

Expositions

Volume 34, Number 136, Fall–September 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53815ac>

[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

(1989). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 34(136), 64–77.

EXPOSITIONS

MONTREAL

La Collection Costakis au musée

Le Musée des beaux-arts de Montréal nous a gâtés, cette année, en ce qui concerne les grandes figures de l'avant-garde russe. Après l'exposition consacrée à Chagall, la présentation d'une partie de la collection Costakis¹ permet au public de se familiariser avec un moment particulièrement fécond et original de l'histoire du modernisme. L'on ne s'attend cependant pas à ce que le second événement connaisse le succès de foule du premier. Chagall appartient depuis longtemps à la scène artistique européenne et nord-américaine. Son choix de demeurer un peintre figuratif le rend, en apparence du moins, plus facile d'accès. Son œuvre attire par ses aspects biographiques et anecdotiques; on est séduit autant par les juxtapositions inédites de motifs et les écarts de conduite avec la gravité que par les rythmes et les harmonies colorées.

Mais justement parce qu'il représente tout cela, Chagall demeure une personnalité un peu en marge du gros des troupes de l'avant-garde russe. Il a été, avec Kandinsky, un des évincés du mouvement qui va du suprématisme au constructivisme et, à sa phase la plus radicale, le productivisme. La nette prédominance de l'abstraction et le caractère plus expérimental des œuvres de la Collection Costakis laissent le visiteur perplexe. Bien qu'il ait été, depuis plus de vingt ans, l'objet d'un très grand nombre d'études, l'art russe de cette période n'est pas encore accessible à la majorité. «C'est un peu sec», m'ont déclaré, en substance, mes étudiants qui venaient de voir l'exposition en manquant d'information sur le contexte. Ils s'inscrivaient pourtant, à leur insu, dans l'intention même d'un des pionniers de l'avant-garde, Kasimir Malévitch, qui concevait sa création comme une avancée au désert.

Quelques pièces plus anciennes permettent de suivre, en accéléré, les développements d'un art qui peut apparaître comme une excroissance exotique des premiers mouvements modernes. Il y a des traces d'impressionnisme, de symbolisme, de fauvisme et, surtout, de cubisme et de futurisme dans les créations russes

entre 1900 et 1920. Elles témoignent d'une circulation des œuvres et des artistes entre l'Est et l'Ouest. On retrouve en effet des Russes dans les ateliers parisiens et munichois. A Moscou, la Collection Chitchoukine s'enrichit des tableaux les plus récents de Matisse et de Picasso. Marinetti a des échanges fréquents et houleux avec ses collègues pétersbourgeois. Mais, c'est surtout l'abstraction qui impose l'avant-garde russe comme un jalon incontournable de la modernité. Cette abstraction fait son apparition brusque autour de 1915 et, en comparaison avec ce qui se passe au même moment dans la peinture de Kandinsky et de Mondrian, elle s'annonce comme une rupture sans précédent avec l'ordre ancien. Ses prémisses esthétiques ne reposent pas sur un simple rejet de la représentation des apparences. Elles contiennent en germe l'idée de la mort de l'art comme pratique séparée, qui va hanter tout le constructivisme et servir de point de ralliement au productivisme.

On fait beaucoup état du caractère prémonitoire de certaines œuvres qui annonceraient, parfois des décennies à l'avance, les propositions formelles les plus audacieuses du modernisme tardif. Qu'un tableau de Rodtchenko, de 1943-1945 et intitulé *Rythme expressif*, suggère un Pollock de 1948-1949, passe encore; mais, on voit aussi poindre Barnett Newman dans un Rosanova de 1917, et l'art minimal au grand complet dans les inventions en noir et blanc de Malévitch. Il n'est pas ici question de sources, dans le sens étroit du terme; cependant, devant un tel foisonnement d'expériences dont plusieurs tournent court, on résiste mal au besoin d'établir des rapprochements. Pourtant, entre les œuvres russes et l'abstraction à l'américaine, l'écart demeure très important. Il tient d'abord au format puis à l'organisation de l'image, à son traitement matériel et à l'idéologie qui la sous-tend.

Le type d'abstraction qu'inaugure le suprématisme offre un assemblage de plans colorés se détachant d'un fond monochrome. Comme les pièces d'un collage cubiste auxquelles on aurait rendu leur liberté, ces plans de couleur s'organisent selon plusieurs types de configurations. Ils se côtoient, se superposent, se traversent, suivant des trajectoires obliques qui suggèrent la légèreté et l'envol. Tantôt ils marquent la surface, tantôt ils pivotent, pour signifier une expansion spatiale pluridirectionnelle. Ailleurs, les plans forment un regroupement frontal qui leur donne l'air de reliefs instables, forçant la poussée du côté du spectateur. Il arrive que les plans se résorbent dans la ligne, le schéma, l'épure. L'image paraît alors sortie de la table à dessin de l'ingénieur plutôt que du chevallet dans l'atelier. L'artiste élabore des sculptures ou des architectures improbables à même la fiction picturale.

Ces fantaisies s'accommodent cependant d'une attention plus terre à terre aux matériaux: facture, texture et support sont explorés avec un souci presque artisanal. Elles s'inspirent largement de toutes ces



Nadezhda Andreevna Udaltsova
Sans titre, 1920.
Gouache sur papier; 48 x 38,5 cm.
Coll. George Costakis

expériences en trois dimensions qui sont sorties des contre-reliefs de Tatline (on ne peut que déplorer leur petit nombre dans la Collection Costakis; la plupart de ces constructions se sont perdues et ne subsistent que par document photographique). Le hauban d'aile du *L'étatline* est une pièce significative dans l'ensemble de l'exposition. Il montre que le rêve aérien n'était pas seulement réservé aux petits carrés; ce sont des hommes bien réels que l'artiste voulait lancer dans l'espace. Il nous renseigne aussi sur la dimension critique et utopique de cet art.

L'abstraction, qui se développe en Russie, avant 1917, a de fortes connotations spirituelles (on y retrouve la marque de la théosophie) mêlées à de vagues aspirations scientifiques. Elle met en scène l'avènement d'un monde nouveau sur les ruines de l'ancienne raison et le dépassement de la géométrie euclidienne. On peut comprendre comment ce projet a rencontré les buts de la Révolution d'Octobre. L'art d'avant-garde prêtait ses formes, le nouvel ordre politique apportait l'urgence et la pertinence de son contenu. De la fusion entre les deux naît le constructivisme qui va triompher au cours des années 20. La plupart des œuvres en deux dimensions de cette époque, que l'on range par tradition dans la catégorie tableau, dessin ou gravure, appartiennent à un genre inédit que les Russes nommaient «art de laboratoire». Cet art fait appel à l'artiste, comme spécialiste de la forme et des matériaux, pour qu'il conçoive des modèles (des constructions qui n'appartiennent plus au domaine des beaux-arts mais qui ne sont pas encore des objets utilitaires) adaptés à un imaginaire et à des besoins sociaux redéfinis. Ces œuvres ne devaient pas inciter à la contemplation esthétique mais pousser à l'action, mobiliser le spectateur par le simple effet de leur dynamisme.

Un tel engagement apparut à plusieurs comme encore trop mitigé. Une fraction de l'avant-garde russe se réclama du productivisme et décida d'abandonner la pratique de l'art *pur* pour passer du côté de la propagande et de l'industrie. L'abstraction géométrique entreprit une deuxième carrière dans les poésies et les tissus. Elle s'orna de slogans et se répandit sur la page imprimée, le kiosque d'exposition, le mur de la ville. A cause des conditions matérielles plus que difficiles en Russie à ce moment, et à cause de la résistance de nombreux éléments conservateurs, elle n'eut pas tout l'impact souhaité sur l'environnement et la vie quotidienne. Elle se réfugia alors dans le théâtre qui lui permit, pour un instant particulièrement brillant, d'incarner son utopie.

Retrouver les créations de l'avant-garde russe aux cimaises des musées peut alors créer une certaine confusion, surtout quand elles sont accompagnées d'œuvres qui vont davantage dans le sens de la tradition artistique: figuration expressionniste, abstraction plus lyrique où se mêlent la spéculation mathématique, le sentiment musical et le goût décoratif. On a raison de dire que la Collection Costakis rompt la vision trop monolithique d'une avant-garde russe tout entière absorbée par le constructivisme. La passion du collectionneur et les hasards de sa quête² l'ont amené à mettre à jour des démarches d'une grande diversité. A nous de ne pas les ramener à un simple éventail de styles modernes, à un exercice de formes plus ou moins harmonieux.

1. L'exposition s'est tenue du 17 mars au 21 mai 1989.
2. On lira avec beaucoup de plaisir le texte de George Costakis qui sert d'introduction au catalogue. C'est un témoignage attachant qui donne beaucoup d'indications sur le contexte de la Collection. Pour le sociologue de l'art, en plus, c'est une pièce d'anthologie.

Nicole Dubreuil-Blondin

Sculpture 89

Les prix astronomiques atteints, dans les ventes à l'encan, par des tableaux d'artistes morts ou vivants, ont tellement mobilisé l'attention, ces dernières années, que la sculpture a perdu du terrain dans la course internationale au prestige des manchettes de journaux et des transactions records.

Bien qu'on ne puisse espérer que Sculpture 89, la quatrième édition de cette exposition annuelle, à la Galerie Daniel, du 2 au 25 février, vienne combler ce retard ou susciter un type d'excitation qui bouleverse soudain les règles du marché, elle n'en est pas moins un excellent constat de ce qu'est la sculpture contemporaine. Elle fait également ressortir le rôle important de ce regroupement annuel d'œuvres de différents artistes parce qu'il donne aux acheteurs et au public en général une vue d'ensemble des démarches en cours, en un temps où la sculpture ne bénéficie pas, relativement, d'une grande visibilité.



Guy Nadeau
Siège des songes, 1989.
Bois, acier, cuivre et plomb; 152,4 x 122 x 91,4 cm.



Yves Louis-Seize
La Transparence de la mort ritualisée, 1988-89.
Argile et acier; 184 x 339 x 200,7 cm.

Comme les années précédentes, le propriétaire de la galerie, John Daniel, a invité les artistes à participer «à une exposition qui n'est pas sélectionnée par voie de jury, parce que le transport des sculptures est trop coûteux», dit-il. «Le but est de se faire une idée des tendances de la sculpture d'aujourd'hui, dans la plus grande variété possible des matériaux qu'elle utilise, qu'elle soit accrochée aux murs ou indépendante, qu'elle soit exécutée par des sculpteurs réputés ou par des artistes en début de carrière.»

Il a reçu cent diapos de sculptures, la majorité provenant de Montréal, et quelques-unes de Toronto, d'Allemagne et d'Angleterre. Le reste du Canada ne s'est pas manifesté. Il a retenu trente-quatre pièces, de trente et un artistes (dix-neuf hommes et douze femmes), dont vingt-sept du Québec, quatre de l'Ontario, une d'Allemagne et une d'Angleterre. Les sculptures étaient, en général, de dimensions plus réduites que celles de l'an dernier.

Comme on pouvait s'y attendre, cette exposition confirme l'importance prise par la technique mixte. L'hybridation des matériaux a touché aussi profondément la sculpture que la peinture, et de nombreux sculpteurs emploient des matériaux industriels et des éléments organiques. Il est difficile, dans certains cas, de dire si c'est le bois, la ficelle et la résine qui sont ajoutés à la pierre et à l'acier, ou si c'est le contraire. Il y avait naturellement des pièces réalisées en un seul matériau. La majorité, cependant, l'était par la technique mixte, et des objets qu'on aurait pu croire, au départ, incompatibles ou même hostiles les uns aux autres, constituaient la base de pièces très intéressantes, parce que les sculpteurs s'étaient donné le mal de rechercher tout le potentiel de leur signification.

Si l'on devait décerner une étoile, dans cette collection, elle irait certainement à Catherine Widgery, pour *Ghost Village*. Cet extraordinaire ensemble est constitué de dix-sept petites pièces en bronze et en céramique, de sable et de bois, et ferait très bonne figure dans n'importe quelle exposition internationale. Il parle, de façon sérieuse, de l'environnement, du problème des premiers habitants, de l'architecture comme structure globale des communautés isolées, et est le rappel de la conviction profonde de ce qu'est, l'essence de l'art, en tout temps et en tout lieu.

L'influence des modes africains d'expression comme source d'inspiration et de références plastiques, ne s'est pas affaiblie depuis *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. *My Shield*, de Suzan Edgerly, en est ici la preuve, faite de verre, de cuivre, de papier, d'acier et de fibres naturelles. Cet objet rituel, d'une riche iconologie, est un splendide exemple de l'harmonisation réussie de matériaux divers.

Comme l'an dernier déjà, Yves Louis-Seize fait de la surface sur le sol et de la surface sur le mur des éléments essentiels de sa superbe pièce, *La Transparence de la mort ritualisée*. Une grande plaque d'acier est, de nouveau, dressée contre le mur, porteuse de l'image d'un torse de femme gravé sur la surface récalcitrante. En face, sur le plancher, des silhouettes de femmes votives, en terre, développent le thème de l'artiste.

Pioul, de Claude Millette, est fait de trois poutrelles d'acier soudé qui rompent l'espace qu'elles cernent, et celui qui les entoure, avec une conviction et une élégance qui en feraient une pièce idéale pour une plaza. De même, d'ailleurs, pour *Le Baiser*, un bronze de Gérard Bélanger, et *Permutation*, d'Yves Trudeau, en

acier soudé. L'arche courbe de *Permutation* donne du relief à la verticalité de la pièce et présente l'intérêt supplémentaire de l'intersection des configurations abstraites et du jeu de perspective du traitement de la surface.

Siège des songes, de Guy Nadeau, est un gage de savoir-faire et d'imagination. Une table de travail et une pièce murale soutiennent une plaque portant un paysage, le tout est fait de bois, d'acier, de cuivre et de plomb. Intelligence également de la composition dans *Entre ciel et terre*, d'Alex Magrini, réarrangement mural des trois parties d'une seule et même figure géométrique.

La remarquable habileté de Lisette Lemieux à mêler le verre à d'autres matériaux n'est plus à démontrer, et sa *Colonne fragmentée* en est une preuve supplémentaire, comme l'est aussi, pour François Houdé, son *Ming V*, de la série des chevaux en vitres de fenêtre brisées qui l'a rendu célèbre.

Ann Roberts, qui travaille comme un conteur et un artisan médiéval, donne à ces pièces de céramique, *Trophy Fish*, par exemple, un humour et des sous-entendus freudiens.

La céramique est aussi le matériau de *Art's Playground/Birth of the Artist*, l'histoire d'une vie, par Alexandre Sorotschinski. Et l'humour est présent de nouveau dans une charge pop'art de la loi 101 du Québécois *Les 101 Dalmatiens*, de Claude Bernard, en technique mixte, d'après le livre et le film de Walt Disney.

On trouve aussi, chose surprenante, deux pièces cinématiques, l'une, *Round*, de Christian Bilger, de Berlin, est en technique mixte; l'autre, *Et que saute le lion*, de Jean Brillant, met l'accent sur la technique. Parmi d'autres pièces dignes d'intérêt, il faut noter, dans leur style familier, les deux sculptures de Joan Esar, et les deux d'Isabelle Grondin, ainsi que *The Rehearsal*, de David Tolley, en technique mixte, et ressemblant à de l'art folklorique américain ancien.

Lawrence Sabbath
(Traduction de Jean Dumont)

Christiane Chabot Une peinture sans repentir

Depuis son installation à Paris en 1976, d'abord pour y poursuivre sa formation, puis pour bénéficier du contact avec la grande peinture, Christiane Chabot nous revient régulièrement, exposant le résultat de ses recherches sur la figure humaine, dans de beaux paysages ou des intérieurs aux accessoires raffinés.

Ses compositions, très dessinées, manifestent une grande maîtrise de la ligne, sans repentino. Ses couleurs – qu'elle prépare elle-même – souvent très vives, phosphorescentes même, indiquent son intérêt pour le pastel et jouent la carte de la séduction.



Christiane Chabot
Le Peinture qui me touche, 1988.
Gouache; 83 x 67 cm.

Sa présentation du printemps dernier, permettait de voir le résultat de deux ans et demi de production: une trentaine d'œuvres, principalement des huiles, quelques pastels et des collages. La grande variété des sujets, souvent allégoriques, procède cependant d'une grande unité, suscitée par le leitmotiv d'une démarche préoccupée de faire ressortir la vibration, le geste créateur.

De nombreux emprunts aux peintres qui la touchent, anciens et modernes, jalonnent ses tableaux: thèmes, voire pastiches de Raphaël et de Vermeer, par exemple, dans le passé, ou bien de motifs, chez Van Gogh, Kandinsky, Braque, pour les œuvres plus récentes.

Cette volonté de synthèse de l'histoire de l'art prend une tournure particulière dans ses dernières œuvres: le traitement des fonds emprunte à la gestuelle de Kandinsky, qui inspira à ses débuts ses premières œuvres non-figuratives. Ces motifs en zigzag tendent à déborder la dimension de leur plan et à envahir l'espace du tableau jusqu'à susciter des rapports ludiques avec les figurants.

Ce souci de *faire beau* engendre un réalisme sans pathos, guetté par le danger d'une certaine froideur et du figelage. Christiane Chabot pratique l'art de la retenue, mais cette introspection en quête de la sérénité illustre peut-être à son insu, cet «ère du vide» qui est notre lot.

La plus grande toile, *La Tentation d'Adam et Ève*, fait bien voir que l'artiste a succombé à la tentation de la couleur, au déferlement des formes, qu'elle assume la faute sans repentir possible et que des œuvres plus libres devraient en résulter, venant peut-être subvertir quelque peu cet univers des formes pures, trop parfait. (A la Galerie Bernard Desroches, de Montréal, du 6 au 24 avril 1989.)

Voir aussi, sur Christiane Chabot, un article de Virgil G. Hammock, dans *Vie des Arts*, XXVII, 110, 24-26.

Alain Houle

Phénomènes de Paterson Ewen

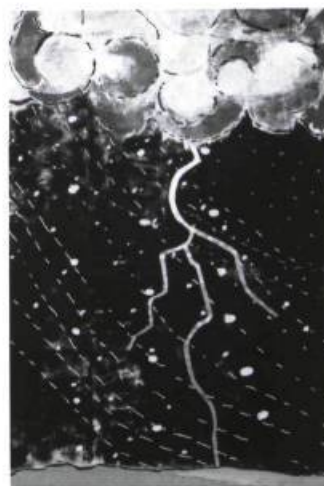
J'appelle mes œuvres *Phénoménimages* parce que ce sont des images de ce qui se passe autour de nous: la pluie, les éclairs, la grêle, le vent. Ce sont aussi des images de ce qui se passe dans et autour de l'univers, des galaxies, des éruptions solaires. Ce sont parfois des phénomènes internes. J'observe, je contemple et j'attaque.

(Paterson Ewen, 1979.)

L'imposant parcours que constituent les *Phénomènes* de Paterson Ewen s'ouvre fort à propos avec une réflexion de l'artiste. La présence de sa pensée unificatrice ne se dément pas, tout au long de l'itinéraire tracé par Philip Monk, commissaire de l'exposition de peintures exécutées de 1971 à 1987, et que le Musée des beaux-arts de Montréal accueille, du 28 septembre au 12 novembre, après Toronto, Vancouver et Ottawa.

Sans être une rétrospective, puisque les œuvres présentées n'illustrent pas la période abstraite de Ewen, l'exposition, néanmoins ambitieuse, permet de suivre l'évolution du peintre qui, par-delà une rupture provoquée, renouvelle à partir de 1968 son langage pictural pour atteindre la grande cohérence de l'ensemble rassemblé sous le titre de *Phénomènes*.

Lorsque Ewen quitte Montréal à la fin des années 1960 pour s'établir à London, en Ontario, il rompt avec un passé lié de près aux Automatistes. Sa création est dans une impasse, et il se sent confronté à un choix fondamental: cesser de créer ou, comme il se dit, «changer les règles du jeu». Il opte pour le changement et passe «de la toile et des peintures abstraites au bois et à l'imagerie». L'expérimentation avec de nouveaux matériaux lui donne l'impulsion attendue: à la toile se substitue le contre-plaqué, au pinceau, la gouge et la toupie.



Paterson Ewen
Night Storm, 1973.
Techniques mixtes sur contreplaqué; 244 x 168 cm.
Coll. J. Ron Longstaffe
(Photo Gracieuseté du Musée des beaux-arts de Vancouver)

Phénomènes regroupe donc trente-cinq œuvres issues de cette nouvelle manière de travailler. La représentation s'installe dans le tableau, déterminée à la fois par une volonté de signifier concrètement les éléments tels la pluie, le vent ou la foudre; et de cultiver le geste physique rattaché à la production de cet univers.

Les œuvres de Ewen ont toutes un sujet tiré de la nature, mais indiquent du même coup le système qui les porte et le geste qui les élabore. *Chaîne* du tonnerre et *Rochers* emportés par le courant d'une rivière, œuvres emblématiques datées de 1971, introduisent le métal comme substitut à la peinture. Les feuilles de métal agissent comme caisse de résonance pour les phénomènes naturels évoqués: tonnerre et eau vive, tandis que le linoléum gravé recrée les reliefs de la nature. Dans ces essais initiaux, Ewen établit un premier ordre de signes et un répertoire de matériaux qui se complexifie dans les œuvres subséquentes: «Un morceau de fil de fer devient de la pluie, un morceau de grillage devient du brouillard. Manifestement une activité physique qui va de pair avec la fermentation des images dans ma tête.»

Dans *Précipitation*, de 1973 ou *Pluie sur l'eau*, de 1974, les lignes indicatrices de la pluie sont incisées à même le contre-plaqué avec lequel elles font corps. Les images de paysages changent en 1973-1974 pour s'ouvrir sur les systèmes plus vastes des constellations et des galaxies (*Galaxie NGC-253*, *Comète Moore House*). De la ficelle superposée à la toile sert alors à quadriller la surface qui enferme la masse peinte, astre lumineux dans l'espace noir et dense du tableau. Ewen utilise parfois des clous ou un petit cercle de métal en guise d'astres, comme dans *Lune au-dessus de Tobermory*, de 1981.

Dans ces paysages retraversés, l'artiste ne cherche plus à mimer les effets de la nature ou des phénomènes mais bien à les concrétiser – en traduire la force, l'intensité, la présence physique qui saisit les sens et les yeux à la fois.

La peinture de Paterson Ewen n'est jamais exubérante. Elle respire la retenue d'un artiste qui a consciemment délimité son territoire et fixé les limites de l'expérimentation. Ewen traduit avec force la complexité des phénomènes naturels dans un ordre plastique.

Marie-Jeanne Musiol

L'École du Meuble Vingt ans plus tard

L'exposition qui a ramené l'École du Meuble à la mémoire, ou pour plusieurs l'a fait connaître, nous a, du même coup, livré toute l'épaisseur du temps, en ce siècle où une institution devient une nébuleuse composante de l'histoire vingt ans seulement après sa disparition.



Marcel Parizeau
Table de toilette à plateau ouvrant, v. 1937.
Acajou.
Chaise
Acajou et tissu.
(Photo Giles Rivest)

Il aura d'ailleurs fallu plusieurs années de recherches à la commissaire Gloria Lesser pour recueillir et amasser la documentation ainsi que les œuvres nécessaires pour mettre sur pied une exposition – flanquée d'un substantiel catalogue – intéressante et riche. Le public pouvait apprécier les résultats de ce travail en parcourant les salles d'exposition du rez-de-chaussée du Château Dufresne, du 23 février au 7 mai, et, s'il montait dans les autres pièces, se heurter au frappant contraste entre l'opulence de l'architecture édouardienne du château et la simplicité des lignes caractéristique des œuvres qui y étaient exposées. Mais, chez la plupart des visiteurs, la découverte résidait avant tout dans le sujet de l'exposition.

Car, il faut le rappeler, l'École du Meuble a joué un rôle majeur dans le développement de notre communauté artistique. Issue d'une initiative gouvernementale, alors que Louis-Athanase David, Secrétaire de la Province dans le cabinet Taschereau, convaincu de la nécessité de développer le marché des produits nationaux, instaura, en 1935, un établissement destiné à lutter contre les tendances industrialisante et internationale de la décoration. En effet, en encourageant les artistes québécois à retourner aux sources de notre artisanat, l'École cherchait ouvertement à revaloriser les ressources naturelles de la province, tout en offrant aux artisans, le métier lucratif de la décoration intérieure.

A la tête de l'École comme à la base de son idéologie, Jean-Marie Gauvreau fut l'homme des débuts et de la continuation. Son patriotisme, sa prédilection marquée pour le bois et sa formation à l'École Boule, de Paris, ont, dès le départ, im-

primé un objectif à la nouvelle institution: concilier l'intemporalité de l'artisanat et l'avant-gardisme de la décoration et du stylisme français.

Apparemment, le goût marqué de Gauvreau pour l'Art déco français orienta, pendant de nombreuses années, les productions des étudiants, et plusieurs des œuvres présentées à l'exposition témoignent de cette influence. Mais les artistes trouvaient aussi leur propre expression et il suffit pour s'en rendre compte de regarder les pièces du premier diplômé de l'École, Louis Jaque, dont la chaise *façon banc*, d'inspiration égyptienne avec son siège de babiche, fournit un excellent exemple. En outre, la direction de Gauvreau dut plus d'une fois opposer ses vues à celles de plus jeunes, dont Paul-Émile Borduas, Guy Viau et d'autres.

D'abord et avant tout opposé à l'esthétique industrielle, Gauvreau développa au sein de son École de nombreuses divisions: ébénisterie; dessin, décoration, documentation; sculpture sur bois; céramique, et encouragea le développement des arts textiles en soumettant le projet d'un centre d'artisanat (tapis et tapisseries au crochet) à la Pointe-au-Pic et en fondant la Centrale d'artisanat du Québec. Son programme professionnel de décoration intérieure visait à former des artistes multidisciplinaires et ouverts à la coopération, allant chercher chez les artisans, plutôt que dans la production industrielle, les divers éléments qui entraient dans un plan de décoration.

Des artistes qui y ont étudié ou enseigné, et dont quelques œuvres ont été retenues pour l'exposition, on peut nommer Marcel Parizeau, Elzéar Soucy, Pierre Normandeau, Louis Parent, Hubert Boyer, Henri Beaulac, Claude Hinton et, bien sûr, Louis Jaque. Les tendances les plus diverses s'y sont retrouvées mais, le plus souvent, le modernisme côtoyait l'expression classique. Tout au long des années 1935-1940 et jusqu'à la fin des années 1950, les artistes et les artisans de l'École du Meuble ont, en fait, travaillé à revaloriser un métier, la décoration intérieure, alors peu connu de leur clientèle.

Si plusieurs ont réussi à vivre de ce métier et à produire des œuvres originales, les pressions exercées par la production industrielle, beaucoup moins coûteuse, et le style international ont grandement contribué à détourner l'artiste de la fabrication artisanale, de moins en moins appréciée dans le Québec du début des années 60. La Révolution tranquille fit le reste. En 1958, l'École du Meuble se transportait dans l'ancienne École Polytechnique et prit le nom d'Institut des Arts Appliqués, qui, lui-même, est tombé en 1969, sous la juridiction du Cegep du Vieux-Montréal...

Depuis, beaucoup d'eau a coulé.

Voir aussi, dans le présent numéro, l'article de Monique Brunet-Weinmann, à la page 48.

Jocelyne Hébert

Un paysage personnifié...

La peinture, depuis quelques années, nous a habitué à un certain contenu narratif. La peinture de Louise Masson, malgré l'emprunt de signes figuratifs, parle beaucoup plus de la peinture elle-même que du sujet emprunté qui, en fait, n'est que le prétexte à l'acte de peindre. Ne voulant aucunement se soustraire aux sources d'inspiration, l'artiste les laissera transparaître dans l'image. Ici, le combat est livré au point de vue formel et sur le plan de la matière.

Ce qui est assez révélateur chez Masson, c'est de vouloir, jusqu'à un certain point, anéantir la notion du personnage dans l'image. Cela nous apparaît comme un malaise de la vision humaine et, même lorsque l'artiste dérive vers le paysage, il sera presque toujours fragmenté, laissant ainsi apparaître dans un deuxième temps une vague connotation entre l'humain et l'image. Pourtant, a priori, ce paysage référant, n'a rien d'humain. Il en est même vide de toute présence. Mais l'artiste est obsédé par sa relation intime avec son environnement et se projette en lui. Donc, il existe un deuxième plan dans le langage des dernières œuvres de Masson, non pas qu'il n'existait pas auparavant, mais disons qu'il se précise. Par contre, l'absence de personnage est significative puisque l'artiste aurait ainsi l'impression de faire des autoportraits, et c'est de là que naît le malaise, le miroir. Cette personification, elle l'aura longtemps retenue du revers de la main pour, enfin, gauchement mais correctement, la laisser sourdre et prendre place. Le contrôle d'un tel élément, auquel tous peuvent s'identifier, n'est pas évident. Il peut devenir facilement source d'incompréhension de la part du regardeur puisqu'il peut installer des paramètres trop rigides dans la lecture de l'œuvre.

Aussi ne pouvons-nous nier que ce référant humain est l'artiste. L'artiste en face de l'art qui est aussi son environnement au même titre que le paysage. Son meilleur ami et son pire ennemi. Celui-ci installe le doute, faisant en sorte que le tâtonnement prenne place. Mais, c'est justement grâce à ces tâtonnements et à ces superpositions d'images et de signes que la mémoire du tableau s'installe et participe au vocabulaire final. Cette mémoire, d'abord instinctive mais qui s'installe, devient réfléchie, intelligente, et provoque la mise en question de l'équilibre. Car, il s'agit bien de trouver un équilibre, et ce, sur plusieurs plans: l'homme et son environnement, les signes visuels et la surface, la coloration et la forme, l'histoire et l'actualité, passéisme et modernisme, sans pour autant verser dans le modernisme ou, dirons-nous dans le post-modernisme à outrance. Masson, à ce sujet, s'attaque à la peinture; elle travaille une matière noble et classique (l'huile) sur un support, lui aussi, noble et classique (la toile), et c'est toujours à ce point que naît le défi de la peinture. Le langage se doit d'être personnel, fort et tranchant. Il peut



Louise Masson
Montage avec nuage, 1989.
Huile sur toile; 122 x 305 cm.
(Photo Daniel Roussel,
Centre de documentation Yvan Boulerice)

créer des effets qui, a priori, semblent discordants. Cependant, si nous nous attardons, cette discordance recrée plutôt un rythme très près de notre vécu contemporain et réinsère ainsi la peinture au sein même de notre quotidien. Voilà que le défi s'identifie. Aussi ces couleurs riches et pleines viendront-elles donner la profondeur nécessaire au champ visuel, si cher à l'homme. Ce qui est encore un certain tour de force, car la plupart des œuvres de Louise Masson ne font aucunement appel à la perspective si souvent utilisée en peinture et qui crée un encadrement rassurant pour celui qui regarde. L'ouverture de la peinture de Louise Masson vient d'ailleurs; elle vient de l'intérieur.

Alors que les paysages et, maintenant, la forme humaine sont l'étincelle qui fait jaillir le discours pictural, il est remarquable de voir à quel point tout de qui émane de ces œuvres appartient à l'art abstrait, et c'est là, à mon humble avis, que réside toute la richesse de cette peinture peut-être encore jeune mais combien stimulante. (Galerie Michel Tétrault Art Contemporain, du 1^{er} au 25 mars 1989).

Michel Groleau

Béliveau Mise en demeures

Être libre, c'est une autre façon d'être coincé, plus personnelle, plus intense.

(Riopelle)

De Paul Béliveau, on connaît surtout les œuvres sur papier, lithographies ou dessins au pastel, inventariant les espaces énigmatiques dont le hiératisme est parcouru parfois par un irrépressible désir de fuite. Les seize toiles exposées à la Galerie Trois Points, du 4 février au 1^{er} mars, sont de grands dessins à l'acrylique, en clair-obscur de gris, terre, sépia, bleu-noir, de lieux clos dramatisés par les vues en plongée et contre-plongée, et par l'éclairage artificiel que projettent d'invisibles sources. La lumière peinte présuppose un double artifice: le spotlight du photographe et le rayon du projecteur. En effet, «Le déclencheur du thème Les demeures sont (sic) des diapositives prises de l'intérieur d'un édifice désaffecté depuis 25 ans. Les lieux portent les traces du passage de l'homme, de son absence aussi», (selon Ronald Young), qui présente l'exposition.

Thème rebattu, mais demeures d'une inquiétante étrangeté, douées d'une aura (au sens que Walter Benjamin confère à ce mot en l'appliquant aux vieilles photos en noir et blanc) qui s'explique bien quand on sait que l'édifice désaffecté est l'ancienne prison de Québec, dite la petite Bastille. La présence et l'absence de l'homme, ses traces, le passage du temps, le passage du seuil qu'appelle le motif récurrent de la porte, se conjuguent au passé dans ce lieu du confinement, de la solitude, de la réclusion, de la confrontation au mur et à soi-même. La seule issue possible (on pense, par contraste, aux séries Lieux et Exit de Velikovic) est intérieure: par la culture, l'art, la poésie que l'on a dans la tête, par l'évasion spirituelle, verticale, de la mémoire et de l'imaginaire.

Ainsi, la 10^{ème} demeure, où l'âme est assignée à résidence, suscite justement un envol piranésien d'escaliers qui poursuivent leur ascension au delà du coin supérieur gauche du support, tandis que le regard du spectateur est induit vers le haut par celui du personnage qui occupe l'autre moitié du tableau. Si l'imagerie est moderne, l'iconographie qu'elle actualise, ses schèmes dynamiques sont ceux de la peinture classique, ceux, par exemple, du Greco.

Ce lieu de géhenne est aussi un lieu de culture. Au sens premier: la 4^{ème} demeure garde des arbres en dormance, racines emprisonnées dans la jute et la corde. Mais surtout au sens dérivé: métaphore de l'atelier, du loft d'artiste, du lieu de création (même si Béliveau n'y a pas songé, la petite Bastille devait abriter la Fondation Riopelle), la 14^{ème} demeure: la mémoire voit sa fenêtre-soupirail condamnée. Son doublet pictural, le tableau-vedute, est retourné contre le mur. La trouée perspectiviste de la surface vers l'extérieur est inversée en son contraire:



Paul Béliveau
La 16^e demeure: *Le Temps des choses*; 1989.
Acrylique sur papier, béton et métal; 184 x 300 cm.

l'écran noir intérieur des nuits blanches de la mémoire. Mais il s'agit toujours de projection: point de fuite ou fuite dans l'imaginaire.

Les demeures intérieures sont intériorisées. D'où l'image récurrente des cercles concentriques creusés en mouvement spiralé de l'extérieur vers un centre invisible: *agora*, arène, amphithéâtre, stade (que s'est approprié le sigle des cinémas du Complexe Odéon...). C'est le lieu d'une scénographie antique, vieille comme le monde, des archétypes, qui cherche le sens des signes, en raccordant les deux pièces du symbole (de «sumballein» = jeter ensemble, réunir), d'où la prédilection pour la composition bipartite. Image ombilicale de la mémoire en quête du centre de soi, de l'origine (portrait du père); descente outre-tombe des cercles de l'Enfer dantesque (gris au cimetière du Père-Lachaise: *et l'écho*).

Le danger ici, comme pour la tragédie, est de (dé)choir du cri au dit, du signe à la parole, du poème à la narration, du symbolique au simple décodage. Le texte (et attention à l'orthographe!) affaiblit l'image, de plus en plus personnelle et intense, qui doit parler d'elle-même.

Monique Brunet-Weinmann

Alain Laframboise Vivre et voir Venise

Alain Laframboise a exposé le printemps dernier, un ensemble d'œuvres réparties dans cinq boîtes-sculptures qui renfermaient des façades miniatures de «pallazzi» vénitiens en contre-plaqué peint et découpé, plus une dizaine de photomontages, étonnantes compositions faites avant que l'artiste n'enferme ses façades dans des cages de verre qui ressemblent à des autels.

Les boîtes, avec le léger recul que cette installation dans l'espace permet aux formes peintes et les effets de leur éclairage intégré, nous proposent ainsi des architectures comme modes de pensée ou comme modes de vie, dans un temps qui s'arrête. Citations de Venise, plus près de la poésie que de toute autre forme d'art. Une Venise manipulée, réinventée, redis-

tribuée par l'artiste au moyen de sculptures et de photos, pour en faire jaillir des lumières, des reliefs, des architectures et des émotions. Venise, la ville patricienne aux portes de la Méditerranée, avec les frises orientales de ses façades, ses espaces de théâtre restreints, au gré du spectacle débouchant, impromptu, de tous les coins de rue sur ses places. Aussi la Venise de Thomas Mann: la mousse, les eaux épaisses, vertes évoquées dans les photomontages par un simple bout de tissu. La ville des flots aux lumières moites, toute en douceur. Même l'éclairage photographique sur ces façades de bois peint et découpé évoque la lumière réelle qui colore la lagune; l'artiste invente ces lumières, qui rehaussent ses façades ou les *hiératisent*.

Dans les boîtes, la qualité première est le silence. L'exceptionnel patrimoine de l'humanité, ici réuni, murmure des confidences d'orgueil et de paix. Orgueil de la Cité des Doges, issue des eaux pour marquer l'histoire, paix retrouvée de la ville qui s'enfonçait, accessible à tous, témoin d'un passé à jamais révolu.

Un artiste a mis la main à la pâte pour lui rendre l'hommage de son imaginaire. Les vers de Musset ne dépareraient pas cette fascination: «Dans Venise la rouge – Pas un bateau ne bouge – pas un reflet dans l'eau – Pas un falot.»



Alain Laframboise
Veduta no 7, 1989.
Photo couleur tirée à 3 ex.; 100 x 127 cm.
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice) Gracieuseté Galerie Graff

La directrice de la Galerie nous confie, heureuse: «Alain Laframboise obtient un tel succès à la Foire de Bâle, où nous présentons ses œuvres depuis 1986, que, cette année, en juin, nous lui avons consacré deux jours entiers, à lui seul, à notre stand». Comme je m'étonnais du prix vraiment modeste de ses œuvres, elle me dit que cela s'explique par le fait qu'il est venu tard à la création artistique.

Les boîtes sont, cela va de soi, à exemplaire unique. Les montages photographiques en couleur sont limités à trois exemplaires signés par l'auteur. (Galerie Graff, du 16 mars au 11 avril 1989.)

Paquerette Villeneuve

Normand Rajotte A la recherche des dieux tranquilles

Le paysage, on le sait, a toujours attiré les photographes, qu'ils se nomment Edward Weston ou Lee Friedlander. C'est peut-être qu'ils y trouvent un thème qui leur permet de souligner d'une façon fort pertinente certaines caractéristiques propres à l'image photographique, notamment, dans plusieurs cas, sa très grande netteté. En effet, le paysage photographique fait voir une multitude d'éléments naturels: plantes diverses, tiges de toute sorte, écorces variées, qui mettent naturellement en valeur, si je puis dire, la précision optique de l'appareil, qui détient alors sur la peinture, un avantage incontestable.

La photographie étant par ailleurs, dans le meilleur des cas, un art – donc une métaphore – ses praticiens ont pu voir aussi, dans le paysage, un thème de choix qui leur permettait de réfléchir sur des notions philosophiques qui ont trait, comme toutes ces notions, à la vie ou encore à la mort.

Les images présentées, du 1^{er} au 26 février, à la Galerie Dazibao, par le photographe montréalais Normand Rajotte, n'échappaient pas à ces deux caractéristiques.

L'artiste présentait, en effet, à cette occasion, une vingtaine d'images en noir et blanc de formats variés qui nous montraient divers paysages, plutôt ordinaires que spectaculaires: sous-bois, clairières, arbres, roches, etc., photographiés, au cours des dernières années, lors de voyages dans le nord de l'Espagne, le sud de la France, les États-Unis et le Canada. Or, ce qui frappe dans cette présentation, c'est que, contrairement à ce que l'énumération précédente pourrait laisser croire, les photographies étaient homogènes et il était difficile, à partir des images proposées, d'identifier les lieux reproduits, ce qui n'était pas d'ailleurs, il faut bien le dire, l'objectif visé par Rajotte.

C'est donc dire que ces images sont à l'opposé de celles que nous présente, par exemple, la revue américaine *National Geographic* qui, elle, tente au contraire, et sans vouloir juger du contenu artistique de celle-ci, de mettre plutôt en évidence les différences qui séparent une région ou un pays de son voisin.

C'est donc dire aussi, et cela justifiait à mes yeux l'intérêt des images de Rajotte, que l'on retrouvait entre les diverses œuvres proposées, moins une différence qu'une similitude ou encore un étroit rapport. Ce rapport pouvait être de divers ordres, plastique entre autres, mais je retiens, quant à moi, les similitudes spirituelles, d'ailleurs mises en évidence par le titre de la série. Ce retour à une dimension spirituelle, compris ici dans un sens évidemment large, me semble fort pertinent actuellement, dans la mesure où les sociétés occidentales semblent être de plus en plus plongées dans une série de problèmes souvent inextricables, reliés à



Normand Rajotte
1986.

la consommation, à l'hédonisme et aux divers extrémismes, qu'ils soient d'ordre politique ou religieux.

Un mot, en terminant, sur la présentation des images. L'exposition aurait pu, selon moi, mieux servir le propos de l'artiste, en étant plus resserrée. Je pense, en particulier, aux montages (certaines des œuvres étaient exposées sous la forme de triptyques) dont l'assemblage n'était pas toujours évident. Je crois que le travail de Rajotte, intéressant par ailleurs, aurait été mieux servi, dans le cadre de cette présentation, par une dizaine d'images de grand format, présentées individuellement.

Michel Gaboury

Rainer Gross

Depuis que les trois Cs – Francesco Clemente, Sandro Chia et Enzo Cucchi – ont fait frémir le monde de l'art avec leurs immenses toiles débordantes de personnages de l'histoire de l'art et de l'histoire mythique, traités dans un style néo-expressionniste théâtralement chargé, les artistes du monde entier se sont lancés dans l'inventaire et la représentation de tous les personnages légendaires, depuis les temps bibliques jusqu'à nos jours, essayant de trouver entre eux, souvent contre leur gré, des relations symboliques contemporaines.

Même si cette mode flamboyante semble, aujourd'hui, s'essouffler, on trouve des praticiens qui creusent encore et exploitent ce qui fut, un jour, un spectaculaire pactole. Il y a cependant un notable changement d'emphase dans le travail de Rainer Gross, un artiste de 38 ans, d'origine allemande, chez qui la nature excessivement contestataire du contenu et de sa mise en œuvre, ainsi que l'urgence des messages socio-politiques, ont été considérablement adoucies. Elles ont été remplacées par une imagerie narrative moins grinçante et une matière picturale plus sophistiquée.

Pour sa première exposition à Montréal, Gross présentait à la Galerie Samuel Lallouz (du 18 février au 16 mars), dix-neuf collages en acrylique sur toile. Il est arrivé à New-York, en 1973, et passa

quelques années avec Larry Rivers, un compagnonnage dont on retrouve encore des traces d'influence, si on en juge par cette exposition.

Gross mélange l'imagerie classique et baroque avec un symbolisme néo-pop et les dépeint, avec une technique brillante, dans la mouvance d'envolées lyriques. En quelques touches de brosse, il peut reproduire, avec une étonnante sensibilité, les contours, les couleurs et les caractéristiques de parties de natures mortes et de paysages européens familiers, qu'il incorpore, sous forme de collages dans ses compositions.

A Question of Scale, de 1984, une peinture en acrylique sur toile haute de huit pieds, est typique du genre de matériel qu'on trouve dans le coffre au trésor de la nostalgie de l'histoire. Le nu à longues jambes, style Las Vegas, porte sur la fesse et la cheville droite des emprunts à des paysages classiques, ainsi qu'un demi-nu sur son corps et sur la cruche qu'elle tient au-dessus de sa tête. Près d'elle, un Vulcain pensif tient une faucille et un marteau.



Rainer Gross
A Question of Scales, 1984.
Acrylique sur toile.

Habilement exécutée, cette peinture d'une peinture à l'intérieur d'une peinture à l'intérieur d'une peinture, entraîne le regard dans le jeu de cache-cache des paradoxes de l'illusion pirandélienne et de la réalité, la complicité temporaire entre l'objet d'adoration contemporain et les idoles séduisantes d'hier.

Gross maintient cette ambiance discrète et provocante de son travail dans *Luxus*, une autre, et peut-être la plus originale de ses séries, qui doit quelque chose au pessimisme total du Pop'art. Ces peintures mettent en valeur des objets luxueux, peints dans le style élégant, encore que commercial, des annonces publicitaires. Il y a ainsi des lévriers aristocratiques, des gobelets, des couverts, des bijoux et d'autres témoignages de richesse, tous placés dans des intérieurs de décorateur.

Lawrence Sabbath
(Traduction de Jean Dumont)

Marc-Antoine Nadeau

D'entrée de jeu, les douze aquarelles et l'eau-forte de Marc Nadeau séduisent par la fraîcheur, la jeunesse, la spontanéité et la vivacité qu'elles dégagent. Si elles rappellent d'une part une certaine imagerie propre à l'enfance, un univers de bande dessinée, elles nous parlent également d'un monde d'adultes criblé de contingences matérielles. Avec ses images, Marc Nadeau nous donne accès à son univers personnel. Elles ont le caractère du journal intime, comme si l'artiste avait littéralement jeté sa vie sur la toile, comme s'il l'avait matérialisée en peinture. Cela donne des images fragmentées où le regard cherche en vain le cœur de l'«istoria», des images où la suggestion de l'espace repose essentiellement sur la fonction spatialisante de la couleur, un espace où s'amalgame tout ce qui peuple la vie de l'artiste. En étalant ainsi sur la toile cet univers personnel, l'artiste rejoint paradoxalement un univers collectif, celui de tout homme vivant en société. À l'aide de signes récurrents, tels le train, le bateau, la boîte de conserve, l'enveloppe et la femme, Nadeau se livre à l'inventaire de sa vie, tout en proposant une réflexion historique. Ses motifs, tels des condensateurs, accumulent les significations. Ainsi le navire représenté sous plusieurs de ses formes (voiliers, sous-marins, etc.) fait-il référence à la passion qu'entretient l'artiste pour la voile, mais aussi aux origines de ce dernier et à celles de tout un peuple venu de la mer. Les figures féminines sont, elles aussi, lourdes de sens. Représenté à l'aide d'un minimum d'interventions graphiques (une fine et souple ligne de graphite circonscrit le motif), ce corps féminin fait certes référence à la vie émotive et imaginaire de l'artiste, mais aussi parfois à l'histoire de l'art. Dans *Paysage intérieur II Scène d'été, ou Varennes je vous ai tant aimé*, deux femmes se font face. L'une tend la main vers l'autre afin de saisir la pointe de son sein. On reconnaît aisément *Les Baigneuses de Fontainebleau*². Cette métaphore figurative a pour effet de ramener l'attention sur la vie de l'artiste en tant qu'artiste, c'est-à-dire en tant qu'homme possédant un savoir spécifique. En outre, la transparence des figures au fond, rappelant la bidimensionalité du support, permet l'os-



Marc-Antoine Nadeau
La fille de la banque, 1988.
Aquarelle, 81,3 x 111,7 cm.

tentation de la peinture en tant que pratique singulière mettant en œuvre un certain nombre d'exigences matérielles, dont le pouvoir de manipulation appartient en propre à l'artiste. En concrétisant sa vie en peinture, Marc Nadeau nous livre l'essentiel de son existence. Il rend également visible la contradiction existant entre une vie axée sur la création et une société axée sur la consommation. Pas de désespoir dans ce constat, seulement une pointe d'ironie mettant en évidence l'absurdité de la vie. Les propos inhérents à l'œuvre de Marc Nadeau sont abordés avec désinvolture. La légèreté du ton est rendue par un traitement formel dénué de toute dramatisation et qui insiste sur l'aspect fictif, théâtral et artificiel de la peinture. Tout en conservant la référence au monde réel, l'artiste met de l'avant la spécificité picturale. Contrastant fortement avec la production artistique contemporaine, les œuvres de Marc Nadeau sont accessibles, et cette accessibilité fait l'effet d'une brise soufflant sur un monde artistique où règne l'hermétisme.

1. Galerie Espace, du 8 avril au 7 mai 1989.
2. Tableau anonyme de l'École de Fontainebleau, (16^e siècle), dit aussi Gabrielle d'Estrées.

Nathalie Leroux

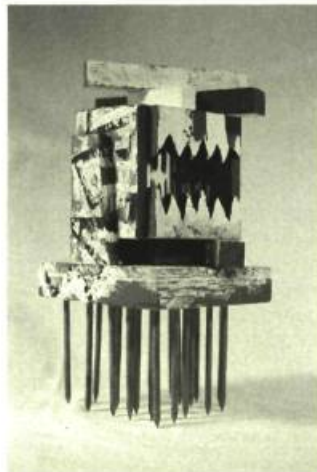
Marc-André Roy Un changement d'ère

«Le problème, ce n'est pas le problème; le problème, c'est la solution.» Sur cette pensée qui, déjà, laisse entrevoir un programme, Marc-André Roy s'interroge sur notre réalité, pointe du doigt quelques idées reçues et nous invite chaleureusement à changer d'ère...

Imprégnée d'une profonde préoccupation pour les conséquences de l'action humaine sur son environnement, sa réflexion nous propose, et non sans une teinte d'humour, une solution poétique à la pollution atmosphérique. Naïf et touchants, ses petits mangeurs de pollution (sculptures aux couleurs vives et bigarrées) et son Gueuteur électronique soulignent dérisoirement la gravité d'une situation en s'intégrant comme élément-surprise à l'exposition «Nature morte».

Ainsi, à la Galerie Cultart, du 2 au 26 mars dernier, le public était guidé à travers un itinéraire démonstratif où les deux salles de la galerie devenaient autant de moments: l'exposition du problème, puis sa solution.

S'appuyant sur un environnement sonore composé par Guillaume Richard, l'exposition exploitait la sculpture, l'installation, la photographie et, avec prédilection, la xérogaphie. Dans les *Natures mortes-aux-pommes, aux-cerises, aux-fleurs*, l'artiste superpose, par photocopie, les motifs qui composent l'œuvre et les entrelace de caches labyrinthiques taillés à la main. Ce travail de surimpression produit un très haut contraste entre les noirs et les blancs, relevant de façon frappante les couleurs.



Marc-André Roy
Mangeur de pollution, 1989.
Techniques mixtes; 13 x 13 x 26 cm.

Au centre de cette production, la série L'Arbre et l'homme, conçue à partir de la photographie d'un arbre mort en milieu urbain et peint en blanc par l'artiste lui-même. Au fil de leurs modifications et de leur intégration à d'autres œuvres, ces *xérogaphies* dont la principale superpose le système artériel de l'homme à la ramure de l'arbre – contiennent l'expression la plus directe et la plus entière de la démarche artistique de Marc-André Roy: non seulement accepter l'ère technologique, mais l'assumer par la connaissance et la science afin de mieux l'intégrer à notre monde et cesser de lui faire violence. La solution Roy!

Jocelyne Hébert

L'art au féminin chez Pratt & Whitney

«Les Femmeuses 89» avait lieu au Centre de recherche et de développement de Pratt & Whitney. Il s'agit d'une grande exposition et vente d'œuvres d'art de cinquante-sept femmes peintres au profit de Carrefour pour Elle, une maison d'accueil temporaire pour femmes et enfants victimes de violence conjugale. Ces peintres représentent toute la gamme des expressions, de l'abstraction à la représentation formelle, jusqu'à l'art naïf. Chaque artiste est invitée à présenter deux œuvres.

Sous étiquette d'art naïf, Clémence Desrochers, qui est la présidente du Comité d'honneur, expose sans prétention deux petits dessins pleins d'humour. Autour d'elle, des noms prestigieux: Betty Goodwin présente une petite lithographie des années soixante-dix, Françoise Sullivan, deux assemblages aux couleurs sourdes en forme de «tondo», Simonin, deux petits formats vibrants de couleurs et de formes. De Marcelle Ferron, l'on retrouve une huile forte, le jaune et le rouge appliqués à grands coups de spatule passionnée. Raymonde Godin traduit un cli-

mat tout à fait différent dans un tableau à la calligraphie toute intérieure. Silvia Safdie nous fait lire deux magnifiques pages de son journal tandis que Sarah joue du crayon de couleur avec virtuosité. Michèle Drouin affirme sa présence avec «Pinacle» aux chaudes couleurs sensuelles. De Suzelle Levasseur, deux huiles sur papier. Des formes dans lesquelles des automatismes de perception nous font lire des figures et Victor Hugo nous revient à la mémoire.

Chez les plus jeunes, Louise Prescott allie acrylique et photo dans des diptyques tout à fait réussis. L'acrylique reprend les formes de la photo en miroir et le passage se fait bien de l'un à l'autre. Les œuvres sur papier ont la faveur des jeunes «Femmeuses». On peut voir de beaux dessins aux formes minérales de Martine Deslauriers, les personnages aux formes hallucinantes de Laurence Cardinal. Dans la grande tradition surréaliste, Sally Spector a des dessins poétiques où une bibliothèque redevient forêt et où un coquillage se fait plus gros que le pont. Janet Logan se souvient de son histoire de l'art dans une très bonne huile intitulée «Nike et Boatman». Et il y en aurait d'autres dont la présence serait à souligner.

Ce titre «l'art au féminin» n'indique pas qu'il y a un art fait par les femmes différent de celui des hommes mais rend compte plutôt de la richesse créative des femmes. Si nombreuses sont les femmes peintres, qu'il y a une rotation dans la présentation, chaque année.

Un catalogue qui contient une courte biographie de chacune des artistes accompagnait l'exposition qui ne durait que deux jours. Était-ce le printemps, était-ce le soleil, cette exposition s'est déroulée dans un climat de joie, de fête et plus d'une cinquantaine d'œuvres ont trouvé preneur.

Hedwidge Asselin

Roméo Savoie Une peinture qui se souvient

La dernière exposition de Roméo Savoie à la galerie de l'UQAM, il y a un peu plus d'un an, était une démonstration convaincante de l'importance des relations et de la profonde interdépendance existant entre chacun des gestes successifs du peintre, chaque moment de la construction du tableau, les voisinages, les fulgurances, les retours, les jeux de l'expérience et du savoir. Il s'agissait de son exposition de maîtrise: le cheminement de l'artiste y était donc, par définition, relativement lisible au regard du spectateur.

Les toiles luxuriantes qu'il a présentées, du 4 au 19 mai derniers, à la Galerie La Folie des Arts, étaient beaucoup plus contenues et réflexives, plus secrètes que les précédentes, bien qu'elles partagent

Couleurs et formes

Fidèle à son orientation, le 7^e Festival International du Film sur l'Art (Montréal, 7-12 mars) a présenté une centaine de films et de vidéos de tout genre et de tout format (dont 6 longs métrages) à l'intérieur de ses diverses sections. A elle seule, Carrefour de la création regroupait les trois quarts des bandes en compétition ou non, réduisant à la portion congrue les quatre autres sections qui n'ont d'ailleurs pas soulevé de vagues. Pour l'essentiel, on retiendra surtout l'affirmation d'une approche rigoureuse des œuvres au moyen d'un langage audiovisuel concis et précis, fuyant la préciosité verbale et la gratuité visuelle.

Life Systems, de Dominique Fischbach, consacré à Steve Carpenter et à son œuvre au demeurant sympathique, est l'exemple même d'une approche piégée par son commentaire d'une prétention inouïe. A l'inverse, *John Neumeier au travail*, d'André S. Labarthe, s'impose par sa façon de s'effacer devant le travail de l'artiste et de débusquer l'effort derrière l'illusion du spectacle. Ce que Tina Horne n'a pas réussi à faire avec Betty Goodwin (*There is Plenty of Room: A Film on B.G.*), en demeurant au seuil de son univers créateur.

Pour une approche pertinente portant sur des œuvres closes, voyez plutôt des films comme *Le Repas chez Lévi*, d'Alain Jaubert, dont l'analyse résolument scientifique porte sur le tableau de Véronèse exposé à la galerie de l'Académie, à Venise. En trente minutes passionnantes, il réussit le tour de force d'examiner la composition, le jeu des couleurs, la structure et l'histoire du tableau d'une façon rigoureuse et de l'agrémenter d'une dimension ironique bienvenue et justifiée. Ou encore, *Matisse, voyages*, de Didier Baussy (qui s'est déjà imposé par l'intelligence de son approche et sa conscience du cinéma avec *Picasso, Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou La Déchirure jaune et Pierre Bonnard - Les aventures du nerf optique*). Moins flamboyant, ce *Matisse*, qui

navigue au plus près des œuvres, de *L'intérieur aux aubergines à Jazz*, n'en présente pas moins les mêmes qualités essentielles au film sur l'art.

Par ailleurs, pour échapper à la narration classique, certains proposent une structure éclatée du récit. Soit sur le mode de la fiction documentée, truffée de documents d'archives, comme *Lamento pour un homme de lettres*, de Pierre Juras. Soit sur le mode documentaire, comme *Jan Cox: A Painters Odyssey*, de Bert Beyens et Pierre De Clercq, qui mêle images d'archives sur film et vidéo, photos, peintures, fiction et textes, en référant à divers procédés filmiques.

Ces exemples, choisis au hasard parmi tant d'autres, illustrent assez bien les tendances actuelles du film sur l'art que l'on a pu observer à l'occasion de ce festival.

Gilles Marsolais



Roméo Savoie
Série Arbres, Graffiti vert, 1988.
Techniques mixtes sur toile; 137 x 168 cm.
(Photo Gilles Savoie)

avec elles le même symbole – l'arbre, le même plaisir de l'objet accidentel, le même goût de la trace, patiemment reprise, qui nomme dans la matière de la peinture, non pas l'identité, mais l'être de l'artiste.

Une peinture profondément actuelle, dans le sens où elle fait fi de toutes les définitions préalables. Et ce n'est pas un moindre plaisir que d'avoir à reprendre, au fil des toiles, les questionnements amples et les métissages dynamiques qui gardent vivante la pensée de notre époque.

Il y a, chez Savoie, une volonté organique d'inscrire le corps dans le tableau, mais cette inscription ne se fait pas dans l'instinct du gestuel, ou le débridé de l'expressionnisme: elle est le résultat de gestes lents, dix fois repris et *maturés*. Le peintre ne conçoit pas, au départ, la totalité du tableau, il en fait, à proprement parler, *l'expérience*, mais c'est le savoir évident et la technique sans faille qui rendent cette dernière crédible et fructueuse. Nombre de toiles pourraient être qualifiées de minimalistes, mais elles n'en sont pas moins le résultat de l'application patiente de dix ou quinze couches d'encre de Chine diluée dans l'acrylique.

La peinture de Roméo Savoie s'apparente à la nouvelle abstraction. Comme elle, elle continue de s'interroger sur la peinture tout en refusant la froideur analytique de l'ancienne abstraction. Comme elle, elle emprunte au figuratif, au conceptuel, au minimalisme, tout ce qui peut la servir. Elle est, comme le dit si bien Michel Ragon, «Une abstraction qui a une mémoire culturelle...»

Jean Dumont



Helmut Newton
Frames from the Edge.

A voile et à vapeur sur l'Île Sainte-Hélène

Le Musée David-M-Stewart, situé dans le vieux fort de l'île Sainte-Hélène, qui contient de riches collections permanentes d'objets et de documents du passé, présentait, au cours de l'année, trois expositions très instructives.

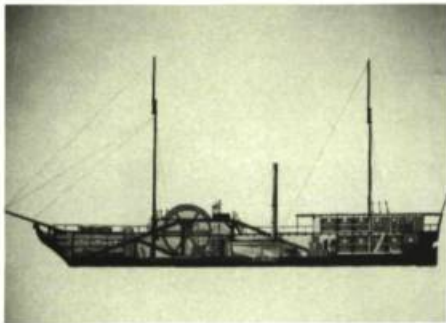
La première, intitulée *Civitates Orbis Terrarum - Les villes du monde*, mettait en relief des plans et des artefacts liés à la navigation maritime et constituait un hommage à un événement culturel incontournable, l'ouverture du Centre Canadien d'Architecture.

Ces plans de villes et des principaux ports d'Europe et des lieux exotiques connus au 16^e siècle sont extraits du premier atlas composé avec rigueur. Ils n'en sont pas moins superbes, tout comme les énormes globes terrestres et la série de tailles-douces de voiliers des 17^e et 18^e siècles.

En plus de maquettes, d'instruments astronomiques et de dessins d'époque, d'une imposante figure de proue, on retrouvait des figurines de porcelaine anglaise: allégories féminines des quatre continents connus au 18^e siècle: l'Europe «Reine du Monde», le mystère et la production de matières premières, si précieuses pour les autres régions; en somme, une fascinante mise en scène de l'ethnocentrisme...

La seconde, *Bienvenue à bord!* - Les premiers vapeurs sur le Saint-Laurent, plus près de nous mais qui continuait la précédente, organisée en collaboration avec le Comité d'Histoire et d'Archéologie du Québec, honorait à son tour la famille Molson à qui l'on doit l'instauration de cette nouvelle forme de navigation, associée au développement industriel de Montréal.

Le propos est centré sur l'épave du *Lady Sherbrooke*, des Lignes Molson, localisée en 1983 et qui fait l'objet de



Jean Bélisle
Lady Sherbrooke, vue en coupe longitudinale du
 bateau à vapeur.
 Dessin.
 Montréal, Coll. du Comité d'Histoire et d'Archéologie
 subaquatique du Québec.

fouilles archéologiques si bien que plus de 2000 fragments qui en proviennent reposent sagement dans des vitrines.

Civitates Orbis Terrarum, par sa présentation et la qualité des objets exposés, offre un plus grand intérêt esthétique que *Bienvenue à bord!*, au contenu didactique plus marqué, retraçant la technologie de la vapeur et tentant de recréer le contexte social afférent au 19^e siècle. Cette dernière nous a semblé plus aride, malgré les intéressantes reproductions de vues de Montréal, peu aérée quant à sa disposition, surtout qu'elle se trouve placée en fin de parcours...

Quant à la troisième, *Aux armes citoyens!*, une participation aux festivités du bicentenaire de la Révolution française, elle n'était pas encore en montre au moment d'aller sous presse. (*Civitates Orbis Terrarum*, du 5 avril au 4 septembre; *Bienvenue à bord!*, du 26 avril au 4 septembre.)

Alain Houle

l'imaginaire, fantastique. Et, à vrai dire, qu'y a-t-il de plus changeant que l'âme humaine? Tels des miroirs, ses personnages archaïques, aux formes grossièrement ébauchées dans le bois, viennent donc ébranler nos certitudes quant à l'immuabilité des apparences.

Chez Hopkins, cette réflexion se fait davantage autobiographique et mise plus précisément sur le sens de l'existence alors qu'une figure masculine s'apprête à prendre la mer à bord d'une barque. On peut facilement y voir une métaphore de l'aventure humaine, vécue contre vents et marées! Ce thème n'est pas nouveau pour l'artiste; toutefois, ses peintures récentes apparaissent beaucoup moins oppressantes. La palette s'est éclaircie, l'espace dramatique de l'arrière-scène est traité de façon plus abstraite, une manière qui culmine d'ailleurs avec des paysages qui démontrent une filiation évidente avec les ciels vénitiens de Turner.



Fernand Leduc
Claire-voie, 1960.
 Huile sur toile; 162 x 129 cm.
 Coll. Fernand Leduc
 (Photo gracieuseté du CIAC)

Chez Fernand Leduc, prix Borduas 88, pas de compromis. En témoigne la rétrospective que lui consacre le Musée du Québec, du 11 avril au 28 mai, organisée par le Musée des Beaux-Arts de Chartres en collaboration avec le Musée du Nouveau-Monde de La Rochelle. Avec quelque cent dix peintures, gouaches et dessins, réalisés entre 1943 et 1988, et retraçant sa démarche artistique et scientifique, il est fort appréciable de pouvoir constater comment, par sa ténacité, ce grand Québécois a su troubler notre conception de la couleur-lumière. Tout un monde sépare les premières œuvres surréalistes, puis automatistes et plasticiennes, des subtiles microchromies. L'art se fait ici contemplation, au sens le plus intense du terme, et on comprend que dans le contexte d'une société de consommation de plus en plus rapide, l'œuvre de Leduc suscite un malaise certain.

Plutôt que de remettre en question nos valeurs reçues, le photographe de Québec Richard Baillargeon a préféré confronter sa propre culture avec celle du Moyen-Orient, plus précisément celle de l'Égypte. Ce fut le choc, mais un choc cependant productif. Ainsi, d'une stratégie misant sur la disponibilité du regard découle une exposition éclatée, sans structure chronologique ou géographique, l'itinéraire traditionnel de voyage cédant la place au parcours autobiographique, nettement plus sensible. A ces photographies panoramiques en couleur, auxquelles sont associées une trame sonore envoûtante de Bernard Bonnier, s'ajoute un album...de photos, que des éléments textuels, remarquables dans leur concision, viennent teinter de divers états d'âme. Voilà une expérience du domaine de l'intime qui, peu commune, se vit avec beaucoup de délectation (chez VU, du 10 mars au 2 avril).

Marie Delagrave

QUÉBEC

De la connivence au journal intime

Rarement aura-t-on vu une telle connivence entre deux exposants. Il aura fallu le flair de Michel Guimont pour que, dans les deux salles de sa galerie temporaire, du 16 au 30 avril, se développe entre Tom Hopkins et David Moore une synergie fondée sur l'expression de diverses facettes de l'expérience humaine.

Depuis plusieurs années déjà, ces Montréalais affirment leur intérêt pour la figuration mais, sans pour autant, se restreindre à l'anecdote. Ainsi, chez Moore, tout comme chez les peuples primitifs dotés d'une compréhension du monde plus intuitive que rationnelle, l'objet prend une valeur de signe. Au lieu de représenter le réel, ce sculpteur cherche en fait à rendre compte de la multiplicité des réalités, de la mouvance des êtres et des choses. La mémoire se fait mythique,

Avec Antoine Dumas, peintre-illustrateur de la capitale, le champ universel est délaissé au profit d'un regard concentré sur l'absurdité de notre époque. Tandis que la Villa Bagatelle, du 23 février au 9 avril, offrait une rétrospective succinte de sa carrière (notamment avec des tableaux d'ambiance et des paysages plus inoffensifs), la Galerie Madeleine Lacerte, du 5 au 23 mars, proposait, pour sa part, une exposition pour la première fois entièrement conçue autour d'un thème unique: *Lignes de vie*. Des principales étapes ponctuant l'existence d'un individu, de la naissance à la mort, en passant par la formation scolaire, les relations amoureuses, la course à la réussite et la retraite, ressort une critique sociale ironique, centrée sur la consommation. Dumas est d'abord un communicateur: bien que sa peinture veuille séduire, on retiendra surtout son talent d'observateur.

RIMOUSKI

Métaphores et synecdoques

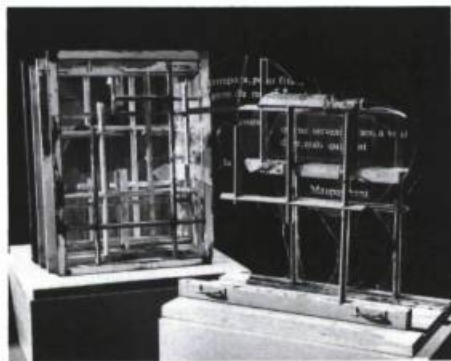
Gilles Mihalcean, François Houdé: l'œuvre sculpturale comme figuration poétique, non pas représentation du réel, mais reproduction du sens du réel. En cela, Houdé et Mihalcean se rejoignent. Leurs œuvres, exposées au Musée régional de Rimouski, du 25 janvier au 26 mars, proposent au spectateur un parcours descriptif et narratif morcelé qui se reconstitue par l'accumulation des références au réel. D'une part, donc, les chevaux Ming de François Houdé, comme une métaphore fragmentée de la mémoire. D'autre part, les fragments d'objets de Gilles Mihalcean, rassemblés comme une synecdoque de la narration.

Les grands verres de Houdé sont regroupés sous le titre de *Mémoires illustrées*. «Mémoires personnelles, Mémoires collectives, Pertes de Mémoire, que l'on doit nécessairement reconstruire», est-il écrit dans le court texte de présentation de l'exposition. Ainsi sont proposés un regard sur le temps et une description des traces laissées par l'homme dans sa propre mémoire.

Par l'utilisation du cheval, comme figure emblématique, Houdé fait jouer le paradoxe de l'«animal social», en même temps fougue (fugue?) et soumission, en même temps sauvage et domestiqué. Cheval prétexte, nous dit-il, cheval métaphore aussi: image de l'homme considéré dans ses rapports avec son propre règne, animal; image anthropologique.

Par l'utilisation de fenêtres anciennes, de blocs de verre industriel, de verre armé, par l'utilisation donc de ces «morceaux de civilisation» et par leur détournement au profit de l'œuvre d'art, Houdé fait jouer le paradoxe de la matière transformée, reprise comme matière première. Le travail descriptif oscille continuellement entre le transparent et l'opaque. Transparence de premier degré: celle du verre; transparence de second degré: celle de la fenêtre, en tant qu'ouverture sur le monde. Et opacité de la fenêtre, en tant que marque de la frontière entre le dedans et le dehors, en tant que lieu même de l'infranchissable. Opacité survenant aussi par la superposition des transparences, alors même que la forme découpée dans le cadre et le verre de la fenêtre devient illisible parce qu'insérée entre d'autres formes découpées qui, tout à la fois, la complètent et la contredisent. Transparence et opacité aussi des extraits de texte gravés sur certaines pièces: lisibles par la clarté des caractères, illisibles par leur fragmentation et leur découpage.

Ainsi, tant dans le travail des matières que dans le jeu métaphorique du propos, François Houdé tente de s'approprier ces pertes de mémoire et offre au spectateur de reconstruire l'illusoire transparence de sa condition.



François Houdé
Ming XIX, 1988.
Cadre de fenêtre en bois, verre coupé et gravé, métal et base de bois; 45,7 x 76 x 91,4 cm.
(Photo Jocelyn Blais)

Les sculptures en séquences de Gilles Mihalcean présentent, pour leur part, le réel sur le mode de la syncrodoque. C'est par la partie qu'on appréhende le tout, par la succession des fragments qu'on reconstitue la séquence narrative. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'aucun titre ne vienne chapeauter l'exposition. En fait, c'est chacun des titres des œuvres qui, partie d'une représentation générale, se reporte, se déporte et se dépose sur l'ensemble et propose une lecture des œuvres.

«La sculpture est à faire, écrit Mihalcean, il n'y a pas de point de vue privilégié ni de vue d'ensemble. C'est une sorte de déroulement chargé d'éléments, un déplacement rempli de sens uniques et de croisements.» En effet, les parties des sculptures sont déposées, juxtaposées plutôt qu'assemblées, et c'est par le regardeur que se construit la narration. Entre ces parties, des «trous»: trous entre les objets eux-mêmes, disposés à distance les uns des autres, trous entre les signes qu'ils projettent.

Ces parties de l'œuvre sont souvent, elles-mêmes, parties d'objets manufacturés ou qui jouent à l'être. Ainsi, une commode découpée laissant voir son armature; ainsi, un escarpin esseulé; ainsi, l'éclairage qui marque certaines portions de l'œuvre. Quelque chose entre l'artefact et le ready-made, signes allégoriques d'un monde à reconstruire.

Ces détachements obligent le regardeur à *travailler*, à lire l'œuvre à partir de l'une ou l'autre de ses parties, à récrire pour lui-même ces histoires de *Saint-Placide*, *l'hiver*, de *Première neige* ou de *Brumes gaspésiennes*.

François Houdé, Gilles Mihalcean, deux modes d'appréhension et de représentation du réel, deux mondes fragmentés où se jouent, par voie de métaphore ou de syncrodoque, le rapport entre l'être individuel et l'être social, le rapport entre l'humain et la civilisation qu'il produit.

Marie Bélisle

OTTAWA

Jeux de vie et de mort

Dans une série de petites peintures sur papier traversées d'esquisses ludiques, Denis Juneau renouvelait le défi d'unifier sur un même plan la couleur et le dessin. Ses délicats idéogrammes, présentés à la Galerie Calligrammes, du 3 au 21 mai, se déployaient comme des notations géométriques ou des inscriptions personnelles. A travers (ou par-dessus ?) les surfaces de bleu, d'orange ou de magenta, la mécanique du dessin s'explicitait – fragile et approximative. Les cubes, les tuyaux, les traces se confondaient dans une écriture ouverte, au flux rythmé par les intensités de couleur. La trame géométrique baignait dans l'espace atmosphérique privilégié par Juneau qui, sans renoncer au formalisme de sa démarche antérieure, l'investissait ici d'une surprenante dimension poétique.

L'installation sculpturale de Roch Tremblay, à la Galerie Axe Néo-7, du 3 au 28 mai, se réclamait d'un ludisme plus macabre. Un squelette d'acier était fusionné à l'armature d'un lit récupéré au dépotoir, lieu ultime des rejets. Le dispositif de *L'Enigme du triangle* comportait un jeu de miroirs qui renvoyait au spectateur sa propre image, jumelée à celle du moribond, tout en imprimant un caractère dessiné et abstrait à l'ensemble. Roch Tremblay rompait ici définitivement avec la matière sombre et visqueuse de sa production antérieure où se confondaient l'excrément et l'embryon. En fermant définitivement la porte de la matrice, il accédait à un nouvel ordre où le non-dit du vide soutenait l'effet de la matière, dégagée de sa masse. L'installation portait à sa limite la symbiose d'une agonie vécue et la démarche artistique chargée de la figurer.

Au Musée des beaux-arts du Canada, les *Phénomènes* peints de Paterson Ewen piègeaient la fugacité de diverses manifestations atmosphériques dans une très belle exposition qui se terminait le 14 mai. En parallèle, *Henri-Cartier Bresson – Les débuts, 1929-1934* regroupait au musée les travaux d'une période de création marquante pour le photographe qui commençait à cerner le *moment décisif*, constitutif de son œuvre.

Marie-Jeanne Musiol



Denis Juneau
Mirage.
Gouache; 153 x 122 cm.
(Photo Réjeanne Lajoie)

Les monologues intérieurs de Ron Martin

Notre univers serait-il à ce point sursaturé d'images que nous demandions aux artistes de nous fournir des aires de repos sous forme d'écrans paranoïaques propres à recevoir ces formes qui nous habitent? Ce n'est pas exclu. Après tout, Voltaire ne prétendait-il pas que les œuvres les mieux réussies sont celles que le lecteur complète? Mais que penser d'une œuvre qui exige du spectateur qu'il fasse tout le travail, comme si le produit fini équivalait à une page blanche?

Qualifier pareille œuvre de difficile, comme le fait Walter Klepac, auteur d'une étude qui paraît dans le catalogue de l'exposition Ron Martin, 1971-1981, tenue au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, du 10 février au 14 mai, avant de se rendre à Vancouver puis à Ottawa, n'est-ce pas une façon à peine voilée de traiter de simples ceux qui avouent bêtement ne rien comprendre à une œuvre insignifiante, de l'aveu même de l'auteur («We have to apprehend the paintings as literal realities open to observation, not as vessels of meaning») qui se plaint, par la suite, de l'incompréhension des critiques («I don't believe that there has been one critic in this country that has understood the essence of those paintings and nor will there be one for a long time»)?

Si l'artiste n'y a rien mis («It's not intended to be anything, there are no intentions in my opinion, with reference to an audience»), pourquoi le spectateur devrait-il ajouter à l'objet des considérations qui sont siennes, donc étrangères et à l'œuvre et à l'artiste? Et pourquoi Philip Monk, qui signe l'introduction au catalogue, tient-il tant à ce qu'on y voie un sens («What does this body or work mean to us now?»)? A trop vouloir justifier ces œuvres, il les remet en question. Pourquoi ne pas y voir, comme Martin nous invite à le faire («We merely observe it, merely look at it») ce qu'elles sont, i.e. une quantité prédéterminée de peinture étendue dans un espace de temps limité, arrêté d'avance, sur une surface de format préétabli?

Dire qu'en quinze minutes, Martin a recouvert, de vingt gallons de peinture noire d'ivoire une toile mesurant tant et tant, relève de l'exercice scolaire ou de la prouesse, les exigences de temps, de format, de quantité et de qualité des matériaux, ayant peu à voir avec l'excellence ou la pertinence d'une œuvre d'art.

Et puis les tableaux monochromes qu'on qualifie d'«extremely subtle and exquisitely articulated» ne sont pas une invention de Martin. Borduas a passé par là. Rothko également et Molinari depuis, ainsi que Fernand Leduc, et d'autres.

Que cette peinture soit appliquée au rouleau, à la spatule, avec ses mains ou au pinceau, est toutefois révélateur des rap-

ports que l'artiste établit avec son matériau. Celui qui manie la peinture, comme un sculpteur modèle la glaise, se donne sans doute l'illusion d'être plus près de l'acte créateur que celui qui garde ses distances et ordonne son univers du bout d'un pinceau comme une fée ou un chef d'orchestre.

Qu'on s'arrête au résultat est plutôt une question de goût ou dépend encore des liens affectifs que le spectateur peut établir entre lui et cette œuvre ou son auteur. Mais il ne faut pas s'attendre à ce que l'œuvre monopolise l'attention du spectateur qui a toujours des distractions et qui ne se donne jamais entièrement à l'objet qu'il observe. S'il est cultivé, il comparera, par exemple, les tableaux de la série des *Sans titre*, de 1979, aux panneaux décoratifs servant de cloisons dans les avions d'une certaine ligne aérienne; s'il ne se laisse pas intimider par les commentaires renfermés dans le catalogue, il portera un jugement de valeur sur ce qu'il voit; et s'il a une personnalité forte, il se mesurera à l'œuvre.



Ron Martin
Call #5, 1976.
Acrylique sur toile; 213,4 x 167,6 cm.
Québec, Coll. Sogecal Inc.

Une fois qu'on a «compris qu'il n'y a rien à comprendre», pour reprendre l'heureuse formule de Jacques Languirand (*Les Grands Départs*), on peut rouvrir les yeux sur ces grands formats monochromes bleus, blancs ou noirs et les voir tels qu'ils sont, i.e. des œuvres auto-référentielles supposément complètes en soi, même si la chose ne peut jamais l'être tout à fait, chaque tableau dépendant d'un support, d'un matériau et d'une liberté qui agit, comme dans le cas de Ron Martin, sans souci apparent de communiquer, par signes repérables, le contenu de ses monologues intérieurs qui se traduisent par autant de ballons vides.

Pierre Karch

Cecil Buller Une gravure moderniste

Les gravures sur bois audacieuses et figuratives de Cecil Buller comptent parmi les meilleurs exemples de la production de l'Avant-garde artistique canadienne des années 20 et 30, et témoignent de la pénétration des tendances les plus nouvelles de la gravure internationale de cette époque. Dans cette première exposition particulière des œuvres de Buller au Canada depuis 1957, la rudesse et le primitivisme de la composition se mêlent à la sensibilité lyrique. Les corps masculins et féminins, idéalisés par le romantisme, sont stylisés et placés dans des environnements archétypes, urbains ou naturels. L'intention narrative et poétique évidente de ces pièces n'est pas sans rappeler le travail d'une autre Canadienne expatriée de cette même époque, l'écrivaine Elizabeth Smart, dont le livre, *By Grand Central Station, I Sat Down and Wept*, recèle, dans son écriture, les mêmes qualités de simplicité et de densité.

En voyant cette collection de plus de soixante gravures, eaux-fortes, aquatintes, lithographies et linoléums, il est difficile de comprendre comment le travail de Cecil Buller a pu rester ignoré de tous nos livres d'histoire de l'art, et n'a refait surface que récemment, dans des expositions collectives, telles que *The Canadian Block Print*, de 1984, et *L'Estampe au Québec*, de 1988. Les travaux de Buller furent, de son vivant, reconnus sur la scène internationale. Ils ont été publiés dans *The London Mercury*, *The Studio Magazine*, *The Century* et *McCall's Magazine*, et ont été exposés à la Biennale de Venise, à la Pan American Exhibition, à la National Academy of Design, et lui ont valu de nombreuses récompenses internationales. L'exposition actuelle, montée par Patricia Ainslie, fera beaucoup pour redonner ici, à cette artiste, le crédit qu'elle mérite.

Cecil Buller, née à Montréal, en 1888, commença ses études sous la tutelle quelque peu académique de William Brymner, à l'Art Association of Montréal, avant de continuer à l'Art Student's League, à New-York, en 1910. Voyageuse invétérée, comme elle le fut tout au long de sa vie, elle s'embarqua, avec Edwin Holgate, en 1912, pour Paris où, comme élève de Maurice Denis, un des fondateurs du groupe des Nabis, elle perfectionna son style particulier. Son travail continua d'évoluer, durant les années 20, vers un dessin vigoureux et animé dont le point culminant fut la production d'une série de onze bois gravés illustrant *Le Chant de Salomon*, publié, à Paris, par Maurice Darantière, en 1931. Plus que de simples illustrations, ces gravures sont de sublimes incantations. Ses dernières gravures, dans la période d'après-guerre, également intéressantes graphiquement parlant, expriment un pes-



Cecil Buller
Shadow of War, 1948.
Gravure sur bois.

simisme rêveur à propos des relations de l'homme et de la machine, de la guerre et de la mise sous séquestre de l'esprit humain par l'industrie.

L'exposition actuelle circulera au Canada durant les deux prochaines années, visitant la Galerie Nationale du Canada, en novembre-décembre 1989; l'Art Gallery of Windsor, en janvier-mars 1990, le Musée des Beaux-Arts de Montréal, en avril-juin; le Musée du Québec, en juin-août, et la Mendel Art Gallery, en octobre-novembre. Un beau catalogue accompagne l'exposition mais, malheureusement, les illustrations des œuvres de Buller, de dimensions réduites, ont beaucoup moins d'impact sur le spectateur que la contemplation des pièces originales.

John K. Grande
(Traduction de Jean Dumont)

PARIS

La Photographie, un voyage entre les choses

Fondamentale dans le paysage artistique de la scène montréalaise ou canadienne, l'utilisation de la photographie par des artistes – reliée, de façon plus générale, à une dynamique transmedia – commence à acquérir, ici, une certaine visibilité, comme en témoignent quelques expositions qui ont eu lieu, à Paris et en France, depuis la fin du printemps dernier. Grâce à elles, la photographie montréalaise, déjà reconnue dans tout le Canada, atteint, par sa qualité et par sa singularité, une échelle internationale.

Les Mondes de Raymonde April

A Paris, l'espace Colbert de la galerie de photographie de la Bibliothèque Nationale a présenté une sélection d'œuvres photographiques de Raymonde April allant de 1981 à 1988¹.

Lecture poétique du quotidien, ces photographies proposent d'innombrables scénarios. La photographie devient, pour Raymonde April, un moyen de brouiller les cartes entre la réalité et la fiction. Cette démarche met en question les notions de privé, d'intimité et d'autobiographie. «Tout est là, et il manque toujours quelque chose», écrit l'artiste; «Il y a des amis dans des paysages, des repas, des objets de désir, des lieux précis qui existent pêle-mêle dans leurs infimes détails, leur écho infini, indistinct et bouleversant. Parfois, le tableau qu'ils composent tous ensemble est si parfait qu'il faudrait, à défaut d'y entrer, s'en souvenir toujours. Dans son journal, Robert Musil parle du monde des choses et de la réalité des images. Que peut-on faire d'autre que courir sans cesse entre les deux?»



Raymonde April
Les Cœurs en bois de rêve, 1987-88.
Extrait *La Dormeuse*.

Selon Jean-Claude Lemagny, conservateur de la prestigieuse collection de photographies de la Bibliothèque Nationale, l'artiste qui «travaille sur les débordements et les prolongements de la photographie» utiliserait comme matériau des «résidus de la vie quotidienne» dans leur aspect «routinier». Ce travail «refuse les prestiges extérieurs». C'est à partir de la mise en scène de ces «nébuleuses» du documentaire que Raymonde April bâtit une sorte de roman de la photographie dans une démonstration ambiguë, entre le cliché banalisé et la charge plastique somptueuse. Comment, à travers le processus photographique, ces instants de la vie quotidienne deviennent-ils ainsi saturés d'une aura d'émotions, de souvenirs et de tendresse rêveuse et comment ces faits bruts, anodins, se transforment-ils en de telles icônes? Voilà les questions auxquelles s'attaque ce voyage au fond des choses.

La fin des haricots

Les images de Randy Saharuni n'ont rien de cette chorégraphie dense et mélancolique entre réel et fiction, artiste et spectateur: mouvements de va-et-vient et de retours entre le banal et le dramatique qui

imprègne l'univers photographique de Raymonde April. Saharuni se sert également de l'appareil photo comme d'un stylo. Sa méditation s'éloigne du quotidien pour devenir une réflexion ironique et détachée sur le temps et le hasard saisis dans leur fluidité par le déclencheur et la pellicule.

Tout, ici, est mouvement, biologie, désir, devenir. La photographie, chez Randy Saharuni, est une façon d'expérimenter des univers en suspens, de s'interroger sur les directions aléatoires de cette mécanique des fluides: celles des dés jetés avant le verdict de la chance, par exemple. Pour Saharuni, il faut jouer et tricher avec l'objectivité photographique, rendant au hasard ce qui est au hasard.

Jeux de poésie verbale illustrée, rapprochements et collusions ingénues nous font ici sentir les lacunes de notre perception trop cartésienne. Saharuni nous rappelle qu'il faut suivre le courant et prendre conscience d'instant exceptionnels où les forces en présence s'aiguillonnent et se dirigent selon une logique qui leur est propre. Pour créer cet effet de fourmillement organique qui est à la base de son vocabulaire, Saharuni a fait son marché, rapportant dans son panier à provisions des haricots qu'il photographie, flottants au fil de l'eau. Ces légumes peuplent ses images d'un mouvement grouillant et lumineux. Présenté à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et intitulé *Le Haricot e(s)t, son ombre*², l'univers aquatique de Saharuni et de ses baigneuses sensuelles contrastait d'une façon voulue avec la monumentalité austère et minérale de ce lieu incroyable.

De Nice à Ivry

La Foire Internationale de l'art contemporain de Nice, *Art Jonction International*, mettait, cet été, l'accent sur la jeune création internationale³. Un bilan tonique des nouvelles pratiques photographiques artistiques, entre autres, nous y était proposé tant par un colloque que par la participation de certaines des cent galeries présentes à la foire. Ce cadre ne pouvait que bien convenir à une percée de la jeune photographie québécoise. L'exposition *Regard sur la photographie québécoise* y mettait l'accent sur les jeux autobiographiques de Raymonde April; l'évocation du kitsch et la prégnance des symboles d'Holly King et de Lucie Lefevre; les recherches sur le réel et sa représentation de Michèle Waquant; les paris impossibles de Randy Saharuni; les négatifs gravés de Cheryl Sourkes; et les œuvres de quelques autres artistes.

Parallèlement à ces expositions, le fer de lance de l'offensive québécoise aura été la présentation remarquée du CRE-DAC, à Ivry, en banlieue parisienne⁴, d'Aspects de la photographie contemporaine au Québec. Celui qui en avait été chargé, Philippe Cyroulnik, a choisi de réunir plusieurs œuvres, de différentes périodes, des artistes Raymonde April, Pierre Boogaerts, Sorel Cohen, Angela Grauerholz, Sylvie Readman et Serge Tousignant. En

raison de sa qualité et de sa richesse, cette prestation constituait une introduction complète et documentée à la photographie et, tout en faisant ressortir sa spécificité d'ensemble, formulait une critique serrée de ses codes dominants de représentation et d'analyse du regard photographique. Ce questionnement est loin de s'établir au détriment des valeurs plastiques et de participer ainsi à l'érosion de plus en plus marquée entre art et photographie que connaissent les années 80. Pour Cyroulnik, il apparaît clairement, par ces choix, que c'est à travers cette nouvelle expression plastique, plutôt qu'en sculpture ou en peinture, que s'exprime une identité originale.

1. Du 27 avril au 27 mai 1989.
2. Du 25 avril au 17 mai.
3. En juillet;
4. Du 21 juin au 12 septembre.

René Viau

BRUXELLES

L'expressionnisme tempéré d'Hippolyte Daeye

On attend que, dans ma *Lettre de Bruxelles*, je traite de l'art belge d'aujourd'hui. Cependant, exceptionnellement, je voudrais qu'il me soit permis de parler d'un peintre qui a fait son œuvre pendant la première moitié de ce siècle et auquel le Musée d'Ixelles¹ vient de consacrer une importante exposition rétrospective, la première depuis vingt-cinq ans. L'œuvre d'Hippolyte Daeye, d'une qualité rare, n'est pas aussi connue à l'étranger que celle de ses contemporains – James Ensor, Permeke, Gustave De Smet, Fritz van den Berghe, Edgard Tytgat – parce qu'elle est, je crois, plus difficile à définir et ne dépend à proprement parler d'aucune École. Impressionniste à ses débuts, elle a toujours gardé quelque chose de cette origine, la primauté de l'émotion sur la chose vue, et, devenue expressionniste, elle n'a adopté ni les chimères ni les excès ni les dérisions de l'expressionnisme flamand ou allemand. Du reste, James Ensor, l'ami de Daeye, l'a convaincu que ce ne sont point les formes impressionnistes ou expressionnistes qui doivent s'imposer au peintre, mais essentiellement sa personnalité. Puis, outre sa relative solitude, Hippolyte Daeye a presque toujours choisi des sujets qui le mettaient en rapport avec des particuliers plutôt qu'avec des directeurs de galeries: il a peint principalement des portraits, quelques-uns d'adultes mais les plus nombreux d'enfants en bas âge et de jeunes filles. Cela explique que si un petit nombre de ses tableaux se trouvent dans les musées d'ici et d'ailleurs, la plupart appartient à des collections privées.

Hippolyte Daeye a vécu à Gand où il est né et a commencé ses études, puis à Anvers, définitivement, mais il a fait de nombreux voyages et parfois de longs séjours à l'étranger: en Italie, en Espagne, en Angleterre, en France. Grâce à quoi, il a pu étudier patiemment quelques peintres qui l'ont séduit et jusqu'à un certain point marqué: Velásquez, Whistler, Bonnard, Modigliani. Il a aussi été très attiré par l'art égyptien, l'art nègre, l'art oriental.

Pendant les années de la première guerre mondiale, passées en Angleterre, il a peint des sujets favoris (*La première poupée*, *l'Enfant au chat*) mais aussi de superbes vues de la Tamise, des vues de Londres. Sauf une vue de Tanger, un tramway peint à Anvers, une fenêtre ouverte matissienne, on ne lui connaît pas d'autres paysages. Il existe aussi deux natures mortes datant de 1942.

Mais, comme je l'ai souligné, le portrait domine toute sa carrière ou plutôt le personnage élu (enfant ou jeune fille) qui lui sert de modèle sans que toujours il lui donne son nom. Jusqu'en 1926, c'est le bébé qui l'emporte: *Tête de profil*, *Enfant étonné*, *Bébé endormi*, *Mon fils malade*, *Bébé rougissant*, *Bébé assis*, *Le Bienheureux*, *Enfant à la tête baissée*, *Bébé acroupi*, *Bébé roux*, *Bébé aux manches ouvertes*, etc. Tour à tour et sous les réserves dites, d'apparence impressionniste et de volonté expressionniste. Après 1926, c'est la jeune fille ou la fillette qui paraît le plus souvent: *Masque de jeune fille*, *Fillette aux manches blanches*, *Fillette assise*, le

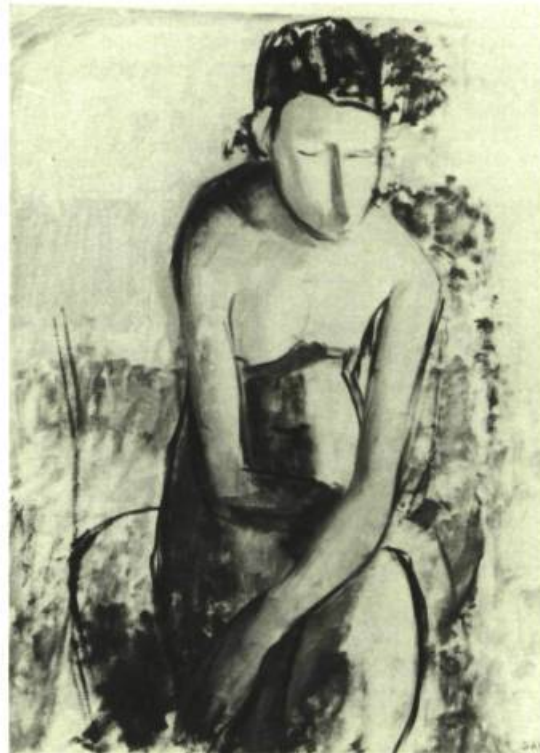
Chandail bleu, *Expression de jeune fille*, *Fillette en rose*, *Fillette en bleu*, *Fillette en brun*, *L'infirme*, *Lisette*, *Sérénité*, *Visage de jeune fille*, *La Fiancée*, *La Malade*, *Profil de jeune fille*, *Buste de jeune fille*. Ici, les tentations d'un expressionnisme tempéré, tranquille, se manifestent plus avant: dans une pose légèrement roide, dans l'allongement du visage, du nez, du buste, plus volontiers dans le feu intérieur qui brûle l'âme et paraît dans les yeux; on dirait, en systématisant un peu, que l'expressionnisme chez Daeye de réfugie dans le regard. Quelques-unes de ces jeunes filles sont nues, généralement vues de dos et toujours pudiques.

Le dessin d'Hippolyte Daeye est précis et inventif (comme le montrent ses esquisses). Les couleurs sont douces; franches ou en demi-teinte, elles sont le contraire de la violence, suggèrent la mélancolie et visent à séduire par l'évocation du temps qui passe, d'une vérité fragile. Toute cette œuvre est «la transposition immédiate, par des moyens plastiques simples, d'une force vitale, d'une âme», comme le dit la petite-fille de Daeye dans le rigoureux catalogue raisonné qu'elle a établi.

Le dernier tableau de Daeye, un autoportrait de 1946 est un modèle de dépouillement, d'équilibre entre l'ombre et la lumière.

1. L'une des dix-neuf communes qui forment la Ville de Bruxelles.

René Micha



Hippolyte Daeye
Nu assis, 1929.
Ostende, Musée d'art moderne
(Photo A.C.L.)