

Expositions

Volume 30, numéro 122, mars–printemps 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54034ac>

[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

(1986). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 30(122), 70–78.

MONTRÉAL

EVERGON LES SPECTRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Evergon en est arrivé au stade où son expérience de la xérographie influence par choc en retour son expérience de photographe dans les grands polaroids couleurs 40" x 60" qu'il vient de réaliser au Musée des Beaux-Arts de Boston. C'est là, dans le saint des saints, qu'est installée une caméra unique au monde, propriété de la Polaroid Corporation; Evergon est le cinquième artiste bienheureux à en avoir eu la jouissance. Version moderne de la *camera obscura*, elle contraint le photographe, comme le peintre d'autrefois, à lui apporter sur un plateau (de tournage) les personnages et les objets mis en représentation, de même qu'on les apporte sur la vitre d'exposition du photocopieur couleur Xerox 6500. Il s'agit de reproduire au mieux sur une surface plane les volumes disposés dans l'espace tridimensionnel. Mais l'illusion du volume et de la profondeur est dénoncée en même temps qu'elle s'affirme, par l'inévitable planéité du plexiglas ou de la vitre sur quoi le regard bute, entourée d'un bord peint (simulacre du cadre) et travaillée d'interventions en premier plan: *Contemporary Surface*¹, le titre donne la clef.



1. Evergon.

Le ton se hausse au mode majeur dans des compositions néo-baroques: hyper-figuration très charnelle et pileuse, exhibitionnisme complaisant, prouesse technique. Si le symbolisme personnel

L'IMPURETÉ

L'exposition appelée *L'Impureté*¹ était plus qu'une simple exposition collective puisque la Galerie Aubes en profita pour en éditer le catalogue, organiser une table ronde sur le sujet et accrocher des œuvres des mêmes artistes dans des vitrines de boutiques situées tout près, dans la rue Saint-Denis. L'ensemble de ces activités démontre alors l'ambition de faire sortir l'œuvre d'art de son lieu d'exposition conventionnel.

La vitrine devient la galerie en rendant tangibles aux passants des images auxquelles ils n'ont pas l'habitude d'être confrontés. Pour l'artiste, la vitrine devient le contexte physique avec lequel il doit travailler dans le même sens que s'il s'agissait d'une installation. Si l'œuvre est placée à côté d'autres objets, qu'elle soit suspendue ou déposée, il peut arriver que le passant la compare à n'importe quelle autre marchandise.

Parce qu'elles ne tenaient nullement compte du contexte où elles étaient disposées et qu'elles n'étaient pas conçues en rapport avec sa fonction, certaines œuvres étaient davantage comparables à des objets de consommation. Aussi le but de la Galerie était réussi car elles prouvaient que l'objet d'art est vendable.

Paradoxalement, d'autres artistes ont investi la profondeur et la frontalité de la vitrine. Leur démarche étant spécifique au lieu d'accrochage, il en résulte un travail in situ comparable, cette fois-ci, à la fonction de l'étalage tout autant qu'à la pratique artistique. Pour ces trajectoires, l'œuvre devient la vitrine puisqu'elles sont inséparables.

Ainsi la plupart des artistes ont conservé à leurs objets un rôle décoratif, apparenté à une définition normative de l'art ou à celle de l'étalage. Cependant, pour certains d'entre eux, le commerce qui les environnait en transformait le sens initial: la photographie grand format de Francine Larivée chez Photogramme (une boutique de cartes postales); les papiers de Louise Boisvert chez Essence du Papier (une papeterie); les toiles de Christiane Ainsley ressemblaient encore plus à des tissus imprimés chez Gouache (une boutique de mode).

Les œuvres qui jouent avec le contexte prennent donc un relief singulier. Les branches collées sur une tôle rouillée de Louise Paillé réfèrent autant au contexte d'exposition, le fleuriste Marcel Proulx, qu'aux finalités de son travail: la nature. Louise Viger, en utilisant le lustre qui sert normalement à éclairer les objets

qui s'y met en scène est parfois ésotérique, comme le sont souvent les allégories composites du Baroque, il s'affiche toujours très ouvertement homosexuel. Les fleurs sont choisies pour leur anthère phallique (*The Dragon Catcher*), pour leurs boules de graines (*The Satyr*), et les fruits lourdement connotés: grappe de raisin, banane, citrons (*Lemon Squeezer*). Même les sirènes changent de sexe (*Male Siren*), ainsi que les *Trois Grâces*... La seule femme représentée est mère et matrone, Vierge Marie sans égale, plus proche de Fellini que de Godard. Dans ses remakes de l'iconographie classique et chrétienne, Evergon dénuie la dimension désirante (la sienne) chastement occultée par

les interprétations de l'histoire de l'art. Il assume ainsi un rôle critique dans cette relecture qu'il opère, de même que dans ses jeux avec la planéité (plus évidents dans la série de 1984 que dans les œuvres subséquentes), tout en se plaisant aux drapés, aux nuées, aux replis.

Le télescopage temporel et la mise en abyme intertextuelle se trouvent enrichis à mes yeux par une phase intermédiaire plus subtile que la seule restitution dénaturée des peintures originales: le simulacre des premières photographies qui elles-mêmes mimaient les tableaux classiques. «D'étranges abominations se produiraient. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses,



2. Andrée PAGÉ / Blanche CÉLANUY
L'Art, c'est du chinois, 1985.
Phot. Alain Paradis

de la vitrine du Sieur Duluth et en proposant une échelle miniature des meubles et des passants, questionnait notre regard. Blanche Célanuy regroupait les chaises normalement en vente chez Après l'Éden, autour d'un point focal afin de recréer une atmosphère de table ronde. De plus, la calligraphie, que l'on voyait dans la vitrine, se retrouvait dans la Galerie. N'est-ce pas là une mise en abyme efficace car chaque élément cite un volet de l'exposition?

Si nous nous attardons sur la perspective historique, on s'aperçoit que certains artistes ont repris l'idée du groupe torontois Painters Eleven, lorsque ceux-ci plaçaient leurs toiles dans une vitrine de grand magasin en plein boom économique des années 50. Les autres ont plutôt travaillé la relation du contexte et de sa fonction dans la même veine que ce que des artistes américains avaient commencé dans les vitrines du New Museum de New-York pendant les années 70. *L'Impureté* a conséquemment relié les deux manières de voir.

1. Quatorze artistes, du 8 novembre au 8 décembre 1985.

Jean TOURANGEAU

AALTO, A L'HEURE DE LA SOUPLESSE

Le Musée des Arts Décoratifs de Montréal a présenté une exposition d'Alvar Aalto composée de meubles et d'objets en verre¹. Organisée par le Musée d'Art Moderne de New-York, cette exposition consistait en soixante-douze pièces qui retracent les expériences sur le bois ployé et des objets de verre que le grand architecte finlandais réalisa au cours de sa longue carrière.

Au rez-de-chaussée du Musée, on pouvait voir des photographies et des esquisses des principales réalisations d'Aalto: sanatorium de Paimio, bibliothèque de Wiipuri, villa Mairea; elles permettaient au visiteur de situer le mobilier dans son contexte. La disposition recréait les étapes de l'évolution de l'œuvre; on percevait les essais, les incertitudes et, enfin, les succès novateurs de l'auteur.

A l'étage supérieur, on découvrait les objets de verre qui suivent la même évolution. A les observer, on constatait qu'il y a eu une recherche dans le sens de l'épuration de la forme et de la matière. Le Musée a reconstitué une pièce meublée avec des créations d'Aalto, ce qui manifeste sa volonté, du moins pouvions-nous le présumer, d'améliorer la présentation visuelle de ses expositions. D'ailleurs, les murs de couleur bleue faisaient ressortir avantagement le mobilier; de même, les panneaux didactiques, rédigés en français, représentaient un effort significatif. Néanmoins, il nous faut déplorer que le catalogue n'était qu'en anglais.

Alvar Aalto, qui n'a jamais fréquenté le Bauhaus, demeurait insensible à la rigidité froide et symétrique. Il préférait choisir ses schèmes de référence dans son propre environnement et les adapter aux besoins humains. La Finlande demeurerait sa principale source d'inspiration.

Il fut qualifié à juste titre de designer complet. Il savait allier la pratique architecturale au design de meubles. Il sut également insuffler à l'industrie du verre, alors artisanale, un nouvel influx empreint d'une spécificité propre au design nordique. Chercheur infatigable, il expérimenta sans cesse. Il mariait habilement les différentes techniques du pliage du bois adaptées à l'industrie avec les essais d'acier tubulaire. Il délaissera finalement ce dernier matériau considérant que le bois est «un matériau plus humain et générateur de formes». Il considérait lui-même que sa principale contribution au design du mobilier était la solution qu'il avait trouvée au problème du piétement en créant l'équerre courbée en bois. Il tira du design industriel sa technique de travail du verre de façon à créer une gamme d'éléments qui ne sont pas sans nous rappeler les méandres des lacs finlandais.

Ce qui frappe, quand on regarde un ensemble de la production d'Aalto, c'est d'y suivre un cheminement sans cesse à l'affût de perfectionnement dans le but de constituer un milieu agréable, proche de l'environnement dans lequel il vit. Simultanément, il perfectionne la technique du bois ployé. D'ailleurs, l'association que nous faisons entre ses éléments de verre et la forme des lacs finlandais pourrait s'appliquer tout aussi bien à ses fauteuils en coupe.

L'évolution exprimée à travers les mobiliers d'Aalto nous laisse l'impression que le créateur était enserré dans une espèce de carcan, soit le besoin d'expérimenter toutes les possibilités du bois ployé en l'adaptant au mobilier et au confort humain, ce qui n'était pas possible avec le métal, froid et agressant par nature. Quand Aalto travaille le métal, il est moins dans son élément. Les sièges paraissent posés sur l'armature tandis que, quand tout est fait de bois assemblé ou



3. Alvar AALTO
Tabourets empilés, 1932-1933).
Bois massif et lamellé. Helsinki, Artek Oy Ab.

ployé, le miracle de l'harmonie se produit, une harmonie de formes s'incurvant les unes dans les autres comme par enchantement, laissant la matière et la technologie s'exprimer tout en restant intimement liées au bois...

Une rétrospective de ses créations de verre nous permet de constater que le doux maniérisme courbé mais contenu du début des années trente cède peu à peu la place à une mesure plus grande, laissant apparaître plus de liberté dans la conception intellectuelle.

Contrairement à ce qui se produisait couramment dans certains décors dits modernes des années trente-quarante, où la rigoureuse mesure et le dépouillement créaient des espaces froids et sans vie, la reconstitution d'une pièce meublée par Aalto élimine ce sentiment désagréable. L'utilisation abondante du bois dégage une chaleur aidée par le traitement des formes qui unissent courbes et plans droits, rompant ainsi la monotonie.

Pour son travail, Aalto avait comme pierre angulaire le problème de l'environnement humain: l'homme doit habiter dans un espace architectural qui s'harmonise à son milieu; cet espace doit être aménagé de manière à ce que tous les éléments soient liés entre eux.

Dès le début des années trente, le mobilier dessiné par Aalto acquiert une réputation internationale, notamment par le biais de rencontres d'architecture moderne et de design. La fondation de la Compagnie Artek, en 1935, a permis une commercialisation plus efficace des créations d'Aalto en faisant la promotion, dans le monde entier, d'un nouveau mode d'habitation.

Alvar Aalto fut le grand protagoniste de la troisième étape du mouvement moderne. Comme il venait d'un pays fortement influencé par le caractère local, il a voulu, dès le début, créer une architecture régionale moderne. Afin d'atteindre cet objectif, il a transformé le plan ouvert de l'espace moderne en des organismes complexes qui s'ouvrent et se ferment quand ils s'étendent, exactement comme la trame continue des forêts et des lacs de la Finlande.

1. Du 14 novembre 1985 au 5 janvier 1986.

Martin-Philippe CÔTÉ

noirs veloutés, des effets tranchés. Leurs objectifs «piquent» mieux, c'est-à-dire qu'ils pénètrent en quelque sorte les pores de la peau, le grain de la pierre, le pelage des bêtes, l'écorce des arbres².

Là est la filiation. Ainsi, les modèles, comme les «drôles» de Baudelaire, posent «pour vrai», sans apparence de cette distanciation qui serait un décodage ironique. C'est un surcodage du troisième degré qui se donne à voir, au regarder et au voyeur.

1. Œuvres de Cellulose Evergonni, Galerie 45, du 9 novembre au 4 décembre 1985.
2. Philippe Burty, *La Photographie en 1861* dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Septembre, 1861, p. 240.

Monique BRUNET-WEINMANN

PERRY BARD A REBOURS

Dans *A rebours*, Perry Bard exploite le thème de la nature menacée par la société industrielle¹. Néanmoins, l'artiste réussit à ne pas subordonner le traitement formel au message écologiste. Deux genres voisinent dans l'exposition: la peinture et l'installation.

Les peintures groupent un nombre limité d'éléments: une vache, des ustensiles, des papiers collés (tirés de l'industrie laitière), des symboles de la production d'énergie industrielle (des poteaux électriques, le dessin d'une molécule en mouvement), sur fond de paysage abstrait, le tout étant traité à la manière des peintures rupestres. Dans *Something about the Atom*, les symboles atomiques font partie intégrante du pelage de la vache, dont la tête présente des ressemblances avec les ruminants de Picasso, allusion à un *Guernica* pacifique qui pourrait éventuellement être aussi néfaste. Détail supplémentaire: sur le jarret de l'animal, l'artiste a indiqué la meilleure partie et y a dessiné des ustensiles... Les grands formats, la diversité des points de vue, l'emploi d'un minimum d'éléments, les références à l'histoire de l'art, tous sont des moyens concourant à maximiser les effets.

Perry Bard emprunte son style aux peintures pariétales afin de mieux souligner le contraste entre les civilisations. Cependant, la dénonciation dénote une idéalisation de l'époque préhistorique comme paradis perdu. Ce qui n'empêche pas le traitement formel d'être pertinent: l'artiste use d'une perspective aplatie assez efficace pour que la figuration soit réaliste mais lui associe un fond flottant, couvert de hachures colorées. Les formes se superposent, entremêlent leurs contours, pour créer des ambigüités de perception.

L'installation, *Five Smooth Stones*, introduit la figure humaine qui n'était jusque-là que présence allusive. Un lance-pierres géant



4. Perry Bard
Paysage cultivé,
1985. Techniques
mixtes., 152 cm x 176.

porte un projecteur qui éclaire la découpe d'un buste posé sur des blocs de verre imitant un fauteuil. Derrière le buste où palpitent des veines et des artères mues électriquement, une cible est peinte sur le mur. On pourrait y lire la fragilité de notre système qu'un jet de pierre peut détruire. En un sens, l'artiste reprend aussi une préoccupation exprimée dans *Small Talk* (une installation de 1984), où des sièges électrofilés traduisaient la difficulté des relations humaines. Ici la réflexion quitte le domaine privé pour

atteindre une vision plus globale.

Perry Bard n'est pas la seule à puiser son inspiration dans l'époque d'avant l'écriture. A la différence d'autres artistes, qui investissent la figure animale d'un sens mythico-religieux, l'artiste a le mérite de situer son point de vue à partir du contemporain.

1. Exposition tenue à la Galerie J. Yahouda Meir, du 27 novembre au 21 décembre 1985.

Pascale BEAUDET

5. Nycol BEAULIEU
Peinture, 1985.
(Phot. Pierre Longtin)



NYCOL BEAULIEU

Vivre sur le vif

La production récente de Nycol Beaulieu¹, se situe entre le réel et l'imaginaire, aux portes de l'actualité contemporaine. Ses visions sont peintes à l'acrylique et proposent des combats à l'image des mœurs de l'Amérique. Trois types d'agressions font l'objet de cette recherche: la lutte de l'inconscient, le pouvoir social par l'utilisation de la peur et le combat moral issu du catholicisme. Nycol Beaulieu qualifie son œuvre de bioréelle. Elle relate les faits et gestes de la vie

cachée des deux plus vieux habitants de la planète terre, à savoir les hommes, les femmes et les rats. La série Un rat vaut mieux que deux tue le rat, de 1984, évoque un vieux poème chinois:

Un rat dans mon cerveau,
Je ne puis dormir.
Tu me ronges et m'ôtes la vie,
Je me défais lentement.
O rat dans mon cerveau,
O ma mauvaise conscience,
Me laisseras-tu jamais à
nouveau la paix?²

Les titres, comme l'image, sont directs. Nycol Beaulieu peint sans modèle, son coup de pinceau est juste, les proportions des personnages sont respectées, les contrastes de couleur sont forts et la lecture est facile. Ce qu'il y a de plus intrigant, c'est le choix de l'artiste, dans cette iconographie. La première toile de cette série, *Comment osent-ils?* se réfère à l'œuvre de Munch *Le Cri*. Sur le plan pictural, *L'Amour mort* est sûrement la plus réussie: dans une forêt en flammes, un personnage nu accroupi se désole; à ses genoux, git un squelette. Cette scène tragique est en harmonie avec la plastique même de l'œuvre. Le plaisir des yeux se mêle à la tragédie d'une vie, sur une terre stérile.

Une fois surgis de l'inconscient collectif, ses animaux se transposent en personnages. C'est une suite d'actions dans la rue que l'artiste nous propose: *Allo, police 1, 2, 3; Tango de ruelle* et autres. Ces toiles proposent un nouveau point de vue, celui de l'agression corporelle. L'influence du quotidien, véhiculé par la télévision, est transcrite dans cette dramaturgie. Les vert lime et bleu grisâtre sont le constat d'une misère humaine et sociale.

Il y a une porte de sortie pour chacun. Les chiens sont les sauveteurs des personnages en place. La dernière toile *Si on faisait sauter la cage*, 1985, apporte une conclusion temporaire dans une matière picturale plus épaisse.

Le troisième combat est moral, dans la série du Chemin de la croix. La relation entre les personnages de cette suite emprunte au classicisme italien. La touche du peintre est ici adaptée à chaque toile et non planifiée par rapport au thème. Il ne tient que par les titres.

Les œuvres de Nycol Beaulieu sont un reflet de l'homme et de l'animal. Leur planète est explorée; ils sont meurtris et leur territoire est mal défini³.

1. A la Galerie 22 Mars, du 14 novembre au 1^{er} décembre 1985.
2. Marie-Louise Von Franz, *L'interprétation des contes de fées*. Paris, La Fontaine de Pierre, 1980, p. 109.
3. Nycol Beaulieu a obtenu une maîtrise en arts plastiques à l'Université Concordia, il y a huit ans. En 1977, elle visita la Turquie, la Grèce, l'Espagne, la France, le Canada et San Francisco. Dès 1978, elle participe à sa première exposition collective à la Galerie Gueul'art, de Montréal. Ses œuvres ont circulé à travers le Québec grâce au Centre d'Art Actuel et au Conseil des Artistes Peintres du Québec. Depuis 1984, Nycol Beaulieu travaille régulièrement aux Fougoues Électriques.

Stella SASSEVILLE

CECCO BONANOTTE CONTINUITÉ DANS LA RUPTURE

Pour une seconde année consécutive, la Galerie Esperanza¹ a présenté Cecco Bonanotte, un jeune artiste italien encore mal connu sur la scène internationale. Son œuvre s'apparente par son naturalisme pathétique à celle de son compatriote Giacomo Manzù ainsi qu'à l'expressionnisme de ses contemporains anglais Reg Butler et Kenneth Armitage.

Né à Porto Recanati, le 24 août 1942, Cecco Bonanotte est initié à l'art par son père qui a des dispositions innées pour le dessin et la sculpture. A seize ans, il entre à l'Académie de Rome où ses succès lui font obtenir successivement des bourses d'études pour Bucarest et Bruxelles. Il enseigne maintenant le dessin et l'ornementation à Rome. Jusqu'à ce jour, il a remporté treize compétitions internationales, dont celle de 1974 pour une sculpture destinée à la maison natale de Michel-Ange, à Caprese. Récemment le Musée d'Art Moderne du Vatican s'est porté acquéreur de ses œuvres.

Bonanotte affiche une prédilection pour l'art du relief à la cire perdue. Il s'agit principalement de dalles carrées ou rondes dont la surface presque lisse offre une texture granuleuse par endroits et présente quelque renflement ici et là ou bien de longs traits incisés. Sur une étroite tablette horizontale prennent place un ou deux person-



6. Cecco BONANOTTE
Confrontation.
Argent; 11 cm 5 x 30,5 x 4.
Montréal, Collection part.

nages, rarement plusieurs; il s'agit à proprement parler de figurines aux poses de danse dont les larges mouvements sont en relation avec des oiseaux qui émergent faiblement du fond plat du relief et traversent l'espace. Bonanotte affectionne ces thèmes champêtres où l'innocence du sujet se teinte d'une ombre de gravité. Ses personnages dansants semblent vouloir s'envoler pour rejoindre des oiseaux ivres de liberté dans l'immensité du ciel. Parfois, l'oiseau paraît s'échapper d'une cage ou voltiger tout près des personnages, mais il demeure insaisissable. La tension entre ces deux éléments, personnage et oiseaux, constitue le véritable sujet de ces reliefs et de ces sculptures. C'est un petit drame qui se joue sous nos yeux. Sorte d'allégorie de la condition humaine. L'essor et l'effort de la vie.

D'un abord facile et formellement bien construites, les sculptures de Bonanotte présentées à Montréal ne prétendent pas entrer dans la mêlée des avant-gardes mais nous proposent, sur un mode serein, une démarche empreinte d'humanisme.

1. Du 28 novembre 1985 au 25 janvier 1986.

Stella SASSEVILLE

JEAN-MICHEL CORRÉIA MÉMOIRES DE SA PEINTURE

Le premier geste marque le pouvoir de l'abstraction, mais aussi la force de l'intuition.

(Jean-Michel CORRÉIA)

La peinture de Jean-Michel Corrélia. A chaque fois, ce qu'il intitule *Mémoire de ma peinture*¹ est une page de celle-ci qui s'inscrit sur la toile de coton. Ce jeune Français, qui en est à sa première exposition particulière au Canada ou, en Amérique, dirait-il, élabore le thème de l'écriture dans la peinture et demeure abstrait.

On remarquera que, depuis peu, il y a émergence d'un retour vers une géométrie² qui pose sa rigueur ailleurs que dans le respect des formes et des couleurs pures, allant vers d'autres proportions, plus de sensibilité – comme si tout se complexifiait et en même temps nous rassurait –, et il ne fait pas de doute que les toiles de Jean-Michel Corrélia appartiennent à ce nouvel univers. Il s'agit de capter les signes envoyés. D'abord, ce sont, toujours, le rectangle dans le rectangle ou le carré dans le carré; et l'utilisation d'une surface peinte constituant un rectangle ou un carré, sur coton rectangulaire ou carré, teint en bleu. Le fond qui est page et support d'écriture s'harmonise avec l'écriture car la couleur les réunit. Le temps présent ou un *ici-maintenant* va déterminer le rythme des hachures contenues dans de faux carrés qui proviennent d'anciennes pliures dans la



8. Jean-Michel CORRÉIA
Mémoires de ma peinture, 1985.
Acrylique et pastel sur coton teint.

toile que l'artiste a repassée au fer chaud (!): des lignes imaginaires et ultra-sensibles, composées d'acrylique, d'huile, de pastel gras et, surtout, de rehauts d'or et parfois d'argent, en fait, de la peinture métallique.

Une exposition récente³ de vingt toiles et de quatre dessins rendaient l'impression d'un véritable flirt entre la rigueur et la spontanéité, issue tout droit de l'inconscient. Dans un esprit de

somptuosité, il s'agissait bien d'une organisation rythmique de couleurs et de mouvances, une ode à la nouvelle sensibilité réfléchie.

Isabelle LELARGE

GUY LAPOINTE

L'œuvre de Guy Lapointe se situe à la limite de plusieurs points de rencontre qui, à première vue, semblent incompatibles. Et c'est ce côté ambigu que l'artiste tente justement de rendre dynamique. Si le rendu paraît hyperréaliste ou réaliste, les thèmes, eux, le sont encore plus clairement. La touche est assurée, sauf pour les fonds qui restent flous, et les images se définissent avec précision. Aussi le regard se porte davantage sur l'iconographie puisque le traitement contribue à attribuer aux figures le maximum d'évocation.

Dans les tableaux de 1984, tout un répertoire prend forme à partir des outils et des déchets de notre société industrielle. Les immenses pneus et les pelles mécaniques montrent comment cette société construit ses symboles par le biais de ses outils de production. Comme ceux-ci sont au repos ou ont l'air d'avoir été mis au rancart, ils acquièrent un statut d'icône.

En 1985, les tracteurs et les colonnes à l'antique cohabitent avec la technique du trompe-l'œil et l'arc de cercle placé en haut du tableau qui réfère à l'architecture. Pour sa part, la figure humaine est, soit

rée de l'époque romantique – un détail de *La Liberté guidant le peuple*, de Delacroix – ou de l'école française – *La Toilette de Vénus*, de Boucher. C'est l'écriture en caractères imprimés tracée sur le Delacroix ou la structure par panneaux pour le Boucher, qui transforme le

sens en précisant l'intention du peintre.

On pourrait alors penser que cette œuvre est politique dans le sens qu'elle dénoncerait les icônes ou encore les rapports de pouvoir de notre société industrielle. Les écritures sur le Delacroix, apparen-

tées à l'art des bannières des années 70, renforceraient cette hypothèse de la révolution à faire, comme c'était l'intention de Delacroix pour qui cette scène symbolisait la lutte pour la liberté lors de la Révolution Française. Mais, de même que la peinture de Delacroix marque les limites du romantisme, on pourrait plutôt penser que celle de Lapointe est travaillée par le style, c'est-à-dire par ce qui constitue les modalités spécifiques de son message.

Ainsi, le Boucher, avec la chair pulpeuse rose satinée de sa figure féminine, se comparerait au traitement brillant et léché de la colonne métallique aux allures militaires. Si la femme réfère à la séduction, la colonne le fait autant mais en exaltant notre monde contemporain et ses effets.

L'exposition particulière de Guy Lapointe¹ marque donc les limites d'un art qui, à première vue, peut être perçu comme politique mais qui, en réalité, se destine à la peinture et à sa manipulation.

1. Tenue à la Galerie Oboro, en décembre 1985.



7. Guy LAPOINTE
Monument à la gloire de Vénus (détail central), 1985.
Acrylique et huile sur toile.

Jean TOURANGEAU

BAUHAUS MONTRÉAL, 1985-1986

Sous ce titre, le Goethe-Institut a organisé une série de manifestations qui ont rappelé les attitudes du Bauhaus en design, peinture, architecture, cinéma et danse.

Outre la reconnaissance historique et s'appuyant sur elle, cet événement, par une présentation systématique des multiples aspects du Bauhaus, a permis de relancer des éléments de notre environnement, non seulement à la lumière de la célèbre école allemande, mais aussi dans notre présence à une époque de grande vigueur artistique. Si le fondement utopique du Bauhaus est aujourd'hui estompé dans la mémoire collective, on s'inspire encore couramment de ses recherches dans le domaine de l'esthétique fonctionnelle, recherches qui annonçaient déjà à ce moment le prestige croissant d'une activité dans le design. L'inscription du salon Via Design au calendrier des activités, de même que la participation du Centre de Création et de Diffusion en Design (localisé à l'UQAM) avec l'exposition Enseigner le design témoignaient en ce sens.

Cependant, la grande ouverture de ce Bauhaus montréalais avait lieu à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM avec le *Ballet triadique* d'Oskar Schlemmer. Produite par l'Académie des Arts de Berlin, la version de 1985 fut élaborée d'après les cartons des costumes originaux et certaines indications scéniques laissées par Schlemmer lors de sa création, en 1922. L'architecture des costumes fondait tout le caractère de l'œuvre en déterminant la somme des contraintes imposées aux performeurs dont certains devaient évoluer sous le poids d'une coupole de céramique ou d'une spirale de bois massif. La triade, chère aux *bauhausiens*, référait aux trois couleurs primaires ainsi qu'aux trois formes de base, sphère, cube et pyramide dont l'idéogramme illustrait la couverture du catalogue de l'exposition¹.

Quoique le dogme fut censé ne pas exister au Bauhaus, la précision rationnelle de ses productions a sans doute favorisé la tentation de le définir comme un style. Cet aspect concerne prioritairement son mobilier. Dans ce domaine, la Maison de la Culture de Notre-Dame-de-Grâce présentait, pour ne mentionner que ceux-ci, le prestigieux fauteuil *Wassily* (Marcel Breuer, 1927) ainsi que la chaise *Barcelona* (Mies van der Rohe, 1929). En outre, leurs dates de création portaient à réflexion dans la mesure où la plupart des modèles exposés sont disponibles dans le commerce, marchandise luxueuse et avant-gardiste, sous forme de rééditions italiennes autorisées par le Bauhaus-Archiv.

Quant à l'art, dans son acception la plus pure de produit dissocié de sa fonction, il paraissait spécialement aux cimaises des galeries dans les techniques de la peinture, de la gravure et du dessin. Deux expositions consacrées à Josef Albers (Galeries de l'Uqam et Esperanza) contribuaient davantage à la joie de l'intelligence qu'à celle du cœur. Toutefois, chez Schweitzer, la vue d'un certain minuscule Klee ou d'un laborieux Kandinsky constituait une rencontre touchante, particulièrement dans une ville où les collections demeurent rares et peu visibles. Son caractère essentiellement didactique doit être rattaché au statut de la peinture au Bauhaus: comme les autres métiers enseignés à l'école, la peinture participait de l'architecture, au même titre que la tapisserie (Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges).

L'architecture, symbole de la communauté des trois arts majeurs, résumait les idéaux du Bauhaus et, surtout, de Gropius, son premier directeur. Celui-ci préférait son manifeste de

1919, à l'ouverture de l'école, avec l'image d'une cathédrale évoquant les grands chantiers du Moyen-âge et l'adéquation de l'artiste et de l'artisan. Relativement à son importance, l'architecture fut peu traitée par l'ensemble des événements². Modernité et le Bauhaus (à l'Université McGill) proposait des photos de constructions montréalaises des années 20 à 40. Contemporaines du Bauhaus, elles relevaient diversement de son influence, de l'Art déco ou du Streamline Modern (style aérodynamique). Également, un cliché des silos à grain Nos 1 et 2, construits aux environs de 1920 et qui subsistaient jusqu'à récemment en bordure du fleuve, rappelait la contribution de l'esthétique industrielle américaine à l'architecture du début du siècle. On peut finalement souligner l'attribution de l'édifice Westmount Square à l'architecte Mies van der Rohe, dernier directeur au Bauhaus.

Technique d'avant-garde, la photographie apportait une documentation sur la vie et le bâtiment, de même qu'elle fut un moyen d'investigation exemplaire. L'excellent montage consacré à la photographie par le Musée d'Art Contemporain juxtaposait des instantanés de la vie au Bauhaus aux expérimentations techniques et formelles caractéristiques de l'époque: utilisation du négatif, microphotographie, photo aérienne, insolite des angles de vue. Parallèlement, une table ronde où figurait David Feist, ancien étudiant au Bauhaus de Dessau, actualisait le contenu en relation avec la pratique contemporaine de la photographie. Par ailleurs, le Goethe-Institut présentait les travaux photographiques de Moholy-Nagy dont on peut dire que l'influence en ce domaine fut prédominante, tant pour les images que pour les procédés. Des photographies et des photomontages, ces derniers nommés par l'artiste «Fotoplastiken» ou «sculptures photographiques», exprimaient son intérêt pour la matière lumineuse: «Photographier signifie créer des formes avec de la lumière.»

Dans la marche vers un art global, la photographie du Bauhaus occupait une intéressante position de synthèse, alliant la représentation humaine à celle de l'objet dans les sphères du concret plutôt que dans celle de l'utopie.

1. Ce catalogue a été produit par le Service des relations extérieures, à Stuttgart.

2. L'exposition Francfort - Bâti en milieu historique, au Centre de Création et de Diffusion du Design, n'était pas visible au moment de la rédaction de ce texte.

Violette DIONNE



9. Heinz LOEW et Hermann TRINKAUS
Doppelbelichtung.

QUÉBEC

REFLET DE 1985

Reflét 85¹ restera pour la Galerie Lacerte et Guimont une tentative de rattacher les morceaux d'un puzzle irréalisable. Au mieux, il s'agit d'un rapide survol de la mode telle que définie dans le cahier des arts des journaux du samedi. Partout le désencadrement. Le triomphe de l'épinglage; cette façon de bien laisser voir la construction et l'état de grâce provoqué par le discours théorique. L'enjeu artistique devient le combat du style et de la substance.

Mais, pourtant, aucune croisade n'émerge de cette sagesse ordinaire d'où ressortent les talents faciles et plaisants, ou s'enlissent ceux qui dérangent, ou surnagent ceux que porte la vague. Car il aurait été souhaitable de questionner les œuvres, de les opposer, de les confronter, de créer un remous autour d'elles, de prendre enfin parti.

Plus tard en saison, Hopkins, Ferron et Simard se succèdent aux cimaises. Une fois dans son élément, la Galerie renoue avec ses publics choisis. Tom Hopkins² s'engage dans le sentier impressionniste. La palette flamboie d'autant plus que la couleur, soumise à la lumière, accentue les empâtements découpés dans le vif du geste. Il tranche les plans, interroge le sujet; fouille le corps inconnu et dévoile la nature sensuelle mais refusée, frustrée par l'illusion de sa beauté.

Le même alibi, la gestualité débridée, fantasque et passionnée, agite l'écriture fougueuse de Marcelle Ferron³. Le blanc, le noir, l'or et le sable fondent leurs oppositions et leurs affinités, bousculent les accords et, finalement, exposent leur réalité toute crue. La peinture se suffit à elle-même; aucun désir de tisser un lien sémantique; on ne saurait s'exprimer plus physiquement. Le second degré reste une notion aléatoire face au puissant instinct d'une artiste purement viscérale.

Moins panaché mais plus subtil, Claude-A. Simard⁴ conjuge au passé les souvenirs heureux. La nature indolente entraîne le rêve jusqu'aux chaleurs de juillet, aux abords de la mer; et parfois entre les saisons inachevées où s'animent les verts apaisants d'un feuillage. Il réclame le silence par un style fluide et gracieux.

Le Centre de Diffusion des Arts Visuels de Québec (CDAVQ) inaugurerait sa première saison en exposant les œuvres d'une douzaine d'artistes de son écurie. Focus sur Québec⁵ investissait le Grand-Théâtre en misant sur la pluralité. Même en situant les créateurs de la ville dans un contexte inédit, l'événement accentue l'écart entre des artistes majeurs, habitués à manier des notions complexes telles que la couleur, la forme et le fond (Michèle Bernatchez), l'illusion-



10. Tom HOPKINS
Love and Fear, 1985.
188 cm x 193.



11. Èlène GAMACHE
Mes amies les petites bêtes, 1985.
Pastel; 76 cm x 112.

nisme et l'idée directrice (Guy Lemieux) et les autres qui sont encore sous influence.

Lié à des artistes membres du Conseil des Arts Textiles, le CDAVQ accrochait ultérieurement les papiers de Suzanne Tremblay et Louise Bérubé⁶ ainsi que les travaux récents d'Èlène Gamache⁷. Avec *Papier en œuvre*, le duo Suzanne Tremblay/Louise Bérubé démontre que le plaisir formel transgresse les habitudes figeantes. Le papier commercial, comme la pâte artisanale, subissent la métamorphose de l'art: collage, découpage, teinture, inclusions et transfert de sens confèrent aux créations une dignité sacrée. Suspendues comme des écorces vides, les tuniques amérindiennes et les accessoires rituels (Tremblay) deviennent les objets d'un culte suprême dont le grand livre-sculpture (Bérubé) consignera peut-être un jour l'histoire réinventée du papier d'art.

Drôle et sympathique, l'imagerie d'Èlène Gamache dénoue les tensions antérieures. Libérée de la lente exécution de ses cartons, elle expose cette fois des pastels aux couleurs vives et joyeuses; des dessins humoristiques plus illustratifs qu'inventifs, pareils à la caricature gentille des péchés quotidiens.

Peintre inspiré, Gatién Moisan⁸ a, le tout premier, introduit la nouvelle figuration basée sur des relations entre des personnages, des paysages et des plans géométriques. La force de la conception, la structure solide tranchant sur l'ensemble de tout ce qui se pratique en ce domaine. L'attraction qu'il exerce se ressent aisément dans les travaux d'autrui. Son parcours esthétique, assez proche du dessin graphique, rejoint l'architecture onirique, cette entité appréhendée mais toujours insaisissable. Ce n'est pas une palette qui frappe le regardeur, non

mais dont le style affermit la facture. De sorte que le peintre, associé au renouveau des arts plastiques, prend sa place au-dessus de ceux qui disparaissent sans laisser de trace.

Au chapitre des choses simples et naturelles, la Galerie Linda Verge proposait les toiles récentes d'André Michel¹¹ et les aquarelles de Jean-Philippe Vogel¹², deux artistes dont le métier très sûr se mesure aux sujets traités. Chez l'un comme chez l'autre, la transparence des plans et la netteté des contours traduisent le nécessaire besoin de compréhension et l'affection immédiate du public amateur.

Avec Thésée¹³, la communication s'établit sur le plan poétique. Par la maîtrise du geste, ample et mesuré, elle obtient l'atmosphère vaporeuse d'un paysage. Le tracé précis d'un arbre, la ligne un peu floue de l'horizon, le jeu des aplats et le rendu des couleurs abolissent le temps et l'espace circonscrits par le carré de soie peinte.

Ainsi, sur ces prémices comme sur celles que l'on tait, il se bâtit une vision esthétique collective que la critique ne parvient jamais à cerner tout à fait. Car, en définitive, la vérité, comme la réalité, est une notion plurielle. Et la multiplicité œcuménique, panthéiste ou artistique devient le seul reflet possible de 1985.

Retrospective intelligente, l'exposition en hommage au peintre, graveur et enseignant Albert Rousseau¹⁰ récapitulait quelque trente années (1950-1982) de travail patient et passionné. A travers les seize œuvres choisies pour illustrer sa carrière, des premiers paysages jusqu'aux énigmes de l'ultime tableau, resté inachevé, défilent les nombreux moyens techniques expressifs d'un artiste au talent singulier.

Huiles, aquarelles, acryliques et gravures expliquent le cheminement et la foi profonde d'Albert Rousseau, révélés en un art où la manière réfléchit la mode, certes,

mais dont le style affermit la facture. De sorte que le peintre, associé au renouveau des arts plastiques, prend sa place au-dessus de ceux qui disparaissent sans laisser de trace.

Au chapitre des choses simples et naturelles, la Galerie Linda Verge proposait les toiles récentes d'André Michel¹¹ et les aquarelles de Jean-Philippe Vogel¹², deux artistes dont le métier très sûr se mesure aux sujets traités. Chez l'un comme chez l'autre, la transparence des plans et la netteté des contours traduisent le nécessaire besoin de compréhension et l'affection immédiate du public amateur.

Avec Thésée¹³, la communication s'établit sur le plan poétique. Par la maîtrise du geste, ample et mesuré, elle obtient l'atmosphère vaporeuse d'un paysage. Le tracé précis d'un arbre, la ligne un peu floue de l'horizon, le jeu des aplats et le rendu des couleurs abolissent le temps et l'espace circonscrits par le carré de soie peinte.

Ainsi, sur ces prémices comme sur celles que l'on tait, il se bâtit une vision esthétique collective que la critique ne parvient jamais à cerner tout à fait. Car, en définitive, la vérité, comme la réalité, est une notion plurielle. Et la multiplicité œcuménique, panthéiste ou artistique devient le seul reflet possible de 1985.

1, 2, 3, 4. Galerie Lacerte et Guimont, du 19 septembre au 14 octobre; du 17 octobre au 3 novembre; du 10 au 24 novembre; du 1 au 16 décembre.

5, 6, 7, 8. Le Centre de Diffusion des Arts Visuels de Québec, du 15 septembre au 10 octobre; du 13 octobre au 3 novembre; du 10 novembre au 1 décembre; du 10 décembre 1985 au 22 janvier 1986.

9. Exposition conjointe, à La Chambre Blanche, du 17 septembre au 18 octobre; le 18 octobre; du 19 octobre au 3 novembre; et à la Galerie René Bertrand, du 9 octobre au 2 novembre.

10. Galerie La Passerelle, du 1 au 13 octobre.

11, 12. La Galerie Linda Verge, du 29 octobre au 3 novembre; du 20 novembre au 1 décembre.

13. Le Moulin des Arts, du 20 au 30 octobre.

Daniel Morency DUTIL

JOLIETTE

JEAN-JACQUES HOFSTETTER

UN CONSENSUS ENTRE LE RELIEF ET LE MUR

Les *Regards* de Jean-Jacques Hofstetter, une série de vingt sculptures murales présentée au Musée d'Art de Joliette¹, constitue la production récente de ce jeune sculpteur autodidacte canadien d'origine suisse.

C'est à partir d'un regard, soit une ouverture destinée à faciliter l'accès à une canalisation, que la démarche artistique de J.-J. Hofstetter débute. Sur la plaque de fonte, qui a l'apparence d'un treillis, Hofstetter appose une feuille de plomb carrée d'environ 90 cm, sur laquelle il dépose une couche de sable. Puis, avec un rouleau compresseur, il fait pression à la fois sur le regard et la feuille de plomb pour obtenir un léger gaufrage qu'il fignera, dans une deuxième étape, à la main, à l'aide d'un marteau. Le travail effectué sur le plomb permettra une facture texturée où la symétrie et la sévérité de la ligne évoqueront les portes de bronze des grands édifices publics de la Renaissance. Cette première structure métallique rivetée sur un cadre de bois deviendra l'élément fixé au mur.

Par ailleurs, la partie médiane des sculptures murales d'Hofstetter est constituée de formes géométriques en cuivre imbriquées les unes sur les autres. Cette partie en relief de l'œuvre s'apparente au travail sculptural des cubistes et des constructivistes du début du siècle. Cercles, demi-cercles, triangles et rectangles sont découpés, soudés, polis et juxtaposés dans l'espace. Cette structure géométrique ouverte vient dynamiser la surface fermée, délimitée par la feuille de plomb qui lui sert de support. Ainsi l'originalité, chez Hofstetter, est de faire cohabiter, de façon cohérente, dans une même œuvre, deux types d'espace: un espace tridimensionnel éclaté avec un espace bidimensionnel clos.

Une légère coloration est obtenue par l'oxydation des métaux et par l'ajout d'acide. Selon l'éclairage, des effets subtils et hasar-



12. Jean-Jacques HOFSTETTER
Regard, 1985. Sculpture murale.
(Phot. Leo Hilber)

deux, presque monochromes, de la couleur apparaissent. Cette gamme de couleurs sourdes en camaïeu, des bruns gris et verdâtres, renforce le caractère massif des reliefs. De plus, l'environnement visuel est doublé d'un environnement sonore; des sons électroniques disparates, créés par l'artiste, accompagnent l'exposition et appuient l'aspect de solennité et de mystère qui entoure les œuvres.

Par la même occasion, on pouvait faire un survol des productions antérieures de l'artiste. Celles-ci dénotent non seulement tous ses talents de sculpteur mais également ses grandes qualités de concepteur-bijoutier.

1. Du 1^{er} décembre 1985 au 19 janvier 1986. Également, à la Galerie Noctuelle, de Montréal, du 29 mars au 19 avril 1986 et au Musée Gruérien de Bulle, en Suisse, en octobre et novembre 1986.

Chantal CHARBONNEAU

TORONTO

CANADA-SUISSE UN RENDEZ-VOUS D'ART

La plupart des amateurs d'art de notre pays connaissent au moins de nom Ferdinand Hodler, Félix Vallotton et Paul Klee, Le Corbusier, Alberto Giacometti, Max Bill et Jean Tinguely, des artistes suisses dont des œuvres ont figuré avantageusement lors d'expositions tenues dans des musées canadiens. Mais a-t-on jamais songé à répertorier et à regrouper ceux des artistes canadiens qui ont exposé dans de grands musées suisses?

Établis au Canada depuis plus de trente ans et très au fait des échanges culturels constants qui rapprochent nos deux pays, Louis S. Wiedmer, président de la Société de Banque Suisse (Canada) et sa femme décidèrent, au cours d'un séjour en Suisse, l'été dernier, d'apporter une contribution exceptionnelle au dialogue continu entre leur pays et le Canada.

Il en résulta une intéressante exposition de quelque cent œuvres d'art intitulée *The Canadian-Swiss Art Connection*. Sans tambour ni trompette, sans publicité ni déclarations, elle fit irruption tout à coup, occupant les huit cent cinquante mètres carrés d'un espace provisoirement fort bien aménagé en galerie, au cinquième étage de l'élégant Queen's Quay Terminal Building du complexe d'Harbourfront de Toronto. L'exposition ne dura que deux semaines¹, au grand regret de ceux qui en entendirent parler trop tard et n'eurent pas le plaisir de la visiter.

Offerte par la Société de Banque Suisse à l'occasion de l'inauguration de son nouveau siège social, sis dans le même immeuble, cette manifestation rendait hommage à cinquante-quatre artistes cana-

diens dont les peintures, les sculptures, les tapisseries, les gravures et les installations avaient été exposées dans des musées suisses entre 1959 et 1985.

Un événement improvisé de cette nature s'avère certes une entreprise très risquée, voire vouée à l'échec, comme n'est pas sans le savoir tout conservateur qui aura osé envisager une exposition collective d'une telle envergure. Point n'est besoin d'ajouter que le projet était d'autant plus difficile à concrétiser qu'il n'était accordé que cinq semaines pour mener à bien recherches, conception, organisation et coordination. A dire vrai, n'eussent été la générosité et le prompt consentement des prêteurs – des propriétaires de galeries, des collectionneurs privés, la Banque des Arts du Conseil du Canada et, dans bien des cas, les artistes eux-mêmes –, l'exposition n'aurait pas vu le jour.

Un point faible est à signaler néanmoins: de fait, compte tenu du nombre imposant d'artistes représentés et de la grande diversité des œuvres, un catalogue, un index ou un feuillet explicatif n'aurait pas été inutile. Au lieu de cela, le visiteur devait en quelque sorte tenter de deviner les «qui, où, quand, comment, pourquoi», en se fiant à ses propres connaissances et à ses souvenirs personnels.

Les artistes avaient été choisis parmi les participants à la Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne (depuis 1962, vingt-neuf Canadiens y ont pris part), et à trois expositions majeures, en l'occurrence: L'Art Contemporain au Canada, au Musée Rath de Genève, en 1959, Canada, Art d'aujourd'hui, au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, en 1968 (présentations organisées toutes deux par le Musée des Beaux-Arts du Canada), et une exposition collective mise sur pied par Jean-Christophe Ammann, directeur et conservateur, pour le Kunsthalle de Bâle, en 1978 (avec la collaboration de la Galerie Carmen Lamanna, de Toronto).

Seuls deux Canadiens – John Massey et Krzysztof Wodiczko – étaient de la manifestation *Alles und noch viel mehr (Tout et plus encore)* de Kunsthalle de Berne, au printemps 1985; toutefois, trois des œuvres de ces artistes figuraient dans l'exposition.

Le témoignage n'aurait pas été complet si des toiles, des dessins et des sculptures d'éminents Néo-canadiens d'origine suisse, tels André Biéler (de Kingston), Francine Simonin (de Montréal), Thérèse Bolliger, Ted Biéler et Andreas Gehr (de Toronto), n'avaient pas été ajoutés aux ouvrages canadiens. Par ailleurs, plusieurs œuvres excellentes, sélectionnées dans l'Hommage à René Richard tenu, en septembre 1985, à la Galerie Walter Klinkhoff, de Montréal, composaient un secteur distinct.



13. Au 1^{er} plan, Andreas GEHR *Rabbit/Man*, 1983. Sculpture en cerisier et en métal. Au fond, Thérèse COLLIGER *Vulnerability No. 2*, 1984. Fusain sur papier; 239 cm x 514. (Phot. Tom Sandier)



14. N.E. THING CO. *A Painting to Match the Couch*, 1974. 183 cm x 295 x 180,5.

René Richard (1895-1982) est peu connu à l'extérieur du Québec, aussi sa présence ici fut-elle particulièrement appréciée.

Cette exposition, dont le propos était de saluer les artistes canadiens, a réussi à nous offrir un échantillonnage – quelque restreint et de courte durée qu'il fût – de la pluralité et de la diversité de l'art dans notre pays. Qu'il suffise de penser aux prodigieux changements qui se sont produits en l'espace de trente ans: comparativement aux dessins de Plaskett, aux huiles du jeune Edmund Alleyn et aux sculptures d'Anne Kahane et de Louis Archambault, *Sous le vent de l'île*, 1947, de Borduas, *Le Visiteur du soir*, 1956, de Lemieux, et *Couple on Beach*, 1957, de Colville, exposés il y a bien des années au Musée Rath de Genève, laissent à peine entrevoir l'explosion chromatique et formelle qui suivrait. Et neuf ans après, à Lausanne, puis, en 1978, au Kunsthalle de Bâle, un tout autre «art contemporain au Canada» émergeait.

Des peintures à l'huile exécutées au début des années cinquante par les Borduas, Dallaire, Mousseau, Riopelle, Roberts et Tonnacour, aux œuvres structurées plus récentes d'art textile de Kai Chan, Michelle Héon, Gilles Morissette et Badanna Zack (participants de la 12^e Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne, en 1985), c'est une fusion d'ancien et de nouveau qui était proposée au regard et qui

meublait le périmètre d'exposition. Parmi les œuvres montrées, cinq seulement ont en fait été exposées dans des musées suisses, dont Diane s'étirant, 1963, de Greg Curnoe, *Mutation rythmique N° 2*, de 1965, de Guido Molinari, *Accélérateur chromatique*, 1967, de Claude Tousignant, *Precipitation*, 1973, de Paterson Ewen, et, enfin, une photographie en couleur tirée d'une projection publique sur la Colonne de la Victoire qui se dresse Schlossplatz, à Stuttgart, et réalisée, le 13 février 1983, par Krzysztof Wodiczko.

La Société de Banque Suisse ne bénéficie pas du genre d'espace mural dont dispose, bien en vue à rez-de-chaussée, les autres banques du quartier torontois de Bay Street, si amplement pavées de murals et de tapisseries contemporaines. Cette exposition constituait donc un événement sans précédent, d'autant, notamment, que les toiles de certains des artistes représentés appartiennent à la collection privée de la Société, collection grandissante et qui, pour sa part, n'est pas ouverte au grand public.

Précisons également qu'elle fut organisée par Beatrice Jakots, experte-conseil en art, et Marshall Webb, conseiller en muséologie, et qu'elle a attiré plus de deux mille visiteurs.

1. Du 1^{er} au 15 octobre 1985.

Helen DUFFY

(Traduction de Laure Muszynski)

VANCOUVER

L'HABIT D'APPARAT DE PACIFÈTE 85

A proximité du Pacifique, Vancouver était l'hôte de Pacifète 85¹. Véritable fiesta des arts, Pacifète était un tremplin pour promouvoir de jeunes artistes en arts visuels et en arts scéniques de la communauté franco-colombienne et des autres ethnies.

Le vernissage de l'exposition de sept artistes² eut lieu au Media Centre, Robson Square. Pour l'occasion, le designer Daniel Massé avait conçu une structure néo-classique d'apparat afin d'équilibrer des œuvres de calibre inégal et d'assurer une certaine homogénéité à l'ensemble.

La structure de Massé était installée au centre d'une place vitrée et d'une mezzanine de béton. Un fronton à motifs géométriques, placé sur des colonnes marbrées rose et gris posées sur des socles, des tiges horizontales reliant les colonnes et portant les réflecteurs, le paravent à carreaux du fond, autant d'éléments architecturaux qui créaient une ambiance chaleureuse.

hauteur). A l'intérieur des niveaux du vitrage, de petits cailloux créaient des effets optiques en filtrant la lumière que produit la transparence du verre. Seul inconvénient pour l'artiste dans la présentation de son œuvre, elle était perdue au centre de la foule, l'exposition mettant l'accent sur le pictural.

Une autre œuvre de Roussel, *Crossings*, installée à la Galerie Surrey, de Vancouver, montrait la pertinence de son travail. On y voyait des formes (un cerceau en flammes, une gigantesque flèche-boomerang, des billes de verre intégrées aux structures métalliques) et des personnages imposants (un chat, un acrobate et un danseur de verre) dont le mouvement créait des trajectoires imaginaires dans un espace libéré du statisme et de la pesanteur.

De calibre tout aussi percutant, l'œuvre de Michèle Rechtman-Smolkin⁷ a évolué de la tapisserie murale aux techniques mixtes, intégrant la photo, l'encre et le collage au dessin.

Dans *Renaissance italienne*, la photo d'un nouveau-né souriant créait une atmosphère magique. Dans *Amour-Miroir II - Singulier-*

jacents d'intérieurs et d'extérieurs se succédaient en séquences, le tout engagé dans une perspective toujours déformante en diagonale.

La minutie du travail de l'artiste et l'impact de sa recherche picturale ne nous faisaient regretter qu'une chose: de plus grands encadrements auraient davantage mis en évidence le rapport entre la couleur et les formes et accentué la profondeur de la perspective⁸.

1. Du 15 au 22 septembre 1985. Créé en 1983, l'événement en était à sa troisième édition annuelle.
2. Choisis par un jury de trois personnes dont Irene Whittome.
3. Boursière de Pacifète 85.
4. Boursier de Pacifète 85.
5. L'artiste a aussi exposé au Collège Emily-Carr. Elle a étudié à Montréal, en 1978 et 1979, et à Vancouver, de 1981 à 1984. Elle vit en C.-B. depuis cinq ans.
6. Du 1^{er} au 30 avril 1985.
7. Française d'origine, l'artiste a reçu une formation en architecture. Depuis 1970, elle a été dessinatrice, maquettiste, décoratrice et scénographe en France et à Vancouver.
8. Elle a tenu une exposition particulière au Café Zen, à Vancouver, en octobre 1985.

Luc CHAREST

PARIS

JEAN-MICHEL ALBEROLA

Dans son travail, Jean-Michel Alberola témoigne d'une certaine volonté de faire la peinture «comme elle a toujours été faite»¹ mais sans pour autant ignorer la radicalité des remises en question intervenues dans les années 70. Il s'oblige ainsi à apprécier en même temps les problèmes traditionnels de la peinture et le procès de ces problèmes. Cela implique une réflexion qui s'attache à prendre en compte les préoccupations du peintre et celles de l'iconoclaste. La peinture se trouve alors placée au centre de ce qui la fonde et à la périphérie de ce qui la dévalue. Elle fonctionne donc en écho d'une parole et d'un territoire. Comme une histoire, elle cristallise des échanges et des passages. Comme une géographie, elle tourne autour d'un désordre qui la menace. L'exposition s'intitule d'ailleurs *La peinture, l'histoire et la géographie*² et s'articule autour de la mise en scène de

cette problématique et des fluctuations bien singulières qu'elle provoque.

Pour cela, Jean-Michel Alberola affirme l'Afrique comme «une potentialité de désordre», dessine les contours des «territoires que nous avons dans la tête» et projette Diane et Suzanne dans «une carte postale de géographie». Il cite Velásquez, Duchamp et Broodthaers et rend hommage à Manet et à la parole de Loti. Il nous parle de couleurs, d'espace, du «désir d'être aveuglé», de la chair de Suzanne et des voiles d'Aziyadé. Il accumule ainsi des références, des sensations, des fictions et des reliefs pour que l'on puisse appréhender son œuvre à travers une multitude d'étranges complexités.

Jean-Michel Alberola ne souhaite pas être considéré comme un peintre mais comme quelqu'un qui parle de la peinture de la façon la plus précise possible. Pour cela, il propose, à côté de ses peintures, des dessins, des textes, des sculptures et des photographies. Il développe ainsi un travail conceptuel qui «parle» de tout ce que la peinture ne peut pas dire.

Jean-Michel Alberola n'hésite pas à se comparer au cinéaste qui s'entoure de toute une équipe pour réaliser un film. Pour continuer à parler de la peinture, il a besoin d'ajouter au travail du peintre celui du photographe, du philosophe ou du sculpteur. Il a besoin de passer d'un rôle à l'autre afin d'être à la fois dans le camp de la peinture «comme elle a toujours été faite» et dans celui de la rupture avec la tradition.

Pour bien montrer toute la cohérence d'une telle stratégie, Jean-Michel Alberola signe son travail «Acteon fecit» et montre ainsi que même l'auteur se trouve emporté par la complexité de l'œuvre. «Acteon fecit», c'est un territoire pris au piège de la parole et du regard, «c'est la peinture qui se signe elle-même».

1. Toutes les citations sont tirées d'Entretien avec Catherine Strasser, dans *Art Press*, N° 79 (Mars 1984).
2. Tenue au Musée National d'Art Moderne du Centre Georges-Pompidou, du 11 septembre au 11 novembre 1985.

Didier ARNAUDET



15. Sylvie ROUSSEL
Crossings, 1985.
Verre et métal.
Vancouver, Galerie Surrey.

Parmi les exposants, on retrouvait Chantal Bougeasson (gravure), Nicole Dextras (collage/peinture)³, Michelle Doyle (peinture), Janus II (peinture)⁴, Anna Hacoun Lutsky (peinture/pastel), Sylvie Roussel (sculpture), Michèle Rechtman-Smolkin (techniques mixtes/encre, photo, collage), qui présentaient une vingtaine d'œuvres.

La seule sculptrice de l'exposition, Sylvie Roussel⁵, avait soumis une œuvre de 1984, *Freefall II*. Un personnage tombant était représenté en miniature (une forme d'aluminium découpé en deux dimensions) à travers une surface triangulaire vitrée de quatre épaisseurs reposant sur un piétement d'acier tripartite (approx. 90 cm de

Pluriel, deux personnages (un androgyne fictif et un adolescent rêveur), réduits et grossis, formaient une bande diagonale qui traversait le tableau sur un premier plan, pour s'incorporer à une perspective déformée de ville anonyme (le deuxième plan).

La grande ballade dans le cosmos avec Moshe Avinou figurait un dialogue entre les astres mouvants et l'architecture classique. Les formes géométriques et les reliefs participaient au débat sur la symbolique de la matière conservée dans le temps. Différentes possibilités de lecture établissaient ce rapport: entre autres, le personnage d'un prophète (Moïse) dont la parole traverse les siècles. Dans sa dernière œuvre de l'exposition, *Architecture II - Budapest*, Rechtman-Smolkin utilisait le mouvement cinématique au profit de l'architecture: une série de plans ad-

16. Jean-Michel ALBEROLA
Suzanne et les vieillards: Être en face et dans la tête, 1984.
Huile sur toile; 162 cm x 150.
Paris, Galerie Daniel Templon.
(Phot. Georges Poncet)





17. Dennis GEDEN
Girl with Objects. 102 cm x 71.

ÉCOSSE

LE THÈME DU PAYSAGE DANS L'ART ÉCOSAIS CONTEMPORAIN

Par la mer et les rochers, par ses montagnes qui se découpent sur l'horizon, par ses brumes, ses vallées et ses fermes, l'Écosse, dans sa morphologie, rappelle beaucoup le Canada. Il est d'autant plus intéressant, dès lors, de découvrir comment les artistes de ce pays abordent le paysage.

C'est à la Galerie Talbot Rice¹, où furent présentées les récentes expositions de Borduas, Jack Bush et d'autres artistes canadiens, que s'est tenue la manifestation intitulée *About Landscape*. Le thème y était traité dans une manière plus abstraite que figurative. Les sériographies de rochers et de rivages de Frances Walker, artiste graveuse accomplie, se sont toutes vendues. Barbara Ogilvie, qui montrait, elle aussi, la mer, avec ses lames grises et ses franges d'écume, avait produit d'impressionnants panneaux, dont le plus grand était d'ailleurs couché à même le sol. Stephen Lawson, qui a développé une technique photographique originale, proposait de subtils kaléidoscopes, résultats du montage des images prismatiques vaporeuses qu'il obtient en prenant de nombreux clichés d'un même sujet de jour et de soir. Pour sa part, John Kirkwood s'appuyait sur la dimension industrielle de la réalité afin d'exprimer les sentiments que lui inspirent le paysage, les éléments, la guerre et la paix. Son discours était cassant, audacieux et saisissant, et n'omettait pas de dénoncer toute la machinerie qui envahit le quotidien de l'homme. Michael Docherty, quant

19. Michael DOCHERTY
Weeds in a Quiet Place (détail),
1985. Talbot Rice Art Gallery.



DENNIS GEDEN ET SUZELLE LEVASSEUR

Première exposition personnelle à Paris, cet hiver¹, de deux peintres canadiens: Dennis Geden (né, en 1944, en Ontario) et Suzelle Levasseur (née au Québec, en 1953). Les toiles de Dennis Geden interpellent le spectateur à l'instant précis – et privilégié – où il perçoit le sujet et la matière du tableau. De cette rencontre instantanée entre le sujet peint et l'œil du public naît un climat étrange: car, grand organisateur de cette confrontation, le peintre a su rendre ses personnages immatériels, dépassés par la réalité des choses qui les entourent. Comme cette *Petite Fille avec des objets* qui, loin d'être écrasée par la masse concrète qu'elle enserrme entre ses bras, s'en libère au contraire, fascinée par ce qui est en train de se former autour de sa présence: l'œuvre d'art qui se crée et dont sa pureté semble être l'enjeu.

Des taches engendrées par le pinceau de Suzelle Levasseur émerge la forme figurative. Bouillonnement abstrait à première vue, uniquement guidé par la trace de la couleur, qui prend forme. Comme si un cri d'urgence naissait de la confrontation brutale des couleurs, en lutte au sein de ce duel entre l'abstrait et le figuratif.

1. Au Centre Culturel Canadien

Christophe PELLET

18. Suzelle LEVASSEUR N° 156.
Acrylique sur toile; 238 cm x 173.



à lui, s'est servi de bouts de bois flottants distordus – comme ceux qui parsèment le littoral canadien – et, dans des compositions de métal poli couleur turquoise, évoquait la mer et la brise marine, tout en faisant naître des formes inattendues. Cette manifestation, qui reçut à Édimbourg des critiques dithyrambiques et que l'on décrivit comme étant «la plus belle collection d'art écossais contemporain qui se puisse voir et l'une des meilleures expositions du Festival», se rendra à Rio de Janeiro, grâce à l'appui du Conseil Britannique à Rio et à la collaboration d'entreprises commerciales écossaises et anglaises.

1. A l'Université d'Édimbourg.

Anne McDOUGALL

(Traduction de Laure Muszynski)

BÂLE

NOUVELLE ESTHÉTIQUE DE LA SÉDUCTION

Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre.

(Jean BAUDRILLARD)

La photographie de Julia Ventura s'impose en jouant de son ambiguïté. Si l'on croit détenir le sens de la composition, celui-ci s'efface par l'anachronisme. Fortement chargées de romantisme, de drame et de sensualité, les œuvres ne discutent pourtant pas ce premier niveau de lecture. L'artiste préfère utiliser la fonction séductrice de la narration.

Comme le principe de séduction implique un jeu qui ne donne à voir qu'un aspect virtuel, un *mirage*¹, les compositions photographiques de Julia Ventura mettent la réalité en question en décortiquant ses codes. La rose, dépourvue de l'atmosphère qui l'accompagne d'habitude, sert d'objet récurrent sur lequel on applique une stratégie analytique froide. La position des mains, le regard de l'actrice, l'éclairage, chaque élément tient un rôle et rien n'est laissé au hasard. Tant le thème que la spécificité du moyen servent de pivots. D'apparence stable, ils se déplacent selon un procédé de permutation. Le détail s'amplifie au point d'occuper tout l'espace de la signification. La variation sur un même thème impose une lecture constante, oblige à préciser l'artifice afin de le distinguer de l'essence.

Outre cette préoccupation pour le sens, les photographies de Julia Ventura posent un problème complexe d'identité. Narcisse, profondément peiné de la mort de sa sœur qu'il aime, se prend un jour à longuement admirer dans l'eau le reflet d'un visage qui lui rappelle celui de son amour perdu. Sans sa-

voir qu'il s'agit de sa propre image, il revient incessamment sur les lieux du mirage. Narcisse, séduit, et par le fait même contraint à l'immobilité dans le temps et l'espace, ne peut plus évoluer, sauf dans une chute vers l'abîme.

Julia Ventura évite l'effet miroir. Elle se prend comme modèle certes, mais gomme toute trace de l'individu. Tout comme la rose, son portrait ainsi objectivé se transforme sous l'effet de déplacements mineurs. L'artiste ne nous parle pas d'elle-même mais bien de son langage. Situé à l'extérieur des particularités psychologiques, son propos s'attarde à démontrer l'existence du leurre.

Si la séduction relève en principe du féminin, Julia Ventura fait éclater cette convention fortement teintée de sexisme. Elle prouve en effet que séduire n'est pas gratuit. Bien au contraire: l'autre image derrière l'image a tout en son pouvoir. Elle peut critiquer et analyser, reconstruire enfin, sans nier pour autant le principe premier de la séduction. En ce sens, ces photographies énoncent une nouvelle esthétique de la séduction qui dépasse l'habituelle inertie de l'aboutissement. Car son jeu voilait la force du pouvoir, la force de la transformation. Dérobé des mains masculines, ce pouvoir ne nie cependant pas la nature du sujet. Il tient compte du lieu d'origine de cette pensée.

Chefs-d'œuvre de synthèse, ces œuvres prouvent que la maîtrise de l'univers symbolique n'exclut pas la maîtrise de l'univers réel. Elles discutent en effet d'une réalité des messages reçus quotidiennement par le biais des images urbaines et de la publicité. A ce bombardement destiné précisément à influencer, même de manière inconsciente, Julia Ventura propose en échange une meilleure compréhension de la stratégie de la séduction par la force d'un imaginaire objectif et actif, réapproprié.

Les photographies de Julia Ventura comportent un avertissement. Elles nous indiquent que la manipulation doit se dépouiller de ses atours charmeurs, que les messages sont constitués de plusieurs types de signes, rarement dépourvus d'intention.

1. L'exposition était présentée à la Galerie STAMPA de Bâle, du 19 novembre au 24 décembre 1985.

Manon BLANCHETTE



20. Julia VENTURA
Madonna, I/II/III/IV/V.
Photographie en noir et blanc;
54 cm x 78.