Document généré le 24 avr. 2024 05:57

Vie des arts

Vie des arts

Montréal-Berlin

Monique Brunet-Weinmann et Claire Gravel

Volume 34, numéro 135, juin–été 1989

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53830ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

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

Découvrir la revue

Citer cet article

Brunet-Weinmann, M. & Gravel, C. (1989). Montréal-Berlin. *Vie des arts*, *34*(135), 56–59.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1989

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/

érudit

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/

MONTRÉAL BERLIN MONTRÉAL

Monique Brunet-Weinmann

Choisis par les conservateurs allemands Matthias Langner et Hermann Wiesler, les artistes défendant les couleurs de Montréal étaient: Barry Allikas, Liliana Berezowsky, Dominique Blain, Jean-François Cantin, Marc Garneau, David Moore, Alain Paiement, Serge Tousignant, Daniel Villeneuve et Marion Wagschal. Côté Berlin-ouest, sélectionnés par les Montréalais Peter Krausz et Léo Rosshandler: Martin Assig, Christian Bilger, Ulrich Eller, Christoph M. Gais, Hans Peter Klie, Albert Merz, Bärbel Rothhaar, Norbert Stück, Martin von Ostrowski et Günther Wagner. On peut présumer la représentativité des artistes berlinois exposés par celle, mieux connue de nous, des artistes montréalais envoyés à Berlin.

Si l'on évite de confondre Albert Merz, né en Suisse en 1942, avec son homonyme Gerhard Merz, né à Munich la même année, et qui a exposé à Toronto, force est d'avouer que tous ces noms nous sont totalement inconnus, et que, pour les Montréalais qui n'ont jamais eu l'opportunité de les voir de façon significative dans leurs musées, Berlin s'identifie encore aux néo-expressionnistes qui, vers la fin des années 70, installèrent leurs ateliers dans des espaces désaffectés du quartier Kreuzberg. Pour voir ces Nouveaux Fauves capter l'énergie électrisante du Berlin mythique, il fallait aller à New York au moment de *Berlinart, 1961-1987*, ou encore à Paris quand Joachim Becker proposait plus modestement, sous le titre *Mein Berlin*[1], des œuvres de Baselitz, Marwan, Lüpertz, Hödicke, Fetting, Salome, Castelli, Bach et Middendorf. On se souvient d'avoir vu ces signatures sur des estampes à l'Institut Goethe, rassemblées par Wolfgang Max Faust: *Desire for life: pictures from Berlin*[2]. Il est donc tout à l'honneur des conservateurs montréalais d'avoir souhaité combler les lacunes de nos connaissances et mettre nos montres à l'heure avant que le train soit passé. «Ils voulaient absolument faire venir nos artistes les plus connus, nos stars, raconte Matthias Langner. J'ai eu du mal à les convaincre d'aller voir ce que font des artistes plus jeunes»[3].

Alain Paiement
Amphithéâtre anatomique, 1988.
Papier photographique sur feuille de métal; diam.: 296 cm.

Car le train est déjà passé, et le public montréalais est à tout le moins en retard d'une mode. Les Nouveaux Fauves, déjà, sont des artistes «arrivés», et la jeune créativité chemine ailleurs, disséminée dans une myriade d'ateliers dont une quarantaine fut visitée pour aboutir aux dix artistes choisis. Les Allemands, quant à eux, ont opéré leur sélection à partir des vingt-deux dossiers qui leur furent préparés. Ainsi y eut-il, dans la diversité même, plus d'homogénéité entre les deux villes, car on se demande bien quel courant *dominant* montréalais on aurait pu confronter à la cohérence du Néo-expressionnisme. Il faut prendre cette «sélection à la fois justifiée et arbitraire» par deux fois deux points de vue pour ce qu'elle est: une coupe, parmi beaucoup d'autres possibles, dans le tissu vivant des deux métropoles artistiques, proposée à nos subjectivités également légitimes. De même, la répartition des œuvres entre les lieux récepteurs, si elle s'est effectuée en fonction d'affinités plastiques non contraignantes, n'a été le prétexte d'aucun projet théorique, d'aucune tentative de projection vers le futur. On peut s'en réjouir ou le regretter. D'où l'option pour l'énumération alphabétique dans le catalogue et les communiqués.

Les artistes retenus par le Centre Saidye Bronfman jouissaient d'un espace favorable: aéré, lumineux, haut de plafond, ménageant à l'œil avec le recul des sous-ensembles judicieusement agencés, où les œuvres se renforçaient mutuellement par voisinage. La ténuité des dessins à la mine de plomb sur papier calque d'Ulrich Eller, leur verticalité, leur grisé, acquéraient une présence impalpable et fascinante du fait des sons – frottement du crayon, chocs légers, rythme – qui en émanaient comme d'un tambour à la peau tendue. Le processus de création et sa durée étaient intégrés à la création même, interartielle dans son résultat original: dessin et musique concrète. A cette évanescence répondait la présence immanquable, la masse en noir et blanc, lumière et ombre, volume et aplats, des *Amphithéâtres* d'Alain Paie-

ment (qui déployait simultanément chez Oboro la potentialité monumentale de ses «photosculptures» mobiles en globe terrestre). C'est de «photopeinture» qu'il faudrait parler à propos des photos de Serge Tousignant, tant est recherchée la picturalité de leurs motifs, de leurs couleurs, de leur agencement spatial pluriplan flottant en apesanteur. Il y flirte avec le Futurisme, le Constructivisme, et la science-fiction. La peinture triomphait dans le vis-à-vis Christoph M. Gais/Bärbel Rothhaar. Peinture-peinture jusqu'à l'odeur de la matière et jusqu'au trompe-l'œil du relief, du creux, du volume chez le premier, qui donne l'illusion de l'objet même (tasse, tube, tuyau) intégré à sa pâte riche, triturée par une gestualité violente; construction par blocs de méga-architectures urbaine ou spatiale chez la seconde où d'immenses hangars à ogives, fusées, dirigeables semblent émerger du vide et de la toile évidée, arrimés dans l'apesanteur en perspectives vertigineuses.

Est-ce parce qu'il répond le mieux à l'image préconçue de l'art berlinois que j'ai beaucoup aimé les «sculptopeintures» de Martin Assig? Rien à voir, cependant, avec le Néo-expressionnisme, rejeté tout autant que le Formalisme, pour renouer avec un art humaniste, une volonté de message, de communication liés à l'esprit du nouveau Moyen-âge dont nous vivons le drame de vivre en quête d'un monde cohérent. Les grands panneaux de vieux bois qu'il juxtapose sont récupérés des démolitions qui défigurent Berlin: planches, poutres, palissades ou pièces de linoléum. Ils portent toute l'histoire des bâtiments squatterisés auxquels ils survivent comme support artistique. Ils sont (comme) des corps crucifiés, calcinés, souffrants, à qui Assig redonne une existence en sculptant au couteau dans leur épaisseur de vagues icônes. Il les peint ensuite à la cire, la «peau de peinture» conférant une surface sensuelle, un épiderme sensible à ces dépouilles tragiques. «Die Andacht»: le recueillement, c'est le mot qu'Assig répète, l'attitude qu'il veut provoquer chez le regardant, le sentiment du religieux (même sans religion), comme lien entre les êtres. On est étonné qu'un artiste si jeune (il a trente ans) puisse atteindre sans pathos un tel degré de compassion tragique. Ses préférences culturelles vont en littérature à Sartre, Thomas Bernhard et saint Thomas d'Aquin; en peinture à Van Gogh, Rothko, De Kooning et Motherwell.

Par contiguïté avec cette œuvre puissante, l'espèce de haut-fourneau de Liliana Berezowsky dénotait le four crématoire, ce qui réduisait sans doute à une image convenue la polysémie dont ailleurs elle aurait pu être porteuse. Plus loin, l'art qui se veut engagé, graffiti d'Allikas et pseudo-primitivisme de Villeneuve, semblait bien superficiel, griffures de surface, signifiants détachés de leurs signifiés, bruit brouillant la réalité étrangère qu'ils sont censés révéler, s'ajoutant aux slogans de la désinformation au lieu de la dénoncer: «Factory Television refugee camp slum Gulag stadium ghetto...» Nous sommes tous des Juifs allemands ou des Indiens d'Amérique: en paroles, sémantiquement. Cette désignifiance absurde est le sujet des illustrations lexicologiques de Hans-Peter Klie.

La Galerie Lavalin favorisait les installations: coffrage d'objets trouvés de

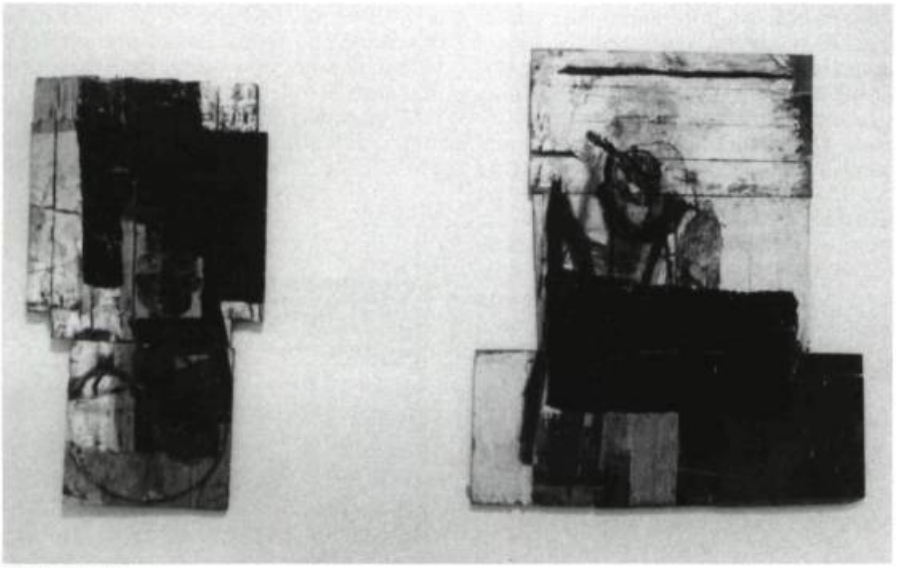
David Moore
Table of unequal complicity, 1987.
Bois sculpté et pièces d'acier;
120 x 609,6 x 60 cm.
(Photo Pierre Charrier)

Allikas Barry
Not a love story; A film about external affairs, 1987.
Huile, latex, pigment et gel sur mousseline;
223 x 312 cm.
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice)

Norbert Stück, machineries cinétique de Christian Bilger, et optique de Jean-François Cantin, dispositions ludiques d'Albert Merz et réflexive de Dominique Blain, dont on pouvait regretter ici le retranchement voulu derrière ses cloisons, et la reprise de quatre pièces déjà vues chez Christiane Chassay. Ces œuvres empruntent à la sculpture qui s'affirmait dans le *Porteur et Vaisseau* de David Moore, dont la sirène et la vague en bois n'étaient pas sans rappeler la petite cuiller à fard égyptienne rendue célèbre par le film de Carlos Vilardebo. *In Memoriam II*, de Marc Garneau, sarcophage de toile découpée et collée, présentait une réponse inversée de la peinture, à la forme sculptée par Moore. Günther Wagner s'inscrit dans la même tendance que Gais, celle d'une peinture sur le mode majeur, matiériste et gestuelle, abstraite et représentative tout à la fois. Wagner peint des «cityscapes» labourés à la grosse brosse, architectoniques, géologiques, où la figuration émerge à distance, les rues creusées comme des sillons profonds dans la pâte et le béton, les toits ondulant comme une plaine de goudron et de terre de Sienne. Oeuvre sombre et riche, puissante, personnelle.

Malgré leur diversité, toutes ces productions fonctionnaient ensemble sans distorsion, et elles auraient fonctionné de même avec l'autre ensemble. Par contre, celles de Martin von Ostrowski et de Marion Wagschal détonaient. Peut-être cette impression aurait-elle été corrigée par une modification de l'accrochage, par un autre voisinage? Mais rien n'est plus difficile, dans un ensemble à dominante abstraite, que d'admettre des nus aussi dérangeants que les chairs flétries de Wagschal. Et le pointillisme d'Ostrowski, plus proche des photographies de la lumière par Robin Holland que des scènes de Lichtenstein, faisait preuve dans l'autoportrait d'une grande légèreté d'être que ne compensait ni sa déclamation esthétique (*Le Neuf et l'Idéal*, en français), ni son travestissement en Reine Louise. Lequel dénonçait dérisoirement le fait (sans le changer!) que, sur les dix artistes allemands invités, il n'y avait qu'une seule femme, pour quatre dans la délégation montréalaise. Est-ce à dire, avec Wolfgang Max Faust, à propos d'Elvira Bach, qu'«il semble que la peinture en Allemagne soit encore une chasse gardée des hommes où les femmes ont des difficultés à pénétrer, contrairement à la performance ou à l'installation?»[4] Leur représentation n'aurait-elle pas été augmentée si l'on avait fait appel à une conservateure dans chaque délégation?...

Enfin, la galerie de l'Institut Goethe, initiateur du programme des échanges Berlin-Montréal, présentait un bel accrochage de dessins en complément des expositions précédentes. Dans ce cadre intimiste, les intérieurs de Marion Wagschal étaient mis en valeur, son aisance pour animer le papier avec quelques traits de crayon, taches d'aquarelle, touches d'acrylique sûrement placées. Ses lignes menues dia-



Martin Assig
Bis Heute, 1986
Détrempe à l'huile sur bois; 200 x 140 cm.
Formen der Andacht, 1988.
Huile et laque sur bois; 224 x 198 cm.
(Photo Pierre Charrier)

loguaient avec celles de Liliana Berezowsky solides, sombres, géométriques, six épures de plan, architectures de voûte, arche, porte, au fusain et graphite montées dans des cadres d'acier brut/brossé. En vis-à-vis, sur fond noir, les dessins récents d'Albert Merz inscrivent des traces à la craie dans des tonalités sourdes de gris, vert, rouge brun, dont on retrouvait la richesse en transparence dans les aquarelles de Wagner sur papier ridé, ondulé, écho des sillons de sa peinture. Dans des vitrines, Norbert Stück disposait une centaine de pièces étranges en savon blanc moulé, sculptées de motifs à l'envers, renouant avec l'art des sceaux chinois, et qui n'étaient pas sans rappeler les moules à sucre d'érable du terroir. Clin d'œil de connivence? Intention de nettoyer la culture/Kultur au savon de Marseille ou d'ailleurs?... ■

1. Gismondi, du 1er octobre au 19 novembre 1988. La Galerie Joachim Becker est sise à Cannes; elle représente Albert Merz.
2. Du 22 août au 23 septembre 1988.
3. Jocelyne Lepage, *Il faut découvrir le charme berlinois de Montréal*, dans la Presse du 5 novembre 1988, p. K6.
4. *Desire for Life*, dans le catalogue.

Claire Gravel

A Berlin, les lieux d'exposition et l'accrochage des œuvres étaient magnifiques. Ils ont permis une présentation élargie, beaucoup mieux orchestrée qu'à Montréal où les œuvres se bousculaient un peu. Outre-Atlantique, chaque artiste jouissait d'un espace propre et, parfois même, de plusieurs, comme ce fut le cas pour Dominique Blain, Jean-François Cantin, Norbert Stück et Alain Paiement, ce qui permettait de donner aux installations complexes le maximum de rayonnement.

Les commissaires ont tenu leur promesse: il y avait bien davantage d'œuvres de Montréalais à Berlin, puisqu'il s'agissait de montrer dans chaque ville, le plus qu'il était possible du travail de l'autre. Et ils ont réservé à nos artistes les espaces stratégiques: l'immense hall d'entrée du Raiser Banhoff revenait à Daniel Villeneuve, dont le triptyque *Stadium* pavoisait curieusement le monumental escalier de pierre, tandis que le rez-de-chaussée s'ornait des peintures graphiques d'Albert Merz. Des deux pays, les œuvres se suivaient souvent en alternance, créant des liens.

Planetensystem, de Norbert Stück, n'avait pu être exposée à Montréal: cette œuvre, sans doute la plus significative de son travail récent, avait trouvé au Banhoff une salle entière où se déployaient les disques de savon dans une cosmogonie quasi structuraliste venant étayer un discours écologiste. Les installations lumineuses de Jean-François Cantin scandaient des espaces en enfilade. Plus d'œuvres, dans des espaces plus vastes attendaient également les visiteurs au Technologie & Innovation Park. Dans un étage entier de l'usine, quatorze propositions prenaient place dans des cubicules ouverts. Les mêmes œuvres qu'à Montréal s'enrichissaient de suppléments, telle la *Table de complicité inégale*, de David Moore; Gunther Wagner, pour sa part, présentait cinq œuvres complètement nouvelles, plus lumineuses et plus structurées que les autres, qui avaient tendance à s'encroûter dans des tonalités rabattues.

Cette exposition a trouvé à Berlin un espace à sa convenance et le succès public qu'elle méritait. Force est de constater que Montréal manque de lieux appropriés à des manifestations d'une telle ampleur, ou que ces lieux sont occupés par des expositions de second ordre, ou dépassées. Le fait que le Goethe Institut, la Compagnie Lavalin, le Centre Saidye Bronfman, à Montréal, ainsi que la Karl Hofer Gesellschaft et la Hochschule des Kunste, de Berlin, aient mis sur pied, en moins d'un an, un événement d'une telle portée, tâche qui prend des années de préparation à nos musées, démontre que, de part et d'autre de l'Atlantique, les institutions muséales sont malades.

Montréal-Berlin, fruit de l'entreprise privée et d'écoles d'art, a rejeté les propositions d'artistes trop connus, mais sans lésiner sur la *qualité*, et c'est ainsi que les commissaires n'ont pas choisi Fetting mais un poulain plus jeune de la Galerie Raab, Christoph Gais. Malgré que la représentation féminine ait grandement laissé à désirer – quatre femmes sur vingt artistes –, ce travail de prospection dans l'art vivant des deux villes, en faisant fi de tout consensus et en respectant autant la peinture que l'art conceptuel, a surtout permis à dix artistes montréalais de se mesurer pendant trois semaines, à des émules de niveau international. Le meilleur est donc à venir. ■