Document généré le 13 mai 2024 14:43

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 23, numéro 92, automne 1978

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54805ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

(1978). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, *23*(92), 72–85.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1978

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

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

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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

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

1

1. Monique CHARBONNEAU
Les Rafales, 1973.
Gravure sur bois en couleur; 48 cm 7 x 62.
Outremont, Coll. Mireille et Pierre Soucier.

2. Richard MILL, *M11-84*, 1977.
Acrylique sur toile; 3 m 5 x 7 m 3.
Québec, Galerie Joliet.
(Phot. Gabor Szilasi)

L'ART GRAPHIQUE DE MONIQUE CHARBONNEAU

Le Cabinet des dessins et estampes du Musée des Beaux-Arts de Montréal est un lieu de recueillement qui convenait admirablement à l'esprit de l'œuvre graphique de Monique Charbonneau[1]: l'éclairage individuel venait accentuer, chez le spectateur attentif, l'impression que chacune de ces soixante pièces avait été créée exprès pour lui, et la juxtaposition de ces moments privilégiés lui offrait tout le charme de la musique de chambre.

Certes, le caractère le plus visible de cette rétrospective, qui couvrait dix-sept années de travail sur papier, était le passage de la non-figuration à la figuration qui s'effectue vers la fin de 1965. Or, quand on considère la place que chacune de ces deux attitudes a occupée dans le cheminement de Monique Charbonneau, on peut contester le parti qu'a pris Micheline Moisan, conservateur du Cabinet des dessins et estampes, de leur accorder une importance à peu près égale. En outre, cette façon de grouper les pièces abstraites et figuratives dans deux salles différentes donnait à penser que le revirement de l'artiste fut assez brutal, ce qui ne correspond pas tout à fait à la réalité[2]. Empressons-nous d'ajouter que cela n'a pas empêché cette exposition discrète d'être une des manifestations les plus sérieuses que le Musée a organisées depuis sa réouverture.

L'artiste a beau répéter qu'elle n'a pas encore véritablement commencé son œuvre, que «tout reste encore à venir», que ce qu'elle a réalisé jusqu'à maintenant ne l'intéresse guère, on est forcé d'admettre que cette présentation racontait une aventure plastique déjà concluante. Autant que les bois gravés et les gouaches, qui formaient plus de la moitié de l'exposition, les autres gravures (eaux-fortes, lithos, pointes sèches) et les autres pièces uniques (pastels, encres, fusains) montraient toute l'attention que Monique Charbonneau porte au génie propre aux diverses techniques. Ce respect du *métier*, qu'elle tient de Dumouchel, l'a rendue très tôt sensible à la part de création que le médium lui-même opère sur l'image initiale et au dialogue, souvent fructueux, qui s'amorce alors entre l'artiste et la matière.

D'autre part, cette remarquable maîtrise des moyens a favorisé l'évolution très libre d'une écriture attentive à traduire les moindres subtilités d'un univers intérieur. Au début, les compositions sont abstraites; c'est l'époque où Monique Charbonneau déclare: «Le sujet distrait le créateur de ses tâches essentielles», et les premières gouaches ont ce style très lyrique des huiles du début des années soixante qui avaient valu une certaine notoriété à l'artiste. Les premières gravures se ressentent, bien sûr, de la présence de Dumouchel; à preuve *Sforza*, une eau-forte de 1963, où Monique Charbonneau expérimente un procédé mixte avec des textures assez fortes. Plus tard, je crois qu'il ne faudra plus parler d'*influence* de Dumouchel, mais d'*échanges de vues* entre les deux graveurs[3].

C'est vers cette époque que Monique Charbonneau fait un voyage à Paris qui jouera un rôle déterminant dans son évolution. Elle y découvre les dernières pièces de Braque qui, après d'incroyables détours, était revenu à une figuration très simple et très pure. Et, en 1964, les petites encres sur papier beige, dont nous admirions la facture si *moderne*, cessent de la satisfaire, lui apparaissaient comme des exercices plastiques un peu vides. Aussi, l'année suivante, par le biais d'une série de tableaux qui suggèrent des paysages marins où un curieux personnage fait timidement son apparition, elle se surprend à s'exprimer par des images figuratives, une tendance que son installation à Saint-Antoine-sur-Richelieu devait vite accentuer.

Désormais, elle emploiera toutes ses techniques à traduire la conscience qu'elle a de son nouvel environnement, et les images seront tantôt rassurantes, tantôt inquiétantes, au gré des souvenirs et des rêves que la nature éveillera chez elle. Le plus souvent, du reste, elles seront ambiguës et évoqueront, tant par la technique des bois gravés que par les motifs, l'univers de Munch (v.g., *Les Rafales*), encore que l'ambiance des gravures de l'expressionniste norvégien soit plus continûment trouble. Monique Charbonneau admet ce rapprochement et avoue qu'elle se sent aussi très proche d'Ingmar Bergman et d'Anne Hébert.

Par ailleurs, l'artiste refuse toujours de s'enfermer dans *un* style et semble se dérober dès qu'on *s'habitue* à son écriture. La figuration stylisée, qu'imposait la technique des bois gravés de 1969, fait place, l'année suivante, au réalisme plus précis des pointes sèches, un procédé qu'elle avait apprivoisé avec Dumouchel et qu'elle manie aujourd'hui avec une étonnante finesse. Puis,

2

au moment où elle risque de s'empêtrer dans des fioritures un peu futiles, Monique Charbonneau repense à Braque et à sa quête de l'essentiel, et recourt à la gouache, un médium plus direct et plus souple, avec lequel elle exprime un monde plus libre et plus transposé, qui est davantage le sien. Quant aux gravures sur bois, dont elle fait une autre série en 1977-1978, elles ont parfaitement assimilé la technique japonaise — un autre procédé que Charbonneau a appris à maîtriser à bonne école[4] — et elles n'ont plus rien à apprendre, pour les deux ou trois prochaines années, à l'artiste, qui veut recommencer à faire des tableaux.

Monique Charbonneau semble donc avoir bouclé la boucle. Elle repart à la recherche d'elle-même, n'écoutant qu'elle-même et s'arrêtant dès qu'elle n'entend plus rien. Dans ces conditions, les tableaux cessent d'être des objets de luxe et deviennent, autant pour qui sait les interroger que pour le créateur, ce que Degas appelait «des objets de première nécessité».

1. Rétrospective présentée du 17 mars au 30 avril 1978.
2. L'exposition *Dix ans de peinture et de gravure*, présentée à L'Apogée du 12 avril au 1er mai 1974, montrait peut-être mieux le passage de la tendance non figurative à la tendance figurative.
3. Par exemple, l'eau-forte de Dumouchel intitulée *Napoléon* se souviendrait de la litho de Charbonneau, *Le Temps, la mémoire*, qui la précédait de quelques mois.
4. Voir l'article de Ginette Deslauriers dans *Vie des Arts*, Vol. XIX, N° 75, p. 40 et 41.

Gilles DAIGNEAULT

AUTOUR DE RICHARD MILL

La peinture ne pourrait-elle pas être un enseignement en soi? Réflexion inaccoutumée... suscitée cependant par la toute dernière exposition de Richard Mill[1]. Cette exposition fait voir deux genres de trajectoires picturales: le système mécanique et le système gestuel. Dans le premier cas, on note un rapport homogène entre les formants linéaires et la couleur, institué au moyen d'un format qui égalise les bordures du tableau avec les axes directeurs. Dans le second cas, l'interaction est forcée par l'amplitude du geste — brosse pleine largeur — qui signale les orientations — horizontale/verticale/diagonale —, elles-mêmes reliés au processus de centralisation de l'image. D'un mouvement général où la surface peinte est travaillée en aplat totalisant, la peinture passe par un stade où s'affirme le pigment par des coulures accidentelles. Ce passage est ainsi amplifié, non seulement par la matérialité de la peinture comme effet vibratoire — saturation des valeurs — mais encore par le support (il faut souligner que la toile qui recouvre le canevas n'est plus peinte sur les côtés). L'œil balaie la surface en entier en situant l'action de peindre (l'exécution de l'œuvre pour l'œuvre) au centre de cette dialectique.

Or, en même temps, une autre exposition Mill[2] présentait une intervention différente: le médium photographique. La photo est ici montrée par une marque, c'est-à-dire l'utilisation répétée de son cadre noir. Chaque photographie toutefois se base sur l'élément lumière que l'on retrouve soit au pan supérieur, soit sous forme d'éclatement, soit comme un référentiel environnemental. L'image se fonde sur la notion d'accident — début ou fin de film qui se révèle par l'entrée intempestive de la lumière — et est constituée par la suite d'une épuration d'éléments simplifiés par des constantes linéaires ou de plans. L'œil s'arrête d'autant plus sur les ombres que la lumière est continuellement présente, comme si les zones de clarté mimaient le pigment que seul le travail peut graduer.

On le voit, Richard Mill opère des relations d'hétérogénéité entre l'image fonctionnelle et la distance qu'il faut à l'œil pour percevoir la question propre à chaque tableau ou fait pictural, du médium peinture vis-à-vis le médium photographie. Aux champs de couleur, aux gestes, aux axes s'ajoutent en surcroît la surface, la dimension et le temps. A mon tour, j'associe la densité de la pigmentation avec le grain, car le jeu se réalise chez l'un comme chez l'autre à partir de ce qu'ils ont en propre, d'identifié et d'isolé. A cela, je recoupe le point que les tableaux qui se construisent sur l'articulation d'un axe formateur empêchent la constitution d'un focus stable au même titre qu'en photographie le film voilé ne peut être au foyer. Pour l'aspect gestuel, la juxtaposition des traces s'entrecoise parallèlement, dans le tableau, avec la photographie par les angles qui déterminent la silhouette globale.

Je juxtapose à ces lectures, d'autres liens, mimétiques ceux-là mais combien révélateurs. En effet, il faut répéter l'importance du lieu de visionnement toujours parallèle au lieu d'investigation, l'un propre au percepteur et l'autre propre à l'intervenant. L'exposition de photos fut présentée en primeur à l'Atelier-galerie La Chambre Blanche, à Québec, où la forme du lieu est un U. A la Galerie Curzi de Montréal: un rectangle. Au Musée d'Art Contemporain, la salle offrait une lecture d'ensemble rectangulaire qui se divisait en trois périodes (ou trois styles si l'on préfère), chacune de celles-ci en forme de U. Or, deux cadres servent de rapports antithétiques, la galerie vis-à-vis le musée, Québec face à Montréal[3].

Ces lieux de regard, différents, personnalisés, reproduisent à la fois un schème uniforme (le lieu de l'œil) et, à la fois s'agglomèrent à la question du fait culturel, comme si de l'un à l'autre s'offrait la possibilité d'un passage et d'un revers, le positif vis-à-vis le négatif (d'ailleurs deux tableaux de Mill sont structurés de façon identique, le beige de l'un se situant au point central tandis que l'autre présente au même endroit une face sombre). Quand le tableau — la photo, de même, chez Mill — permet autant de lectures qu'il existe de niveaux perceptifs, un rapport significatif prend corps; autrement dit, s'insèrent en art, non plus en permanence, plutôt en opposition, les charges culturelles qui ne comportent aucun sens significatif.

1. Exposition particulière tenue au Musée d'Art Contemporain, du 18 mai au 18 juin dernier.
2. Exposition particulière tenue à la Galerie Curzi, du 9 mai au 3 juin dernier.
3. L'exposition du Musée d'Art Contemporain sera présentée au Musée du Québec, du 14 septembre au 15 octobre.

Jean TOURANGEAU

QUÉBEC

EXPOSITIONS DU PRINTEMPS

Une question globale sous-tend l'activité artistique à Québec, celle de l'affrontement de deux tendances: l'image comme représentation d'un vouloir et l'œuvre comme résultante d'un processus intentionnel.

Citons, à titre d'exemple, l'exposition des œuvres de la Famille St-Pierre à la Galerie d'art Charles-Huot. Georges St-Pierre a exécuté des acryliques d'après les cartons de sa fille Marie-Émilie (4 ans 11 mois), pendant que sa femme Louise travaillait à des tapisseries à l'aiguille à partir de dessins de ce dernier. Ce que St-Pierre appelle «un poème» constitue de fait deux surfaces qui font voir deux trajectoires personnelles par le biais du médium employé; le blanc du papier non coloré faisant ressortir le support dans le cas des cartons de Marie-Émilie, St-Pierre y répondant par un fond entièrement blanc sur lequel il fait intervenir en relation divers trajets linéaires et taches de couleur. Les masses colorées du jet de l'enfant atteignent chez l'adulte des amplifications par le format et la couleur pure. En plus de signaler les points d'intérêt, les formes construisent l'axe central, le focus, les champs énergétiques primaires. Ainsi, les ondulations, la spontanéité des gestes de St-Pierre répètent le schème de l'enfant qui est à l'origine du processus créateur. On retient alors que le peintre ajoute des lignes conductrices qui figurent une réalité et des faits de représentation, une assise formelle qui déterminerait l'exposition comme le reflet d'une histoire culturelle délimitée.

Or, cette hypothèse, je la trouve renforcée puisque à la fin de l'exposition St-Pierre, s'ouvrait, au Complexe G, celle des finissants de l'École des Arts Visuels de l'Université Laval. Ce qui importe de savoir, c'est que les étudiants ont monté eux-mêmes cette manifestation collective. Première difficulté (propre à Québec): découvrir un lieu assez vaste pour l'ensemble des vingt-cinq exposants puisque l'École des Arts Visuels n'a à sa disponibilité, à l'Université Laval, qu'un local de la grandeur d'une classe. L'autre point: aucune sélection n'a été effectuée par ceux-ci ce qui veut dire que tous les étudiants ont été représentés.

On comprendra que l'on ne peut, dans le cadre d'une telle exposition, qu'échafauder les grandes lignes d'ensemble, les orientations stylistiques ou les synthèses plastiques. Ce qui ressort, simultanément: l'utilisation généralisée du médium fragile (crayon gras, crayon de plomb et de couleur, fusain, pastel, aquarelle) appliqué sur un autre médium fragile, le papier. Les possibilités sont alors amplifiées par une intervention gestuelle, les traits successifs qui se répètent sur la surface.

On remarque une centralisation de l'image donnée au coeur de l'axe central pendant que les aires périphériques sont vides (non remplies). Même dans le cas d'un débordement, d'une utilisation de ces aires, le geste qui remplit la surface en entier d'une bordure à l'autre, on note le désir d'instituer le focus comme un point énergétique centralisateur: un lieu fermé d'où part la projection.

On recherche des assises semblables dans la sculpture. On veut la percevoir comme un point fixe qui se prolonge selon les champs énergétiques des tensions accumulées par le jeu des matériaux et les directions des lignes constituantes. Espace ouvert, mais centré, par une vue qui s'anime à partir de ce point.

La question en suspens, c'est-à-dire celle du support qui s'affirme comme une fabrication de l'œuvre, du canal de la communication visuelle, est perçue chez Denise Giguère, qui nous présentait les recherches qu'elle a effectuées, cette année, à Toronto[1], comme une matrice où l'inscription de la trace dynamise les éléments plastiques mis en œuvre sur ou par la surface. La présente exposition intitulée *Plein-vide*, résulte de la dialectique couleur/forme/bidimensionnel/tridimensionnel rendue par des modulations circonstancielles, les interactions des contrastes colorés en face des noyaux énergétiques des tensions du support.

Du papier — Arches, par exemple — qu'elle tend ou laisse rouler, elle tire des lignes directionnelles où s'affirme un trajet vertical qui compose une articulation gravitationnelle par la hauteur tandis que l'horizontale oppose, par sa densité, des forces divergentes. La diagonale limite ou rend infini ce champ antithétique en atomisant le geste. Aussi, le geste est-il donné par la pleine largeur de l'instrument employé lorsque l'appareillage formel circonscrit un espace fini. Une autre intervention va redire le geste de manière à soumettre chaque élément constitutif à des points de vue en parallèle, en moins contrôlé car le pigment — l'émail comme un fil — orientera par lui-même une direction accidentelle.

L'ensemble des œuvres exposées fait voir des trouées (on voit le mur qui sert d'appui), des déchirures (les franges du papier qui sert de support à l'action du geste, à l'œuvre), des points de tension (le rectangle est découpé et, par le fait même, se réunifie par sa découpe), des projections (morceaux de papier arrachés de leur contexte d'origine (rectangle) puis, parfois, posés en dehors de l'espace circonscrit. Ce qu'on demande au percepteur, c'est de suivre un mouvement dont les rythmes intermittents et permanents ouvrent et ferment en même temps la surface.

Ici, on ne peut plus parler de représentation d'un fait culturel, encore moins d'un passage, car la mise en page décentrée annule tout conditionnement préalable. Le tableau ne veut plus être que le miroir d'une réalité mimétique . . .

1. Exposition particulière tenue à l'Atelier-galerie André Bécot, du 5 au 23 avril.

Jean TOURANGEAU

3. Denise GIGUÈRE, Sans titre, 1978.
Acrylique sur papier; 52 cm x 220.
Coll. Marc Paradis.
(Phot. Christiane Beaudet)

4. Georges SAINT-PIERRE, *Les Cabanes*.
Acrylique; 120 cm x 90.
(Phot. Serge Tremblay)

5. Robert POULIN
378 STO, Mars 1978.
Acier; 7 m 6 x 5,1 x 4,5.

JOLIETTE

ROBERT POULIN

Début mai, le Musée d'Art de Joliette présentait, dans le cadre dynamique de ses activités contemporaines, des sculptures de Robert Poulin, artiste québécois qui a travaillé précédemment en Pologne, au Danemark et au Japon.

Au Musée de Joliette, Robert Poulin exposait des œuvres pleines d'élan et à l'échelle de l'architecture. Il utilise des tuyaux d'acier qu'il plie et courbe suivant des contraintes de base qu'il s'impose lui-même: «Aucun plan ne doit se couper à 90° et aucun plan ne doit être parallèle à aucun autre; il faut aussi remplir l'espace défini par la grille sans qu'aucun plan ne se confonde.» D'autre part, la spontanéité joue chez lui un très grand rôle, même s'il n'improvise pas tout à fait lorsqu'il réalise ses pièces.

Auteur de sculptures linéaires aux traits sensibles, rapides et énergiques, Poulin élabore un travail qui rappelle un peu celui d'un Mathieu en peinture, ou encore une musique comme celle de Stravinsky, lyrique, mélodieuse et impulsive.

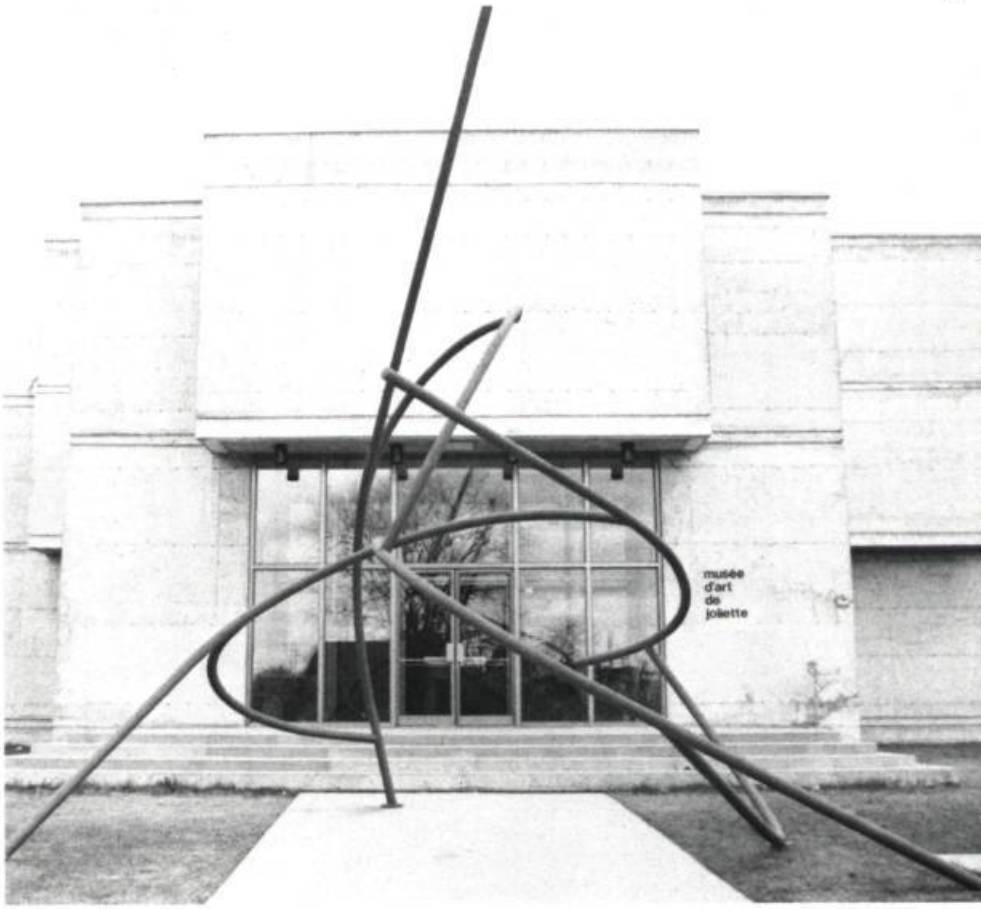
Robert Poulin, qui n'est âgé que de 28 ans, exécute ses travaux en collaboration avec des fabricants, des distributeurs d'acier (don de matériel, pliage industriel, avis techniques) dans des ateliers de toute sorte et il fait certainement preuve d'un travail personnel et plein de promesses.

Michèle TREMBLAY-GILLON

5

3

4



SITUATION DE RIOPELLE

Le recul du temps nécessaire aux historiens est désormais suffisant pour que se dessine le bilan de l'Expressionnisme abstrait, de l'Abstraction lyrique et de l'Automatisme. C'est en cela que l'exposition de prestige accordée au Grand-Palais à Georges Mathieu est intéressante: signe que le temps du retour critique sur un passé proche est bien là, hommage, moins à l'œuvre qu'au peintre qui a accéléré, par ses *performances* salvadordaliennes, sa mise en scène Grand Siècle et sa faculté de synthèse, la promotion de la libération gestuelle. Trente ans ont passé depuis qu'ont été tenues, en 1947, la première exposition personnelle d'Hartung, celle qui était intitulée *Automatisme* et regroupait, à la toute nouvelle Galerie du Luxembourg, Barbeau, Borduas, Fauteux, Leduc, Mousseau et Riopelle, et l'exposition organisée par Mathieu proclamant, contre le concept, les droits de l'«Imaginaire» et de l'«abstractivisme lyrique» et où figuraient, à côté d'Hartung, Mathieu et Wols, Leduc et Riopelle encore. Après trente ans, où en est l'automatisme? Borduas est mort. L'ascèse de Leduc est rien moins que gestuelle ou lyrique. Le mouvement ayant concentré à Montréal les échos du Surréalisme, le danger est grand de voir renversé l'ordre des priorités et des proportions, de voir la littérature le récupérer sous la houlette des mots[1], étant donné qu'il est plus facile d'ajouter des mots aux mots que de bien écrire sur la peinture.

Et Riopelle? Depuis trente ans qu'il situe le Québec dans l'histoire de l'art moderne, il est et demeure automatiste. C'est en ce sens, sans doute, qu'il faut entendre sa réponse à Laurent Lamy qui lui demandait s'il voyait un quelconque changement dans l'ensemble de son œuvre: «Non, il n'y a pas d'évolution»[2]. Il continue d'inscrire, par un geste libre, dans la luxuriance de la pâte l'émergence de l'énergie vitale, dans l'attaque de la touche la lutte impitoyable entre l'inertie et l'action, revivant l'alternance tragique des latences et des impulsions, des attentes et de la capture, tour à tour chasseur à l'affût et proie traquée lancée à corps perdu, à temps perdu, dans la fuite en avant hors de soi, hors la conscience. Terreur originelle de l'instinct vécue de l'intérieur, de la lutte pour la vie, grand mythe personnel de la chasse. Émergeant de cette extase (au sens étymologique) de la création, reculant devant l'œuvre accomplie avec le sentiment inexplicable de l'achèvement qui relève d'une espèce de déterminisme organique, il redevient, surpris, le chasseur confronté à son tableau de chasse. Hécatombe souvent, car Riopelle est un travailleur forcené, accumulant en atelier des réserves d'œuvres livrées au choix des marchands de tableaux. D'où cette remarque de Walter Moos à Toronto: «L'œuvre de Riopelle existe, aussi la voit-on»[3].

Vraiment? Voit-on Riopelle? Peu et mal. La Galerie Gilles Corbeil de Montréal organisait, en 1974, une belle rétrospective remontant à 1949 puis exposait en 1976 des œuvres récentes. Elle nous laisse d'ailleurs espérer une autre exposition pour l'an prochain. Cette année, au mois d'avril, la Galerie Moos proposait une vingtaine de tableaux, s'échelonnant sur un quart de siècle de peinture, de 1952 à 1977. Les quatre grands formats: *Vent traversier* et *L'Inde des érables* de la période *classique* des années 50, et deux triptyques *D'un long voyage* (1973) mais, surtout, *Vert-de-gris* (1975) ainsi que *Parure* (1967) presque exclusivement en noir et blanc, à eux seuls valaient le déplacement. Pourtant, à la réflexion, cette formule d'exposition laisse insatisfait dans le cadre toujours restreint d'une galerie: trop et pas assez. La tranche de temps est trop longue et le nombre des toiles insuffisant pour que se dessine une évolution significative, d'autant, qu'en l'occurrence, on sautait pratiquement de 1954 à 1973. Au lieu de vingt-cinq années de peinture, il eût été préférable d'annoncer la présentation de 14 toiles produites entre 1973 et 1977, avec les deux classiques susnommées comme points de référence pour juger du cheminement créateur. Car, c'est à cette confrontation, essentiellement, que s'absorbait le regard, dans cette valse-hésitation entre le proche passé et le presque présent exigeant deux partenaires de force égale, *Vent traversier* avec et contre *Vert-de-gris*, en carré aux deux autres.

6. Jean-Paul RIOPELLE
Juillet, 1962.
Huile sur toile; 78 cm 7 x 129,5.
(Phot. T. E. Moore)

Dans l'éblouissement bleu-rouge-blanc approfondi de vert forêt d'une surface sans vide, *Vent traversier* attire le regard sur une constellation tripolaire jaune, dont le rayonnement médian se prolonge en filaments étoilés aux angles du tableau où les bleus éclatés ramènent à l'agglomérat bleu du centre, densifié de noir, foyer d'énergie concentrée. Ainsi est-on pris dans la fascination d'un double mouvement perpétuel: dilatation, concentration, pulsion, rétraction. *L'Inde des érables* présente la même structure en cristallisations étoilées dont les pointes filantes se répondent de haut en bas et de gauche à droite pour ramener toujours aux intersections médianes.

Vert-de-gris poursuit l'évolution évidente dès le premier en date des triptyques exposés. Des vides se creusent, tunnels d'ombre, clairières, flaques de lumière. Les célèbres attaques du couteau à palette rythmant la matière ne sont plus visibles qu'en de rares endroits dans les dégradés aériens du panneau central. Les correspondances se font verticalement, entre les panneaux latéraux, et non plus par rapport à l'horizontale. Mais, précisément, elles continuent leur jeu structurant, et l'horizontale, descendue aux deux tiers des toiles, existe toujours, épaissie, assombrie, ramenant encore des bords du support à la masse centrale, ronde, de la même couleur, laquelle donne son titre à l'ensemble. La concentration froide des bruns et du vert irradie en rouge profond, en orangé solaire répercuté à l'extérieur, et la pulsation organique d'autrefois existe toujours, vitale mais plus calme, assourdie. Le thème de l'arbre s'impose, puissant et aérien, récurrent dans l'exposition. Lourde toison de feuillage, colonne tronquée, ce n'est plus la feuille rutilante des étés indiens mais c'est toujours la forêt. Finalement, Riopelle a raison: il n'y a pas d'évolution. Mais c'est toujours la même évolution qui se poursuit.

Et les autres toiles de l'exposition? Occultées par ces quatre géants. D'où l'ambiguïté. J'y reviens. Ces œuvres sont à vendre 85 et 60 mille dollars. La plus abordable de l'exposition ($6000) ne mesure que 22 cm sur 14, ce qui est exactement la surface d'un *point/paysage*. Les acheteurs potentiels sont gênés (géhenne!) par les géants, sauf exceptions (Toronto est riche, le nouvel édifice de la Banque Royale le proclame haut et fort). Par contre, les simples contemplateurs ne voient qu'eux, mais sont gênés par l'espace restreint et le manque de perspective historique. Cela nous ramène au début. A quand, au Musée, l'exposition de vingt-cinq années de peinture, dans un espace, avec des textes, à la mesure de Riopelle? Quelle occasion, quel anniversaire, quel prétexte attendre?

1. Se reporter aux comptes rendus de Gilles Rioux: *Surréalisme made in Québec*, dans *Vie des Arts*, Vol. XXII, N° 90, p. 79 et 80.
2. Entrevue publiée dans *Forces*, N° 28 (Mars 1974).
3. "Riopelle's work exists and is therefore seen" dans l'article de Sol Littman dans le *Sunday Star* de Toronto du 9 avril 1978.

Monique BRUNET-WEINMANN

SCULPTURE D'AUJOURD'HUI

Dixième Conférence Internationale de la Sculpture

On l'a surnommée la ville-reine comme pour montrer que son cadre était unique, en signifiant par cette comparaison qu'un lieu de représentation n'est sensible à rien d'autre qu'à lui-même... Toronto, du 31 mai au 4 juin, s'ouvre sur la Dixième Conférence Internationale de la Sculpture, à l'Université York, où nous étions plus de 1000 rassemblés autour du terme de sculpture. Ce terme, on le verra, sera discuté pour ne pas dire mis en morceau, posé comme non pertinent et, en même temps, recousu, sacralisé, énoncé à titre référentiel. On conserve en a priori, la tridimensionnalité qui supporterait l'action du visionnement en plongeant le percepteur au centre d'un espace dont il est impossible de percevoir les contours comme un objet fini.

Le paradoxe qui soutient que la sculpture peut être à la fois un objet plat et une portion occupée de l'environnement est demeuré continuellement présent à chacune des interventions, soit dans les conférences, les panels et les discussions libres. Cette situation ambiguë décrit l'atmosphère, à la fois tendue et amicale, des propos qui meublèrent ces quatre jours d'activité intense. En effet, au même moment que se déroulaient les conférences, des ateliers avaient été prévus afin de démontrer concrètement les problèmes pratiques auxquels est confrontée la sculpture d'aujourd'hui. Évidemment, il a été noté que les transformations techniques ont suscité autant de nouvelles formes que de nouveaux contenus, et ce, en quantité égale à ce qu'a développé en peinture le champ des média variés.

Tout au long de cette session, on retrouve, au cœur des rencontres, la question de l'identification — ce que la sculpture possède en propre — et de l'opposition — l'espace pictural contre l'espace sculptural —, ce qui porte à se demander si on ne peut pas voir dans ces relations contradictoires une échelle de valeurs quantifiables. Aux tendances esthétiques opposées mises en présence, il faudrait accoler ce que Richard Demarco — l'un des panelistes de *landforms* — a appelé un discours non linéaire qui doit s'apparenter à la parole intrinsèque de la sculpture, de façon à remettre en question le discours de la critique qui doit suivre l'éclatement actuel du terme de sculpture.

Cette recherche de l'adéquation discours/œuvre a déterminé les communications de la Conférence. De fait, y a-t-on trouvé trois genres de rapports linguistiques: discours formalisé — utilisé par la critique, notamment — discours pulsionnel — provenant des sculpteurs qui affirment la matérialité — et discours métaphysique — employé par les artistes étrangers, surtout. Ces rapports ont articulé à leur tour trois types de conférences: le discours personnel, le panel et le forum. A cela, il faut joindre une action visuelle directe, signalée par une pratique visuelle: les ateliers, les lieux d'exposition extérieurs, les galeries et les musées.

Apparaît, dès lors, l'importance de situer chacun de ces points de gravitation plastique en face de leurs caractéristiques et la prospective qu'ils soulèvent, puisqu'il s'agit pour chacun d'eux de donner à voir le plus lisiblement possible. En faveur de cette didactique, d'autres opérations visuelles furent transmises à l'ensemble des délégués — films, diapositives, catalogues d'exposition — reprenant en cela l'intervention de Rosalind Krauss qui dégageait de ces supports un mode de connaissance et d'appréhension personnels de l'ordre du transfert parce que nés du biais d'une reproduction de l'original. D'ailleurs, tout a semblé tourner à partir de l'indéfinissable: l'origine de la sculpture provient-elle de la matière ou de l'esprit?

La sculpture est-elle une entité visuelle où a priori on pose l'œil comme le support de l'action du regard que l'espace environnant signifie? Les rapports directs — la pratique — et indirects — le discours — véhiculent-ils en soi un état si personnel qu'il faille absolument que le percepteur appréhende l'objet sculpté par son corps, d'où la possibilité d'un transfert? Questions incessantes qui inscrivent un profond changement dans l'attitude du sculpteur à propos du discours et des possibilités que cela provoque à l'intérieur de sa pratique; voilà, peut-être, une idée que l'on pourrait sortir de ce contexte très large, contexte que George Rickey incorpore dans son œuvre: «Le mouvement est ma forme.»

La Conférence s'est construite sur le principe qu'il fallait donner d'abord la parole aux intervenants, ici les sculpteurs. On peut toutefois résumer les tendances multiples en deux versions, l'une définissant la sculpture comme une surface tactile tandis que l'autre la présente comme une figure dont la distance de visionnement s'annihile en un point fixe, le lieu où le percepteur produira d'autres dimensions, tendues vers le virtuel ou l'infini. Il faudrait rappeler, par ailleurs, que la scène artistique torontoise lors de cet événement montrait deux courants: la figuration réaliste (en particulier Colette Witten, à la Galerie Carmen Lamanna) et la sculpture postminimaliste (pensons à l'œuvre de David Rabinowitch).

Aussi peut-on regrouper ces grandes lignes d'ensemble au fait que les sculpteurs se posèrent des questions d'ordre technique, dont le pouvoir potentiel de l'espace externe/interne dans la sculpture, en plus de soulever le problème de la sculpture monumentale où il faut repenser l'échelle au regard des dimensions du lieu occupé. A la suite de ces commentaires, plusieurs énoncèrent des doutes quant aux liens qui unissent la sculpture mise en place dans un lieu pour lequel elle ne fut pas pensée.

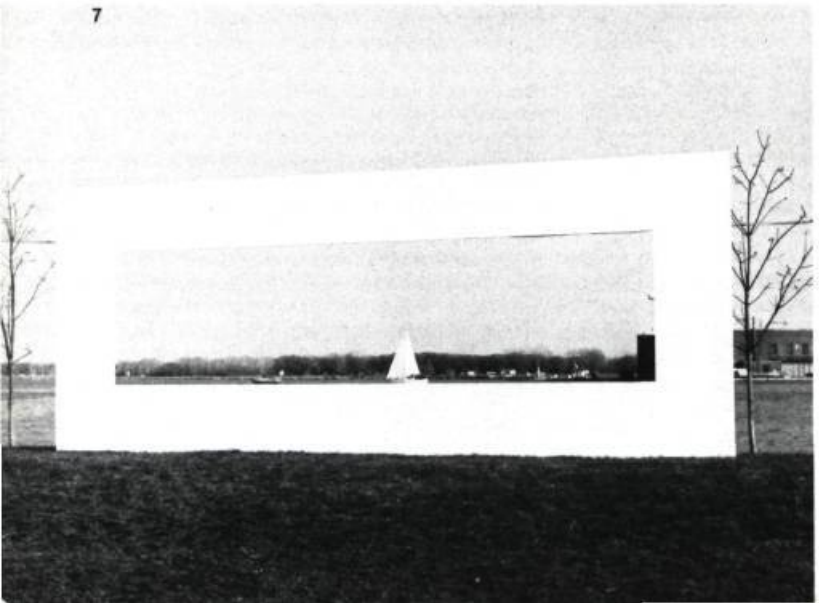
Carl André, à ce sujet, expliquait que, pour lui, comme la sculpture se destinait à la vue, on devait relier la fabrication de l'objet à une activité mentale sous-tendue par les sensations produites par cet objet, elles-mêmes liées au geste physique et à la conscience qui en surgit à mesure. Les panels et les discussions se situèrent, d'ailleurs, dans cette balance de l'affirmation de la matière pour la matière, des orientations contrôlées que l'objet entraîne sur le plan physique et sur celui de la représentation d'une essence par le passage du focus. Selon William Tucker, l'objet est indivisible de l'environnement, puisqu'il le contient par sa structure, et des réponses qu'il communique. Peut-on aller au-delà de ces formulations puisque chaque sculpteur et chaque critique donnaient à entendre sa formule, comme l'a dit George Trakas: «L'espace engage sa propre figure car son origine est perçue par projection.»

La sculpture actuelle se dirige, comme l'a expérimenté la Conférence, vers une indéfinition de son support si on prend l'exemple de la performance. Robert Pincus-Witten rappelait en ce sens que l'analyse de l'art doit signifier les changements qui s'opèrent à l'heure actuelle car, selon lui, l'épisode personnel explique les traces

7. Peter KOLISNYK
Horizontal Ground Outline.

8. Bill VAZAN
Epicentre with slip.

7



collectives dont la morphologie se répète dans la sculpture — le cas de la performance, maintenant — qui s'oriente de plus en plus vers une autonomie du percepteur, car c'est de son corps à lui qu'il s'agit lorsqu'il regarde l'espace.

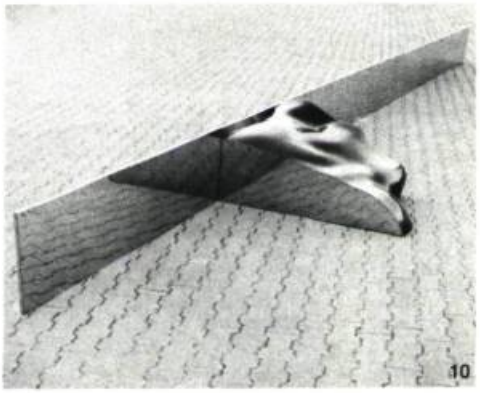
Un autre phénomène, aussi fondamental, a marqué ces communications: l'éclatement du lieu original. On avait, à cette occasion transformé le site du front du lac en un champ permanent de sculptures. *L'environnement, à son tour, s'y trouvait* renouvelé, comme si on avait voulu mimer ces rencontres par une sorte de vidéo où les délégués se voyaient eux-mêmes. La sculpture, au Canada, poursuit de plus d'autres trajectoires, comme l'expérimentation des propriétés qualitatives de l'espace (le cadre de Peter Kolisnyk) et l'espace vu comme un continuum énergétique (la spirale de William Vazan).

L'originalité de cette Conférence, qui se tenait pour la première fois au Canada, fut de faire appel avant tout aux intervenants du milieu et de leur donner la parole. Il faudrait rappeler que la première conférence, qui était à l'époque un symposium, eut lieu en 1958, à l'Université du Kansas. Vingt ans plus tard, le cadre universitaire en demeure le jalon puisque les artistes *d'aujourd'hui proviennent pour la plupart* de ce cadre, quoique, notons-le, le symposium a fait place à une conférence. La question du discours et de la parole fut le moteur de cette représentation de quatre jours où la sculpture d'aujourd'hui apparaissait comme un espace à sortir des frontières de la convention.

Jean TOURANGEAU

9. Ed ZELENAK
Undershot.

10. Archie MILLER
Cyclades II.



SCULPTURE A TORONTO

Toronto était véritablement en fête pour célébrer la Dixième Conférence Internationale de la Sculpture. C'était la première fois que cette conférence avait lieu en dehors des États-Unis. Pendant que la Conférence allait bon train à l'Université York, la ville toute entière participait intensément à l'événement. Pour une fois, la sculpture descendait réellement dans la rue, dans les squares, dans les parcs et dans les édifices publics où les sociétés étalaient leurs impressionnantes collections. Quant au grand public, il semblait bien engagé, réagissant et paraissant très au courant de tout ce qui se passait. Événement, en effet, passionnant pour les non-initiés aussi bien que pour les artistes.

Dans le bas de la ville, sur une longueur d'un mille et demi de parcs, le long du lac Ontario, Harbourfront Gallery accueillait cent quatre artistes sur ce site d'exposition *idéal et enchanteur. En plus de l'extérieur,* Harbourfront comprend deux galeries couvertes, un local pour événements spéciaux; elle est dirigée par la dynamique Anita Aarons, devenue depuis quelques années un soutien, «une vraie mère pour les artistes», selon Jan Burka. Elle a voulu inclure les différents aspects de la sculpture au Canada en invitant figuratifs, non-figuratifs, artistes concepteurs de l'art-environnement, des événements de toute sorte, des vidéo, de la sculpture sous toutes ses formes. Cette manifestation a duré cinq semaines.

L'art-environnement englobait une grande partie des sculpteurs, dont Richard Prince, Tom Graff, Bill Vazan, avec son *Epicentre with Slip* qui consistait en une série de cercles de 300 pieds peints sur l'herbe du terrain de jeu Bathurst et qui avaient subi en leur centre un glissement le long d'une médiane qui semblait avoir fendu d'un seul coup tous les cercles; Denis Geden avait étiré sa *Long Line Sculpture* d'Harbourfront jusqu'à North Bay, tandis que Badanna Zacks faisait reposer sur *l'herbe tendre sa vache sacrée en vinyle* bourré de styrofoam. Mentionnons aussi Peter Kolisnyk qui ne fait pas de l'art de terrain proprement dit mais qui utilise tout de même l'environnement comme partie intégrante de son œuvre.

Sur l'eau, Brian Smith avait fait flotter son île déserte de 40 pieds sur 40 et sur 20, entièrement fabriquée à la main, non loin de la sculpture flottante de Mickael Hayden *X Marks the Spot*, disque en polyéthylène de 30 pieds de diamètre sur lequel est flanqué une immense croix d'un rouge fluorescent.

Parmi les sculptures aériennes, citons les cerfs-volants colorés de Claude Thibodault, la sculpture volante, soufflée à l'hélium, d'Howard Woody et le *Balloon Arrow*, symbole des étudiants du Fanshawe College de London, Ontario. Beaucoup de ces artistes ont, en fait, une approche plus conceptuelle que celle de purs artistes de terrain qui, comme le dit A. Aarons, utilisent le terrain et l'environnement de façon anarchique, tout simplement comme un peintre se servirait d'un mur pour peindre, sans aucune autre considération.

Dans le cadre d'une sculpture un peu plus traditionnelle, nombre d'œuvres attiraient les regards, tel l'impressionnant et magnifique *Undershot* d'Ed Zelenak, les belles *Cyclades* d'Archie Miller, l'*Equisculpture Plus-Minus* de Jan Burka qui base son travail sur une équivalence mathématique de masses noires et blanches, les spirales de Louis Strokes et les pièces en métal d'André Fauteux, qui reflètent des préoccupations constructivistes. Le grand Kosso Eloul était aussi présent, ainsi que Walter Redinger, Hayden Davies et Ted Bieler.

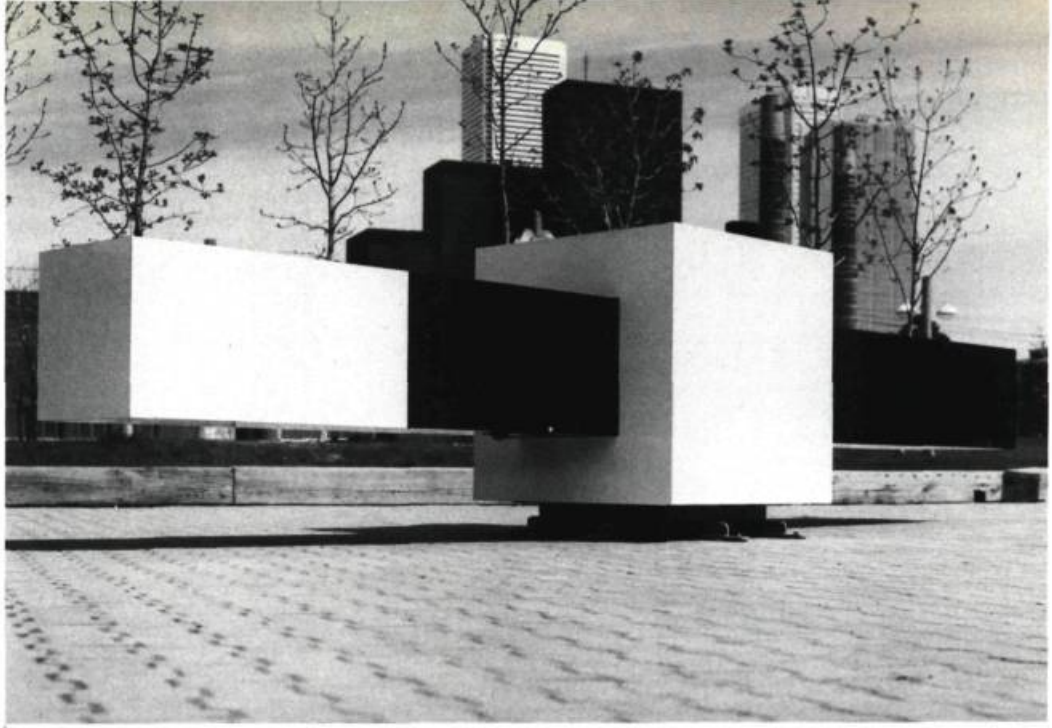
A l'intérieur d'une enceinte spéciale, notons le vidéo *Once Upon An Idea or Two* de Noel Harding. Le spectateur aussi bien que l'artiste étaient les vedettes d'un réseau intérieur de télévision, tous deux spectateurs et participants à la fois.

A côté, nous avions l'exposition de nombreuses pièces de la Banque des Oeuvres d'Art, dont la plus frappante était peut-être *Ringturne, du poignant sculpteur québé*cois d'origine allemande, Mark Prent. L'important Robert Murray exposait, comme d'autres grands noms tels Michael Snow, Ed Zelenak, Roger Vilder, Serge Tousignant, Tony Urquart, Gunter Nolte, David Rabinowitch, Mark Gomes, etc. dont les œuvres, malheureusement, n'étaient pas toujours exposées adéquatement à leur importance. L'autre galerie couverte d'Harbourfront exposait les travaux très intéressants d'élèves d'un cours unique au Canada — il porte sur les arts de l'Environnement — qui se donne au College Fanshawe. Panneaux muraux, modules architecturaux, sculptures de toute sorte et faites

11. Jan BURKA
Équi-Sculpture: Plus Minus.

12. David RABINOWITCH
Metrical (Romanesque) Constructions in 5 Masses and 3 Scales N° 2.

13. George TRAKAS
Transfer Station.



11

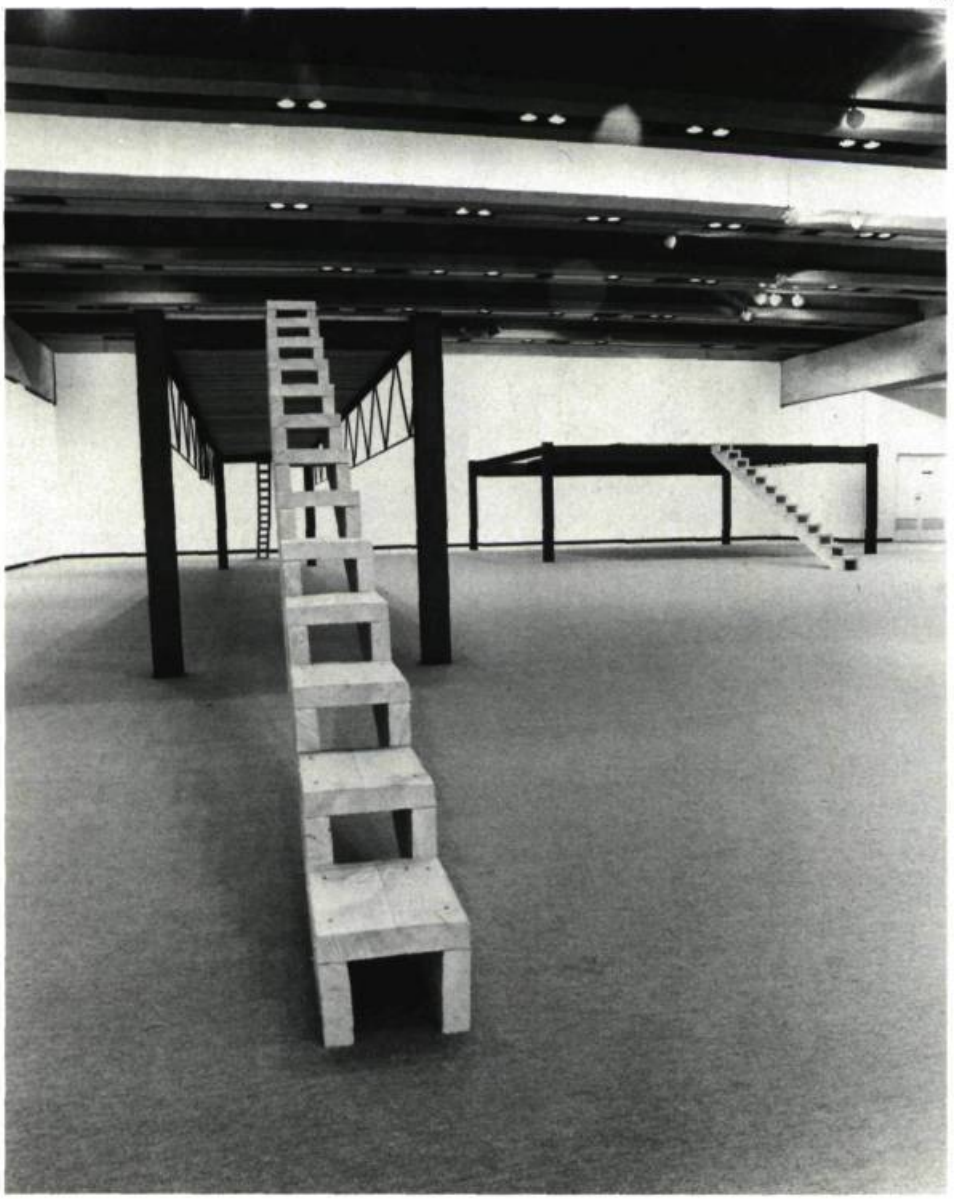
12

de matériaux les plus variés, allant du verre (Ursula McNaughton) à la céramique (Vicki Easton) et au bois (Mark Gomes, Ros Slaughter), à un assemblage spatial de photos sur verre ou sur plexiglas (Karen Langshaw). Ces créations visent à faire partie intégrante de certains environnements et à répondre aux implications pratiques, psychologiques ainsi qu'esthétiques des problèmes posés par les architectes, les planificateurs, les manufacturiers et par la population elle-même, afin de créer un art en quelque sorte fonctionnel, un art qui ne serait plus tout à fait gratuit. Peut-être trouvera-t-on ici la réponse au difficile problème que pose l'intégration de la sculpture à l'architecture.

Malgré l'ampleur de l'Harbourfront Gallery, il restait encore à dire. Pour cet événement unique à Toronto et, aussi, en l'honneur de son cinquantième anniversaire, la MacDonald Art Gallery exposait sa propre collection, alors que la Société des Sculpteurs du Canada avait organisé parallèlement une exposition, beaucoup plus sage d'ailleurs, de petits formats. Le MacDonald Building est en fait un de ces immenses édifices de prestige qui commande des œuvres à son échelle, des œuvres comme la splendide murale en céramique de Jordi Bonet qui, à l'entrée, nous accueille de façon spectaculaire. Et puis, c'est Louis Archambault qui nous attire avec ses immenses monolites blancs, ses *Neufs colonnes* qui rappellent un temple de l'avenir, peut-être, et donnent à méditer, à contempler. Il y avait aussi Charles Daudelin, David Partridge, Robert Downing, Irene Blogg, John Mathews et Micheline Beauchemin, représentée par une magnifique tapisserie.

Au Toronto Dominion Centre, on avait organisé une présentation continue de diapositives de sculpteurs canadiens et une importante exposition d'œuvres de plein air. On y retrouvait Hayden Davies, Ted Bieler, Kosso Eloul, André Fauteux, Michael Hayden, Peter Kolisnyk, qui avaient été choisis pour illustrer la relation entre l'art, l'architecture et les gens. Cette exposition voulait être une invitation et un défi à l'imagination dans le dessein de rendre le milieu urbain plus intéressant et plus agréable. Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure ces buts ont été atteints mais il faut au moins mentionner la grande beauté et la présence impressionnante des sculptures elles-mêmes.

13



L'Ontario College of Art, l'une de nos plus vieilles institutions artistiques, a organisé, elle aussi, à l'occasion de la Conférence, une exposition passionnante comprenant environ cinquante travaux de finissants et d'anciens élèves. Là encore, Mark Prent, W. Redinger, Rabinowitch exposaient, mais il y avait aussi John MacGregor, bien connu pour ses chaises instables sur un sol oblique, Ineze Zenis qui présentait trois rangées de cinq éventails électriques chacune, posés sur des essuie-glaces et qui, tous en même temps, s'animaient doucement et donnaient l'impression d'un groupe d'*allumeuses*. Colleen Slasor montrait un tas de petites pierres de rivière sur une verge carrée environ de sable mouvant. Intrigant, ce mouvement du sable était à peine perceptible et donnait une sensation d'instabilité et de manque d'équilibre. Akika Yonikana avait déposé sur le sol, de façon très précise et presque cérémonielle, un gobelet, deux pierres, trois bâtons et un peu de sable. Un calme ascétique s'en dégageait, une vraie paix. Malcom Rains exposait une sculpture en bronze étroite et toute fissurée, alors que Morris avait travaillé son bois en lui donnant l'aspect d'avoir été torturé.

Tout près de là, nous avons été attirés par la sculpture lumineuse de Michael Hayden qui venait de prendre sa place définitive devant le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario. Cet artiste venait également de terminer une autre sculpture en néon, le séduisant *Arc-en-ciel*, pour la station de métro Yorkdale, reproduit d'ailleurs en page couverture du numéro de juin d'*Art-magazine*. A l'intérieur de la nouvelle aile du Musée, de nombreuses salles ont été consacrées exclusivement et en permanence à Henry Moore, et, à l'occasion de la Conférence, quatre sculpteurs de réputation internationale ont créé, pour la galerie Henry Moore et en fonction d'elle, des œuvres très intéressantes. Il s'agit de deux Canadiens, George Trakas, du Québec, et David Rabinowitch, de Toronto, vivant tous deux à New-York, et de deux Américains, Robert Morris et Richard Serra. Ils ne formaient pas vraiment un groupe cohérent mais leur approche semblait tendre vers des valeurs communes, dont la préoccupation de l'espace-temps et un désir d'une expérience active de la perception, expérience que l'on doit vivre, assumer, et dont on doit découvrir en nous-mêmes la signification profonde et immanente, comme le disait déjà Merleau-Ponty, dans sa *Phénoménologie de la perception*. Ce ne sont plus deux solitudes, l'œuvre et le spectateur, qui se dévisagent, mais une attitude consciente de la part du spectateur qui s'incorpore d'elle-même à l'essentiel de l'expérience sculpturale.

Robert Morris est peut-être le plus connu des quatre exposants. Dans le numéro de Janvier-Février de *Art in America*, Morris parlait, dans un article intitulé *Le temps présent de l'espace*, du lien intime qui unit l'expérience physique de l'espace et celle du temps présent, continuellement fuyant. Les deux plans verticaux des triptyques-miroirs de l'œuvre exposée à la Galerie donnaient des sensations d'espace extraordinaires, une expérience de non-savoir, de confusion d'espaces et de perte de conscience du lieu et du temps où l'on se trouvait. La structure en bois, la disposition en forme de croix de Saint-André de ces

14. Robert MORRIS
Sans titre.

grosses poutres, semblait vouloir nous servir de garde-fous et, psychologiquement du moins, empêchaient que nous nous égarions. Le contraste fort du bois et du miroir, reflets peut-être des civilisations passées et présentes avec des réverbérations de l'avenir, complétaient cette expérience spatio-temporelle, à la fois enrichissante et séduisante.

L'expérience que nous propose George Trakas est fascinante aussi. A l'intérieur de la Galerie, il a installé, à dix pieds du sol, trois grandes plates-formes auxquelles nous accédions par trois escaliers sans rampe et dont chaque marche avait tout juste la surface d'un pied moyen. Il fallait, bien sûr, absolument monter ces escaliers à pic et étroits sinon nous n'avions rien vu, rien senti. C'était la participation forcée. Alors, nous montions, mais, dès la troisième marche, nous commençions à perdre confiance en nous-mêmes, et l'insécurité s'emparait de nous complètement au fur et à mesure que nous gravissions ces escaliers qui, finalement, nous terrifiaient et nous donnaient le vertige. Nous ne pouvions faire autrement que de jouer le jeu jusqu'au bout car redescendre effrayait davantage. La dernière marche franchie, nous nous retrouvions enfin, heureux et fiers, sur la plate-forme. Cependant, sans garde-fous également, mesurant environ vingt pieds sur quatre-vingt-dix, la plate-forme semblait tout à coup petite alors que d'en bas elle paraissait immense; et là, de nouveau, la même peur s'emparait de nous, complètement perdus, seuls et isolés de tous ceux qui auraient pu nous aider. Puis, reprenant courage, nous entreprenions la descente lentement et consciencieusement, car le vide était toujours présent à nos côtés, attendant de nous happer. L'artiste, ici, agresse le spectateur pour lui faire peut-être saisir la nécessité de la participation entière à l'œuvre d'art et lui faire prendre conscience du sens du temps qui fait partie intégrante de cette traversée de l'espace, passé proche, présent difficile et avenir imprévisible. Expérience physique aussi bien qu'intellectuelle; elle était pourtant toute autre à travers l'œuvre exécutée pour l'extérieur du Musée. Elle semblait, en effet, beaucoup plus sereine, comme l'était son environnement naturel d'ailleurs.

Les assemblages au sol du post-minimaliste David Rabinowitch réunissaient des masses géométriques en acier, et parfois trouées à certains endroits. La structure était compacte et les relations intérieures des formes et des trouées étaient liées intimement, pour l'artiste, aux constructions temporelles.

Quant aux œuvres de Serra, elles sont en général subtiles, variées et reliées en certains points, peut-être, au Zen. Pour le Musée, il avait choisi, non loin de là, un terrain vague et érigé trois élévations en acier qui se confondaient et s'intégraient parfaitement dans l'environnement, au point, même, de devenir anonymes. Ce qui compte écrivait un artiste de Toronto, Andy Patton, dans *Artists Review* (petit journal critique fait pour et par les artistes), c'est que ce soit un pas dans la bonne direction, c'est-à-dire loin des musées et des galeries, et vers le vrai monde, dans la vie quotidienne.

Mentionnons aussi quelques galeries qui, malgré tout, exposent justement des choses bien intéressantes. Dans ce foisonnement, citons l'Electric Gallery, rue Hazelton, qui présentait une exposition de l'Allemand Weseler avec ses lions, grandeur nature, au repos. On les voyait et on les entendait respirer tout doucement. Weseler, artiste passionnant, a déjà exposé au Musée d'Art Contemporain, il y a quelque temps. Il a aussi réalisé, on le sait peut-être, plusieurs

murs en caoutchouc mousse qui respirent eux aussi, ainsi que multiples objets de tout genre, . . . en fourrure, par exemple.

A la Galerie Isaacs, nous retrouvions, dans une exposition de groupe, plusieurs artistes importants dont Mark Prent et son *This Is Dedicated to the Berlin Zoo*. L'impuissance, l'angoisse, le mal, l'injustice et la tyrannie humaines sont des thèmes courants de cette grande œuvre.

C'est la merveilleuse Colette Whiten qui occupait seule la Galerie Carmen Lamanna. A l'aide de véritables négatifs d'êtres humains, grandeur nature, et imprimés dans le plâtre, elle a élaboré une sculpture à caractère mystérieux et, parfois, solennel. De ces impressions dans la blancheur du plâtre, émane une présence à la fois réelle et illusoire. Ses *Momies*, comme elle aime les appeler et dont les modèles sont des proches (on pense à Segal), dégageaient un isolement profond et humain mais aussi une sérénité et une radiance secrète dans cette galerie, elle aussi toute blanche, longue et étroite.

Même exposée dans les galeries, la sculpture, de toute évidence, en est déjà sortie et libérée. En effet, aujourd'hui, la sculpture prend de nouvelles dimensions en visant l'extérieur — Corridart, à Montréal, en fut un exemple — et en retournant à l'environnement, à la terre, à l'eau, à l'air et même à leur interaction (tel l'enregistrement des éléments météorologiques). D'autre part, elle s'engage aussi dans les chemins de la science et de la technologie. En fait, l'évolution de la sculpture reflète l'évolution même de notre société. Elle essaie de s'adapter à notre nouvelle civilisation, à notre nouveau genre de vie, à nos problèmes d'environnements naturels et urbains et, évidemment, à notre architecture, avec tout ce que cela comporte de problèmes d'intégration. Les solutions ne sont pas faciles, mais ce sont des voies passionnantes que la sculpture et l'art en général sont en train de suivre.

Michèle TREMBLAY-GILLON

NEW-YORK

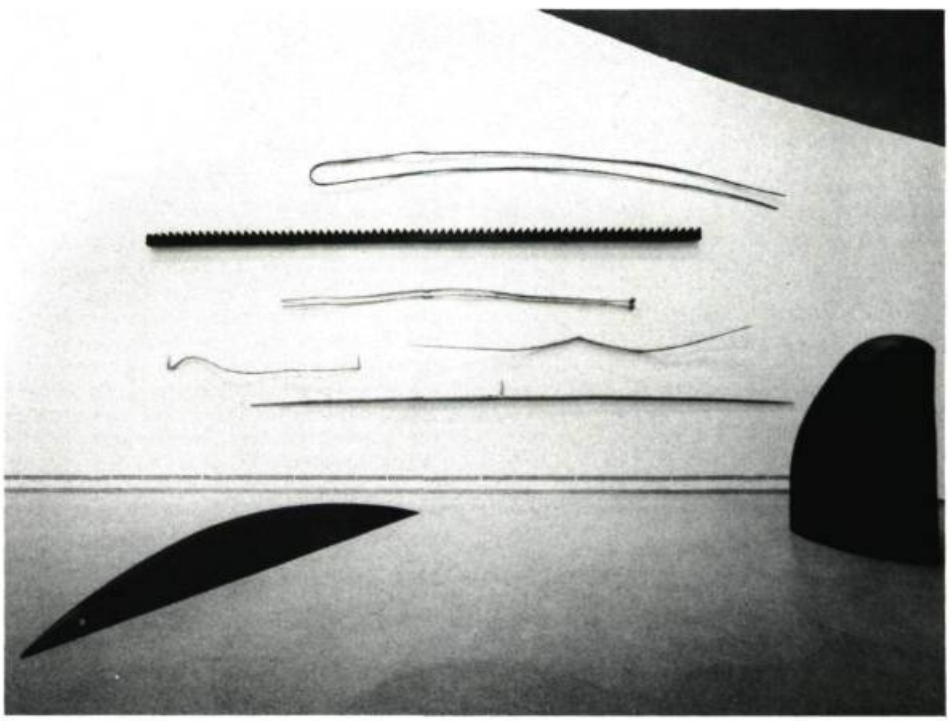
LE TRIOMPHE DE FLORE

Foisonnement, cloisonnement. Les musées new-yorkais multiplient les expositions dans une atmosphère dont l'émulation évoque la plante forcée, la surchauffe, la végétation tropicale de serre. Des orchidées, des plantes rares, fleurissent puis se fanent, attirent un demi-million de visiteurs, ou leur splendeur reste inconnue.

Le Metropolitan nous éblouit. Il relève le défi récent du Musée d'Art Moderne et, à *Cézanne: les dix dernières années*, répond par *Monet à Giverny: au-delà de l'impressionnisme*[1]. Présentation qui, comme celle de Cézanne, relègue les explications didactiques à l'entrée, avec une abondante documentation photographique sur les jardins de Giverny, pour mieux permettre de jouir des toiles groupées par séries (meules de foin, peupliers, pont japonais, . . .) qui culminent dans les vastes ensembles décoratifs composant un monde autonome, les glycines et les nymphéas, ces éléments de l'air et de l'eau qui éliminent la terre, le roc chers à Cézanne, définissent, mais avec flou, un univers aquatique où jouent les reflets mauves de l'Art Nouveau, un aquarium proustien. On s'y baigne comme aux papiers découpés de Matisse on se bronze. Vingt-cinq toiles ont été prêtées par le Musée Marmottan de Paris, le reste vient de collections américaines, publiques (Boston, Chicago) et privées.

Tout près de Monet, une petite exposition est consacrée aux *Arts sous Napoléon*[2]. Titre trompeur: sans parler de la littérature, qu'il aurait été facile d'évoquer au moins par quelques portraits et illustrations de livres (Chateaubriand, Madame de Staël, Benjamin Constant, . . .), la peinture est absente, seuls sont représentés la sculpture et les arts décoratifs, notamment l'orfèvrerie. C'est dommage car cela risque de conforter le cliché d'un Napoléon peu soucieux des arts sinon dans le sens *arts et métiers* (l'obligation faite aux épouses de diplomates de porter à la cour impériale des robes en soie de Lyon) ou dans la mesure où ils contribuaient à glorifier la mythologie du règne. Tout cela est vrai mais insuffisant. De même que dans l'histoire Napoléon tente une synthèse unique, celle de la monarchie et de la République (il demeure le Fils de la Révolution en même temps qu'il devient l'idole byzantine figée, le demi-dieu peint par Ingres), de même, dans l'histoire de l'art et de la littérature, il est l'inspirateur non seulement du néo-classique style Empire mais aussi du romantisme (thèmes ossianiques, tableaux de Gros, bientôt romans de Balzac, . . .). La richesse du personnage vient d'ailleurs de ses contradictions, et sa grandeur, du caractère exemplaire avec lequel il incarne, il *assume* toutes les contradictions de son époque, non moins réelles dans le domaine des arts et des idées (retour à l'antique et simultanément écoute attentive de la rumeur nordique) que dans celui de la politique et de l'idéologie (rêve de la monarchie universelle et, simultanément, éveil de tous les nationalismes). De tout ceci *Les Arts sous Napoléon* ne donnent qu'un aperçu très partiel.

Au Met encore, les admirables expositions du Cabinet des Dessins et Gravures, d'abord *Les Artistes à Rome au 18e siècle*[3], où la décadence de Rome est sensible — sauf chez un Piranèse qui s'en fait le témoin scrupuleux, évoque la grandeur passée, franchit aisément le gouffre qui sépare le néo-classique du baroque — mais où s'illustrent les étrangers, les Français Fragonard, Hubert Robert, Vernet avec de superbes sanguines, les Anglais Cozens ou Flaxman. Puis, *La Collection d'Alfred Stieglitz: cinquante pionniers de la photographie moderne*[4], exposition organisée par Weston Naef, qui publie simultanément, en un fort beau livre, le catalogue complet de cette collection (Metropolitan/Viking Press). Ce qui frappe avant tout, c'est l'étroit rapport de ressemblance que la photographie entretient avec la peinture de son époque. L'exemple le plus évident est celui de Demachy s'inspirant de Degas (*Dans les coulisses*), mais il y en a d'autres: le portrait de Stieglitz par Gertrude Käsebier serait à mettre en rapport avec les portraits de Carrière, et ses Maternités avec les toiles de Mary Cassatt; F. Holland Day, avec ses têtes de Christ et ses chefs éthiopiens, est dans la mouvance des Préraphaélites et des Pompiers, des Holman Hunt, Alma Tadema et autres Gérôme, de tous les peintres victoriens enrobant l'anecdote morale ou religieuse sous un faire, précisément, glacé, photographique. *Le Baiser* de Clarence White est un pastiche de Millais; plus tard Paul Strand est à rapprocher de Georgia O'Keeffe; etc. (A signaler à la Galerie Zabriskie, en mai, une exposition consacrée au cercle de Stieglitz et où l'on pouvait voir, parmi des tableaux de Georgia O'Keeffe ou d'Arthur C. Dove, des portraits de G. O'Keeffe par son mari Stieglitz.) Par la diversité de son style, le plus grand de ces



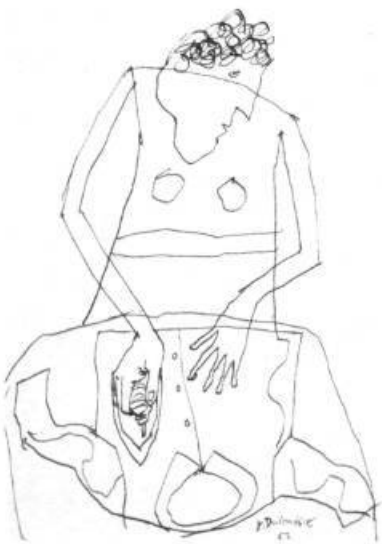
15. Martin PURYEAR
Some tales; Self; Bask.
New-York, Musée Guggenheim.

photographes et celui qui, en définitive, doit le moins à la peinture, est Steichen: il passe avec aisance, selon le sujet traité, du symbolisme au portrait mondain, de la mythologie teintée d'érotisme à l'impressionnisme du paysage urbain (*Le Flatiron*).

Enfin, les *Dessins italiens du 15e siècle de la Collection Robert Lehman*[5], quarante-cinq numéros parmi lesquels il faut notamment citer l'étude de Pollaiulo pour un monument équestre à Francesco Sforza, une *Descente du Christ aux limbes* attribuée soit à Bellini soit à Mantegna, un *Ours* du Vinci, un *Homme assis sur un trône* par Piero della Francesca, que sais-je encore...

Les dessins sont également à l'honneur au Musée d'Art Moderne: il s'agit de la Collection de Joan et Lester Avnet[6], qui surprend d'abord par son éclectisme, jusqu'à ce qu'on apprenne que cette collection a été constituée avec pour but avoué de combler les lacunes du Musée. On y note quelques ensembles très cohérents: dessins d'artistes britanniques, notamment les Vorticistes et le groupe de Roger Fry (une très belle composition abstraite de Vanessa Bell); dessins liés au théâtre (*Inez et Taki* de Spencer Gore; costume de Bakst pour *L'Oiseau de feu*; costumes de Jim Dine pour une mise en scène, non réalisée, du *Portrait de Dorian Gray* et pour *Le Songe d'une nuit d'été*); et une suite remarquable de dessins faussement ou réellement primitifs, bruts, naïfs, avec Dubuffet (trente pièces), Alechinsky, le Polonais Julius Studnicki représenté par *L'Enfer* et *Les Échecs*, deux papiers froissés et coloriés qui ont quelque chose d'une fresque médiévale, d'une Danse macabre, y compris l'imagerie enfantine des diables et des évêques.

A propos de Dubuffet, la Galerie Pierre Matisse a consacré une importante rétrospective à ses œuvres des années quarante et cinquante[7]. Autres expositions à signaler dans les galeries: chez Andrew Crispo[8], *Hard and Soft* d'Arman, objets accumulés avec humour et un faux sentiment de facilité (chapeaux texans, nœuds papillon, instruments de musique, . . .); Arman réagit à sa manière contre la vogue du multiple et de la reproduction, il refait d'objets de série des ensembles *uniques*. Chez Knoedler, une très belle exposition de grandes toiles abstraites de Motherwell incorporant avec raffinement des papiers d'emballage, des paquets de cigarettes, des partitions musicales, comme une version précieuse de ce que Tàpies fait *brutalement* (exposition Tàpies, chez Martha Jackson en avril-mai). Chez Gimpel & Weitzenhoffer[9], *Anatomie d'un nuage*, les arrangements cosmiques de Paul Jenkins, stèles et mandalas de bronze, combinant la coulée acrylique sans épaisseur à laquelle il nous a habitué avec une redécouverte de la texture, de la matière, de l'émail granuleux, et poursuivant, mais avec davantage d'ampleur et d'ambition, la célébration des *phénomènes* de la nature. A la Galerie Pace enfin[10], les toiles récentes de Jim Dine (natures mortes qui doivent moins à Cézanne qu'au Monet de Giverny, avec un écho très net d'Ensor) et quelques gravures florales du même artiste, moins convaincantes que ses admirables autoportraits avec ou sans lunettes.



16. Jean DUBUFFET
Femme repassant, 1952.
Crayon, plume et encre: 29 cm 7 x 22,6.
New-York, Museum of Modern Art.

Je reviens aux musées. Le Whitney donne dans un humour de veine surréalisante avec la rétrospective qu'il consacre à Paul Steinberg[11] et qui se rendra ensuite au Hirshhorn, à Washington[12], à la Serpentine à Londres[13] et à la Fondation Maeght, à Saint-Paul-de-Vence[14], ainsi qu'avec les sculptures, boîtes, objets de H. C. Westermann[15], puis à la Nouvelle-Orléans[16], Des Moines[17], Seattle[18] et San Francisco[19]. Au risque de m'attirer les foudres d'Harold Rosenberg, j'avoue que Steinberg me touche infiniment plus sur les couvertures du *New Yorker* que dans le temple à allure de mausolée du Whitney, où sa légèreté semble écrasée, aplatie, insignifiante. Westermann de son côté intrigue plus qu'il ne séduit; il s'apparente clairement, par son aspect *kitsch* ou *funky*, à l'école de Chicago; mais l'admirable chez lui est l'ébénisterie plus que l'inspiration, qui me paraît très anecdotique. D'autre part, le Whitney poursuit la présentation de ses collections permanentes en nous montrant *L'Art américain depuis 1950*[20]: y voisinent des expressionnistes abstraits comme Joan Mitchell (grand triptyque de 1973, *Clearing*) ou Jake Berthot (dans la mouvance de Rothko) et des minimalistes que seul le monumental sauve du dérisoire. Aussi appréciai-je les *Troncs liés* de Jackie Winsor (1972-73), la stèle de Barnett Newman ou *Le 29e Cardinal de cuivre* de Carl André (1975) que piétine allégrement le public, mais restai-je insensible devant le cercle de cailloux de Mel Bochner (1972) ou même la petite maison de cuivre de Joel Shapiro. Enfin, le Whitney donne leur chance à quelques jeunes artistes dont il montre les dessins, mais c'est une chance ténue vu le très petit nombre d'œuvres présentées: Chris Van Allsburg (né en 1949) tire son épingle du jeu avec ses mines de plomb méticuleuses et surréalisantes[21].

17. Henri MATISSE
Le Collier, Mai 1950.
Pinceau et encre; 52 cm 8 x 40,7.
New York, Museum of Modern Art.

Un dernier mot, sur le Guggenheim. La présentation de la Collection Evelyn Sharp dans ce musée[22] a suscité un commentaire acide de Grace Glueck dans le *New York Times* du 5 mai 1978: «Collection digne d'un musée? Non . . . Mais, par la vertu d'une exposition et d'un catalogue, le Guggenheim a conféré à l'ensemble de la collection Sharp l'imprimatur d'un grand musée . . . Pendant que, pour obtenir les quatre pièces de la collection qui l'intéressent, le Guggenheim courtise Mme Sharp, il est en grand danger d'ennuyer son public.» Grace Glueck a raison: de cette collection ne ressortent avec quelque relief que les bronzes d'Archipenko, un Picasso surréaliste (*Le Printemps à Boisgeloup*, 1934), une tapisserie de Miró de 1933.

Enfin, le Guggenheim comme le Whitney a ses *jeunes* protégés (comme les dames patronnesses ont leurs *pauvres*, diraient les mauvaises langues). Plus précisément (le Musée demande que la chose soit précisée) ce sont les protégés d'Exxon, qui a financé l'exposition[23]. Inégale et décevante, a-t-on dit, ici et là. Inégale, oui. Mais elle comporte des éléments très remarquables: avant tout, les sculptures de bois et de bronze de Bryan Hunt (né en 1947) et celles en bois de Martin Puryear (né en 1941), qui avaient l'avantage de se compléter et d'être montrées ensemble dans la petite rotonde du Guggenheim; les sculptures aussi de Robert Lawrance Lobe (né en 1945), notamment son *Arbre soutenant un gros caillou*, très belle construction de chêne (1977). Même jeu paradoxal sur le matériau (ici, la pierre traduite en bois) que l'on observait au Musée d'Art Moderne chez Reeva Potoff[24], auteur de *Falaises (Bristol Buffs)* en impondérable carton.

1. Au Metropolitan Museum de New-York, du 22 avril au 9 juillet; au Musée de Saint-Louis, du 1er août au 8 octobre.
2. Du 6 avril au 30 juillet.
3. Mars au 30 avril.
4. Du 18 mai au 16 juillet.
5. Du 8 mars au 18 juin.
6. Du 28 avril au 4 juillet.
7. Du 9 mai au 3 juin.
8. Du 4 au 27 mai.
9. Du 4 avril au 13 mai.
10. Du 29 avril au 9 juin.
11. Du 14 avril au 9 juillet.
12. Du 13 octobre au 26 novembre.
13. Du 17 janvier au 25 février 1979.
14. Du 15 mars au 30 avril 1979.
15. Du 17 mai au 16 juillet.
16. Du 18 août au 1er octobre.
17. Du 13 novembre au 25 décembre.
18. Du 17 janvier au 25 février 1979.
19. Du 30 mars au 20 mai 1979.
20. Du 3 mai au 17 septembre.
21. Du 26 avril au 11 juin.
22. Du 1er avril au 1er octobre.
23. Du 5 mai au 16 juin.
24. Du 3 avril au 21 mai.

Jean-Loup BOURGET

MONET A GIVERNY: LE PREMIER ABSTRAIT LYRIQUE

Les manifestations consacrées à l'Impressionnisme aux États-Unis ne se sont pas terminées avec l'année du centenaire, loin de là. En janvier, Boston montrait une trentaine d'œuvres de Monet nettoyées, rendues à leur éclat originel, *dévoilant* littéralement les fameuses couleurs claires des impressionnistes que l'on ne *voit* souvent, derrière la patine du temps, qu'avec les yeux du savoir. Exposition, entre parenthèse, que l'on aurait bien voulu voir à Montréal, en lieu et place du mineur et très provincial Alfred Stevens . . . En avril, Chicago aidait à découvrir Frédéric Bazille, mort trop jeune en 1870, pour qu'on sache jamais à quoi aurait abouti des recherches de jeunesse fort prometteuses. Surtout, New-York, précédant Paris, recevait *Les dernières années de Cézanne*, juste avant d'exposer 81 toiles de Monet à Giverny durant les quatre dernières décades de sa vie (1885-1926). Confrontation, en quelque sorte, qui montre mais ne démontre pas assez malgré son titre, *Beyond Impressionism*, la filiation directe qui existe entre les œuvres des dernières années et l'Abstraction lyrique (ou l'Expressionnisme abstrait, si l'on préfère), faisant de Monet un peintre du 20e siècle au même titre que Cézanne dans une autre direction, celle du Cubisme et d'un certain constructivisme géométrique. C'est ce qu'on pouvait découvrir déjà en visitant à Paris le Musée Marmottan (qui a prêté le tiers environ des toiles exposées, parmi les plus libres, les plus audacieuses) mais d'une façon plus hypothétique, moins évidente.

L'intérêt principal de l'exposition, organisée par les historiens d'art Charles Moffett, conservateur adjoint du Metropolitan Museum, et James N. Wood, directeur du Musée de Saint-Louis, résidait dans la présentation des séries, si célèbres et pourtant si rarement rassemblées. Après des sujets variés peints l'année de l'arrivée à Giverny, la révélation a lieu de toiles qui jouent, dès 1890, des variations sur un même thème: les *Meules*; les *Peupliers*. Variations de la lumière, mais aussi variations du point de vue qui permettent, quand on prend le recul nécessaire, d'avoir l'impression d'une caméra balayant le champ de vision de 180 degrés, donnant au spectateur le pouvoir de reconstituer imaginairement tout un paysage, tout un espace sûrement beaucoup plus vaste, plus grisant que le motif réel. En ce sens, la découverte des véritables étangs des Nymphéas causera sans doute bien des déceptions . . ., qui seront tout au bénéfice de l'art au détriment du préjugé réaliste. Chaque tableau déborde de son cadre par les interactions qui s'établissent avec les autres, ne formant plus qu'une œuvre unique, comme le voulait d'ailleurs Monet. Des quinze *Meules* accrochées chez Durand-Ruel, en 1891 (nous n'en voyions que cinq à New-York!), une seulement constitue selon lui un tout en elle-même, les autres devant être vues en série[1].

D'où la nécessité de la liberté de mouvement, face aux œuvres et en retrait, parcours du corps et parcours du regard . . . rendus naturellement impossibles par le défilé de la foule des grands jours, la frise de têtes cachant les toiles qu'il aurait peut-être fallu installer plus haut. Par contre, la disposition facilitait la vision globale par l'aménagement d'angles, soit droits pour les séries du *Pont japonais* et des *Matins sur la Seine*, soit très ouverts pour les *Peupliers* ou les *Nénuphars*. Remarquons que les *Cathédrales* n'étaient pas du tout représentées; bien que peintes pendant les années de Giverny (hivers 1892 et 1893), elles le furent à Rouen et n'ont rien à voir avec l'environnement personnel de Monet.

L'exposition présentait une première: la réunion de trois panneaux vendus séparément, probablement dans les années 1950, à trois musées différents (Cleveland, Saint-Louis et Kansas City) et peints de toute évidence pour constituer un triptyque; trois panneaux de 2 m. sur 4,26 disposés en angles largement obtus magnifiant la courbe de l'étang, telle qu'on pouvait la voir sur certaines photographies.

En effet, des photographies de Giverny occupaient toute la première salle et accompagnaient ensuite les séries, d'une manière heureusement discrète, contrepoint réaliste aux interprétations d'abord impressionnistes, puis magistralement délirantes, expressionnistes, abstraites. Ceci pour aider la lecture, le décodage d'un paysagisme qui, sans elles, n'aurait plus rien de représentatif. C'était le cas particulièrement pour la série de *La Maison vue du jardin*[2], de 1922, où un pinceau tourbillonnant fait déferler des vagues de couleurs chaudes approfondies de pourpre. On ne *reconnaît* le motif figuré que par son titre, que justifient les documents adjoints. Et quand on a reconnu, on passe. En ce sens, je pense, quant à moi, que ces photos, au lieu d'aider, gênent la vision, en la contraignant à fonctionner selon la grille de la perspective. Si l'on procédait ainsi pour les peintres du Lyrisme abstrait, nombreux sont ceux qui seraient étroitement limités à un postfiguratisme. Mais, ils intitulent leurs œuvres *Composition* et se gardent bien d'exhiber leurs documents personnels. Le *Nénuphars*, N° 81 (1920), d'une liberté extraordinaire, semblait être de Riopelle, ce qui n'a rien d'étonnant quand on sait l'admiration qu'il voue à Monet, aux Nymphéas surtout. Certaines œuvres faisaient aussi penser à De Kooning ou à Sam Francis, traces de gestes nerveux effleurant la toile (*Glycine*, N° 72) ou presque monochrome bleu profond (*Reflets du saule*, N° 70).

La majorité des photographies se retrouvent d'ailleurs dans le bel album *Monet at Giverny* publié à Londres, en 1975[3], hormis celles, pathétiques, de Nickolas Muray, montrant le peintre, l'année de sa mort, le regard déformé par des verres épais comme des loupes. D'autres, en couleur, datent de septembre 1977 et témoignent des travaux entrepris pour restaurer les jardins de Giverny. Ils doivent être ouverts au public, cet automne. Espérons qu'ils auront retrouver la luxuriance, la profusion, le débordement des capucines imposant leurs méandres au cours rectiligne des allées.

1. C'est devant l'une de ces Meules, qui lui semblait abstraite, sans sujet, en 1895, à Moscou, que Kandinsky a eu la révélation de «la puissance incroyable, inconnue pour [lui] d'une palette qui dépassait tous [ses] rêves».
2. En légende aux photos, on lisait: «The extremely abstract rendering is easily read if one uses the adjacent photograph of the house and a 1912 vision of the subject as a key to the composition.»
3. Joyes, Toulgouat, Gordon and Forge, *Monet at Giverny*, Londres, Mathews, Miller, Dunbar, 1975.

Monique BRUNET-WEINMANN

18. Sur le pont japonais: Clémenceau, Monet et Lily Butler. Juin 1921.
Coll. Toulgouat.

FRANCE

MICHELLE STUART

Michelle Stuart, jeune artiste américaine, dépose de la terre et des pierres ramassées dans un site désertique du New Jersey ou du Colorado qu'elle frotte avec ses mains sur du papier marouflé sur mousseline. La couleur découle ainsi de la lente érosion des fragments de roche et de terre qui, sous le poids du corps, investissent la surface trop pâle du papier. Cette technique est une façon particulièrement originale pour appréhender le paysage *sous terre* mais elle demande aussi une participation active de l'artiste qui s'implique profondément dans son travail. Michelle Stuart produit des images monochromes — sans absence ni présence — où le paysage ne se laisse voir que dans le vertige même de sa profondeur. L'œil ne le saisit non pas dans ses détails mais dans ce qu'il a d'essentiel, dans son sol où se fomente les soubassements de toute vie.

Chaque étendue de couleur obtenue (gris, noir, ocre, . . .) correspond à un type particulier de sol prélevé dans une région bien déterminée. Michelle Stuart insiste sur cet aspect géographique et géologique de son travail en présentant des panneaux de photographies des différents lieux d'où ont été extraits les matériaux utilisés.

Le regard glisse sur les images parfaitement lisses de Michelle Stuart, et seules quelques brèves traces laissées par les pierres dans l'épaisseur du papier viennent — par endroits — rompre la fascinante monotonie de la couleur. Cette artiste nous livre un travail d'une beauté sauvage et nous entraîne dans le bas-fond des paysages matriciels de la terre où l'espace et le temps semblent suspendus.

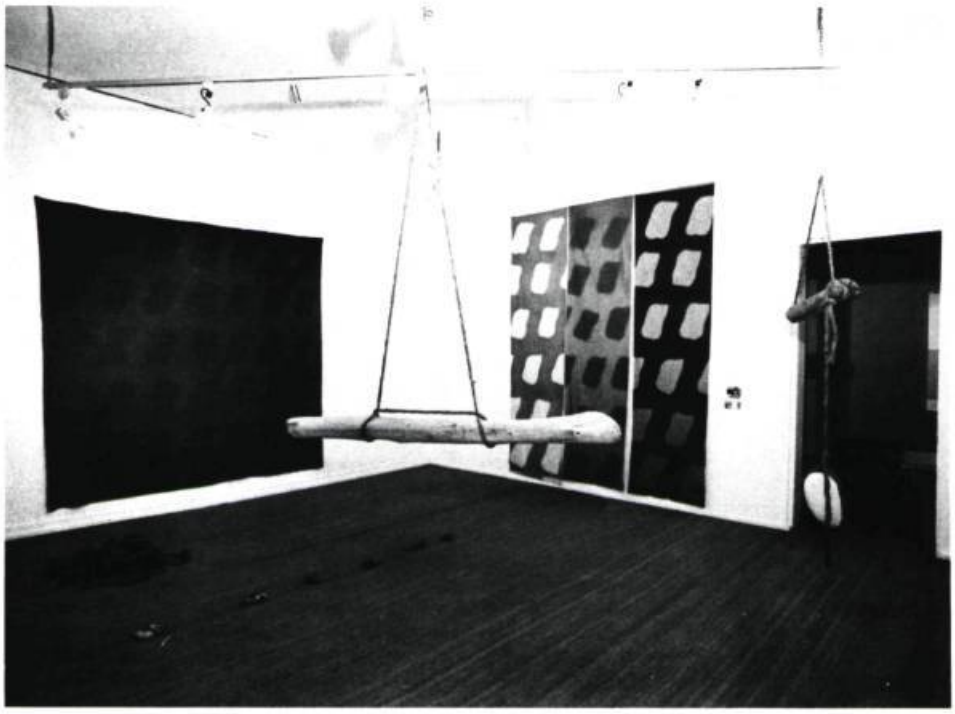
Didier ARNAUDET

CLAUDE VIALLAT — DE LA NATURE A LA PEINTURE

Le poil du pinceau, le lin du drap, le bois du chassis et l'herbe écrasée de la couleur impliquent la nature comme le point de départ de la peinture. Mais quel est le jeu du peintre sur ce parcours qui de la nature mène à la peinture? Est-il maître de cette trajectoire ou bien se contente-t-il d'en être le simple projectile?

Depuis quelques années la peinture de Claude Viallat ne laisse échapper que la même empreinte qui supporte de plus en plus mal la couleur. Le drap ne donne plus à voir qu'un désir de ne rien dire. Mais à côté de ce travail, Claude Viallat propose des figures — plus que des sculptures — constituées d'éléments naturels comme un bois, une pierre ou une corde ramassés sur une plage au hasard d'une simple promenade. Ces productions soulignent l'aspect premier (donc primitif) de l'art. Tout a commencé par cela, et le peintre éprouve le besoin de revenir à cette matière première qui n'explique nullement son travail peint mais plutôt lui donne un fronton sur lequel il rebondit pour se répéter indéfiniment. Claude Viallat n'intervient pratiquement pas sur les matériaux bruts qu'il présente. Sa démarche n'a pas un but esthétique mais pratique. Le peintre n'a pas à réjouir l'œil du spectateur de l'exposition mais plus sûrement à lui montrer le pourquoi d'une pratique picturale. Tout ce qui touche à la peinture est contenu dans la nature et, partant de cette affirmation, Claude Viallat, en tenant compte de ses propres préoccupations artistiques, tente d'abolir la distance qui sépare aujourd'hui la nature de la peinture.

D. A.



19. Claude VIALLAT
De la nature à la peinture.
(Phot. J.-N. Blanc)

AU DELÀ DU DÉRISOIRE, LE SUBLIME

Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à lui ni ne prononce son nom. L'art, il déteste être reconnu et salué par son nom. Il se sauve aussitôt. L'art est un personnage passionnément épris d'incognito. Sitôt qu'on le décèle, que quelqu'un le montre du doigt, alors il se sauve en laissant à sa place un figurant lauré qui porte sur son dos une grande pancarte où c'est marqué ART, que tout le monde asperge aussitôt de champagne et que les conférenciers promènent de ville en ville, avec un anneau dans le nez.

(Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants)*

Comment parler d'un artiste, d'un peintre, à une époque où tout semble avoir été dit; en un moment où le baroque hétéroclite paraît avoir été poussé jusqu'à une limite extrême; en un temps où l'internationalisme permet à la dite originalité de se confronter, de se copier, de se répéter, et finit par engendrer les mêmes réflexes par un mimétisme qui n'a d'égal que le paon de la mode? Il est vrai, comme le notait Héraclite, qu'à travers les âges, l'homme est toujours le même tout en étant différent, et que, bien que nous ayons la tentation de déceler dans l'œuvre de l'artiste d'aujourd'hui des similitudes, des répétitions, des parentés, le tout ne naît jamais du rien, et le personnel devient le fruit légitime d'un passé même immédiat, tant il est troublant de se rendre compte que dans cet immense agglomérat que constitue la production artistique des courants actuels, le peintre ne répond plus à une intensité ou une nécessité intérieure, mais recherche éperdument une gloriole qui a fréquemment la saveur frelatée des objets artificiels. En voulant dénoncer cette société du micmac, l'artiste ne risque-t-il pas d'en devenir le simple, voire même le pâle reflet? Que reste-t-il alors au créateur? Peut-être . . . le sourire tragique de la dérision. Et c'est de cet humour acide que semble s'être nourrie l'œuvre de Pavel Skalnik.

Né à Prague en 1941, Skalnik fréquenta dans cette capitale, située au cœur de la Bohême, l'École Professionnelle de l'Artisanat (1955-1959), l'Académie des Beaux-Arts (1962-1968), vint ensuite étudier à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris (1969-1970) avant de s'installer au Canada où il poursuit son travail d'artiste, tout en professant à l'Université de Moncton. Skalnik nous confiera que, dès sa prime jeunesse, son crayon à dessiner traçait des contours réalistes et, qu'à l'École des Beaux-Arts où on l'obligeait à s'adonner aux charmes taciturnes d'une peinture à l'huile corsetée dans la rigueur classique, il travaillait déjà avec des couleurs transparentes et faisait disparaître les traces de pinceau au moyen du lavis. Craignant que sa toile soit ressentie comme imprécise, trouble ou vaporeuse, l'artiste tchèque imprimait sur la surface peinte, un lettrage méticuleusement précis. Ce qui permettait à ses joyeux maîtres de l'arrière-garde de trouver sa peinture «triste et répugnante». Bref, Skalnik devenait de plus en plus personnel et affirmait son originalité propre.

L'intéressante exposition qu'il vient récemment de réaliser à la Galerie Philippe Frégnac, à Paris[1], montre bien que le peintre est demeuré, tout au long de son voyage intérieur, fidèle au monde d'un réalisme imaginaire qui l'habite depuis ses premiers pas sur les sentiers ombreux de la création. En effet, lorsque l'on entre dans la Galerie Frégnac, on aperçoit un grand trait continu, comme si une main avait attentivement étiré avec un pinceau une large bande litanique pour illustrer un psaume rouge. Cette ligne médiane déchirant un grand mur blanc nous rappelle les graffiti dont sont tapissés les labyrinthes souterrains de nos *mégacités* contemporaines. Skalnik semble fasciné par la fantasmagorie des signes qui hantent notre vie quotidienne. Et chacun de ses tableaux reçoit les empreintes d'une littérature gestuelle qu'il écrit souvent au moyen d'un aérographe: lettres noires, blanches . . .; mots lisibles, illisibles . . .; chiffres combinés; cercles rouges . . .; visages bigarrés, souillés, encerclés, maculés . . .; légendes sans apparentes significations; collages . . . Une liberté ludique qui se transforme en un signe plastique.

Pourquoi retrouve-t-on sur la surface de presque chaque toile des variations numériques sur le chiffre *quatre*? L'artiste nous confiera qu'il a toujours été séduit par ces lignes graphiques. Et pourquoi pas? Qui songerait à lui reprocher d'avoir célébré le signe abstrait 4 en l'imposant dans un champ visuel comme *tracé* esthétique, voire même comme élément factice d'un plaisir secrètement dérisoire? Dans cet esprit, le titre de certains tableaux est probablement significatif: *PAB 14, Trente quatre, Canada 44*, . . . Regardons le tableau *Jim*[2]. Ah! le rougeoyant 144 . . . Pourquoi *Jim* au lieu de Nabuchodonosor 4? L'espace matériel de cette toile ovale, nous dira l'artiste, ne permettait pas une semblable extension. Et le texte juché au haut et à gauche du visage de Jim? En tchèque, volontairement . . . car l'incompréhensible phrase / contenu, décryptée par un regard de francophone, n'est pas perchée pour être littérairement perçue,

mais aperçue comme simple/grandiose/oblique signe plastique. Et la troublante figure de Jim? Le peintre s'est lui-même photographié: langue jaillissante, yeux exorbités, visage maquillé par un papier transparent, à son tour gratifié de bleu et de rose saumoné. Tragique théâtral? Dérision esthétique? Ironie plastique? Tout, à la fois. L'artiste n'a-t-il pas poussé l'humour jusqu'à exprimer sur un astucieux collage que l'on retrouve dans son tableau *Jérôme:* «SKALNIK le plus joli artiste du Canada maritime»! . . . Entre deux rires qui pourraient bien se transformer en douloureux rictus, l'œuvre de Skalnik permet à l'amateur d'art de plonger dans cet univers pictural comme dans un miroir de phantasmes. A l'exégète, ensuite, d'y voir se refléter son propre visage . . .

A la fois, nous avons senti l'ensemble des œuvres que Skalnik a exposées à Paris comme un vigoureux coup de poing. Ce rouge tapageur qui enflamme, déchire la ligne médiane des murs vierges de la galerie Frégnac, blesse, heurte, à la manière de certaines publicités charbonnées, collées, imposées par ce que l'on nomme souverainement, depuis McLuhan, les *médias*. Tout ce tape-à-l'œil agressif, l'artiste, tel un contrapuntiste, semble le dénoncer dans ses toiles en superposant ironiquement des graffiti de tout acabit sur des surfaces organisées à dominante rouge sang. On pense ici à *Elvis, Bradley loves Lucy, Oswald, Skalnik P. J.*, . . . Quelle réponse peut apporter le créateur en face de la violence physique et psychique de la société contemporaine? Un refus sarcastique qui peut être pris pour un ricanement, mais cache au fond de la dérision un fragile espoir de vie. «Je voudrais dépasser l'extrême dans la forme», nous soulignait Pavel Skalnik. Car, au-delà du dérisoire, on rencontre parfois le sublime.

Voilà un peintre dont il faut *écouter* la sensibilité, car il est de ceux qui ont tout à nous apprendre sur le monde actuel.

1. Du 28 février au 25 mars 1978.
2. *Jim;* H.: 54 cm.

Normand BIRON

20. Pavel SKALNIK
Jim.
(Phot. Galerie Philippe Frégnac).

ART-INFORMATIONS

A MONTRÉAL ET A TORONTO, LES VENTES SE SUIVENT ET NE SE RESSEMBLENT PAS

Chez Jacoby-Phillips, à Montréal, la vente aux enchères du mois de mai dernier, au Club des Ingénieurs, s'est déroulée dans une ambiance lourde, tant à cause du rythme lent de la vente que de la qualité des tableaux qui, d'une manière générale, laissait à désirer. Ce n'est certes pas là que se trouvent les œuvres intéressantes, d'autant que la vacation était encombrée d'un bon nombre de peintures sans aucun intérêt. A signaler également l'évaluation parfois fort fantaisiste du catalogue de la vente.

Quelques-uns des petits tableaux valaient cependant la peine qu'on les regarde et certains — ô surprise !— étaient même abstraits.

Peintures

Edmund Alleyn, *Nature morte* (15 pouces ½ sur 8), $230; Henri Beau, *Paysage de Fontainebleau* (6 x 9), $100; Paul-Vanier Beaulieu, *Nature morte* (14 x 17½), $540; Bruno Bobak, *Coucher de soleil* (7 x 11), $190; Albert Edward Cloutier, *Tournant de route* (12 x 16), $650; Fleurimond Constantineau, *Les Sucres* (11½ x 15½), $130; *Sault aux Récollets* (15½ x 19½), $150; Gabriel Constant, *Tôt ou tard* (17½ x 13½), $250; *Humbles objets* (19½ x 29½), $280; Stanley Morel Cosgrove, *Champ labouré en hiver* (8½ x 11½), $600; Oscar De Lall, *Femme nue à la glace* (25½ x 19½), $520; Georges Delfosse, *Portrait d'un vieillard* (25½ x 21), $180; Marcelle Ferron, *Peinture* (10 x 8½), $160; Joseph-Charles Franchère, *Village au fond d'une clairière* (11½ x 17½), $240; René Gagnon, *Vallée en montagne* (16 x 20), $280; Gilles Gingras, *Regard bleu* (29½ x 21½), $400; Théophile Hamel, *Portrait d'un homme* (11 x 9), $380; Normand Hudon, *Agna sous-marine* (13½ x 10), $130; Marie Agnès Lefort, *La robe de velours* (19½ x 15½), $130; Graham Noble Norwell, *Lumière du soir* (5½ x 3½), $130; Gordon F. Pfeiffer, *Maison québécoise* (8 x 9½), $160; *Hiver, la rentrée* (7½ x 9½), $300; Claude Picher, *Nature morte aux oranges* (7½ x 9½), $160; Jeanne Rhéaume, *Castille* (15 x 20½), $260; Eric Riordon, *Le soleil sur la neige* (7½ x 9½), $300; Albert Rousseau, *Homme en train de skier* (19 x 15½), $250; *Chez les pêcheurs* (11½ x 15½), $270; Joseph Saint-Charles, *Champ labouré* (8¼ x 11¼), $270; Miyuki Tanobe, *Récolte de l'eau d'érable* (20 x 28), $780; Fernand Toupin, *Sans titre* (6 x 9½), $210; *Sans titre* (8¾ x 6¾), $200.

Dans les tableaux un peu plus importants, mentionnons que le figuratif régnait en maître absolu et qu'aucune œuvre intéressante et de valeur n'y figurait vraiment.

Peintures

William Brymner, *Ile d'Orléans* (18 pouces sur 21), $2800; Maurice Cullen, *Hiver, La rivière Cachée* (20 x 26), $13500; Oscar De Lall, *Place Jacques-Cartier* (19½ x 25½), $1100; Berthe Des Clayes, *Nature morte aux fleurs* (25 x 19½), $860; *Coupe de la glace à Arundel* (20 x 25), $2900; Aaron Allan Edson, *Scène de pêche près d'une source* (35½ x 25½), $2000; Thomas Garside, *Sur la rivière Rouge* (23 x 29), $3100; Adrien Hébert, *Navire en mer* (25 x 42), $850; Randolph Stanley Hewton, *Scène de rue parisienne* (15 x 11), $1300; Frederick William Hutchison, *Maison rose, Baie-St-Paul* (20 x 26), $2300; Francesco Iacurto, *Promenade à travers bois* (23½ x 19½), $900; Richard Jack, *Paysage d'hiver* (20 x 24), $2000; (à la manière de) Kriekhoff, *Rentrant à la chaumière* (9¾ x 11½), $1700; Arthur Lismer, *Nature morte à la plage* (12 x 16), $2100; John Little, *Juin dimanche, parc Lafontaine* (24 x 30), $4000; René Richard, *Paysage d'été* (17½ x 23½), $2000; Eric Riordon, *Saint-Sauveur, le soir* (16 x 21), $1800; Albert Henry Robinson, *Place Jacques-Cartier, un jour de marché* (12 x 16½), $6200; George Horne Russell, *Brouillard de mer, Grand Manan* (11 x 15), $1100; *Vue de l'océan* (18 x 25), $1000; Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Paysage de rivière* (21 x 28), $4400; Frederick Arthur Verner, *Buffles dans la prairie, l'hiver,* aquarelle (20½ x 30), $5800.

Puisqu'à Montréal, le marché est terne et sans grand intérêt, où donc les galeries montréalaises vont-elles vendre les tableaux importants pour en tirer un meilleur prix, qu'il s'agisse de spéculation ou simplement de remboursement de capital?

Mais à Toronto, voyons!

La vacation qui s'est tenue, en mai dernier, chez Sotheby Parke Bernet, au Park Plaza Hotel, voilà qui est sérieux! D'autant qu'elle avait attiré bien des Montréalais, tant acheteurs que vendeurs, pour qui la capitale de l'Ontario est actuellement le centre des affaires en matière d'œuvres d'art.

Valeurs sûres et valeurs spéculatives se sont partagées la vedette dans cette vente où la qualité des œuvres présentées valait à elle seule le déplacement. La présence de plusieurs excellents tableaux modernes donnait une impression de vitalité qu'on aimerait trouver à Montréal.

Le clou de la vente a certes été l'adjudication, pour la coquette somme de $98 000, d'un très beau tableau de James Morrice, *la Communiante*, à une galerie de Montréal.

Tableaux

Frederick Grant Banting, *At Rideau Lakes*, huile sur panneau (8 pouces ½ sur 10½), $1500; John William Beatty, *Summer Landscape*, huile sur panneau (8½ x 10½), $1600; Léon Bellefleur, *Le poisson rêveur*, huile sur toile (15 x 18), $1400; Frederick Marlett Bell-Smith, *Evening, Westminster*, aquarelle (14 x 21), $1100; Lorne Holland Bouchard, *La fonte des neiges*, huile sur panneau (24 x 30), $2200; George Robert Bruenech, *Georgian Bay*, aquarelle (8 x 13), $1400; Emily Carr, *Sunlight in a wood*, huile *sur papier* (35 x 23), $36000; Alfred Joseph Casson, *Leaside, 1924*, huile sur panneau (9 x 11¼), $5600; Frederick Simpson Coburn, *Heading Home, a Logging Team on A Fence-Line Winter Lane*, huile sur toile