs en Colorcore violet, intitulée *The Great Art Deco Furniture Explosion!* Inspirée de l'Art déco des années 1930, cette dernière donne l'illusion qu'il s'agit d'un dessin en trompe-l'œil jouant, en frontalité, sur des effets de perspective, alors qu'elle est en trois dimensions et fonctionne très bien. Michael Pierschalla, avec les longs dossiers étroits en Colorcore et les barreaux en chêne blanc et en merisier de *Pairs of Chairs* rappelle les chaises de style Mackintosh. Il en fait une interprétation très moderne et personnelle où l'objet devient presque une sculpture.

Enfin, une foule d'ingéniosités stylistiques et plastiques a été permise. Malgré l'aspect hétéroclite de plusieurs de ces meubles, il n'en demeure pas moins qu'ils sont tous fonctionnels; il suffit de faire abstraction de nos préjugés conservateurs et conformistes à l'égard du mobilier.

Mise en circulation par le Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service (SITES), cette exposition, où la créativité et l'art s'associent à la technologie nouvelle, suscite la curiosité.

1. Du 6 mars au 20 avril 1986.

Chantal CHARBONNEAU

## ÉTREINTES, ARCHÉOLOGIE ET FICTION

Ce qui frappe le plus, a priori, dans la série de sculptures de Dominique Acconciaiooco intitulée *Anges et démons*<sup>1</sup>, est qu'elles donnent l'impression d'être détachées, complètement, de leur contexte; un peu comme des prélèvements d'une Histoire qui aurait pu exister, mais qui n'a pas été. Toutefois, alors que nous n'avons que les sculptures pour nous dire d'où elles proviennent, les références à l'histoire de l'art et, par conséquent, à l'archéologie, sont omniprésentes et prennent de l'importance. Depuis les surréalistes, que l'on pense à De Chirico, par exemple, les artistes aiment à mêler nos codes archétypaux. Acconciaiooco y parvient intégralement en nous perdant à divers degrés.

En premier lieu, il y a les poses: surtout la position des bras, des mains, à l'endroit où ils sont placés sur le corps, et les émotions qui s'en dégagent. A chaque fois, on a le sentiment d'y voir chaque corps s'entrelacer - s'étreindre - lui-même, qu'il y ait fragmentation ou quasi totalité du torse. Comme chez d'autres artistes qui traitent d'archéologie et de fiction, on sent la fausseté des traces, on sent l'ambiguïté qui ne s'arrête jamais. Ensuite, tandis que nous ne voyons pas, ou presque pas, les têtes, il en existe toujours une autre, ou du moins une partie, qui semble émerger de chaque corps; elles peuvent être un Apollon, mais aussi une tête d'animal, ou encore une symbiose mythologique de deux. Mais, avant tout, chaque œuvre incarne sa propre vision du monde: par le visage de l'inconscient collectif qui, en fait, est différent pour chacun de nous, et en nous... Est-ce ce qu'il y a de plus violent?



5. Dominique ACCONCIAIOOCO  
Sculpture de la série *Anges et démons*, 1985.  
Bronze et résine polyester.

Sans doute, le drame tient encore davantage aux poses qui, une fois de plus, semblent tant laisser parler les sujets, ou les modèles, ou notre nostalgie propre qui cherche toujours aussi avidement, avouons-le, un récit en pâte. Tout cela nous donne l'irrésistible envie de faire revivre les individus qui se cachent derrière ces œuvres et l'histoire qu'elles veulent

bien nous laisser croire, pour qu'ils nous indiquent leur provenance, ce qui s'est passé, etc. En définitive, nous nous trouvons dans un univers bien connu d'une Marguerite Yourcenar<sup>2</sup>... où le permanent et l'éphémère deviennent indiscernables mais triomphants, devant l'immense spirale du Temps.

Toujours près du passé, mais d'un passé qui n'a donc pas été, Acconciaiooco flirt audacieusement avec la tradition, puisque ses corps sont directement inspirés de la statuaire grecque, moyen-

geuse ou renaissante. Qu'elle nous parvienne en éclats, aujourd'hui, constitue une merveilleuse métaphore de ce qu'il advient maintenant de notre perception de la sculpture d'avant Rodin. Bronze et résine ont, également, permis cette démonstration à la fois philosophique, historique et plastique.

1. En avril dernier, à la Galerie La Malvas, de Montréal.

2. Dans *Le Temps, ce grand sculpteur*.

Isabelle LELARGE

## RAYMONDE APRIL ET LE MONDE DES CHOSES

On ne peut qu'esquisser rapidement, dans ce court commentaire, quelques-unes des avenues possibles de lecture de l'œuvre de Raymonde April intitulée *Voyage dans le monde des choses*<sup>1</sup>.

Cette exposition de photographies se composait de cinq séries principales d'images en noir et blanc récentes (1984-1985), toutes de grand format, ainsi que de quelques suites photographiques plus anciennes mais aussi plus petites, réalisées entre 1979 et 1984.

Le laps de temps relativement étendu qui sépare les premières séries des dernières donne à penser que l'exposition veut être un bilan provisoire de la production de l'artiste. Le moment est, par ailleurs, bien choisi, étant donné la position importante qu'occupe actuellement Raymonde April sur la scène photographique québécoise. Cette position tient sans doute à plusieurs facteurs, et on doit bien admettre que cette œuvre comble, et ce, presque dès le début, un manque dans la pratique photographique québécoise qui, davantage préoccupée par des problèmes modernistes inspirés de l'école américaine (Frank, Strand ou encore Evans) a délaissé un champ d'investigation qui relevait peut-être plus spécifiquement du domaine des arts plastiques dont l'artiste était issue.

L'exposition nous permettait de constater l'évolution d'un travail très homogène qui, d'abord articulé autour des notions de mise en scène, d'autoportrait et d'écriture, semble aujourd'hui vouloir explorer davantage la notion de quotidienneté, celle de l'artiste perçue dans ses rapports avec quelques proches (les artistes Serge Murphy et Michèle Waquant, entre autres) et les lieux ou, peut-être plus spécifiquement, les paysages (le lac Bleu, les mon-

tagnes) ou encore les décors (l'atelier de l'artiste, la véranda de la maison de campagne) où se jouent et, possiblement, se déjouent, ses rapports.

Il ne faut évidemment pas en conclure que l'artiste donne désormais la préférence à une approche photographique documentaire. Les grands formats, les mises en scène ainsi que l'absence de thèmes sociaux ou politiques suffisent d'ailleurs à nous convaincre rapidement du contraire.

L'artiste nous montre plutôt de petits instants qui tissent la trame du quotidien: un repas, une pause dans une conversation, un jeu, un voyage, une silhouette, etc., agrandis ou encore *monumentalisés* par la technique d'impression photographique et la présentation des images dans un contexte muséologique.

Les récentes séries mettent aussi en évidence les rapports souvent ténus qui s'établissent en photographie entre la vérité et la fiction, et on se demande tout au long de cette exposition ce qui nous fait croire à la vérité de telle image (*Ma table*, par exemple) plutôt que telle autre (la suite *Debout sur le rvage*).

Il se dégage de cette proposition, qui peut faire penser par la juxtaposition très formelle des images, à la séquence d'un film que l'on active au gré de nos déplacements, une certaine mélancolie, qui n'est pas étrangère, par ailleurs, au domaine de l'art (on n'a qu'à penser à la célèbre gravure de Dürer) et qui tient peut-être à l'apparente solitude de personnages souvent méditatifs.

Il y a beaucoup de noir (au propre et au figuré) dans cette exposition. On aurait souhaité y voir un peu plus de couleur et quelques accidents de parcours, peut-être sous la forme d'objets, de façon à nous faire peut-être voyager davantage dans ce monde presque trop parfait des choses de l'artiste.

1. Présentées au Musée d'Art Contemporain de Montréal, du 29 mars au 18 mai 1986.

## 6. Raymonde APRIL

*Cabanès dans le ciel*, 1984-1985.

Extrait d'une suite de 25 épreuves noir.  
(Phot. Raymonde April)





## PEUT-ON ENCORE FAIRE DE LA NATURE MORTE?

Une référence fonde tout le travail de Monique Régimbald-Zeiber: la nature morte hollandaise<sup>1</sup>. Cette référence au passé n'est cependant pas servile; elle s'impose comme sujet mais laisse libre la facture de l'œuvre, qui s'aventure dans un double dépliement de toile et de bois et dans des développements picturaux lyriques.

Chez Régimbald-Zeiber, le support de la nature morte se divise en deux: la toile, espace qui lui est traditionnel et le contreplaqué découpé, animaux à l'étal - carcasses de bœuf, de lièvre, d'oiseau. La silhouette animale est suspendue devant la toile où est représentée la nappe et les autres éléments de la nature morte; elle se reflète parfois sur la toile, reflet inversé ou transposition qui ressemble au contour découpé mais ne le copie pas exactement, effet de recul que prend l'objet peint. L'objet découpé est lui-même peint, et sa valeur plus réaliste est niée par cet ajout. La référence n'est donc pas à prendre au pied de la lettre, elle renvoie à la fiction qu'est toute peinture.

Si les objets peints sont minutieusement imités (de maîtres hollandais peu connus), si la carcasse de bœuf s'inspire manifestement de Rembrandt, le décrochement s'opère avec la composition. La profondeur s'efface, et l'artiste fait appel au foisonnement pictural dans les zones qui enserrant la nature morte et détiennent une autonomie qui ne date que du formalisme. Un certain espace bleu et vert situé au haut de certaines toiles peut être interprété comme une allusion à un champ agité par le vent; le paysage s'unit alors à la nature morte, autre genre prisé par les Pays-Bas du 17<sup>e</sup> siècle. Un troisième genre, le portrait, visite une (seule) nature morte et le tour des Pays-Bas est bouclé en une seule exposition. Il s'agit d'un *Tripptyque des pendus... des temps déraisonnables...*, où trois corps se balancent.

## DESSINS ITALIENS DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

On croyait rêver. Une chose toute simple, si naturelle, basée sur la collaboration, la bonne entente, l'intelligence, le désir de partager: le directeur de l'Institut Culturel Italien de Montréal agissant comme trait d'union entre les Offices et le Musée des Beaux-Arts<sup>1</sup>. Rien de plus. Pas de traités commerciaux, pas trop de politique, pas de budgets (et de déficits) farmineux, rien que l'oreille sympathique et le savoir de Mme Annamaria Petrioli Tofani, directrice du Cabinet des Estampes et des dessins des Offices, qui entendit la requête de faire apprécier une partie du riche patrimoine florentin au public montréalais. Alitalia se mettant discrètement de la partie, le tour fut joué. Et pourtant quelle réussite, quel succès.

Choisir 80 dessins parmi les milliers de feuilles que compte le célèbre cabinet, dont l'origine remonte à Léopold de Médicis, au 17<sup>e</sup> siècle, n'était pourtant pas une mince besogne. En faisant porter son choix sur le Grand Siècle, Mme Tofani, qui en est une spécialiste, ne se simplifiait pas la tâche, car le caractère d'unité que doit offrir toute manifestation de ce genre est important à maintenir tant la diversité des manières et



7. Monique REGIMBALD-ZEIBER  
*Carcasse N° 2*, 1985.  
Acrylique, graphite, bois; 100 cm x 200.  
(Phot. David Bates)

La somptuosité des couleurs et des formes de la nature morte (le tissu qui jouxte la nappe, les aliments, la coupe tarabiscotée) se heurte brutalement au rendu volontairement négligé des corps. Le regard est alors déséquilibré, désarçonné. Ces figures violentées rompent la relative sérénité des natures mortes et l'on en vient à se demander si c'est l'irruption de la figure ou la manière de la peindre qui perturbent le plus.

L'intervention du dessin au milieu du champ coloré des carcasses introduit une autre allusion à la peinture ancienne et complète le mélange des manières. Le chérubin dessiné réfère plutôt à l'Italie, et cette subtile différence laisse présager une autre époque revue par Monique Régimbald-Zeiber.

1. A la Galerie Graff, du 17 avril au 10 mai 1986.

Pascale BEAUDET

des écoles, sur plus d'un siècle, invite à l'éclatement, au spectaculaire, sans offrir une compréhension de la période traitée. Et pourtant nous fûmes gâtés. Dresser la liste des feuilles maîtresses reviendrait à reproduire presque tout le contenu du catalogue: Della Bella, Cesi, les Carrache, Reni, Guerchin, Allori, Crespi, Barocci, Ribera, Cortone, Preti y figuraient avec des pages qui comptent parmi leurs chefs-d'œuvre. De grandes décorations, comme celles du Palais Farnèse, du Casino Ludovisi ou du Palais Pitti, y figuraient par des études préparatoires. Plusieurs de ces artistes ainsi que Da San Giovanni, Volterrano, Mola, Maratta, Rosa, Giordano étaient représentés par deux ou plusieurs dessins choisis parce qu'ils permettaient de comparer leur utilisation de moyens d'expression différents ou d'apprécier leur évolution graphique. On avait aussi retenu de présenter des dessins de mêmes sujets traités par des artistes différents, et c'est ainsi que Vannini et Furini permettaient de mieux se comprendre l'un et l'autre; que les figures en pied de Vignali, Procaccini, Melissi et Maratta se renvoyaient dans l'espace et le temps; que Malosso dialoguait avec Louis Carrache. Les sculpteurs n'étaient pas en reste, et Le Bernin, L'Algarde et Foggini représentaient trois fa-

çons d'utiliser le dessin comme élément de réflexion en vue de l'exécution d'une pièce en ronde-bosse. Des dessins préparatoires aux grandes réalisations, à des tableaux d'autel, mais aussi des projets de costume, de carton de tapisserie, de gravure. Des dessins nerveux, à peine esquissés, jusqu'aux dessins de présentation utilisant toute la gamme des techniques, les possibilités graphiques de la plume, du crayon ou du pinceau, et la qualité des papiers permettaient de se familiariser avec la richesse de cette période exceptionnelle dans le développement de l'art italien.

S'il est étonnant de voir une grande page par un artiste réputé, il est encore plus important de découvrir à son tour une pièce majeure par un artiste moins connu. L'exposition, qui faisait figurer tous les centres (Venise, Florence, Gênes, Bologne, Rome et Naples), invitait, par

exemple, à partir à la découverte d'artistes comme Cavedone, Maffei, Biscaino et Bilivert, qui se présentaient avec des traits peu communs. Par son aspect spontané et direct, le dessin ne ment pas, il indique la mesure de l'idée et du talent et permet au spectateur d'approcher l'artiste et le processus de création d'un peu plus près. Les amateurs de dessin sont encore en nombre limité; cette manifestation, une des plus belles présentations du Musée des Beaux-Arts au cours de ces dernières années, était une occasion idéale pour prendre un premier contact ou encore savourer pleinement l'excellence que peut atteindre l'art du dessin. Le catalogue, modèle de clarté et de concision, vous fera passer d'agréables heures.

1. L'exposition s'est tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 16 avril au 29 juin 1986.

Laurier LACROIX

8. Giovanni Francesco Barbieri dit GUERCINO (1591-1666)  
*David tenant la tête de Goliath* (recto et verso)  
Pierre noire et traces de sanguine et de mise au carreau à la pierre noire, sur papier bleu clair décoloré; pierre noire et craie blanche (verso);  
dim: 41 cm x 27,5.  
Musée des Offices de Florence  
(Phot. Uffizi)

9. Pietro Berrettini, dit Pietro da CORTONA (1596-1669)  
*Étude en demi-buste de jeune homme*.  
Fusain et craie blanche sur papier gris;  
39 cm 1 x 25,3.  
(Phot. Uffizi)



## RUBA

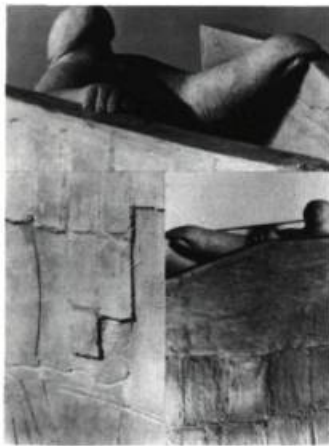
La brève existence de la Galerie du 22 Mars s'est terminée avec l'exposition des œuvres récentes du sculpteur Guerino Ruba<sup>1</sup>, connu pour ses femmes opulentes qui ne sont pas sans évoquer les grands noms de la tradition sculpturale européenne de Maillol et Rodin, en passant par Marini et Brancusi. Si l'œuvre nous renvoie à cette tradition, elle n'en perd pas moins son contact avec le quotidien existentiel.

*La Confession d'une jeune vierge* nous rappelle avec ironie la fin de l'ère des confessionnaux où, il n'y a pas si longtemps, on faisait amende honorable de ces péchés qui n'en sont plus. Clin d'œil à la religion comme tout régulateur, Ruba dépose le col romain et règle le compte du dogme avec humour, faisant de nous un *ex-pêcheur* qui apprend à rire de la supercherie.

*Murs-opposition, Obstacles, Saut, Chute* se lisent comme un récit; le récit de nos propres obstacles. On peut songer à Maillol devant la *Chute*, mais la comparaison s'arrête là. En fait, c'est ici que l'œuvre du sculpteur révèle le mieux, selon lui, son «caractère sociologique». Une femme, aux hanches amplifiées, s'oppose à des murs qui, malgré leur massivité ambiguë, ne demeureront pas longtemps infranchissables. Qu'ils s'agissent des murs d'une prison, d'une maison ou de ceux, fictifs, d'un claustrophobe, la leçon de cette femme ronde nous montre qu'il y a toujours espoir de les franchir, quitte à chuter pour les briser.

La série des *Quatre femmes-saison*, comme les œuvres précédentes (à l'exception du seul bronze de l'exposition, *Automne*), est en plâtre. Mais attention, car il s'agit d'un plâtre qui s'*ennoblit*, d'un plâtre qui rivalise avec la pierre et le bronze.





10. Guerin RUBA  
Murs-opposition (montage).

Ruba se préoccupe d'abord de la forme et de l'équilibre de l'œuvre, mais cela ne l'empêche pas d'accorder une grande importance à la couleur et à la texture. Que ce soit sur ses murs, sur ses reliefs ou sur ses Vénus fécondes, l'artiste, à chaque fois, a gravé la surface de traces sans signification qui ne sont pas sans rappeler

les premières écritures de l'humanité. De ces quatre femmes aux rondeurs qui évoquent le cycle des saisons et de la vie (de l'enfement/printemps à la mort/hiver), Ruba isole les formes pour frôler l'abstraction en créant *Sans titre* et *Claustrophobie*. La synthèse de ces deux œuvres-clefs rappelle la démarche du Brancusi des années 20.

Avant de terminer, Ruba nous invite dans un tout autre univers. La série *Le temps s'est arrêté à Hiroshima...* (en fibre de verre et en plâtre) ressemble à des esquisses des portes de l'enfer de notre monde atomique. La réflexion provoquée suit le cours de l'histoire.

Au delà de ces considérations sociologiques, l'œuvre de Ruba s'inscrit dans la tradition des règles de l'équilibre de la masse et de l'harmonie du volume. Ces Vénus ne sont pas que des corps de femme. Elles sont le prétexte à une analyse des formes dans leurs relations de l'une à l'autre. En définitive, Ruba est beaucoup plus près d'un art de synthèse que ce que nous laisse croire la première impression.

1. Du 29 mai au 15 juin 1986.

Marie-Josée THERRIEN



## LE GROUPE IMAGE 2

Il va sans dire que Rendez-vous médiatique 86 a été une révélation pour certains et un événement marquant pour les Québécois, en ce qui concerne la culture télématique, c'est-à-dire la culture et les nouvelles technologies.

Cette exposition, organisée par le laboratoire de télématique et de médiatique de l'UQAM, le Groupe Image 2, a été très intéressante autant dans sa présentation que dans son contenu. Sa présidente, Mme Andrée Beaulieu-Green, et son vice-président, M. Michel Cartier, ont été aidés de M. Robert Myre, coordinateur, de Michèle Lalonde et de Daniel Gagnon, organisateur.

L'événement le plus important de la journée de réflexion fut la lecture du manifeste médiatique: «Donner à chacun les moyens de maîtriser ces technologies nouvelles de communication, c'est aider à préserver sa liberté. Nous réclamons l'apprentissage de ces nouveaux outils de création dans notre système scolaire... nous réclamons cet enseignement au même titre que celui de l'informatique offert actuellement. L'art est aussi important que l'informatique»<sup>1</sup>.

L'utilisation de cette nouvelle technique s'avère un moyen actuel, applicable pour les Arts Visuels. Les utilisateurs de 1983 bénéficiaient de 18K «mémoire» pour entreposer des procédures; aujourd'hui, ils en sont à 128K, et plus. Le verdict de la modernité serait-il l'éphémère? C'est pourquoi ce phénomène social, présent dans le quotidien, trouve de plus en plus d'adeptes.

Comment voir sans les yeux? L'ordinateur est aveugle<sup>2</sup>. Dessiner un carré à l'aide d'un ordinateur, c'est faire une procédure écrite qui reste témoin de la compréhension de cette même forme. L'image lumineuse, vue sur écran est constituée de pixels (petits points lumineux), n'a pas de support proprement dit et elle est emmagasinée dans une mémoire. L'œil aveugle renvoie donc au regardeur une vision sphérique et rotative de l'espace tridimensionnel, habitable et illusoire. La fusion et les répétitions des points, des lignes, des surfaces ou des formes produites sont sujettes à la reproduction, à l'agrandissement, au transfert. Chaque

11. Gervais DESCHENES  
sans titre, 1986.  
Dessin sur ordinateur.

artiste (programmeur) a personnalisé son travail. La vision spatiale de Gervais Deschène, résulte de l'utilisation d'une technique unique que permet l'ordinateur Apple II: les logiciels graphiques complète graphique et programme en Logo. Les difficultés de parcours sont de trois ordres. D'abord, la fabrication d'images scéniques, leur articulation dans un ensemble, leur compréhension et leurs attentes par rapport aux spectateurs. Gervais Deschène nous laisse voir dix photographies résultant de ses recherches. Ce sont des mini-scénarios arrêtés à l'image finale de chaque scène. Ils sont indépendants les uns des autres et interchangeables dans leur lecture. Ils laissent croire au regardeur l'illusion de sa propre liberté. Dans ses images arrêtées, la couleur des pixels, leur forme, leur assemblage selon la technique utilisée font choc de nouveauté. La granulation de l'image résulte du nombre de pixels propre à chaque écran ou résolution. Les courbes en escaliers donnent des effets de transparence assez

amusants. Pour le regardeur, l'image en mouvement y gagne en beauté sur tout autre moyen de transfert.

Le programme d'Anne Bergeron, *Mimi à la ville*, est exceptionnel au niveau technique: c'est un conte pour enfant très amusant, qui a gagné le prix spécial du jury du festival d'Avignon 84. Sa bande sonore originale, combinée avec quelques contines connues, rappelle à chacun un souvenir d'enfance. La musique de Philippe Ménard créait une ambiance moderne. De ses mains taillant la lumière, le son faisait écho de sa programmation.

Cette semaine a donc permis aux artistes, aux scientifiques, aux communicateurs et aux éducateurs de réfléchir ensemble et de s'impliquer dans l'évolution du support médiatique.

1. Rendez-vous télématique 86, tenu du 11 au 18 mai, à l'UQAM, où le manifeste fut publié et signé le même jour.  
2. ART et ORDINATEUR, Vision 36/10, In vitro in vivo - l'ordinateur, outil de création et réseau mai 86, page 15, par Andrée Beaulieu-Green.

Stella SASSEVILLE

## MOMENTS VÉCUS

«Impulsion. Réalité fugitive d'un instant que je ne peux contempler qu'en le fixant sur la pellicule parce que seul l'appareil photo est à même de l'enregistrer. Impulsion-possession que l'on veut partager par la suite. Je voulais restituer les sensations que j'ai eues. Sortir du net, faire du flou, du mouvement, de l'abstraction, montrer de l'invisible, des temps différents: tout ce que l'œil humain ne peut pas voir.»

On se rappelle Carlos Letona pour son exposition *El Salvador* (au Centre Saydie

Bronfman, de Montréal, en 1984), un ensemble qui se rangeait dans la tradition du reportage documentaire. Classicisme de l'approche et grande qualité technique. Cette qualité, on la retrouve aujourd'hui dans les images en couleur séquentielles d'un projet sur les parcs de Montréal commencé il y a près de deux ans, en réaction peut-être contre l'approche sociale exclusive qui caractérisait *El Salvador*. «M'était-il possible d'exprimer des idées à un tout autre niveau, en dehors de l'instantané, en dehors de l'immédiat, du révoltant?» Le



12. Carlos LETONA  
*Les joueurs et le lion* 1985.  
Photographie sur papier ektacolor; 50 cm 8 x 61.



choix du thème du parc, havre de paix dans l'agitation urbaine, bien que naïf au premier abord, semble plutôt, au contact des images, être le fruit d'une réflexion bien pesée: le travail, et c'est ce qui lui donne une dimension spirituelle, est entièrement focalisé sur la notion de trace humaine. «Dans mes photos, la présence humaine est permanente malgré l'absence presque totale de personnages.» Anonymat social donc, condition nécessaire pour mieux parler de l'homme en général, de son essence, de ses gestes, de ses objets, de ses symboles. Effacer la réalité, tendre vers une synthèse à la fois graphique et symbolique de l'espace humain. Bref, photographier l'homme à travers ses objets, dans ce que ceux-ci gardent ou transforment de l'intention qui a présidé à leur création. L'évolution et la tournure du projet traduit bien ce processus vers l'essentiel: marqué au coin du documentaire à ses débuts, avec des images uniques et des prises de vue diurnes, il s'oriente très vite vers des ambiances nocturnes mystérieuses, vers la séquence, la narrativité, voire la manipulation de la pellicule, l'effacement partiel de l'image, les jeux de miroir (*La Vitre cassée*) et autres décompositions.

Les maîtres spirituels? Kertész, à l'origine: la poésie quotidienne; Michals, bien sûr, à la fin: la recherche du fondamental. C'est que, dans ces interstices d'images, se glisse une recherche symbolique qui vient en contrepoint, obstinément, transfigurer la poésie de la couleur, l'aura de lumière de la ville nocturne, en quelque chose d'inquiétant.

Dans les séquences de Letona, la nuit, le parc, prennent des allures de cathédrales urbaines où non seulement les monuments mais aussi les installations sportives et même les vespasiennes se transforment en autant d'idoles et d'autels énigmatiques. Les rares personnages présents y glissent comme des fantômes irréels observés par des lions de bronze aux allures de sphinx (*Les Joueurs et le lion*). Et, bien sûr, en filigrane, ce souvenir constant d'un humain sans visage, sa trace sur le mur, sur le sol du terrain de jeux, cette parcelle du divin qui subsiste après le départ de l'être de chair.

1. Les œuvres récentes, mentionnées par l'auteur, ont été vues en atelier. L'artiste participera, cet automne, à une exposition de photographies intitulée A.S.A., au Centre des Arts Contemporains du Québec.

Serge JONGUÉ

## DAVID BOLDUC

Encore une fois, David Bolduc a exposé simultanément sa production récente – des tableaux et des collages – dans deux galeries<sup>1</sup>. Puis-je le faire?: Ma préférence va aux toiles, et c'est de celles-ci uniquement que je voudrais parler. Il s'agit de paysages où la forme en éventail des toiles antérieures abandonne le champ coloré métallique sur lequel elle reposait pour s'inscrire dans un véritable champ, ciel et ligne d'horizon y compris, et où, ce faisant, elle perd sa rigidité et son isolement premiers pour acquérir la souplesse et le finissement structural du végétal.

Dans ce paysage poussent çà et là des formes, naissent et se déploient des constructions de sens. Alors que dans les toiles précédentes, les éventails citaient le signe écrit –, soudant forme et sens en évoquant des hiéroglyphes énigmatiques –, les touffes colorées qui parsèment le lieu indiquent ici la référence, la ligne peinte devenant le tracé d'un signe qui renvoie à un système de représentation.

Dans ce glissement d'écriture à représentation s'introduit cependant une dimension temporelle où la représentation verse à nouveau dans l'ordre psychologique que l'écrit suppose, délaissant la connotation naturaliste pour proposer un paysage mental. L'exécution rapide, qu'on ne sent vraiment que lorsque l'on voit l'œuvre elle-même et non une reproduction, a un effet d'accélération sur la genèse des formes végétales. Elles semblent presque se développer devant nos yeux et suggèrent qu'au temps de la nature s'est substitué le temps de la pensée, que ces touffes sont en fait de petites explosions d'idées.

Avec *Downs*, 1986, la construction centrale paraît tout juste avoir jailli, illuminant un moment le paysage intérieur, encore schématique, simplement préférée un instant aux autres. Comme si dans un solo de free jazz, le musicien s'était mis à citer un fragment de mélodie qu'on croirait avoir déjà entendue, mais dont on ne pourrait



13. David BOLDUC  
*Downs*, 1986.  
Acrylique sur toile; 139 cm x 121,9.

parvenir à attribuer la source, un air *presque* connu, l'air en soi, en quelque sorte.

Plutôt sombre chez Gheerbrant, plutôt claire à Art 45, le changement de tonalité des tableaux semble moins indiquer des heures différentes de la journée que des changements d'état d'esprit, alors que la ligne d'horizon, souvent placée à une hauteur où Rothko l'aurait mise, prend une qualité anthropologique qui confirme la nature mentale des images.

Bolduc n'est sans doute pas un peintre dont les œuvres révolutionnent l'histoire de l'art (qui l'est de nos jours?); il est plutôt un improvisateur virtuose qui adapte à une sensibilité et à une syntaxe modernistes une approche intimiste où l'acte de peindre est comme l'acte de penser.

1. Dans les Galeries Art 45 et Gilles Gheerbrant, du 5 avril au 4 mai 1986.

Serge BÉRARD

## JOLIETTE

WERTHEIMER, SCULPTOR OF NATURE'S CHILDREN

By Lolly Golt



14. WERTHEIMER  
*Children at Play*.  
Projet pour l'extérieur de la  
Bibliothèque et l'Hôtel de Ville  
de la Côte Saint-Luc.

Since time immemorial the human form has served as an inspiration for artists. Wertheimer stands firmly in this stream of creation; her sculptures reflect her remarkable skill for turning matter into living, pulsating entities. In a spiritual sense she "becomes these images", feeling an intense flow of energy which she translates into her works of dancers, athletes, portrayals of mother and child or the family unit.

Born in Poland, Wertheimer has lived most of her life in Montreal. Dance lessons during early childhood profoundly influenced her perception of the body and its movement in space, and to this day she "conjures up images" while listening to music and dancing, and during dance performances she makes hundreds of sketches which later serve as ideas for sculptures.

Her education in art is diverse and wide-ranging. At Baron Byng High School her talent was recognized by Anne Savage, renowned mentor of many Canadians. Thus encouraged, Wertheimer went on to study at the Montreal Museum School under Arthur Lismer, as well as taking classes in sculpture, life-drawing and painting.

In 1967, she travelled to Italy to study at the Academia di Bella Arte, in Florence. Italian culture had an influence on her work and Dante's *Divine Comedy* became a major source of inspiration. Since then she returns to Italy for several months each year to work in the artists' colony of Pietrasanta where she finds both technical and creative support.

Wertheimer has had more than fifty solo exhibitions of her work at museums and galleries around the world. In 1986, a major show of her work took place at the Musée d'Art de Joliette<sup>1</sup>. Its title, "Nature's Children" is a Dante-inspired concept. The great writer explained that since art is derived from nature it therefore follows that

art is nature's child. Wertheimer's sculptures on this theme are poetry in motion with supple, flowing lines and dynamic energy.

They include: "Madre con Bambino in Circolo" in which the circle, a never-ending symbol of strength and solidarity, is used to denote complete happiness; "Madre con Bambino in Alto" shows the mother, in an outpouring of elation, raising her infant aloft in praise of nature; "Children Playing with Loops" shows them reaching upwards, aspiring towards the future; in "The Family" Wertheimer espouses her philosophy that this unit is the primal nucleus of society. The sculpture is a narration in which Man, the central figure, represents the pillar of strength. He embraces a child, while reaching out to touch the hand of the female at his side. The flowing figures emanate contentment and exaltation.

Wertheimer's work graces many public places in Canada and the United States. In Montreal her work can be seen in the garden of the Ritz Carlton Hotel, at the Bonaventure Hotel and *Three Children* stand at the new Côte St-Luc City Hall and Library. Her *Family* is at the Musée d'Art de Joliette. In Ottawa *Three Dancers* evolve in the building of the Conference Board. She is currently working on a thirty-foot high *Adam and Eve* for Carling Place in Ottawa.

Wertheimer's figures ranging ever upwards in a celebration of the body communicate the quintessence of delight and joy of life.

1. From June 7 to September 7.



## QUÉBEC

### DE LA PHOTOGRAPHIE À L'ART RELIGIEUX

Hamacher le temps, le retenir comme un barrage jeté en travers des eaux, voilà le propre de la photographie. Ginette Bouchard<sup>1</sup> se meut à l'aise en ces lieux nostalgiques où le regard explore les architectures vides, baignées d'absence et d'oubli; elle y installe la poésie.

Donnée des lieux et de la mise-en-scène, cette Floride antérieure, kitsch et racoleuse symbolise le temps en mouvance. Dans de riches nuances de gris, et sur des thèmes esthétiquement décadents, ses photographies nous proposent des beautés étranges et familières, extraites d'un album de rêves où le sable glisse entre les doigts.



16. Ginette BOUCHARD  
Épreuve photographique,  
platine et palladium.

Alchimiste, Claude Carle<sup>2</sup> transmute le papier photosensible en lumineuse chevauchée nocturne.

Avec un grain de folie, l'artiste essaye la manipulation directe. Patient travail exécuté en chambre noire où agissent, parfois mesurées, souvent spontanées, les forces multiples de la création. Ses *photogrammes* semblent issus d'un feu intense qui aurait fondu les liens d'une image possible pour obtenir son double éthéré. Touchée par l'acide, l'émulsion révèle sa structure chimique, tandis que l'organisation des cristaux réarrange l'ordonnance dictée par la lumière.

Illustrer l'imaginaire, raconter le quotidien, évoquer, animer, sublimer peut-être... Claire Sarrazin<sup>3</sup> réussit à traiter autant d'aspects en sauvegardant l'intégrité de son art.

De sa longue amitié avec Michel Tremblay a surgi l'idée d'une transposition vers l'absolu du monde grouillant et rugueux de l'écrivain. Spécialiste de la peinture sur soie, Claire Sarrazin aborde les thèmes littéraires et crée un langage pictural personnel où la soie s'associe à l'acrylique et au stratifié. En unissant des textures aussi diverses, l'artiste transgresse le code des conventions et s'éloigne de l'artisanat.

Emprisonnées dans des substances dures et translucides, la destinée des êtres, l'histoire d'un petit univers vu par les yeux d'une artiste au diapason d'un autre, se gonflent à la dimension du drame social.

Lors de son fulgurant passage dans la capitale, semblable à la comète de Halley dans le firmament des vedettes internationales, le maître russe Mihail Chemiakin<sup>4</sup> aura laissé éblouir les amateurs (fortunés) cherchant le prestige de la renommée.

L'artiste, dissident comme de raison, apporte la preuve de son grand talent en exposant des œuvres dont la qualité plastique égale le prix. Huiles, aquarelles, gouaches et lithographies traduisent le constant souci formel d'un espace pictural émotif, soit par le choc des couleurs denses et lumineuses, soit par le traitement des surfaces. Le papier, support fragile et poreux, sert admirablement les intentions de l'artiste.

Critique acharné, il exploite des thèmes à caractère cyclique, des sujets à la fois vastes et restreints forçant l'exercice du motif conducteur: la grimace, le masque, le geste et l'attitude comme autant de pistes explorées à partir du centre et qui éclatent en des ensembles expression-

nistes. Il commente la conduite humaine dans un contexte social donné. Mais, qu'il s'agisse de morbidité (*Le Ventre de Paris*) ou bien d'exubérance (*Le Carnaval*), toujours Chemiakin réussit l'expression ambiguë du drame de la douleur et de la joie forcée. Atmosphère slave faite de grinçant et de pathétique, à la manière du théâtre de Kozintsev et de la musique de Chostakovitch.

Le temps d'une mise au jour du goût de toute une époque, Louis Jobin (1845-1928), l'un des grands statuaires québécois, sort du silence après un purgatoire d'une soixantaine d'années. Il s'agit davantage d'une négligence que d'un oubli puisque ses sculptures, monumentales pour la plupart, pouvaient constamment être appréciées au faite ou sur le parvis des églises, ou en pleine nature<sup>5</sup>.

Jobin, ce géant à la belle tête de Joseph Artisan, aura laissé le souvenir d'un homme profondément enraciné dans la tradition religieuse. Travaillant principalement sur commande, il cherchera l'inspiration à même un répertoire illustré des attributs de la cohorte des saints: aureoles, drapés, attitudes, tout cela comme autant de symboles du martyr, de la virginité et du rang tenu par le sujet. Modèles d'après les canons établis par le clergé et une tradition séculaire, ses statues expriment cependant une parfaite maîtrise de la forme imposée. Ainsi, en dépit de la répétition des motifs, il parvient à se forger un style, une technique et une réputation.

Concevant son art comme une représentation symbolique des vertus et des sentiments, son œuvre profane transpose les variations thématiques sur d'autres niveaux et à d'autres fins. Figures de proue, enseignes commerciales et chars allégoriques révèlent un artiste particulièrement attentif à l'utilitaire comme à l'esthétisme.

Indissociable du contexte socio-culturel qui situe le meilleur de sa production à la charnière de deux siècles, la sculpture de Jobin annonce la modernité par le gigantesque spectaculaire du format et l'ingéniosité technique de la conception<sup>6</sup>. Avec Louis Jobin, notre patrimoine artistique prend un tout autre relief.

## PARIS

### FORMATION DES NOUVEAUX RÉALISTES, HÉRITAGE DE FERNAND LÉGER ET DE MARCEL DUCHAMP

On distingue deux orientations essentielles en peinture: la peinture murale, celle qui s'adapte à l'environnement et à l'architecture, et la peinture de chevalet, apparue avec la Renaissance italienne. Cette distinction, faite par Fernand Léger dans son recueil d'articles, d'essais et de conférences, *Fonctions de la peinture (1913-1954)*, peut servir d'introduction à une étude ou à un texte consacrés aux Nouveaux réalistes français. En effet, toujours selon Fernand Léger, l'art abstrait se trouve en difficulté à partir du moment où il prétend s'adapter à une peinture de chevalet. Au tout début des années soixante, les nouveaux réalistes ont ressenti cette limite, mais en allant beaucoup plus loin que ne l'avait fait Léger; il ne s'agit pas seulement d'un retour à la figure et à l'objet, mais d'un désir conscient de réduire à

L'art religieux de Louis Jobin constitue une apothéose qui ne pouvait plus être égalée. Puisant à d'autres thèmes, et aussi à d'autres sources, les artistes assument la modernité en s'éloignant des modèles hérités de leurs prédécesseurs. Peu à peu, la pratique de l'art sacré se sera anémiée jusqu'à ce que la résurgence de la foi chrétienne amorce un retour aux valeurs spirituelles.

À la demande de la Conférence Catholique Canadienne, une vingtaine d'artistes de toutes les régions du pays ont insufflé un peu de vigueur à cet art délaissé. Épiscopat? regroupe donc des travaux dont la variété permet de mesurer la multiplicité et la diversité des styles pratiqués par des artistes canadiens contemporains.

En la chapelle historique du Bon-Pasteur, dessins, gravures, peintures, sculptures et orfèvrerie cherchent non seulement à illustrer le Missel dominical mais aussi à traduire la portée actuelle du message évangélique. Toujours figuratif, cet art demeure profondément respectueux, presque classique, malgré des incursions vers un certain expressionnisme. Seules les œuvres des artistes autochtones rappellent une évangélisation encore toute récente. La représentation quasi mythologique du baptême et de la nativité, images rutilantes et complexes, au style éblouissant, conservent l'indépendance de leur langage formel. Voilà une heureuse initiative qui conduira, peut-être, vers un art religieux en rupture avec un passé manifestement missionnaire.

1. Série Palladium, 1984-1986, à la Galerie Lacerte et Guimont, du 4 au 18 mai 1986.

2. Images oniriques. Au Parrain des Artistes, du 26 avril au 4 mai 1986.

3. Chroniques du Plateau Mont-Royal - Design Métiers d'art, du 13 mars au 6 avril 1986.

4. Michel de Kerdour, du 20 au 30 avril 1986.

5. Par ex., *Saint Georges terrassant le dragon* (Saint-Georges-de-Beauce); *Saint-Michel Archange* (Sainte-Foy); *La Vierge du Saguenay* (surplombant le fjord, près de Chicoutimi). Exposition rétrospective, Musée du Québec, été 1986.

6. En réalité, la chape de plomb qui recouvre les sculptures exposées aux intempéries n'a pu que favoriser, plutôt que prévenir, la patréfaction du bois.

7. Du 6 mai au 1<sup>er</sup> décembre 1986.

Daniel Morency DUTIL



15. Louis JOBIN  
Un chef indien.  
Haut.: 182 cm 8.



Dada et de Marcel Duchamp et seront les fondements de l'art conceptuel: l'idée (ou le concept) est l'élément essentiel du travail de l'artiste qui programme et accomplit par avance en esprit son œuvre. Alors que l'exécution devient sans importance. Selon l'expression de Sol Lewitt: «L'art devient la machine qui fabrique l'art.»

C'est sans doute autour de toutes ces interrogations que s'organisent les nouveaux réalistes. Héritiers de Léger et de Duchamp, ils revendiquent une certaine forme de liberté artistique qui est loin d'être dénuée d'ironie. L'humour tient lieu de manifeste, ainsi que le goût de la fête, du mouvement; en fait, comme pour prendre l'expression à la lettre: tout un art de vivre est ainsi mis en place, fondé sur notre quotidien, sur la vie moderne et sa surcon-

sommation d'objets. «Je suis un peintre qui utilise les techniques modernes pour exprimer un monde moderne», déclare Martial Raysse.

Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris offre donc, pour la première fois, une rétrospective à l'un des courants artistiques majeurs de l'après-guerre. Fondé, en 1960, par neuf artistes qui prennent acte de ce qui les lie en signant un manifeste rédigé par le critique d'art Pierre Restany, ce mouvement, outre Arman, César, François Dufrène, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé, rassemblera par la suite Christo, Gérard Deschamps, Niki de Saint-Phalle et Mimmo Rotella.

Christophe PELLET



17. ARMAN

*Consigne à vie*, devant la Gare Saint-Lazare, à Paris.  
(Photo Martin Briner)

## ZURICH

### GUSTAVE MOREAU

Gustave Moreau est né et mort à Paris (1824-1898). Il a eu une vie heureuse; le talent, reconnu très tôt, une famille qui soutint ce talent (la grande peine de sa vie fut la mort de sa mère (1884), de la fortune, une calme maison qu'il transforma en musée, des amis, des administrateurs. Bref, un destin radieux.

Son œuvre dément cette heureuse et belle trajectoire. Les sujets en sont toujours fantastiques: Moreau revient délibérément aux mêmes thèmes: Orphée, le destin du poète, la femme vengeresse, les héros antiques, victimes des Furies, Sappho. En réalité, son esprit le portait vers la dissolution de l'univers visuel, comme en témoigne, dès 1849, son entrée au concours du Prix de Rome. Il s'agit du retour d'Ulysse. A une époque où la peinture se devait d'être claire, le jeune Gustave Moreau n'appuie pas sur les traits, laisse une atmosphère se dégager, comme d'une scène vue à travers une mouvante buée. La force d'une personnalité aussi affirmée surprend, car il ne s'agira pas pour le peintre de découvrir peu à peu, par un cheminement intellectuel et psychologique, ses motifs, son univers mythique; cela est acquis très tôt. Il se rend compte, cependant, qu'il ne réussira à traduire cette réalité intérieure que par l'étude. D'où le séjour en Italie (1857-1858) qui lui permet d'exécuter des copies très poussées des grands maîtres et donc, d'acquiescer cette perfection qui lui facilitera la description picturale de l'intangible.

Son choix fait, il ne s'est plus agi pour Moreau que d'approfondir cette vision. L'Exposition du Kunsthau de Zurich<sup>1</sup> permet à l'amateur de l'accompagner dans son parcours. La mort est présente dès les premières affirmations de l'œuvre: dans une toile inachevée, elle offre des couronnes aux vainqueurs du tournoi. Plus loin, elle accompagne la Parque, sous forme d'ange. L'un des tableaux les plus émouvants est *Le Golgotha*, où la croix du Christ se perd dans le ciel cependant que le soleil (un soleil pâle) se lève au loin. Le

problème de l'évolution de Moreau se pose. Pour l'homme d'aujourd'hui qui exige les indices d'une évolution extérieure (à la Picasso ou à la Dalí), l'approfondissement métaphysique d'un peintre est de peu d'importance. C'est sans doute pourquoi Gustave Moreau attire et repousse à la fois. Il a choisi d'explorer une symbolique dont les ramifications nous échappent, un monde d'allusions mythologiques qui a cessé depuis longtemps de faire naître en nous des souvenirs. Il est aussi loin de nos préoccupations qu'Hercule au lac Stymphale ou que Salomé devant son apparition. Pourtant, il nous agresse, et c'est peut-être là la leçon de l'exposition.

Il existe donc un monde total de l'imaginaire! On voudrait être Freud ou Jung pour commenter, à l'aide d'un dictionnaire mythologique, cette démarche d'une vie qui paraît immobile, vouée au travail et à la contemplation. Les œuvres de Moreau nous laissent dans un état d'indécision devant nous-mêmes. On comprend que les maîtres du Symbolisme (Huysmans en particulier) lui aient voué une sorte de culte. Sa peinture est l'expression d'un paysage intérieur rendu serein par l'extrême tension des contraires. Elle annonce l'éclatement psychologique du vingtième siècle, déjà à son déclin.

1. Du 14 mars au 25 mai derniers.

Jean ÉTHIER-BLAIS

## ARCHITECTURES EN RELIEFS

Dans le cadre de l'Archifête, qui s'est déroulée du 29 mai au 8 juin derniers, un concours d'ornementation contemporaine, intitulé Architectures en reliefs, avait été lancé, et mit en lice plus de dix équipes formées d'architectes, d'artistes et d'artisans. Un premier prix, de \$1250, a été décerné à Pierre Granche et à ses collaborateurs, Yves Dumas, Léo Dumont, J. Jarnuszkiewicz, W. Jarnuszkiewicz et Pierre Larue; le second prix, de \$1000, a été remis au Groupe Now, composé de Jean-Paul Boudreault, Richard Fortin et Stéphane Jorish; le troisième prix (ex aequo), de \$500, a été attribué au Groupe Meteore Studio, à Jean-François Jacques et Pierre-Marc Pelletier; quant au quatrième prix (ex aequo), aussi de \$500, il est allé à A.I.M. Graham Livesey et Claudio Venier.

## Index des volumes XI à XX

L'Index renferme:

1. Table des sommaires
  2. Table des auteurs et des matières
  3. Table des comptes rendus de livres et de catalogues
  4. Liste des collaborateurs et collaboratrices
- Notes biographiques et nécrologie

Volumes numéros 43 à 82  
(Été 1966 — Printemps 1976)

On peut se procurer le dernier Index ainsi que le précédent (volumes I à X) au coût de \$4 chacun.

S'adresser à:  
Vie des Arts  
373 Saint-Paul ouest  
Montréal, Québec  
H2Y 2A7