Document généré le 16 avr. 2024 06:02

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 34, numéro 138, mars–printemps 1990

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53784ac

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

(1990). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, *34*(138), 62–79.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1990

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/

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

Les Cents Jours d'Art Contemporain

Depuis que l'art comme représentation de l'objet a cédé sa place à l'objet en tant que tel, celui-ci s'est fragmenté, multiplié, voire dématérialisé.

Le canoë à javelot et l'étoile métallique de Zorio, exposés aux Cent Jours d'Art Contemporain[1], perpétuent cette idée de liberté et de flux énergétique: un art qui veut être appropriation renouvelée du monde, réconciliation entre l'homme et son environnement, mise en forme de l'énergie.

On retrouve également ce flottement du sujet dans les installations des citadins-campagnards-écologistes appartenant au trio Fast Würms, et cela s'exprime par une abondance des matériaux utilisés qui sont autant d'éclatements du corps de l'œuvre: écriture indienne, bobines inductrices, champignons, écorces, représentations d'animaux, du Christ, objets collés, clous, condoms.

L'éparpillement à la fois de l'objet et du sujet de l'art que l'on retrouve aux Cent Jours semble vouloir s'inspirer de l'attitude nominaliste des dadaïstes. On pense à Duchamp et à sa prédiction de la transformation de l'univers des objets en un vaste ready-made.

Finies donc les catégories. L'art n'est plus spécifique, il est devenu générique. C'est la loi du mélange des formes d'expression, de l'explosion multidirectionnelle de la connotation, de l'altération de la dénotation et, même, de la pratique du métalangage: celle d'un art qui parle de l'art. L'unité, l'homogénéité, la continuité, l'«autoreflessività» modernistes ont fait place à la déliquescence de l'objet et du sujet, à l'hétérogénéité, à l'intertextualité et au transculturalisme. La pratique artistique dominante, en passe de devenir la référence de bon ton ou le lieu commun, sacrifie aujourd'hui ses manifestations à la mise en installation, au spectacle et à la théâtralité. Ainsi nous apparaît l'œuvre de Brandl qui nous semble beaucoup plus jouer de la séduction que d'une invitation systématique à la réflexion.

Cet écart entre l'attirance et la pensée nous rappelle ce que Goethe écrivait à J.F. Rochlitz à propos de la recherche du sens dans l'œuvre d'art: «Il y a trois sortes de lecteurs: le premier jouit sans juger, le troisième juge sans jouir, le moyen juge en jouissant et jouit en jugeant; ce dernier recrée à proprement parler l'œuvre d'art»[2]. Cet aphorisme, proche de la théorie moderne de l'art, anticipe, selon Hans Robert Jauss, le renversement poiétique de l'aisthesis qui est connaissance par les sens, jouissance esthétique du voir et du reconnaître, expérience esthétique réceptive se transformant en poiesis, c'est-à-dire jouissance de l'œuvre que l'on recrée, donc expérience esthétique productive.

Mais, comme nous le souligne Kosuth dans (*A Grammatical Remark*) + 574: «Croire n'est pas penser». La croyance, l'attente et l'espérance sont, pour ce dernier, «moins étrangers les uns aux autres qu'ils ne le sont au concept de la pensée.» Ces trois concepts, relevant de la reconnaissance, de l'automatisme de la perception, du fait acquis, de la pérennité du sens, sont les écueils nécessaires sur la voie d'une pensée constructive. La visée conative du texte de Kosuth évoque le travail de Mallarmé sur le langage: celui de l'ambiguïté d'où naît la polysémie productive.

Fast Würm
Ugh 89, 1989.
(Photo Guy L'Heureux)

C'est aussi ce que l'on observe dans le jeu du corps chez Messager: photos de parties corporelles reconstruites en un corps autre, effigies, écritures, le tout faisant corps dans le lieu de l'installation, installation dans le corps des Cents Jours, les Cent Jours dans le corpus «art contemporain». Comme le fit Bataille, à l'époque surréaliste, Messager travaille sur la notion de l'informe. Elle cherche à défaire les catégories formelles et nous montre que l'œuvre post-moderne est de l'ordre de l'intertextualité en suggérant une expérience du sujet dans un espace anesthétique: «un espace multidimensionnel dans lequel une variété d'écritures se mêlent et se heurtent»[3].

Paradigme de la démarche post-moderne présente aux Cent Jours, cet espace se concrétise par une pluralité d'expressions: diaporama et écritures sur les murs (Gerdes), photos, carte topographique sur les fenêtres de l'usine et plomb coulé sur le sol (Steinman), écritures, objets compressés, photos, vieux dictaphone et statuette (Whittome), photo et petite cabane de bois rond sur plan de neige ouaté (Magor), reproduction et partition de musique (Hardy), vidéo et reflets sur l'eau (Girard), trente-trois moniteurs vidéo, projection d'hexagramme et de symboles chinois (Sasaki), coups de pinceau No 50 (Toroni), sculptures de linteaux de bois et dessins de blocs (Vieille), dessins anatomiques (Steir), photos et rails (Vallet-Kleiner).

Dans l'installation de Dominique Blain, le visiteur voit des photos de monuments italiens pendant la première guerre mondiale. Ces monuments sont protégés par des sacs de sable. Le spectateur, au cœur de l'œuvre d'art, est lui-même entouré de sacs de sable. Il expérimente, de ce fait, une mise en abyme dont il fait lui-même partie intégrante!

Crux, de Garry Hill, est une des meilleures œuvres de l'exposition. La disposition des moniteurs vidéo marque consubstantiellement l'absence d'un sacré cruciforme central. On pense tout de suite aux croix de Giotto et de Cimabuë qui renvoient en leurs extrémités le spectateur à d'autres scènes ou personnages. L'œuvre de Hill propose ainsi la rencontre de deux espaces culturels à la fois éloignés et contigus. C'est dans cette présence du fait et dans cette absence du possible que se forme le réseau textuel tissé par l'alternance du jouir et du juger, du croire et du penser. Non, *Crux* ne représente pas une croix mais... Entre jouir et juger, se pose la douloureuse question de la référence. En ce sens, les Cent Jours sont une magnifique démonstration d'art contemporain.

Bernard Paquet

1. Les Cent Jours d'Art Contemporain ont eu lieu à la nouvelle Cité de l'Image, au 2000 de la rue Notre-Dame Est, du 1er septembre 1989 au 3 décembre 1989, réunissant vingt et un artistes du Canada, de la France, des États-Unis, de l'Allemagne et de l'Italie.
2. Weimarer Ausgabe, IV, vol. XXXI, p. 178.
3. Hal Foster, *Polémiques post-modernes*, in *Des Arts*, N° 5, 1986-1987, p. 55.

La place des Cent Jours

«Comment vont les Cent Jours?» Telle est la première question posée par le critique du *Chicago Tribune*, Alan Artner, aperçu au vernissage de presse de l'Exposition Velasquez, au Metropolitan Museum en novembre dernier. Cette curiosité illustre bien le rayonnement des événements organisés par le Centre d'Art Contemporain de Montréal. En effet, la structure développée depuis 1985, par le CIAC a mis Montréal sur la carte des must de l'art contemporain, et les Cent Jours sont devenus, à la grandeur du pays, le plus fort pôle d'attraction non seulement pour les critiques locaux et étrangers mais aussi pour les conservateurs et les animateurs des grands centres de création un peu partout dans le monde.

L'espace de la Cité de l'Image avant l'aménagement pour les Cent jours de 1989.
(Photo gracieuseté du CIAC)

Encore cette année, Gary Langster, du New Museum de New York, Kate McFarlane, de la Riverside Gallery, de Londres, Tomas Llorens Serra, du Centre Reina Sofia, de Madrid, Marianne Stockebrand, du Kölnischer Kunstverein, de Cologne, Catherine David, de Beaubourg, Christina Galvez, du Museo Tamayo à Mexico, Akira Ikada, de Alfa Network Inc à Tokyo, et bien d'autres sont venus visiter la manifestation installée maintenant dans un lieu, l'ancienne usine de pneus Uniroyal, aussi original que l'avait été la Place du Parc avec ses *chapelles* où les visiteurs apprirent à se familiariser avec les grands célébrants de l'art actuel.

Lieu de confrontation par excellence entre les artistes québécois, canadiens et internationaux, les Cent Jours sont un projet qui dépasse le cadre de la muséographie habituelle, les œuvres qu'on y présente reposant souvent sur une théâtralisation d'objets technologiques, physiques, émotifs, dont la rencontre est dynamisée par les intentions, de prime abord, un peu mystérieuses de l'artiste. D'où la nécessité de grands espaces de déploiement.

«Il n'y a pas, ici, de Kunsthalle, de salle d'exposition d'art contemporain comme La Villette, à Paris, ouverte douze mois par an avec un personnel relevant des instances gouvernementales, de lieu aux espaces multifonctionnels qui stimulent l'artiste, de lieu *spectaculaire* où l'œuvre sera mise en scène dans un contexte qui lui donne toute sa portée», de dire Claude Gosselin, conservateur des Cent Jours 89 et directeur du CIAC. Ce lieu n'existant pas, il a fallu le construire. Le CIAC a donc fait appel aux Asselin, Germain et ses trois fils Pierre, Sylvain et Luc, qui avaient déjà à leur crédit Aurora Boréalis, en 1985, et Lumières en 1986 (Stations, en 1987, n'a demandé que des «retouches») pour aménager les 36,000 pieds carrés de la Cité de l'Image afin d'y recevoir les Cent Jours.

«On a pris l'endroit vide, on a tracé d'abord les espaces irrévocablement définis pour les besoins de l'exposition puis on a monté les 1,300 pieds de murs en commençant par ceux dont les artistes, déjà sur place, avaient besoin pour se mettre au travail. Ce sont des murs en métal, certains de 50 pieds, longueur exigée pour qu'ils se tiennent et restent rigides, car ils ont de 14 à 16 pieds de haut, et le plafond est à 30 pieds. Accrocher des projecteurs dans le vide n'a pas été facile non plus. Heureusement, avec mon père et mon frère, on a trouvé des solutions, pratiques sinon esthétiques. Il faut jongler avec les problèmes. Comment, par exemple, installer trente-trois moniteurs TV, tous au même niveau, dans une pièce où le plancher n'est pas droit? Déjà pour Lumières, on avait dû construire des murs en rond! Mais, nous sommes habitués, avec les artistes comme avec certains clients du privé, à des exigences qui dépassent la moyenne. Alors, on ne dit jamais non, on cogite et on relève le défi,» de confier Pierre, l'entrepreneur de la famille. Le tout a pris un mois avec une équipe moyenne de six personnes, et la vieille usine de pneus a roulé, tout l'automne, pour l'art contemporain.

Paquerette Villeneuve

Blickpunkte
Points de vue sur l'art allemand actuel

Lors du colloque sur l'art allemand, qui se tenait au Goethe-Institut Montréal, le 16 septembre 1989, peu d'intervenants s'accordaient à trouver un centre artistique en Allemagne.

Cette idée bien post-moderne du non-centre s'inscrit dans la démarche de l'exposition Blickpunkte[1] dont le but avoué est d'insister sur la contrepartie occultée du néo-expressionnisme berlinois: les mouvements d'inspiration constructiviste et conceptualiste.

La grande majorité des œuvres exposées à Blickpunkte concerne le pouvoir de la représentation, de la séduction et de la matérialité.

Dans l'œuvre de Baumgarten, la forme l'emporte sur le contenu, et, chez Imi Knoebel, elle ne valide la métaphore que par la relation avec son titre *DDR*. La pléthore de modules informatiques déchirés que Metzel nous impose ne mène qu'à un discours de pléonasmes remplissant mal son mandat visuel. En revanche, Dahn, à l'instar des artistes américains appropriationnistes, appelés Media Scavengers (Levine, Salle, Longo, Sherman) joue sur la sélection d'images de publicité et sur l'utilisation d'une trame d'impressions à la Lichtenstein. Il nous montre qu'un détail isolé et agrandi peut devenir ce qui sera une œuvre originale.

La sérialité et l'ordre séquentiel réunissent les œuvres d'artistes tels que Becher, Blume, Darboven, Förg et Walther. Depuis 1957, Bernd et Hilla Becher travaillent à photographier l'architecture industrielle qu'ils qualifient de Sculptures Anonymes. Leurs photographies sont une étude double de la relation fonction-forme: celle, documentaire, de la représentation des bâtiments, et celle, esthétique, de la présentation d'un travail formel s'appuyant sur la classe et la connotation. La logique de la forme, chez eux, s'apparente aux acryliques et aux gouaches sur papier de Walther. Anna et Bernhard Blume, de leur côté, réussissent parfaitement leur montage grâce au balancement entre la temporalité séquentielle de la représentation, du «ça a été», et l'articulation formelle du «c'est l'à». L'œuvre de Darboven, série-séquence de cinquante-quatre éléments: photo de marin, voilier, calendrier, est une quantification de l'expérience du temps.

Les images photographiques d'Astrid Klein, résultats d'un travail mécanique et chimique sur des négatifs superposés, forment un ensemble de palimpsestes qui nous attire dans un monde microscopique insolite, privé, adimensionnel, où l'angoisse et l'incertitude se mêlent à la jouissance prospective du regard. Les titres, *Verführung* (Séduction, Détournement), *Sklaverei* (Esclavage), font penser au leitmotiv de Sade dans *Justine*.

La séduction des photographies d'intérieur chez Förg est d'un tout autre ordre. Son regard sensible sur l'espace, la forme, la couleur et le matériau respire une sensualité curieusement associée aux exigences de rigueur et d'harmonie de *La Charte d'Athènes*.

Son intérêt pour le matériau est partagé, du côté de la peinture, à des degrés divers, par Merz, Polke et Richter. Le premier accorde sa préférence à la radiance de la couleur, en rejetant l'idée d'un symbolisme que Klein avait jadis associé à l'IKB[2]. Cette idée de pure matérialité se

Joseph Beuys
Tisch mit Aggregat,
Table et balles en bronze, câbles de connexion;
98,5 x 58 x 170 cm.
Coll. particulière.

concrétise chez Polke par une certaine volonté de réinstaurer le mystère de la peinture à partir d'un travail alchimique (emploi d'arsenic, de nitrates, de sang, de dispersion, de résine). Ses deux œuvres, faites d'un matériau appelé «dispersion», ont été retirées à la suite d'une controverse avec une galerie de Toronto.

Grau, œuvre quasi monochrome de Richter proche des achromes de Manzoni, s'insère dans la série de peintures grises qu'il réalisa entre 1962 et 1966. Pour Richter, le gris est la couleur qui ne représente rien. Ses deux autres peintures grises, combinées à du verre, sont une critique du *Grand verre* duchampien. Elles ne définissent que leur propre espace et celui de l'image reflétée du spectateur. Comme dans le conteneur chromé de Manzoni, elles nient toute fonction de représentation. Richter, depuis vingt ans, joue des normes, se joue des normes, joue de la peinture et se joue de la peinture. Non seulement, il interroge la réalité historique et la matérialité de la peinture, mais encore, il nous livre un message qui est celui de la diversité de la pratique artistique. A ce titre, aujourd'hui, il fait de la peinture jouant entre poésie et idéologie: poésie de la pure matérialité et de la représentation, idéologie de l'alternance obligée des marchandises d'art.

Les blue-jeans troués de Beuys, figure de proue de l'art allemand contemporain, sont également exposés à Blickpunkte. La logique de l'art total qu'il prônait a mené certains de ses émules à conclure que le travail en usine restait la seule forme d'art possible! L'un d'entre eux, Jiri-Georg Dokoupil[3], a cependant compris que l'on pouvait faire de l'art conceptuel en suivant d'autres voies. Il expose trois de ses œuvres kitsch conformes à l'impératif catégorique post-moderne «Fais n'importe quoi»[4].

Cette formule incisive de De Duve souligne bien que les développements de la modernité ont mené, aujourd'hui, les artistes contemporains à la pratique d'un «art en général». C'est dans cette optique que les organisateurs de Blickpunkte ont voulu inscrire l'art allemand contemporain. Or, comme devait le préciser avec raison Marcel Brisebois, on ne pouvait guère prétendre réunir en une exposition tout ce qui se fait en Allemagne. Un regret cependant: l'opposition systématique entre expressionnisme et conceptualisme nous fait déplorer l'absence d'autres tendances. La peinture, hormis quelques noms incontournables, n'est malheureusement pas au rendez-vous de Blickpunkte.

Bernard Paquet

1. L'événement multidisciplinaire Blickpunkte, coproduit par le Musée d'art contemporain de Montréal et le Goethe-Institut Montréal, couvrait des domaines artistiques aussi divers que ceux de la peinture, de la sculpture, de l'installation, de la photographie, de la vidéo, de la musique, du cinéma, du théâtre et de la danse. Il a été tenu du 13 septembre 1989 au 14 janvier 1990.
2. International's Klein Blue. Nom donné à la couleur bleue caractéristique des monochromes d'Yves Klein.
3. Lire le témoignage de Dokoupil, dans *Art Press*, N° 110, (janvier 1987), p. 25.
4. Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, p. 130.

Artluminium

Alcan, Lavalin, deux des grandes entreprises notoirement engagées dans le domaine de l'art, ont conjugué, cet automne, la présentation d'un de leur produit commun: l'aluminium...

L'utilisation quotidienne de ce métal, réputé pour sa légèreté, sa maniabilité, sa résistance, son incorruptibilité, est, à notre époque, devenue omniprésente en répondant aux fonctions les plus diverses, des destinées ménagères aux technologies de pointe. Mais plûtot qu'une exposition de matériel industriel dérivé de l'aluminium, Lavalin et Alcan ont choisi de thématiser leur présentation en ne montrant de l'aluminium que les usages que peut en faire l'art d'aujourd'hui. Et, dans ce seul champ, déjà, les applications (une cinquantaine d'œuvres présentées) en sont extrêmement variées; il suffit, pour s'en convaincre, de lire le texte de présentation, fort bien documenté, du catalogue édité pour l'occasion puisqu'il se consacre à noter méticuleusement les utilisations du métal dans le domaine de l'art: de l'évidence des feuilles à découper, dont on fait des sculptures, au tube de peinture, véritable révolution, à la fin du siècle dernier, dans la conservation des couleurs en pâte (tel serait le premier usage de cet emballage, maintenant si répandu).

Magdalena Abakanowicz
First Unknown Figure, 1983.
Fonte d'aluminium; 180 x 61 x 37 cm.
Gracieuseté de la Galerie Marlborough, New York et de Sheila Segal, Montréal.

Du côté de Lavalin, mises à part quelques pièces ornant la promenade de C. Brunet, de D. Wall, de G. Ruba et d'autres, ainsi que l'invraisemblable char allégorique de Jurgen Goertz, *Chariot*, la plupart des œuvres sont, naturellement, rassemblées dans la galerie. Collection hétéroclite, la versatilité du matériau accentue d'emblée la fragilité du prétexte thématique. Fondu, brossé, peint, anodisé; épreuve argentine ou grillage, l'aluminium multiplie les variations. C'est finalement davantage dans la saisie individuelle de chaque pièce qu'on en ressent l'intégrité: le récit suspendu de Claire Savoie, *Le Poids du désir,* ou celui, éternel de Marcel Braitstein, *Fossil 883;* les repérages vertigineux de Mark Firth, *Bohm's Pagoda* et *The Pantemporal Wheel of Tycho Brahé,* ...

Du côté d'Alcan, un ensemble d'œuvres monumentales distribuées tant dans le hall de l'édifice que dans ses jardins. Quelques-unes, comme *Bean Stalks* de Dorothy Gillespie, vaste chevelure de feuilles d'aluminium modelées tombant de la hauteur des quatre étages de l'atrium, ont été commandées pour l'occasion et conçues pour le lieu. Ces réalisations in situ favorisent l'intégration des autres œuvres exposées, venues de diverses collections: l'applique de Frank Stella, importée de Zurich, semble avoir été pensée pour le grand mur de briques roses de la rue Sherbrooke. Davantage: ajustée au dernier degré d'un escalier d'angle, une sculpture au motif échancré, horizontalement strié, de J. G. Naylor, *Broken Column,* répond si fortement aux proportions tant du mur que des étagements de briques qu'il semble que l'édifice lui-même aurait été construit autour de l'œuvre. De même, la vasque permanente de l'entrée adopte sans réticence la présence de *First Unknown Figure* de Magdalena Abakanowicz, dont l'œuvre de fonte se fait grave comme pierre ou scorie.

Mais aussi, mine de rien, près de la réception, les *Pelican Chairs,* plaquées or et argent, de John Webb/Baroch, se jouent des prétentions rococco d'un banc en rocaille forgée trônant dans le petit salon d'attente. Au centre de la place, un personnage de William King, *Là-bas*, en pointant du doigt un mural de Finelli, souligne dans l'alignement la réalité d'un réverbère (mobilier fonctionnel, non une œuvre, il se pourrait bien pourtant qu'il ait aussi quelque chose à voir avec l'aluminium). Une grosse vache «cowrieuse» de Jurgen Goertz, *Cowriosity,* juchée sur un bidon de lait (en aluminium, bien sûr), mausolée agricole triomphant de ses meuglements sur le décor tout urbain des tours de verre et des façades de rue; *Mouse on the Table,* rutilante et goguenarde de Karel Appel rappelle que l'expo commence par la *Carrot* de Maryrose Car-

roll et donne le ton: une légèreté qui a les moyens de ne pas se prendre trop au sérieux, peut-être, parce que ce lieu de l'exposition est déjà libre de la charge que l'on confie aux galeries, aux musées conventionnels... Peut-être, aussi, à cause du propos même de l'ensemble Alcan-Lavalin: rassembler un certain nombre d'œuvres d'art *sous prétexte* d'aluminium peut paraître un prétexte bien futile aux yeux de l'histoire de l'art. En outre, au choix délibéré de l'éventail largement ouvert des possibilités du matériau, répond celui, tout aussi transversal, des *réputations:* au panthéon de noms maintenant référents (les Rauschenberg, Stella, Appel...) se joignent, avec assurance, celui de jeunes artistes encore «au seuil de l'histoire».

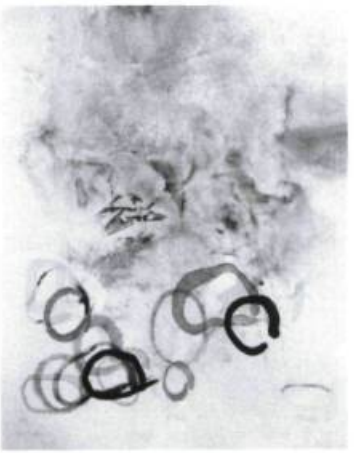
Une liberté assumée par l'industrie et peut-être, une leçon à prendre par le milieu de l'art: Artluminium, détournant les conventions, n'est pas plus éclaté que bon nombre d'expositions collectives ou d'étages de musées. Dégagées d'un principe justifiant la collection, il reste aux œuvres à assumer leur propre justification aux yeux de qui vient les voir.

Christian-Marie Pons

L'événement John Cage un plaisir pour l'œil, l'oreille et l'esprit.

La notion de modernité évoque de grands noms qui ont marqué ce siècle d'une façon déterminante. A côté des maîtres qui ont renouvelé le genre artistique dans lequel ils œuvraient, un certain nombre de marginaux ont poussé la visée iconoclaste au-delà des limites des genres, et ont inventé des objets hybrides, des dispositifs ou des installations pour lesquels aucune étiquette esthétique n'existait. Duchamp est de ceux-là, Klein, Rauschenberg, Païk en sont aussi. En musique, le grand nom de cette lignée d'artistes c'est Cage. Cage l'inventeur des pianos préparés; Cage qui proclamait que «tout est musique»; Cage qui a redonné au silence son poids et sa valeur musicale; Cage qui a composé des œuvres mettant à contribution aussi bien les ressources de l'environnement sonore, le bruit, que l'exécution de partitions laissant à l'interprète toute latitude. Par ces diverses interventions, le projet de Cage, n'a pas touché que les éléments intrinsèques du domaine musical, la composition, la notation, l'instrumentation, ou l'exécution, etc., mais bien le champ ontologique de ce qu'on appelle musique. Et en ce sens, on peut parler d'un remaniement en profondeur touchant la philosophie de la musique.

Dès lors, on comprend comment l'œuvre de Cage s'est érigée en monument de la Modernité à l'instar de celle de Duchamp. Sa contribution n'a pas concerné que les spécialistes de la musique. Elle a rejoint les multiples partenaires de cette grande entreprise iconoclaste qui a traversé tout le siècle. Les réalisations de Cage de même que sa réflexion ont nourri des artistes, des littéraires et des critiques des arts visuels aussi bien que de tous les arts de performance par la force subversive qui l'animait.



John Cage
Il Stones, 1989.
Aquatinte, eau-forte sur papier fumé;
57,5 x 45 cm.
(Photo gracieuseté Galerie Graff)

Cage a d'ailleurs adopté diverses stratégies face à l'institution musicale et face à toute situation de pouvoir. Une partie de son œuvre a en effet consisté à remettre en question toute forme de régulation en dispersant les sources de formation du musical. Lorsque les bruits produits par le hasard ou par l'environnement deviennent matière musicale, le chef d'orchestre et le compositeur ne sont plus investis du pouvoir que les formations musicales traditionnelles connaissent. Cage a poussé sa remise en question de la régulation et du contrôle jusque dans la quête du silence, cet état de neutralité nirvanique qui ne donne plus prise au pouvoir.

Il peut paraître paradoxal d'ériger un monument sur les bases d'une telle entreprise de déconstruction, de traiter en grand maître ce protagoniste de la Modernité, en organisant un colloque en son honneur, événement au cours duquel on parle de lui, on interprète ses œuvres, on le questionne gentiment sur ce qu'il pense de ceci ou de cela. Comment ne pas tromper l'esprit même de toute l'œuvre de Cage? C'est le défi qu'avait à relever Pierre Ayot, promoteur de cet événement pour le compte du département des arts plastiques de l'UQAM. Et disons qu'il s'en est élégamment tiré en faisant de tout cet événement une sorte de célébration postmoderne.

En plus de réunir des spécialistes de l'œuvre et de la pensée de Cage, et notamment Daniel Charles qui a publié plusieurs ouvrages sur le musicien et sur son esthétique, ce colloque présentait des concerts Cage, dont un «concert verbal» donné par Cage lui-même, une rétrospective de ses œuvres pour piano 1940-1980 donnée par Margaret Leng Tan, une exposition d'eaux fortes et de dessins récents de Cage, une performance chorégraphique montée sur le toit de la galerie Graff, des tables-rondes, des entretiens, le tout dans une atmosphère à la fois sérieuse et cordiale. L'humour laconique de Cage y étant pour beaucoup. Mais ce qui a peut-être le mieux prolongé l'esprit cagien, ce sont dix-sept portraits trafiqués par autant d'artistes à partir d'une même photo de Cage. Aucun de ces portraits ne semble apologétique. Au contraire, ils ont pour la plupart un caractère irrévérencieux qui maintient vivante cette pulsion délinquante de la Modernité dont Cage reste une des plus illustres figures. Mais ces multiples atteintes portées à l'image du maître sont exprimées avec humour et tendresse. (Galerie Graff, Chapelle du Bon Pasteur et UQAM, du 2 au 4 novembre).

Louise Poissant

Sous le quotidien, le rêve

Parler aujourd'hui, dans une revue d'art, de production, au lieu de produit, de démarche, au lieu d'objet, ne vous classe pas particulièrement parmi les critiques de pointe. Ces oppositions sont entrées dans l'histoire et ne semblent plus soulever la moindre vaguelette sur l'eau faussement tranquille du paysage artistique. Et pourtant, la fêlure cachée, et trop vite négligée, qui court entre ces termes, est bien l'indice d'une fracture beaucoup plus définitive de notre monde.

Il nous faudrait faire avec les mots, et le sens minimum que nous leur donnons, ce que Pierre Bellemare fait avec les objets d'un quotidien dépassé: poser sur eux un autre regard. Retourner un vieux matelas, dont les ressorts pathétiques et inu-

Pierre Bellemare
Sans titre, 1987.
Techniques mixtes; 189 x 124 x 20 cm.

tiles sont à nu, l'accrocher au mur, nouer aux spires rouillées des rubans de couleur, et découvrir ainsi le paysage enchanteur qui gisait dans la poussière de l'oubli...

Il nous faudrait aussi, comme lui, chercher, sans savoir que le paysage existe sous la banalité des nuits du matelas. Car, c'est dans cette ingorance que court la fracture de notre destin. Hier, nous découvrions, hors du monde, une vérité qui nous était déjà donnée. Nous ne faisions, en fait, que la reconnaître, nous partions d'elle pour la retrouver. Idéalisme de l'art du passé. Aujourd'hui, nous cherchons seulement *de* la vérité, sans même savoir sous quelle forme *cela* peut se présenter.

Les artistes comme Pierre Bellemare refusent le *donné* en tant que sens plein et fermé. Ils savent que l'objet, l'existence, ne sont rien en eux-mêmes. Comptent seulement les positions et les relations qui errent entre les choses. La grandeur n'est pas dans la conquête du Graal, dans une affirmation qui ne serait qu'une autre sorte de limite, elle ne peut être que dans le *refus* obstiné de la clôture.

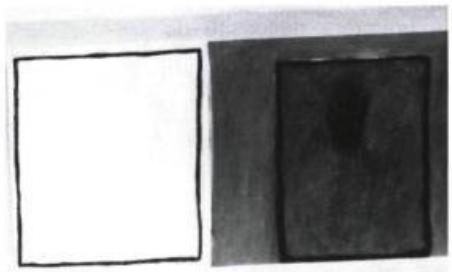
Les épaves du quotidien que Bellemare assemble dans ses pièces, ne sont pas transformées par son regard, elles sont seulement amenées à dire ce qu'elles taisent d'ordinaire. Elles disent la fatigue, beaucoup plus que l'usure, la patine plus que la crasse. Elles disent les mains qui les ont touchées, les pieds qui les ont foulées, bien plus que leurs brèches ou leurs trames. Les tapis élimés, les éclisses de bois, les vieux bols de Pierre Bellemare témoignent, certes, de la temporalité inéluctable de l'usage, mais aussi de sa chaleur et du lien étrange qui unit les choses, les hommes et leurs souvenirs. C'est le seul bagage, peut-être, dont nous ayons besoin pour entreprendre la quête patiente... (Galerie Trois Points, du 9 août au 2 septembre 1989).

Jean Dumont

Des figures ou des mains?

Des traces de mains

Empreintes et contremarques enregistrent le retour discret mais néanmoins affirmé de la figuration dans la peinture de Wolfe. Des mains se dessinent, une, parfois plusieurs, dans chacune des toiles. Des mains très peu tactiles dont les pouces sont traités sur un même plan que les doigts, des mains sans épaisseur, un peu comme des ombres ou des empreintes de mains gantées. Il s'agit tantôt de paumes qui surgissent de la toile et de la couleur, tantôt de dos de mains qui semblent s'y superposer, s'y ajouter. La version paume crée l'impression d'une histoire transparaissant de l'intérieur du tableau, d'un fond sans profondeur ou de couches successives de peinture; la version dos suggère au contraire une intervention extérieure qui vient effleurer la surface colorée. Dans les deux cas, elles donnent une intensité dramatique qui reste néanmoins liée exclusivement au traitement pictural. Il est, en effet, remarquable que ces mains, qui ne saisissent rien, refusent à la toile la percée perspectiviste qu'opérait traditionnellement la figuration, et laissent dominer le travail du pictural.



Robert Wolfe
Côte à côte, 1989.
Acrylique sur toile; 79 x 158 cm.

Du pictural au charnel

En ce sens, l'introduction d'un motif figuratif n'opère pas une rupture dans le travail de Wolfe. Ses toiles et ses dessins gardent la facture atmosphérique et volatile de la couleur à la Rothko, manière qui caractérisait ses œuvres depuis plusieurs années. Il additionne les touches diaphanes qui laissent transparaître ce qu'elles recouvrent: une autre couche, elle aussi pénétrée de luminosité colorée. Plusieurs œuvres reprennent aussi les diverses formules d'encadrement que pratiquait Wolfe sur l'ensemble du tableau ou sur une partie délimitée par ce tracé épais de couleur contrastante. Là aussi, on sent la poursuite des recherches formelles de l'artiste. Par ailleurs, des toiles de séries antérieures comportaient des éléments figuratifs, des pieds, une forme humaine, des motifs géométriques, etc., et, en ce sens, la présence des mains ne marque pas une rupture. Et pourtant, il semblerait que la figure soit investie ici d'une nouvelle fonction qui n'est pas tant de représenter mais plutôt de signifier une trace, un «rapport charnel au tableau», comme le dit l'artiste dans une entrevue très instructive menée par Jean-Pierre Gilbert et reproduite dans l'excellent catalogue. Toutes ces mains qui effleurent la surface seraient, en quelque sorte, autant de tentatives d'introduire et de signifier une dimension tactile qui détournerait la fonction première du figural qui consiste à donner à voir. C'est à suivre. (Galerie Graff, du 7 septembre au 3 octobre 1989).

Louise Poissant

Louis Muhlstock dessinateur de la beauté

La beauté, ici, ne se réduit pas à une démarche esthétique pure ou abstraite à laquelle certains de nos contemporains nous auront habitués; sorte de point extrême d'un arc tendu de significations où l'humain a peine à prendre racine et à s'orienter. L'univers de Louis Muhlstock est souverainement habité, et c'est, maintenant, devenu un lieu commun que de parler des portraits d'ouvriers, de sans-logis et de malades que le peintre a dessinés, dès son retour d'Europe, alors que le Québec faisait face à la Crise. Citons quelques œuvres de cette période qui se sont détachées de la rétrospective de cent neuf dessins, présentés au Centre Saïdye Bronfman, du 10 au 23 octobre dernier: *Les Sans-logis de Fletcher's Field,* de 1931, *Parenka couchée,* de 1940 et *Soudeur se penchant vers l'avant,* de 1943.

Or, fait étrange, il n'y a ici aucun misérabilisme. Même chez *Jos Lavallée*, de 1932, *La Victime d'une méningite,* de 1935 ou *La Psychose toxique,* de 1940, qui constituent des sujets-limites, on chercherait en vain quelque représentation pathétique de la douleur. Le regard de Louis Muhlstock les préserve du gouffre et les élève. Et cela se reconnaît à la joie paradoxale qui nous pénètre à mesure que nous avançons dans cet univers, et ce paradoxe est le mystère dont cette œuvre tire sa véritable substance.

La seule beauté charnelle, encore, habite les nus de femme, et pas plus qu'elle ne s'accolait tantôt avec la morbidité, la beauté ne raccole ici avec une quelconque sensualité, bien que, la plupart du temps, les formes soient opulentes, lourdes des richesses étalées comme une bonne terre offerte au soleil d'été, grosses, en attente de toutes les semences, espérantes.

En effet, on aurait tort d'y voir, après les soi-disant *sujets* de la Crise, de nouveaux thèmes. C'est la recherche de la forme qui commence à advenir pour elle-même: signes avant-coureurs de la pein-

Louis Muhlstock
Deuil.
(Photo Pierre Charrier)

ture de la dernière période, de 1980 à 1989, les Inscape, peinture qualifiée à tort d'abstraite et de non objective, comme si elle avait déjà été concrète et objective. C'est un retour réflexif qui nous permet de prendre conscience qu'il y a, en réalité, exploitation du même paradoxe: pour rendre compte de ce que nous voyons et vivons, *il faut aller jusqu'à dire que les* personnages féminins disparaissent derrière – comment dire sans éluder le mystère – l'expérience d'une forme de la présence humaine, à la fois masculine et féminine, et au delà, d'un hymne qui ne peut être que chanté, et chanté dans le créé.

Cet hymne, il est joyeux dans *Nu couché en chien de fusil*; il exulte dans *Nu de dos*; il épouse à son plus proche l'imaginaire de l'artiste dans *Deux nus couchés*, où nous retrouvons la même forme que dans *Les Sans-logis de Fletcher's Field*, même forme aussi, si on consent enfin à prendre distance des sujets-objets, que dans *Parenka couchée,* ou encore dans une œuvre plus récente, justement, dans *Paysage laurentien, de* 1982.

Parenka couchée, le portrait d'une malade de l'Hôpital Général de Montréal, est ici un guide précieux: la forme, ou plus exactement, l'harmonie de la forme, se met au service d'une expérience de la beauté comme amour du monde, comme assomption du monde. Regardons-la de plus près. Les lignes anguleuses du visage disent l'état général squelettique; les cheveux hirsutes suggèrent quatorze années de longs séjours sur l'oreiller; les lèvres sont closes. L'être fait ses adieux au monde en silence; le regard n'est ni vide, ni hiératique, il est le dernier survivant. Puis, comme une tendresse, comme une neige douce qui vient arrondir toutes choses sous son manteau, les draps, légers, soulevés, c'est la main de l'artiste qui esquisse un geste, une caresse salutaire sans pour autant toucher au corps de douleur. Ainsi, de quelques lignes habiles, surgit l'omniprésente façon obscure de la terre de celer l'ineffable luminosité qui l'habite.

Et voilà de quoi parlent ces multiples têtes, bustes, mains, corps exposés, vus de dos, dos à dos, ces outils, vêtements, lieux de travail; dans ces sujets et bien au delà de ces sujets, se fourbit une forme, la forme d'une beauté qui vient du monde – aucune peinture n'est moins dualiste – qui vient du monde et qui l'assume, qui accepte tout ce qui appartient au monde et qui est ferment d'éternité; les grossesses, le dur labeur, la maladie, la négritude et jusqu'à la mort.

Il en est de même de ce que nous pourrions appeler, ces *assomptions* d'oiseaux morts, dans *Pigeon mort,* de 1982, dans ces deux petits dessins d'oiseaux morts, saisis à mi-chemin entre ciel et terre, nimbés de nuages bleutés, dans les *visages du Phoque au soleil, de La Chèvre se grattant,* de 1955, et jusqu'à dans cette forme typique chez Muhlstock, qui est nettement représentée dans *Deux veaux.* Comment ne pas se souvenir de cette citation d'Hölderlin en tête de l'*Hyperion*: «Ne pas être réfréné par le plus grand, être contenu par le plus petit, voilà qui est divin?»

Bref, la beauté de l'œuvre de Louis Muhlstock réside dans l'assomption des figures, certes rendue possible par l'harmonie interne des formes où réside l'art du dessinateur, mais cet art se manifeste d'abord par une totale dévotion à toute la création.

Quand le moindre petit oisillon tombé du nid est tendrement protégé de l'oubli et comme sauvé de la mort par le dessin d'un artiste, on se retrouve chaudement dans l'habitat terre. C'est là, peut-être, la première nécessité de cette œuvre, *aujourd'hui*.

Lise Bourcier

La sculpture africaine

Au même titre que l'art inuit et les autres formes d'expression que l'on appelait autrefois «primitives», et dans les cultures desquelles il n'existe pas de mot pour dire «art», la sculpture africaine a dû faire face à d'énormes et nombreuses pressions. La dernière en date, et non la moindre, étant sa reconnaissance, relativement récente, par les musées en tant qu'art légitime, méritant plus qu'une simple curiosité ethnologique, ou un statut d'objet artisanal, reconnaissance à laquelle vient s'ajouter le désir grandissant du public de collectionner les pièces de cette merveilleuse production.

Dans l'espoir de répondre à ce dévorant et profitable désir, les marchands ont écumé le marché africain, allant même jusqu'à commander, aux artisans des villages, nombre de sculptures à sujets imposés. Comme on pouvait le prévoir, cette politique a causé le déferlement dans les boutiques, d'un flot de sculptures sans autres signification ou raison d'être que de satisfaire les goûts douteux et le portefeuille bourré des touristes de passage.

Des exemples de cette commercialisation, mais aussi des pièces de bien meilleure qualité, issues du travail traditionnel, ont été exposés à la galerie du Centre Saidye Bronfman, du 8 au 3 août dernier, sous le titre fleuri de Tradition en transition – La Mère et l'enfant dans la sculpture africaine, hier et aujourd'hui.

On comptait cent trente et une sculptures, provenant de vingt et une collections privées, et représentatives de dix-huit pays et de treize groupes ethniques. La majorité des pièces provenaient de la collection personnelle d'Esther Dagan, commissaire de l'exposition et auteure du texte du catalogue, ainsi que de la galerie qu'elle dirige à Montréal.

Le thème de la mère et de l'enfant est un thème populaire qui a inspiré les artistes et les artisans des temps les plus anciens, y compris les sculpteurs africains. Principalement ces derniers, pour la raison, parmi d'autres, qu'ils ont foi en la croyance ancestrale qui affirme que la mise au monde de nombreux enfants est à la base de la puissance. Motivations spirituelles et religieuses bien différentes de celles des artistes d'Occident.

La Mère et l'enfant dans la sculpture africaine
Sculpture en bois d'Asante, Ghana.
Coll. privée.

Si, dans ces sculptures, la mère peut sembler distante et sans émotions envers son enfant, c'est qu'elle cherche l'aide des pouvoirs particuliers du dieu; elle met donc de l'avant son autorité, sa féminité et la qualité de sa pose et de son aspect, images que le sculpteur essaie de nous faire partager.

Le vocabulaire symbolique à l'aide duquel s'élabore la complexité conceptuelle de nombreuses belles et importantes sculptures, comme dans quelques pièces de l'exposition, par exemple, la structure géométrique, la subtilité esthétique des formes, les dessins ethnographiques, possède un dynamisme visuel sous-tendu par une étonnante force spirituelle.

Malheureusement, en essayant de justifier le titre de l'exposition, la commissaire a inclus dans celle-ci des pièces qui sont bien trop au-dessous du niveau d'excellence des autres. Un groupe de sculptures en pierre, en provenance du Kenia, par exemple, qui n'ont rien à voir avec les autres, affaiblissent l'exposition. Elles ne sont pas sur le même plan et ne correspondent en aucun point au symbolisme riche et profond auquel s'abreuve la sculpture africaine dans son traitement du thème de la mère et de l'enfant, pas plus qu'elles ne s'élèvent au delà d'une technique élémentaire et d'une gestualité artificielle.

Lawrence Sabbath
(Traduction de Jean Dumont)

Francine Potvin
Saison d'impatience

Les récentes sculptures de céramique de Francine Potvin dépassent ses *Paysages portatifs*, œuvres antérieures, brillamment colorées, au style très *néo-déco*, pour devenir le véhicule d'une expression énigmatique plus personnelle. Ces nouvelles œuvres marient un traitement de surface plus texturé, plus près de la peinture, à une technique intuitive de modelage sculptural, devenant ainsi des objets complets par eux-mêmes, naturels, mais aussi «fictifs, conçus afin de nous faire considérer la fragilité et l'instabilité de notre relation aux choses».

Comme thème de son exposition, Potvin a choisi des formes végétales – gourdes et cosses –, autant d'images dont l'explicite apparence masque un message plus profond. Ces symboles métaphoriques d'abondance possèdent une matérialité sensuelle suggérant un cycle de vie continu, où les formes vivantes sont créées à l'intérieur d'autres formes vivantes, dans une progression infinie à travers le temps. Ces formes végétales ont aussi pour fonction d'être des contenants au point de régénération, de réalisation, fendus en leur centre pour laisser échapper sur le sol de la galerie leur contenu de graines, qui sont également des contenants mais au point initial de croissance.

De ces formes naturelles, le sens esthétique profondément synthétique de Potvin a fait des similitudes, dont les enveloppes physiques sont les vêtements d'une forme vivante. Leurs textures ont des tonalités de terre, subtilement colorées d'ocre, de rouge, de vert et d'un jaune profond, que la main de l'artiste a mélangés avec tout l'abandon expérimental d'un alchimiste médiéval, en utilisant une large variété de matériaux – encres lithographiques, gomme laque, fusain, pastels à l'huile et papiers colorés.

Au centre de *Fruit navigant sur une terre trouble*, un bateau primitif, telle une arche de Noé rudimentaire, transporte des cosses de graines pour ce qui semble un long et incertain voyage. Les emblèmes de vie qu'il porte ainsi paraissent étrangement fragiles et solitaires. La série Nature morte suspendue, qui s'avance en saillie sur les murs de la galerie, consiste en paniers de métal construits, à l'intérieur desquels sont fixés des assemblages de gourdes. L'interaction de ces deux éléments semble ironique, puisque tous deux remplissent une même fonction: les gourdes sont des contenants vivants et naturels, contenus à l'intérieur de contenants inanimés, géométriques et créés de toutes pièces par l'artiste.

Fruit lourd dans une vieille écorce fragile, d'une forme hybride encore plus complexe, ressemble à une tornade dont la pointe n'est pas sans rappeler une défense d'éléphant. Le tout projette une sensation de vertige, un état d'hyper-réalité. La surface sombre et réfléchissante suggère que d'autres formes gisent, cachées, derrière les enveloppes extérieures. La présentation classique, avec son piédestal de métal en forme d'urne, a une forte qualité votive, et pourrait être perçue comme une référence aux origines archaïques de la céramique comme forme d'art pratique et vivant.

L'exposition Saison d'impatience marque un tournant dramatique de l'esthétisme pur vers une expression intuitive dont les métaphores, tirées de la nature, ont été synthétisées et objectivées, comme en publicité. Ces œuvres de transition côtoient la poésie, où des images concrètes sont utilisées de façon descriptive pour se transformer en masques de la réalité, évidence d'une présence de vie éphémère, cachée à l'intérieur. (Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, du 6 au 28 septembre 1989).

John K. Grande
(Traduction de Monique Crépault)

Francine Potvin
Fruit lourd dans une vieille écorce fragile
Série Saison d'impatience, 1989.
Argile, métal, charbon, gomme, lacque et huiles;
Socle: 84 x 33 cm.
Forme: 94 x 35,6 cm.
(Photo M. Gastegnier)

Rétrovision de L'Avant-Garde

Peu après l'installation de la galerie dans ses locaux actuels, en 1980, j'eus avec M. Bernard Desroches une conversation que ni lui ni moi n'avons oubliée. Il m'annonçait qu'il cessait de représenter l'art abstrait pour répondre pour répondre aux besoins du marché, aux choix des collectionneurs qui, à cette date, se pensaient amplement justifiés par les «Nouvelles Figurations» de s'en tenir à la figuration traditionnellement «réaliste». Je lui prédisais qu'il faudrait bien, pourtant, que la peinture reprenne pied dans les Abstractions des années 50-60 pour retrouver sa voie. Or, c'est précisément ce à quoi nous assistons aujourd'hui en Europe, et les collectionneurs y sont pour beaucoup, Américains en tête, qui misent sur les œuvres de l'École de Paris. La clientèle canadienne va suivre, même si ce tournant n'est pas encore sensible à l'Hôtel des Encans. Le regain d'intérêt de la Galerie Desroches pour l'Abstraction canadienne est symptomatique de cette inévitable évolution.

Paul-Émile Borduas
Sans-titre, circa 1956.
Huile sur toile; 61 x 101,6 cm.

Ce retour s'est fait de façon éclatante (du 8 au 28 novembre 1989) avec L'Avant-Garde canadienne des années '50 et '60, qui rassemblait 67 pièces d'une trentaine d'artistes. D'un intérêt pédagogique remarquable dans le cadre d'une galerie privée, l'exposition couvrait, le temps d'une génération postérieure au *Refus Global*, la période des ruptures qui se manifestent, en gros, par le retrait de la Figuration (dont Rodolphe de Repentigny déplorait alors la baisse de qualité aux Salons de printemps), et l'affirmation de l'Abstraction comme esthétique dominante. A titre indicatif, la première n'était représentée que par quatre œuvres, dont trois, des années '40, excédaient la période définie. Cependant, au sein même de l'art abstrait, ici comme ailleurs, la lutte était féroce entre les tenants «Plasticiens» de la géométrie et les héritiers «Informels» de l'Automatisme gestuel. A ce sujet, l'exposition témoignait d'une transition dans l'œuvre de plusieurs artistes, qui s'est négociée progressivement ou comme une rupture brutale.

Cinq œuvres de Pierre Gauvreau, échelonnées de 1946 à 1955, suivaient son passage de l'influence de Pellan à celle de Borduas pour arriver à des œuvres plus libres d'une lumineuse fraîcheur, à la gouache et aquarelle sur papier. Rita Letendre au début des années '60, est en marche vers ses triangles aigus en vecteurs «hard edge». Avec respectivement 7 et 11 entrées au catalogue, Fernand Toupin et Edmund Alleyn étaient proportionnellement aux autres exposants très présents. Du premier, la période plasticienne se résumait à une excellente huile sur panneau de format irrégulier de 1956, soit l'année même de la formation de l'Association des Artistes Non Figuratifs de Montréal. Début '60, la période ma-

tiériste n'est pas encore arrivée aux structures architectoniques qui ont déterminé sa manière dix ans plus tard. Elles sont en cours d'élaboration, comme en gestation géologique, dans les crevasses et les fractures d'une toundra gelée en vue aérienne. D'Alleyn, on suivait le passage d'une écriture automatiste qui n'est pas sans rappeller les grafittis d'aujourd'hui à des figurations robotiques très géométrisées, *Pièces détachées* où l'on reconnait des disques, diagrammes, circuits électriques, «puces» électroniques magnifiées.

Indépendamment de ses sous-ensembles et du retour sur l'histoire qu'elle permettait, l'exposition était importante par la qualité notoire de quelques pièces. Du côté des Automatistes, on admirait un Borduas (24″ x 40″) de l'époque où «la matière chante» (1954-55), de Riopelle, datée 1955, une aquarelle et encre sur papier superbe; et de Marcelle Ferron, une huile sur papier marouflé sur toile de 1950 excellente d'intensité lumineuse, d'éclat rutilant tenant du vitrail et du rubis taillé. Pour la décennie suivante, un *Rythme coloré* circulaire de Claude Tousignant, *Espace étranger* en carré accroché sur sa pointe d'Yves Gaucher, et un *Drapeau inconnu* de Jean McEwen (sans doute de la série du 4ième thème par sa structure en croix redoublant celle du châssis), tous trois de 1965, constituaient un temps fort, du côté de la géométrie.

J'aurais souhaité que les sculptures de Riopelle, de bronze ou de terre cuite, contemporaines de la Joute Fontaine donc postérieures à la période choisie, soient réservées pour une autre occasion qui les aurait mieux mises en valeur. Souhaité un *texte* au catalogue, et que ses «bizarreries» bilingues, telles «polymer paint sur toile» ou «ciba ink sur papier», soient corrigées. Souhaité que certains manques criants soient comblés... Mais c'eût été exiger d'une galerie commerciale qu'elle remplisse la fonction du musée.

Réjouissons-nous plutôt de constater que les galeries établies de la rue Sherbrooke semblent rivaliser pour assumer une part de l'éducation du public à l'art moderne: effort ô combien louable!

Monique Brunet-Weinmann

Andy Warhol, prototype

L'exotisme ne faisant plus recette, preuve de la maturité du public, il s'imposait de lui présenter l'un ou l'autre des deux «must» de l'été 1989: *Malevitch* ou *Andy Warhol*. Il fallait aller à Amsterdam ou à New-York pour les voir...

Réjouissons-nous donc que la Galerie Dominion ait réussi à rassembler du 13 au 30 septembre, trente-six œuvres sur papier de Warhol, allant de 1972 à 1987 et incluant le dernier tirage de la superbe série des Camouflages, limité à 80 par le décès de l'artiste, en 1987. La série complète des dix sérigraphies de *Fleurs*, entre l'ikebana, l'art déco et le design moderniste des années 70, faisait merveille dans la petite salle donnant sur la rue, à l'étage. A quoi s'ajoutait, outre des *Fruits*, certaines des icônes, passées ou récentes, qui font sa célébrité. Exposition obligatoirement restreinte dans le cadre d'une galerie privée, mais d'importance muséale car elle éduquait son public, lui permettant de comprendre qu'Andy aura été, plutôt que le prophète, le prototype des dernières générations de ce siècle.

Le génie de Warhol, c'est d'avoir saisi mieux que personne que le système qui règle notre monde est la publicité. Ainsi, du président des États-Unis aux criminels recherchés, du néo-tsar (*Maô*, 1972) à la star (*Jane Fonda*, 1982), de la soupe Campbell au Coca-cola, à la lessive Brillo

Andy Warhol
Joseph Beuys, 1980-1983.
Sérigraphie; 101,6 x 81,2 cm.

à la «broue»: tout est photo, reproduction, image, dont il faut faire une image de marque. La pub ne fait aucune différence, dans son approche et son traitement, entre le capitalisme et le socialisme, le «sex symbol» et la vache laitière, les cultures classique (*Beethoven*, 1987, ou la *Vénus* d'après Botticelli), contemporaine (*Beuys, Martha Graham*) et pop (*Mick Jagger*). Tout s'équivaut dans une parfaite indifférence, le noir égale le blanc, il n'y a plus ni vérité ni mensonge ni meilleur parti. Plus de sujets, seulement des projets (sur la planche à dessin), des produits que l'objectif totalement neutre de la fonction publicitaire doit servir au mieux, quels qu'ils soient. L'aplatissement des valeurs n'a d'égal que dans la mise à plat des modèles et dans les aplats de couleurs du procédé sérigraphique.

La mise en équation des valeurs, d'où résulte sociologiquement l'indifférence «cool» de l'individu, trouve sa solution esthétique dans l'exacte adéquation de la technique, empruntée aux designers publicitaires. Instantané polaroïd, photomaton, production en série, matériaux industriels, multiplication mécanique: «Je voudrais être une machine», disait Warhol. Affirmation à prendre au pied de la lettre, car c'est précisément la sérialité, la répétition, qui fait sens, qui *est* sens. Le propos ne camoufle aucun sens second, car le camouflage, ici est l'être même: il n'a rien à cacher. Il est troublant que la dernière œuvre de Warhol soit *consacrée au Camouflage d'après les tissus militaires*, métamorphosés, inversés en leur contraire par des couleurs fluorescentes, inévitables. Un camouflage, qui s'affiche avec une telle évidence, se dénonce lui-même, mais c'est précisément parce qu'il n'a rien à protéger derrière la surface, ni Être ni sens profond. «Si vous voulez *tout connaître* sur Andy Warhol, regardez à la surface de mes peintures, de mes films, de moi. Voilà où *je* suis. Il n'y a rien derrière», disait-il lui-même.

Le personnage Andy ne fait écran ni à l'artiste Warhol, ni à l'homme Andrew Warhola (son vrai nom): ils sont ce qu'il paraît. C'est en niant la signification qu'il est devenu signe de notre temps.

Monique Brunet-Weinmann

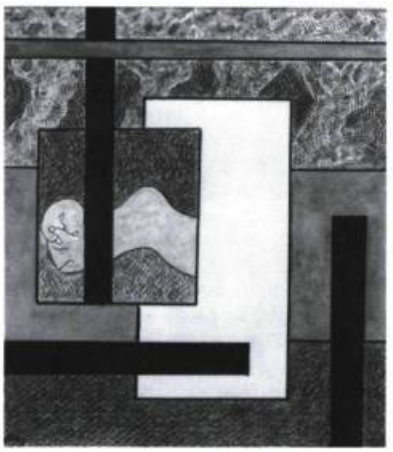
Peine ou plaisir?
L'Eden érotique de Sorel Etrog

Dans sa nouvelle salle où, depuis avril, se sont succédés Tanabé, Hockney et Andy Warhol, la Galerie Dominion présentait, l'automne dernier, du 11 octobre au 4 novembre, une exposition de Sorel Etrog, pour souligner sa collaboration de plus de vingt-cinq ans avec l'artiste.

Né en 1933, à Iassi, en Roumanie, élevé en Israël et installé, depuis 1963, au Canada, à l'invitation du collectionneur Sam Zacks, Sorel Etrog est surtout connu comme sculpteur. Il a déjà, à ce titre, représenté le Canada à la Biennale de Venise, en 1966, exposé aux États-Unis ainsi qu'en Europe, et réalisé plusieurs œuvres monumentales dont la plus récente pour les Jeux Olympiques de Séoul. C'est également une statuette Etrog qui sert chaque année de récompense ultime du cinéma canadien.

La sculpture n'est toutefois pas l'unique moyen d'expression de cet artiste. Illustrateur de Beckett, Ionesco, Claude Aveline, il a de plus inspiré des commentaires enthousiastes à Marshall McLuhan, comme en fait foi la préface du catalogue de son exposition, de 1978, au Centre Culturel Canadien de Paris. Et, surtout, il a poursuivi, tout au long de sa carrière, une recherche picturale soutenue «à laquelle nous avons voulu faire écho», de dire Alain Houle, chargé des relations publiques à la Galerie.

L'exposition comprenait une douzaine de grandes toiles, à l'huile ou à l'acrylique, datant de 1988 et de 1989, quelques œuvres sur papier et un échantillonnage de petites œuvres en bronze.



Sorel Etrog
Hyphen, 1989.
Aquarelle, crayons de cire et encre; 23 x 20 cm.

Etrog a fréquenté les grands carrefours de la création, là où Miró croise Chirico, où Malevitch fait route avec Mondrian, où surréalistes et dadaïstes se bousculent, sous l'œil amusé de Max Ernst. Sur le plan formel, il a bien retenu ces leçons contradictoires et les a adaptées à un tempérament où humour et ordre jouent un rôle d'égale importance. D'autre part, comme il se dégage de ses sculptures une image, et de sa peinture, une forme, l'interrelation des deux langages est chez lui tout à fait plausible. De grands pans découpés de couleurs pleines, traitées avec un esprit de synthèse d'une efficacité classique, fournissent la grille de lecture de l'espace du tableau. A travers cette découpe, d'autres sujets interviennent, de nature allusive: serpent, pomme, corps en copulation, selon une hagiographie assez légère (l'artiste n'hésiterait sans doute pas à parler de «vie de seins»!), inspirée des vieux symboles peccants, avec intervention occasionnelle de nus et d'éléments paysagers. Les corps nus, parfois même, se rejoignent, articulés par des crochets de métal d'une sexualité plus agressive que sensuelle. Aux symboles s'agglutinent les fortes charges du subconscient, source rituelle d'inspiration.

L'exposition nous propose, à sa façon une interprétation, sans débordements ni surprises, mais personnelle, de tous les tumultes mis en œuvre par les grands mouvements de l'art moderne, c'est-à-dire des années 20 jusqu'à la fin des années 50.

Paquerette Villeneuve

Jules Olitski

L'exposition, à la Galerie Elca London, de onze tableaux de Jules Olitski, certains récents et d'autres datés de 1981, est celle d'un artiste qui, durant les vingt-cinq dernières années, a tenu une place importante, sinon celle d'un meneur, à la pointe de l'art contemporain.

Ces peintures représentent une nouvelle étape dans la carrière aventureuse de cet artiste, né en Russie, et qui a passé la majorité de sa vie aux États-Unis. Sans jamais faire époque comme inventeur, sans avoir été un créateur d'écoles, de mouvements ou d'idées, Olitski a toujours démontré une capacité très sûre pour détecter les germes de l'avenir dans le travail des autres, et s'en faire le champion, en même temps qu'il manifestait un rare à-propos pour apporter des contributions de valeur à ces découvertes.

Olitski, qui appartient à la génération des peintres abstraits des années 60, comme Kenneth Noland et Ellsworth Kelly, s'est signalé à l'attention nationale avec ses peintures par taches, qui mettaient en relief sa croyance en l'importance de l'espace physique et son rejet de l'espace culturel. Il mettait en opposition de grands contours amorphes et des formes rondes en satellites, le tout dans des tons clairs qui possédaient les qualités optiques des couleurs vives.

Il se tourna, plus tard, vers la peinture aux aérosols et s'intéressait, vers le milieu des années 70, aux problèmes posés par les bords et les chants des tableaux, en réaction contre l'importance donnée au centre par l'art traditionnel.

Jules Olitski
Beauty of Ariel, 1989.
Huile sur toile; 108, 6 x 101 cm.

Aujourd'hui, ses derniers travaux sont exécutés avec des acryliques à l'eau, employées seules ou avec des laques à l'huile sur toile ou sur plexiglas.

Les pigments accumulés en volumes lourds et épais, la texture architecturée et les volutes pressées, entraînées dans la spirale tourbillonnante d'un maëlstrom façonné par les mains, les doigts, les empreintes de pouces, les brosses et les spatules, font de *Beauty of Ariel* un exemple caractéristique. La matière, douce et sensuelle, aux couleurs d'arc-en-ciel, forte de son vocabulaire propre, de ses rythmes et de ses perspectives, respire et palpite, comme animée d'une vie interne. L'artiste attaque, littéralement, la surface plate de la toile, la brassant, la dominant en un engagement excitant; il la prend en otage de la matière physique de la peinture.

«Je veux que la peinture se fasse d'elle-même, a dit Olitski, pour être visuelle, réelle.»

Ces tableaux parlent d'abord de peinture et de technique, et seulement accessoirement, de l'homme et de sa condition sociale.

Cette technique, pivot de son œuvre, était très en évidence dans cette exposition. En dépit de leur virtuosité, ces peintures flamboyantes sont cependant traitées dans des tons de rose bonbon et autres couleurs tendres qui rappellent curieusement une période bien plus ancienne du Romantisme français: le 18e siècle de Watteau et de Boucher. (Du 16 septembre au 10 octobre 1989).

Lawrence Sabbath
(traduction de Jean Dumont)

La vidéo

On n'aimera pas ce que je vais dire. Et on ne m'aimera pas, non plus. La section vidéo du 18e Festival international du Nouveau cinéma et de la vidéo ne passera pas à l'histoire comme un grand cru. Au contraire. Notamment, parce qu'on y a regroupé des œuvres dont la qualité technique douteuse biaisait le message et le rythme en regard d'autres dont l'exécution technique relevait d'une dextérité qui y montrait d'autant leur cohérence. Car, c'est ce côté, à la dernière minute, cette absence de dialectique et de raison d'être, qui fausse les enjeux.

On reste pantois devant cette programmation déséquilibrée qui juxtaposait des œuvres évoquant divers thèmes sur l'amour avec des machines de guerre, ou encore, sans aucun lien véritable. Quant à la sélection, on y retrouvait des vidéos internationales ayant remporté des prix à de précédents festivals et une quasi absence du Canada. Dans cette veine, l'importante distribution québécoise fit dire à plusieurs spectateurs qu'il y avait là de la

Danièle et Jacques-Louis Nyst
Saga Sachets, légende du Val de l'Ourthe et du Val d'Amblève.

complaisance étant donné son style répétitif, tant les uns citaient les autres ou bien se citaient eux-mêmes.

On notera, à l'intérieur de ce festival de 1989, qui inclut la vidéo depuis 1981, qu'elle peut servir d'outil de promotion pour la mode ou la danse, s'apparenter à un vidéoclip, en associant musique et image, ou interpréter visuellement une nouvelle: ce qui était le cas de *Volcano Saga*, de Joan Jonas (USA). Il n'en demeure pas moins qu'elle peut être un art autonome. Il arrive aussi qu'un constat d'ensemble ressort: plusieurs reprenaient d'immenses paysages verdoyants vus à vol d'oiseau comme pour dire notre impossibilité actuelle à saisir ou à être touché par un environnement, indemne. La vidéo aurait-elle, plus que le cinéma, une mémoire immédiate.

Mais le plaisir et la beauté du rendu, sur le plan visuel et sonore, tout autant que la sagacité du propos et des émotions, étaient au rendez-vous.

Saga sachets, de Danièle et Jacques-Louis Nyst, de Belgique, a sans doute remporté l'accord unanime, puisqu'en vingt minutes seulement, on découvre avec grâce ce qui fonde la saveur d'un terroir linguistique lorsqu'il se fond dans un paysage parfois monumental, toujours personnel. Un simple sac de plastique devient un accessoire poétique qui se compare à l'effet des saisons naturelles sur nous. Le dialogue des deux auteurs, discutant avec humour sur un tempo tout aussi naturel, agit alors comme un leitmotiv.

Pour sa part, *The Art of Memory*, de Woody Wasulka, réussit à exorciser les horreurs de la mémoire humaine, en jumelant le mouvement des volets (en diagonale et à l'horizontale) au choc des images guerrières. En travaillant l'espace du dispositif électronique à l'opposé des conventions de la perspective, le réalisateur y traitait subrepticement de communication humaine. Comme si s'animait l'espoir qu'une autre histoire séculaire pouvait être enregistrée.

Legend, de Nelson Henricks, rend dynamique une autre voie, en comparant la caméra de surveillance en plongée sur la ville de Calgary à l'image de l'auteur lui-même. Son apparition successive et entrecoupée suggère la souffrance, sinon l'intolérance humaine. Le jeune vidéaste canadien nous pousse même aux limites de notre endurance physique par une écoute extrêmement difficile et des images floues remplacées soudainement par un paysage lointain de l'Ouest canadien, hors d'atteinte, où un homme seul part à sa recherche...

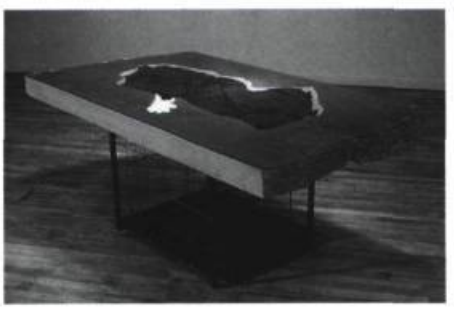
La dureté a fui au profit de la tempérance. Est-ce une nouvelle esthétique? A l'orée des années 90, ces œuvres vidéo de trois pays différents concluent par une contribution étonnante de justesse, sinon de grandeur. (18e Festival international du Nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal, du 19 au 29 octobre 1989).

Jean Tourangeau

L'image comme absence

La participation de Marie-France Brière à l'exposition inaugurale de la Galerie CIRCA, à la fin de 1988, était le signe avant-coureur de la richesse des dérives à venir. Son exposition de maîtrise, tenue dans les mêmes lieux (du 16 septembre au 21 octobre 1989) a tenu toutes les promesses du prodrome.

Construction-coupe fait partie de ces expositions dans lesquelles on a tendance à errer sans fin, revenant sans cesse sur ses pas comme sur son regard, avec une sorte de gêne inquiète, euphorique et gourmande. A cause du constant redoublement du propos contenu dans les pièces, qui met en question notre façon habituelle de percevoir et de trancher, mais aussi à cause de la ténuité, dont nous prenons soudain conscience, de la distance entre le réel créé par l'artiste et le réel fantasmé de notre quotidienneté, ce décalage qui est la part de l'étrangeté et de l'énigme dans l'usuel et le visible. Il en faut peu pour que le sensible s'évanouisse (s'enrichisse) dans sa représentation.



Marie-France Brière
Robe-corps, 1989.
(Photo Centre de documentation Yvan Boulerice)

Marie-France Brière fait naître ce tremblement, cette sorte de flou autour du réel, en mettant en scène, en permutant, quelques éléments, apparemment simples, choisis dans le domaine de la couture. Une table de coupe, un patron de robe, et une robe. Mais la table est en pierre, creusée de l'empreinte, de la trace du patron ou de la robe, le patron est fait de terre cuite. La robe est... elle-même. Sur la métaphore d'une table, l'image d'un patron, emblématique d'une robe, elle-même histoire de sa fabrication et souvenir de celle qui l'a portée. Le tout est une sculpture, un monument élevé à la célébration de celui qui n'est nommé par aucun des éléments, et qui donne pourtant son sens à chacun: le corps étrangement absent...

A partir de ces données, la dérive devient protéiforme et les branchements se multiplient. Quelques nœuds parmi d'autres. Le patron, qui est l'intelligible, l'exigence du corps, est, dans le même temps, l'emblème de la robe, donc du fantasme du corps. Ce même patron contient et permet, sans pouvoir les prévoir, tous les possibles de la robe, mais il en est aussi la limite absolue. Il tient le rôle d'un *auteur*.

La table de pierre porte, en fait, l'empreinte tracée du patron ou de la robe, elle n'en porte pas la mémoire, qui est celle de l'artiste. Contrairement aux véritables tables de coupe, dans les manufactures, qui sont la mémoire des robes qu'elles ont vues passer, sans en porter les traces. Et puis, encore, ce curieux parallèle que l'on peut faire entre la robe présentée sous verre, inaccessible, donc idéalisée, dans la pièce *Robe-corps*, et ce cadre, que l'on trouve encore bien souvent, au dessus de la cheminée, dans les foyers ruraux, et qui contient, précieusement affichés, le voile de la mariée du lieu et quelques fleurs séchées.

Marie-France Brière a su isoler, avec une technique quasi photographique, quelques éléments simples, parmi les multiples potentialités offertes par ce domaine particulier. Chacun des signes de ce code est, pour chacun d'entre-nous, riche de mémoire et de culture. C'est la justesse de ce choix qui donne aux robes, pourtant souvent abandonnées à plat, sur les tables-présentoirs des sculptures, leur indéniable *épaisseur*. C'est tout à l'honneur de l'artiste d'avoir su, ainsi, leur *donner du corps*.

Jean Dumont

L'estampe au Québec de 1900-1950

Organisée par Denis Martin, conservateur au Musée du Québec, cette exposition est le fruit d'une recherche destinée à montrer l'importance de la gravure québécoise avant 1950.

Parmi les vingt artistes exposés, on retrouve des Canadiens qui ont reçu leur formation en Europe (Clarence-Alphonse Gagnon, Rodolphe Duguay, ...), mais aussi des Européens qui ont immigré au Canada, amenant leur savoir-faire (l'Allemand Fritz Brandtner et l'Écossais Ian Mackinnon-Pearson). Ces artistes, pratiquant le plus souvent d'autres disciplines (peinture, sculpture), ont su maîtriser et développer l'art de l'estampe. André Biéler, qui se spécialise dans la gravure sur bois polycrhome, excelle dans la technique du pochoir. Avec le paysage vaporeux de la *Rade de Québec*, de 1943, Ian Mackinnon-Pearson, dans un tour de force, parvient à graver l'évanescent. D'autres encore, comme Clarence Gagnon, se concentrent sur les mises en page élaborées et japonisantes: *Jardins publics, Venise*, de 1905.

Les eaux-fortes d'Herbert Raine, publiées dans *The Gazette*, rappellent la suprématie de la gravure dans le domaine de l'illustration. Se mettant à l'écoute de la ville, certains graveurs montrent les nombreuses transformations urbaines. Les images ont alors valeur de documents. Ainsi, l'œuvre de Simone Hudon

Rodolphe Duguay
La Levée des filets, 1935.
Gravure sur bois; 26,5 x 34,3 cm.

est un précieux témoignage sur la ville de Québec des années trente. Le thème de la rue étroite est une composition prisée par les artistes. Offrant un point de fuite unique, la ruelle permet de condenser dans un minimum d'espace le maximum de sujets: Frederick Bourchier Taylor, *Marie, Reine du Monde vue d'une rue étroite*, de 1939; C. Gagnon, *Le Mont Saint-Michel*, de 1907.

Les contrastes architecturaux qui existent à Montréal n'ont pas été oubliés par F.B. Taylor. Quant aux nouvelles ombres projetées par les hautes bâtisses, elles sont mentionnées par Raine et sa *Rue Coté*, de 1924. Enfin, dans cette ville modernisée, on remarque la présence de l'église, architecture rassurante qui perdure dans l'iconographie.

L'activité portuaire est traitée par Marc-Aurèle Fortin dans *Le Port*, de 1930, œuvre qui souligne la venue de l'industrialisation. Le *Cargo* de Maurice Lebel exploite un style qui rappelle la bande dessinée. Les trois états du *Château de Ramezay*, en 1929 et 1930, d'Adrien Hébert, qui montrent la progression d'une image jusqu'à son étape finale, créent un effet de défilement cinématographique. Des thèmes plus proches du fantastique sont illustrés par Henri Beaulac dans ses *Légendes*, de 1939, et par Duguay. Ce dernier grave une nature mystérieuse, éclairée par de fascinantes planètes qui semblent trouer le papier, dans *La Levée des filets* et dans *Le Pêcheur de minuit*, de 1934.

Un peu comme les pages d'un livre démembré, toutes ces gravures retracent une à une l'histoire de l'estampe au Québec. Montrant une production peu connue, cette exposition a le mérite de présenter un art que l'on voit s'affirmer au fil «des épreuves». (Musée des beaux arts de Montréal, du 13 octobre au 3 décembre 1989).

Sylvie Ollivier

Chan Ky-Yut, ou la peinture de traces

Peintre d'origine chinoise qui vit à Ottawa, Chan Ky-Yut nous présente sa première exposition personnelle à Montréal. Glisser dans Les Nuages propose des huiles et des aquarelles réalisées entre 1978 et 1989. A l'exception de quelques empâtements, cette peinture, qui exploite la souplesse du pinceau de poils, demeure légère et fluide. Les traces, qu'elles soient soutenues ou délicates, douces ou mouvementées, révèlent la gestualité du peintre. Les couleurs sont employées pures. Chacune a sa place assignée. Le noir, réservé pour les lignes maîtresses, structure la composition. Le rouge est utilisé avec modération. Couleur emphatique, elle semble pointer l'élément-clef du tableau. Quant au jaune, souvent situé dans la partie supérieure de l'image, il s'indique comme un astre. Les autres taches de pigment flottent dans un lieu sans pesanteur, formant un paysage mental dépourvu d'horizon.

L'artiste propose des formes ouvertes dont on ne peut deviner ni le début ni la fin. Chose plaisantre pour l'œil investigateur qui n'a plus qu'à relier les lignes pour faire apparaître un motif. Mais le ravissement esthétique ne devrait pas faire oublier les questions que soulève cette peinture. Car l'œuvre de Chan Ky-Yut exige plusieurs lectures. Outre son intérêt formel, cette production nous pointe certaines références artistiques et philosophiques. Ainsi, les toiles nous montrent une influence de la peinture traditionnelle chinoise et de la calligraphie. Imprégné de la pensée Zen et d'une pratique intense du Tai-Chi, l'artiste annonce son œuvre comme le résultat de l'énergie créatrice accumulée avant de peindre (la toile faisant suite à une transe méditative).

La peinture de Chan Ky-Yut est aussi une peinture du vide. Grand thème de la pensée taôiste, le vide est défini par Lao Tseu comme un lieu où nous n'apercevons rien et où réside «l'efficacité véritable». Ici, les nombreux interstices qui aèrent la composition ne sont pas neutres. Valorisant les espaces vierges, ils signalent la toile comme «surface à peindre».

Chan Ky-Yut
Sans titre, 1983.
Huile sur toile: 107 x 76,2 cm.

Aux abords de ces zones libres, un petit sceau rouge intrigue le spectateur. Ponctuant chaque toile, cette marque, qui est toujours accompagnée de la signature de l'artiste, fait figure d'emblème. Tous ces pictogrammes situent Chan Ky-Yut dans son œuvre. Ils mentionnent également l'importance du rapport entre le texte et l'image que l'on retrouve dans le système de la représentation orientale. Cette peinture de traces est au premier abord d'une lisibilité parfaite. Mais, parfois, au milieu de dégoulinades vite maîtrisées, des formes surprenantes et anthropomorphes apparaissent (une épaule, un visage, un sein,...). Ces bribes de figuration annulent l'effet abstrait du dessin, déroutent le spectateur, brouillant à la dernière lecture les sens... et les cartes. (Musée Saint-Laurent, du 29 octobre au 20 décembre 1989).

Sylvie Ollivier

The lair of the quiet lips, ou l'ange exterminateur

Dans l'un des tableaux de Diane Desmarais, un bâton de pèlerin signale le départ d'un couple. Cet événement, par quoi démarre l'histoire, fait partie d'un véritable scénario. Deux personnages inséparables se côtoient dans les mêmes lieux, l'un étant un peu le pendant de l'autre. L'imbrication de leurs chairs nues et asexuées énonce l'emprise du corps sur l'autre corps. Ces figures insolites, en position de reptiles tapis, exhibent des silhouettes étirées, déformées, proche de l'anamorphose. Conscientes qu'elles sont en représentation, elles tournent la tête vers le spectateur.

Au pourtour de ces corps, des cernes noirâtres et mauves dégagent délicatement la forme du fond. Les visages aux arêtes saillantes et aux fentes encrées s'énoncent comme des sculptures cycladiques. Les corps aux extrémités coupées, pointent l'erreur du cadrage photographique.

L'intimité constante des personnages rappelle la symbiose qui s'opère entre le médium et son support (encre de Chine sur papier traité et marouflé). N'étant plus utilisées pour de simples rehauts, l'encre pure et sa technique d'application sont ici exploitées à leur maximum. Et sans l'obstacle du cadre vitré, le regard peut profiter des effets de l'encre qui texture le papier, évoquant les marbrures de la peau.

Ces corps alanguis sont confinés dans une caverne, espace étroit et ambigu. A la fois lieu de dérobade (lors de la venue de l'Ange exterminateur), la caverne est aussi un lieu de montre: sans pudeur, les corps s'exposent dans leurs moments privés. Offrant toujours une ouverture vers le monde extérieur, ce souterrain est transpercé par des faisceaux lumineux qui rivalisent avec les coloris des profondeurs de la terre. A la manière d'une fresque

Diane Desmarais
La Température très élevée dans les vallées diminue avec l'altitude... mais le reste du pays est très sec, 1989.
Encre sur papier traité; 40,6 x 56 cm.

monumentale, les tableaux, très rapprochés, forment un récit sans discontinuité. Mais, afin de mettre de l'ordre dans les images, le livre d'artiste divulgue la lecture idéale. Ainsi, sa dernière image marque bien la fin de cette fable (les barreaux interrompus de la petite échelle symbolisent l'arrêt du coup de pinceau). Mais les titres prolongent l'histoire. En effet, ces longues phrases narratives (*La température très élevée dans les vallées diminue avec l'altitude... mais le reste du pays est très sec)* surchargent l'image d'un contenu littéraire.

Devant ces corps-chrysalides, le spectateur est toujours en attente d'une éventuelle métamorphose. Mais l'artiste représente avec acharnement ses mêmes figures. Déjà, dans sa production de 1988, Le Silence interrompu et Ride with Tide, elle assigne à ce couple le rôle de personnage principal. Dans sa récente exposition, Diane Desmarais réunit les caractères distinctifs de sa production. En insistant sur le découpage épisodique de son histoire et sur la nature épique de ses acteurs, l'artiste se révèle comme une créatrice de mythes. (Galerie Clarence Gagnon, du 15 au 28 octobre 1989).

Sylvie Ollivier

Richard Hétu
Sur les ailes du désir

Pour cette quatrième exposition qu'il présentait à l'Atelier J. Lukacs, du 17 au 28 octobre, Richard Hétu renouvelait son propos dans un compte rendu détaillé et minutieux d'un monde mi-imaginaire, mi-merveilleux, le sien, qui prend corps quelque part au Moyen-Âge ou au début de la Renaissance.

La mise en scène est complète dans la continuité de la tradition picturale figurative: décor urbain, place de village organisée comme la peinture hollandaise du XVII[e] siècle, mais selon un tout autre éclairage. La lumière y est très présente: pas de clair-obscur et de devinettes quant au contenu qui pourrait à la limite être narratif, mais qui se situe dans un ailleurs quelque peu surréaliste. Décor du corps également de ses personnages vêtus de façon presque extravagante. Jeunesse diaphane: damoiseaux éphèbes, glabres qui ressemblent terriblement aux demoiselles; androgynes produits sur le même modèle, statiques et figés, posant comme les filles de Delvaux.

Derrière des sourires à peine voilés, on retrouve une insouciante joie de vivre, l'atmosphère est à la fête, à la foire, aux bals masqués: à la sensualité, une fête du désir issu de la rencontre, du désir de l'autre comme autre et comme soi. Or, ici, tout repose sur la rencontre. Les persopnnages se côtoient sur la place, se découvrent, s'exhibent comme dans *Les Propos du fagotier.*

Richard Hétu
Premier pas, 1989.

Dans un souci du détail qui l'honore, mais qui frise parfois la surcharge, Richard Hétu ne ménage pas ses efforts. Ce qu'il y a à dire, se trouve bien illustré sur la surface de la toile. Pour cet artiste autodidacte encore jeune qui vit retiré, le reste ne semble pas compter. Ce qui le relie au Monde, c'est sa peinture. Or, ce qu'il raconte a trait au lien secret qui unit les êtres, les atomes crochus en quelque sorte ou le garçon et la fille de *Premiers pas* se montrent réciproquement leurs démons familiers dans une innocence toute juvénile.

Je crois qu'il faudra suivre de près le travail de cet artiste et de plusieurs autres qui, n'ayant pas nié la figure, tentent, dans une alliance de l'ancien et du nouveau, de questionner plus avant, l'étrange présence de l'être à la réalité.

Jean-Claude Leblond

Les collectionneurs s'associent

Une nouvelle association de collectionneurs vient de voir le jour à Montréal. Il s'agit d'une formation regroupant essentiellement des collectionneurs institutionnels: des entreprises privées, multinationales aussi bien que PME et des organismes para-publics[1]. Aux dires de Michel Labrosse, directeur aux affaires publiques de Loto-Québec et instigateur du projet, les objectifs de l'association sont de «favoriser l'échange d'idées, d'information, d'expérience et d'expertise», dans le but d'assurer une meilleure diffusion de l'art au Québec.

Pourquoi une telle organisation? Michel Labrosse considère qu'un des rôles possibles de cette association pourrait être de mettre au service des membres actifs comme de futurs membres, des informations concernant l'art au Québec et les artistes, de fournir, le cas échéant, une expertise en matière de politique d'acquisition ou de gestion informatisée des collections, bref, de s'entraider dans la mise en valeur de leurs propres collections et dans la création de nouvelles.

Les plus importantes entreprises québécoises connues pour le dynamisme de leur activité économique et leur collection se sont impliquées dans cette initiative. Mentionnons, outre Loto-Québec, Westburne Industries, Pratt & Whitney, Martineau Walker, Compagnie Pétrolière Impériale, Lavalin, Banque Nationale, CIL, Groupe Transcontinental GTC, Alcan, Bombardier, Charette Fortier, Confédération des caisses populaires, Bombardier, Banque Royale, L'Alliance Industrielle, Price Waterhouse, L'Union Vie, Trust général, Téléglobe Canada, Vasco design, Roche & associés, Sélection du Reader's Digest, Schenley, Radio Canada, Imperial Tobacco, S.N.C.

L'organisation comprendra aussi une catégorie de membres associés, composée d'organisations à buts non lucratifs œuvrant dans la diffusion des arts: musées, maisons de la culture, bibliothèques, etc. Sont exclues les organisations privées œuvrant dans le marché de l'art. L'artiste reste le bénéficiaire ultime de cette initiative.

1. Voir l'article *Votre entreprise collectionne-t-elle?* dans Vie des Arts, N° 133, décembre 1988.
2. Les intéressés s'adressent à Michel Labrosse au (514) 282-8000, poste 2040.

Jean-Claude Leblond

QUÉBEC

Davis, Picasso, et les autres

Miles Davis (du 17 août au 1er octobre), Pablo Picasso (du 5 octobre au 26 novembre): en dépit de ses modestes dimensions, la Villa Bagatelle ne ménage pas ses efforts pour s'immiscer sur la scène internationale de l'art! Toutefois, dépassée la dimension *curiosité* envers l'œuvre picturale d'un musicien de renom, l'exposition Miles Davis – Jazz et peinture (une première canadienne) ne parvient guère à susciter une grande réflexion plastique. Par contre, Picasso – au delà de l'homme unidimensionnel offre, pour sa part, la rare opportunité, pour un public

non initié, d'un rapport direct avec les œuvres d'un maître du 20e siècle. Tirés de collections privées du Québec et de l'Ontario, une vingtaine de faïences, d'affiches, de textes, d'estampes et de pièces d'orfèvrerie font ainsi état de quelques-uns des nombreux talents de ce touche-à-tout de génie. S'y ajoutent des photographies de l'artiste au travail, de Villers, ainsi que des collages que ce dernier a réalisés en collaboration avec Picasso ou à partir de reproductions de ses œuvres, et qui confèrent un caractère intime plus approprié à l'envergure limitée de l'exposition.

C'est non seulement de Picasso, mais de Cézanne, Matisse, Gauguin, Albers, Klee et Mondrian que Vivian Gottheim (chez Estampe Plus, du 10 septembre au 5 octobre) s'est servie pour traduire l'influence *active* de ces piliers de l'art moderne sur notre sensibilité contemporaine. Ses acryliques sur toile et ses pastels à l'huile sur papier proposent non pas des copies serviles ou des citations, mais bien des études personnalisées pénétrant, *par la matière*, la pensée des peintres admirés. Certaines de ces relectures demeurent très proches de l'original, tandis que d'autres s'en écartent plus franchement. Bien que cérébrale par sa référence à l'intertextualité, voilà une démarche qui fait une juste part à l'émotion et qui parvient, non seulement à dépasser la paralysie habituellement éprouvée devant des œuvres jugées marquantes de l'histoire de l'art, mais également à transmettre, par la fébrilité de la touche, le plaisir éprouvé devant elles.

Dessinateur ou... sculpteur? Heureusement, Paul Lacroix (chez Madeleine Lacerte, du 8 au 18 octobre) ne s'encombre pas de ces distinctions, au grand plaisir de ses admirateurs, particulièrement attentifs aux oscillations de sa pratique mi-picturale mi-sculpturale depuis trois ans. Avec une habileté éblouissante, l'artiste évoque les traces d'une archéologie imaginaire d'allure gréco-romaine, par l'assemblage de pierres trouvées, plates à la façon d'une mosaïque, ou rebondies, telles les différentes parties du pied. Cet éloge du corps, paradoxalement signifié par son absence, se voit renchéri par des effleurements de pigments sablonneux sur le papier gaufré, empreintes fugaces de modèles à inventer.

La Maison Hamel-Bruneau a marqué la rentrée par la tenue de «L'Art du collectionneur», un double événement. Si la présentation de collections d'entreprises privées (telles Alcan, Lavalin, La Laurentienne, Power Corp.) est à la mode, les choix plus individuels sont moins connus. La Maison Hamel-Bruneau a cru bon de jeter un regard indiscret sur deux collections privées de la région de Québec, celle de l'architecte Jean-Marie Roy (du 22 septembre au 15 octobre) et celle du Dr Patrice Drouin (du 27 octobre au 19 novembre), et ceci dans le but de démythifier l'activité même de collectionner, et de révéler la part de «subjectivité raisonnée» qu'elle nécessite.

Paul Lacroix
(Photo Serge Tremblay)

Ainsi, les visiteurs ont pu découvrir des exemples (Borduas, Ferron, Barbeau, Gauvreau, Riopelle) du noyau automatiste de la collection de M. Roy, graduellement sensible à la pertinence d'acquérir des œuvres représentatives des différents mouvements québécois, et ce, jusqu'aux courants actuels (tels le néo-primitivisme de Lili Richard, la narration autobiographique de Paul Béliveau). M. Drouin quant à lui, s'est révélé plus *pointu* dans ses choix (et plus éclaté dans les moyens d'expression), alors que les Richard Mill, Pierre Granche, Michel Goulet, Louis Comtois, Alain Laframboise et compagnie, de même que de jeunes artistes québécois pour ainsi dire inconnus, accaparent les meilleures places dans sa collection. Qui aurait cru qu'après la Biennale de Venise, l'installation Faction/Factice, de Michel Goulet, se retrouverait exposée, en «première nord-américaine», à la Maison Hamel-Bruneau? ...Chapeau!

Marie Delagrave

Peinture et débordements

Le titre imagé qui chapeaute l'exposition de Denise Morisset à la Galerie d'Auteuil du 8 octobre au 2 novembre 1989, traduit à la fois son aspiration à la liberté, son attrait pour l'inconnu et son refus délibéré des contraintes. Dans ses peintures récentes, on retrouve ses étranges paysages architecturés que ponctuent toute une gamme de motifs puisés dans l'univers des trois règnes et qu'habitent des corps humains souvent appelés à des métamorphoses organiques ou à d'étonnantes fragmentations. A l'évidence, l'artiste s'inscrit dans un continuum dans la mesure où elle ne renonce en rien à sa dualité foncière, voire aux apparentes contradictions qui alimentent ses recherches et fondent son originalité.

Rien d'étonnant, dès lors, à ce qu'on assiste à une série de débordements aussi bien dans les thèmes que dans les formats, les matériaux et les assemblages. Plus souvent qu'à son tour, Denise Morisset fait éclater le cadre rectangulaire de ses compositions pour créer d'audacieux assemblages défiant toute symétrie. Elle laisse alors libre cours à sa fantaisie tout en s'autorisant repentirs ou réorientations au gré de ses humeurs et de son inspiration du moment. Là comme ailleurs, on assiste à des superpositions de matériaux conférant une densité particulière aux surfaces qu'illumine l'acrylique. Telles des strates révélant des passages successifs, toile, papier, bois, tissus ajourés et gravures recyclées se chevauchent pour générer un amalgame de traces diverses. Il en résulte des reliefs discrets suggérant une accumulation d'expériences plastiques. En marge de certaines œuvres, on se prend même à rêver à tous ces tableaux éphémères qui ont jalonné le cheminement de l'artiste; ils participent certes à l'œuvre finale par un subtil jeu de transparences mais on serait curieux de les découvrir en succession sous la surface apparente de l'œuvre achevée.

A investir ainsi un même tableau jusqu'à ce qu'il réponde enfin à ses attentes et à ses exigences, Denise Morisset se confine évidemment dans une production numériquement limitée mais qualitativement très dense. Témoin d'une lente maturation, chaque tableau constitue une aventure singulière, une véritable libération.

Denise Morisset
Paix-Mirage, 1988.
Acrylique sur toile, papier et dentelle; 90 x 153 cm.
(Photo Denis Ross)

Malgré tous les liens formels et plastiques qui les rattachent les unes aux autres, les œuvres exposées présentent un ensemble quelque peu éclaté et déconcertant sur le chapitre des thèmes exploités. De fait, il semble que tout stimule la verve créatrice de l'artiste. De l'univers de l'enfance jusqu'à celui du rêve, en passant par le regret du temps passé, le chant d'un oiseau ou d'un violoncelle, le calme d'un jardin d'été, la monumentalité d'une architecture citadine ou le choc des inégalités humaines, Denise Morisset sait trouver son butin pictural au gré des jours qui coulent. Sa sensibilité filtre images et impressions, tandis que son regard et sa main les transforment en de nouvelles réalités.

L'univers plastique qui en résulte est, à bien des égards, séduisant. Oscillant entre figuration et abstraction, la surface des toiles traduit un indicible plaisir de créer tout autant qu'une ivresse de vivre. Partout, la matière chante à travers des coloris profonds, vibrants ou texturés. Ici, le geste est nerveux, spontané, impatient; ailleurs, c'est le souci de construire et de structurer qui domine. Diagonales dynamiques ou audacieuses, losanges et carrelages capricieux, escaliers ou échelles célestes, lignes fluides ou formes géométriques, gouffres sans fond ou passages subtils, motifs décoratifs se découpant sur de mystérieux horizons, voilà autant d'éléments d'un vocabulaire misant sur le jeu des contrastes pour atteindre sa pleine efficacité.

Aussi séduisants qu'ils puissent paraître à prime abord, les espaces créés par l'artiste ont toutefois quelque chose d'inquiétant en ce qu'ils peuvent susciter un certain malaise, voire une certaine angoisse. La poétique des paysages inventés a, en effet, pour corollaire une mutation de notre univers familier. Puisant dans l'infiniment petit comme dans l'infiniment grand, l'œuvre déroute par la rencontre et la symbiose des contraires. Par ses fragmentations et ses métamorphoses, elle alimente, par ailleurs, la conscience de notre condition animale, de notre fragilité et de notre grandeur, tout à la fois. Ainsi, elle nous interpelle et nous rejoint dans notre dualité foncière comme dans notre relation à l'univers.

On notera enfin l'importance particulière que revêt le temps dans l'œuvre de Denise Morisset. De fait, il est là, partout, omniprésent et obsédant: dans l'instant saisi comme dans l'infini suggéré, dans l'évocation des âges de la vie comme dans ces bras tendus, dans la fragilité du fruit saisonnier comme dans ces coquillages millénaires, dans le retour au monde de l'enfance comme dans cette vision de l'univers de l'homme de demain.

Mais ne nous avançons pas davantage sur la piste hasardeuse des interprétations d'autant que Denise Morisset se défend bien de peindre des concepts ou de vouloir transmettre un message. Plutôt que de travailler en fonction de cadres théoriques, elle préfère laisser libre cours à sa spontanéité, à sa fantaisie et à son instinct dans l'élaboration de ses acryliques. Dès lors, il appartient à chaque spectateur d'y trouver à son tour, au gré de sa perméabilité et de sa propre sensibilité, un «refuge pour un temps».

Au delà des mots, la démarche de l'artiste est avant tout et sans conteste une aventure picturale. Ainsi, le simple bonheur de peindre, d'explorer et d'inventer parvient-il à transcender l'angoisse du temps qui passe. A l'image du bel oiseau de *Paix-mirage* qui déploie ses ailes, l'œuvre de Denise Morisset veut être, avant tout, un geste de liberté!

John R. Porter

HULL

Première biennale d'art canadien

La présentation de la première biennale d'art canadien, qui a été affichée dans le vestibule du Musée peut sans doute, légitimement, être utilisée pour les mérites de l'exposition elle-même[1].

Cette déclaration d'intention ne se reflète pas nécessairement dans le choix des œuvres puisqu'il s'agit d'une quelconque «communauté canadienne», bien qu'il convienne de louanger la présence, sur un pied égal, de femmes artistes, ce qui, en soi, constitue un événement mémorable.

Par ailleurs, cette introduction attire l'attention sur deux autres points d'importance. D'abord que cette biennale, tout entière marquée par la personnalité de la conservatrice Diana Nemiroff, sera suivie, à tous les deux ans, d'expositions également plus ou moins pancanadiennes, mais dont la responsabilité sera, tour à tour, confiée à d'autres grands musées canadiens. On ne saurait reprocher à Mme Nemiroff la persistance de sa vision de l'art puisque tout autre conservateur, comme elle, tiendrait autant à la sienne propre, et que la conservatrice mérite de surcroît des compliments pour la netteté et, à l'occasion pour l'habileté de la pensée qui s'exprime dans les excellents textes du catalogue. Cependant, cette pensée, unique et dominante, a forcément tendance à nous présenter, encore cette année, des choix artistiques fort parents de ceux de la dernière exposition du même genre organisée par la même personne à l'ancienne Galerie Nationale. La diversification dans la direction des prochaines biennales devrait mettre fin à cette uniformité.

A la vérité, on ne saurait nier que les artistes sélectionnés représentent assez bien le courant de l'art actuel le plus largement accepté par les institutions. Beaucoup de noms déjà connus dans les milieux spécialisés apparaissent dans la liste. Si bien que la présente biennale ne cause pas de surprise. Ce qui lui manque, c'est justement la présence d'une dissidence, pourtant existante, qui romprait l'univocité, ferait apparaître des contradictions, empêcherait l'installation tranquille d'une tradition contemporaine trop étroite, stimulerait l'invention. Cette dissidence, non représentée mais active ailleurs dans l'art canadien, se fit jour, par exemple, en 1981, lors de l'exposition Pluralités, grâce à une équipe de quatre ou cinq conservateurs autonomes travaillant de concert et, en particulier, à Philip Fry.

Le deuxième point, extrait de l'introduction, se réfère à la désuétude des valeurs modernistes qui prévalaient encore absolument il n'y a pas plus d'une décennie. Or, cette fugacité reconnue de dogmes récents, qui servirent en leur temps à départager l'Art avec un grand A du reste jugé négligeable, devrait faire réfléchir sur le caractère probablement éphémère des critères actuels. Car si prudemment, l'on reconnaît parler en général et escamoter les exceptions, on peut décrire au moins l'ensemble des œuvres présentées à la biennale comme austère, muséal, étonnamment moralisateur, communiquant, le plus souvent, par l'intermédiaire obligé du langage et fortement conceptuel.

En fait, les sentiments que suscitent ces œuvres appartiennent plutôt à l'ordre du malaise. On n'a toujours pas réhabilité les sentiments positifs dans le monde des arts visuels de haut niveau; on les juge faux, naïfs ou même *quétaines*; on s'en méfie, car on s'en est déjà servi pour manipuler les gens, n'est-ce- pas? En conséquence de quoi l'espoir, dont nous avons tous si grand besoin, est exclus de la biennale comme du reste. Par les temps qui courent, l'espoir fait partie de la dissidence.

1. Au Musée des beaux-arts, à Ottawa, du 6 octobre au 3 décembre 1989.

Suzanne Joubert

Jana Sterbak
Remote Control, 1989.
Construction en aluminium avec roues motorisées et piles; 142,5 x 185 x 202 cm.

TORONTO

Les champs du signe de Roy Arden

Roy Arden, qui fabrique des ensembles sériels à partir de photos tirées d'albums de famille ou des archives de la bibliothèque municipale de Vancouver, accorde aux documents qui lui servent de tremplin conceptuel le statut d'œuvre d'art, en faisant d'un incident passé, fini, révolu et même parfois oublié, un événement éternellement présent. Non pas que la photo ressuscite le passé, mais elle l'exhume et l'expose.

Il peut s'agir d'une grève, celle de 1938 à Vancouver, par exemple. L'artiste tente alors de créer des liens esthétiques, affectifs, émotifs ou idéologiques entre le spectateur et la page d'histoire qu'il rappelle dans *Rupture*, de 1985, liens qui dureront à tout le moins le temps de la perception de l'image que l'observateur reconnaît ou qu'il voit pour la première fois.

Comme l'ordre de la présentation des photos, au Musée des beaux-arts de l'Ontario où on a pu les voir, du 16 septembre au 12 novembre 1989, n'est pas celui du catalogue, *Perspective 89: Roy Arden and Dominique Blain*, que signe Michèle Thériault, le spectateur doit comprendre qu'il ne faut pas y lire une anecdote dans un ordre quelconque, logique ou chronologique. On peut brasser les images comme des cartes à jouer. C'est sans importance. L'événement a eu lieu, peu importe comment les choses se sont passées. Il en reste un souvenir confus que confirment quelques images disparates non identifiées, non datées. Un seul photographe? On pourrait croire que oui. C'est toujours sans importance. On a oublié le reste, d'où les panneaux monochromes au-dessus de chaque photo qui expriment cet oubli, des panneaux bleus comme un beau ciel des jours paisibles.

Brian Burnett
Curvature of Light, 1989.
Acrylique sur toile; 213,4 x 244 cm.
(Photo Helena Wilson)

West, de 1988, se compose également d'une suite de photos prises, cette fois-ci, d'un train déraillé, d'un désastre donc, mais d'une tragédie selon toute vraisemblance oubliée comme l'indiquent les panneaux supérieurs en cuivre, vides, lisses et reluisants comme des miroirs. Si les photos renvoient à un événement passé réel, objectivé, les plaques de cuivre renvoient au sujet pensant qui y met ce qu'il veut bien y mettre, i.e. le présent, lui-même, quelque chose qui varie selon le degré de disponibilité, d'ouverture et de compréhension du spectateur et qui ne saurait être mesuré.

Le procédé du diptyque favorise la confrontation entre le passé de l'image et le présent du spectateur. La ligne qui les sépare montre l'impossibilité d'un mariage réussi totalement. Il faudrait plutôt parler de tentative de réconciliation entre le signe et la lecture du signe, le signe étant toujours placé au-dessous de la conscience qu'on peut en avoir.

Toute représentation visuelle de ce genre ne peut qu'être hiérarchique. Ce n'est pas l'incident, quelque triste, lamentable, regrettable ou tragique qu'il soit, qui importe, mais bien notre réaction à ce signe, la façon dont il nous modifie et change notre perception du monde. Œuvre profondément moralisatrice qui vise non pas l'œil, mais l'âme dont cet œil est le miroir.

Le danger, ici, c'est de multiplier à l'infini un procédé facile et, à la longue, ennuyeux, ce qui réduirait d'autant la portée de l'œuvre. C'est le genre de discours qui gagne à être bref.

Brian Burnett et les phénomènes de la nature

Depuis 1983, Brian Burnett, né à South Porcupine, dans le nord de l'Ontario, ferme les yeux sur les monstres qui surgissent de son subconscient peuplé d'êtres fabuleux à corps d'hommes et à têtes d'animaux qui faisaient l'objet des tableaux des années 1980-1981, alors qu'il exposait chez Isaacs, pour les rouvrir sur des visions cosmiques qu'il compose à partir de ce qu'il peut voir de son studio du centre-ville de Toronto.

Curvature of Light qui réunit, sur un même plan et de façon simultanée, trois moments dans la trajectoire de la lumière et de la chaleur du soleil (éruption, à gauche; parcours des rayons fléchés vers la cible Terre, au centre; et réaction photosynthétique chez la plante verte, à droite), est typique de la dernière manière de l'artiste dont c'était, l'automne dernier, la première exposition à la Galerie One.

Pierre Karch

HALIFAX

Le corps et la technologie

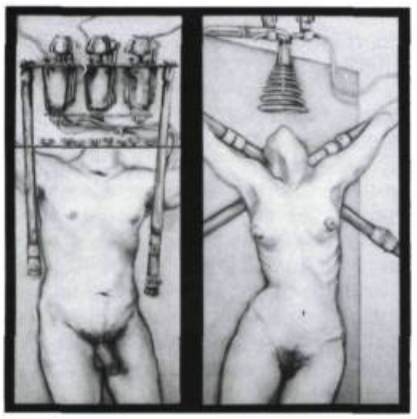
Il est rare que le petit espace rudimentaire de la galerie du Nova Scotia College of Art, à Halifax, soit le lieu de rendez-vous d'une recherche artistique sans chichi et d'une créativité véritable. Susan Rome, récente diplômée en beaux-arts du NSCAD, danseuse, chorégraphe et designer, a réussi cet exploit inhabituel. Rome, qui a dessiné des masques et des costumes pour Linda Rabin, de Montréal, Danny Grossman et Robert Desrosiers, de Toronto, Muna Tseng et Joe Bietola, de New-York, The Nylons, la production par Murray Schaffer et Maureen Forrester de l'opéra-solo *La Belle et la Bête*, le Festival Shakespeare de Stratford et la Cats Company du Canada (pour n'en nommer que quelques-uns), s'est appuyée sur sa vaste expérience d'artiste aux talents multiples pour faire, de ses grands tableaux thématiques, de véritables pièces de résistance artistiques et philosophiques.

Le thème de la peinture de Rome est parfaitement identifié, le dilemme de la déshumanisation par la technologie est cerné avec précision dans trois séries de pièces clairement différentes les unes des autres. Plutôt que de faire du sentiment à propos de l'érosion des valeurs humaines, Rome fait face au problème en démontant et en examinant systématiquement des éléments technologiques (particulièrement ceux des ordinateurs), et en rassemblant ces éléments microscopiques agrandis avec des corps humains (souvent nus), en des textures qui sont aussi lucides du point de vue de la peinture, que du point de vue critique de l'*aporie* de la situation.

La première des trois séries consacrées à ce thème est constituée par des études préparatoires aux grandes peintures (certaines de ces études sont, en elle-mêmes, de véritables tableaux); la seconde comprend un groupe de tableaux spontanés et libres, de facture impressionniste, surnommés ironiquement par Rome, l'«École sauvage», et la troisième est composée de tableaux et de diptyques réalistes, méticuleux et minutieux, qui font contraste avec les travaux plus libres qui précèdent. C'est dans les diptyques, presque grandeur nature, que le thème principal est exposé de la façon la plus marquante, avec un réalisme et un soin dans le détail qui tournent en une sorte de cauchemar surréaliste, d'une beauté terrible détachée et émouvante.

Les études préparatoires aux plus grandes peintures, exécutées au fusain, au pastel ou avec de nombreuses autres matières et non titrées pour la plupart, explorent les conséquences possibles de l'utilisation des éléments électroniques comme matériaux de l'expression artistique. Rappelant les relations qui existent entre les structures technologiques et les structures organiques, ils sont un commentaire sur le fait que le cerveau humain ne peut inventer que ce qui lui ressemble. Le diagnostique posé par Rome est qu'au bout du compte, la technologie est organique, et que ceci est vrai, quelle que soit la forme qu'elle puisse prendre. *Electronic Still Life*, la seule pièce titrée de cette série, est une réflexion particulièrement claire sur les ressemblances qui existent entre l'expression technologique et l'expression organique. Les éléments technologiques sont disposés de la façon dont on disposerait le vase et les fleurs dans une *nature morte*. Le cable multiconducteur, plat et tressé, fait office de vase, et les fiches de connexion, transformées en fleurs, sont l'image de la ligne de vie, ou peut-être de mort, qui relie les organismes vivants et la technologie.

Éjaculation, est l'une des grandes peintures libres qui préfigurent les pièces plus solidement structurées, technologiquement et figurativement, de l'exposition. Une silhouette androgyne, un peu comme celles d'Egon Schiele, se tient, saisie dans la transe d'une danse immobile, derrière une flaque de sang. *Love and Suicide* est le plus libre des tableaux impressionnistes. La spontanéité de son exécution est le résultat de l'éventail des expériences assimilées. Les couleurs, *jolies et séduisantes*, contrastent avec la sévérité du su-



Susan Rome
Cerebral Displacement / Nuda Crucifixa, (dyptique), 1989.
Huile et pastel sur toile; 160 x 60 cm.
(Photo George Steeves)

jet: un homme branché sur un respirateur artificiel, tandis qu'une femme, dans une pose suppliante, ou dans l'abandon de la passion, semble rivaliser avec l'oscilloscope dans une tentative de ressusciter le corps sans vie, dressé comme une piéta profane au-dessus d'elle. Comme dans un rêve, les salons de rencontre, de Toulouse-Lautrec, se sont transformés en lieux privés et angoissants, réservés à la mort sous contrôle et aux accouplements désespérés.

Homage to John Everett Millais, et *Computer Raft*, sur le mode réalistico-surréaliste, peuvent être considérés comme un diptyque dans lequel la technologie et la représentation des corps s'interpellent avec une effrayante précision. Bien que le corps féminin (nu) soit représenté dans la pose reconnaissable de l'*Ophelia*, de Millais, Rome lui a insufflé une volonté qui transforme en violence sa pose apparemment passive. L'eau est également agitée (peut-être électroniquement), si bien que le vague reflet sous le corps réel, peut être interprété comme son provocant alter ego. Rome réussit, dans ce travail, à transformer la passivité en une sorte de rébellion. Dans *Computer Raft*, la pièce qui fait écho à *Homage* dans ce diptyque, un nu masculin puissant, à la Michel-Ange, repose sur un radeau-ordinateur largement hors de l'eau. Cependant, entouré de circuits imprimés, de câbles de connexion, et d'autres attirails d'ordinateur, le corps masculin semble moins vivant que sa contrepartie féminine immergée dans *Homage*. Une pâleur terreuse et livide enveloppe, comme d'un suaire, le corps prostré et sa main monumentale et tendue. Autre paradoxe intelligent et significatif de Rome, la juxtaposition de l'agrandissement d'un condensateur au mica, aux chaudes couleurs brunes, dans le coin supérieur droit, parle de terre baignée de soleil et de feuilles d'automne battues par l'été. La technologie est devenue organique.

Le sens du diptyque composé de *Cerebral displacement* et de *Nuda Crucifixa*, est à la fois plus spécifique et plus graphique. Parlant des «rites d'infertilité» contemporains, Rome utilise un vert pâle pour le corps nu masculin, et un rose pour le féminin. Les tons sont passés, rappels lointains de la vie et du vin (de l'Eucharistie). La pose de la femme fait référence, de manière réaliste, à l'insupportable crucifixion que constitue l'insémination artificielle. L'homme, de son côté, est prisonnier de liens sadomasochistes. En correspondance avec la spirale menaçante placée au-dessus de la tête de la femme, l'esprit de l'homme est remplacé par la coupe d'un clavier d'ordinateur. Tapez votre commande pour la reproduction de cette race aussi inhumaine qu'humaine. Le pénis est la chose. Aux yeux de la technologie génétique, la torture de la chair et la perte de l'esprit ne comptent pas plus que des mouches pour des gamins cruels.

Rome est une artiste sans peur. En quelques tableaux puissants, elle expose au jugement du public, à la fois son art et ses convictions. Son travail est comme une mousson bienfaisante dans la sécheresse des expositions sans surprise qui sont le lot régulier de la scène artistique de la timide capitale de Nouvelle-Écosse.

Astrid Brunner
(Traduction de Jean Dumont)

NEW-YORK

La censure au pays de la liberté

On croyait tout danger écarté; on croyait que rien ne pouvait ressusciter l'intolérance des décennies passées. Pourtant, bien cachée dans quelque bureau de politicien démagogue, la censure a soudainement bondi.

A l'occasion d'une rétrospective des photos de Robert Mapplethorpe prévue au Corcoran Museum, de Washington, à l'occasion d'une exposition collective au Southeastern Center for Contemporary Art, à Winston-Salem, en Caroline du Nord, la censure a pris la voix du sénateur républicain Jesse Helms.

Depuis, une loi adoptée par le Congrès américain stipule qu'aucun argent public ne sera employé à subventionner tout art considéré obscène, incluant sadomasochisme, homoérotisme, exploitation sexuelle d'enfants ou de personnes engagés dans des actes sexuels.

Les artistes s'insurgent, les conservateurs protestent, la presse dénonce ou appuie selon ses allégeances. Le débat gagne même les «talk-shows» à sensations.

Et puis, en novembre, le président récemment nommé de la National Endowment for the Arts (organisme fédéral d'aide aux arts et aux artistes), John E. Frohnmayer, porte un nouveau coup: il retire $10 000 accordés à Witnesses: Against Our Vanishing, une exposition collective sur le thème du Sida montée par le très respecté Artists Space, de New-York, sous la direction de Susan Wyatt. Motif invoqué: le catalogue de la collection contient des propos insultants à l'égard de figures religieuses et politiques, donc l'exposition est davantage «de nature politique qu'artistique» (sic).

L'affaire fait la une des journaux newyorkais. On décrie de tous les côtés la décision du fonctionnaire. Le tollé est tel que Frohnmayer se rétracte et rend à Artists Space la somme enlevée à condition qu'elle ne soit pas utilisée à la réalisation du catalogue! Il faut bien sauver la face...

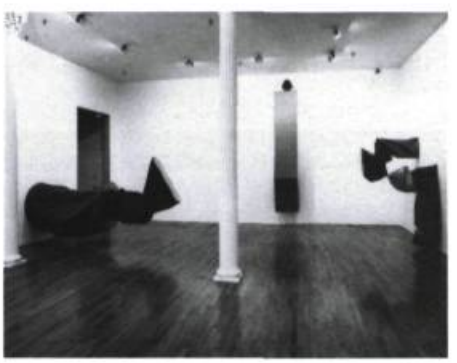
A n'en pas douter, on gravira d'autres échelons dans cette escalade de la censure. George Bush et ses amis prétendent assainir le climat: baillonner les artistes et détourner la population des vrais cancers de l'Amérique n'engendreront qu'ignorance, hypocrisie et mensonge.

L'Américain Jack Risley, frais émoulu de l'École de sculpture de Yale, montrait, en octobre, onze de ses œuvres à la Galerie Postmasters, à SoHo. Accrochées ou appuyées aux murs du bel espace de la rue Greene, les sculptures créent un environnement étonnant, intrigant et confortable, et sont empreintes d'un humour certain.

Les formes de caoutchouc et de toile couvrant des carcasses de bois évoquent une machinerie souple et complexe temporairement arrêtée. On se croirait au cœur de la soufflerie d'une forge; l'impression est si vive qu'on est surpris par le silence du lieu.

Chaque pièce semble un contenant d'air, de vent, prêt à livrer son souffle, à actionner son accordéon au toucher d'un levier. La propreté des matériaux et la clarté de la galerie rappellent aussi l'atmosphère aseptique des hôpitaux, des salles suroxygénées de soins intensifs. A moins que les tubes grisâtres n'éveillent le souvenir du bastingage d'un navire.

Malgré la lourdeur et la fixité de ses œuvres, Risley sait provoquer l'illusion ou l'attente du mouvement. La constante référence à la circulation de l'air demeure sans doute un des aspects importants du brillant travail du sculpteur. Aspirateur



Jack Risley
Sculptures, 1989.
Installation.
(Photo Grant Taylor)

géant, caisson, soufflet de train sont au nombre des images qui viennent à l'esprit du spectateur. A suivre de près...

A la Galerie Josh Baer, de la rue Lafayette, à SoHo, Lorna Simpson exposait sa nouvelle production, une série de montages photographiques incorporant le mot écrit. L'impact des œuvres sur le visiteur est incontestable même si Simpson a recours à des procédés vus et revus sur la scène de l'art contemporain.

Lorna Simpson compose l'alphabet de l'oppression des femmes et des Noirs d'Amérique. Elle photographie son propre corps vêtu d'une tunique blanche dans les poses d'une soumission suggérée par ses bras, ses mains, sa tête baissée et son visage caché. A chaque photo correspond un mot qui renvoie avec force aux conditions désolantes que subissent les femmes et les Noirs. Simpson atteint son but: le message est direct, franc, parfois brutal mais inévitable. Impossible d'ignorer ce cri en images, cette réflexion nette et mesurée. La meilleure arme de Simpson: l'économie des moyens dans le propos concentré.

Lorna Simpson malgré son jeune âge connaît présentement un succès remarquable: son travail est déjà aux catalogues de collections importantes et inclus dans des expositions thématiques à l'échelle nationale.

Lors d'une exposition collective incluant le Canadien Alan Lelcher, chez Marta Cervera, de la rue Broome, un autre jeune artiste retenait l'attention des visiteurs: B. Wurtz. Son œuvre, intitulée *Why Was I Born, Don't Ever Leave Me*, malgré des tendances conceptualistes, apportait une dimension romantique à l'exposition. Sur une immense toile blanche marquée d'un grand cercle rouge apparaissaient le titre en lettres rouges, un disque 45 tours de plastique rouge transparent et une palette d'artiste de la même couleur. Déclaration d'amour à la touche ironique, débordement d'écarlate emblème du sang et du cœur, la toile aux dimensions imposantes saisissait le spectateur et le poussait à déchiffrer ce curieux rébus et ses allusions à l'art, à la musique et à l'amour.

Maurice Tourigny

PARIS

Percée pour l'art africain

L'automne dernier, en cascade, plusieurs excellentes expositions d'art africain, conjuguées à de fortes hausses sur le marché des prix de l'art nègre, confirmaient le rôle international de Paris dans ce domaine. Tout autant dans les salles de ventes que dans celles des musées et des fondations, les amateurs des formes d'expression dites primitives qui, autrefois, constituaient un cénacle de passionnés, deviennent maintenant de plus en plus nombreux.

«Il n'est pas exagéré d'affirmer», souligne Hélène Leloup, expert et propriétaire d'une galerie à Paris et à New-York, «qu'il n'y a que Paris et New-York comme grands lieux d'échanges en art africain. Paris compte davantage de bons marchands. Paris est plus vivant et plus animé que New-York, car il y a tout de même nombre d'années que nous nous occupons ici d'art nègre. Mais, le marché important au point de vue financier est New-York. Ce sont du reste souvent ces mêmes Américains qui achètent à Paris les objets chers.»

Appui-tête – Mfinu (Zaïre)
Bois; H: 13 cm.
(Photo Hughes Dubois)
Paris, Fondation Dapper.

Si elle ne modifie pas cet état de fait, la hausse des prix sur le marché de l'art africain, qui s'ouvre à une nouvelle clientèle, fait de Paris le centre des ventes aux enchères importantes et, surtout, de l'excellente qualité générale en ce domaine. Ainsi, avait lieu, fin octobre dernier, à Drouot-Montaigne, une des ventes-phares de la saison sur ce terrain prometteur. La majorité des pièces, de très bon niveau, provenaient de collections amassées à la fin du 19e siècle et au début du 20e. Encore une fois, les reliquaires Kota, en bois et en cuir martelé, réunies, avant 1914, par le gouverneur George Thomann, apparaissaient comme les vedettes de cette vente. L'un d'eux fut adjugé pour $384 000 U.S.

«Il est symptomatique de constater que ce sont les grands objets classiques, tout autant que les objets ayant un fort degré de référence avec l'histoire de l'art occidentale, qui ont retenu les acheteurs», de constater Guy Montbarbon, expert auprès des commissaires-priseurs Ader, Picard, Tajan, chargés de cette vente. Selon M. Montbarbon, les résultats de cette vente qui totalise 13 millions de francs – environ cinq fois moins en dollars canadiens – se sont avérés exceptionnels, avec, fait rare, un pourcentage d'invendus de moins de quatre pour cent.

Dans le monde des négociants d'art africain parisiens, on observe, avec un mélange d'enthousiasme où pointe une certaine réserve, cette flambée des prix dont le point de départ aura été le seuil psychologique d'un million de dollars atteint, l'été dernier, chez Christie's, à Londres, par un bronze du Bénin datant du 16e siècle.

Nombre des nouveaux collectionneurs d'art africain, souvent des spéculateurs, se sont tournés vers ces objets en raison d'un rapport qualité et prix tout de même attrayant, même si certains artefacts ont fracassé des records, par rapport au marché de la peinture moderne qu'ils affectionnent en priorité. Pas étonnant que les accrochages groupés d'art contemporain et d'art africain deviennent un syntagme de collection de plus en plus courant en cette fin de décennie. Mais l'offre étant restreinte, les prix pourraient bien encore s'emballer d'une façon vertigineuse.

Corollaire de ce regain d'intérêt, l'art africain, néanmoins sous-documenté, fait de plus en plus l'objet d'expositions et de publications à Paris dont le rôle ne fait que croître en ce domaine. Aux expositions dans les galeries d'objets offerts avec garantie d'authenticité, s'ajoute un nombre grandissant de présentations muséologiques d'envergure.

Au Grand-Palais, l'exposition Corps sculptés – Corps parés – Corps masqués nous faisait voir les trésors inédits de la Côte-d'Ivoire dont de nombreux objets, rarement exposés et conservés par les chefferies traditionnelles: cannes sculptées, chasse-mouches, sabres, symbole en bois doré à la feuille et bijoux d'apparat à côté de masques et de fétiches Dan, Baoulé, Senoufo, etc.

A la Porte Dorée, le Musée national des arts africains et océaniens, à la délicieuse architecture 1930, faisait place, toujours l'automne dernier, à l'art Makondé, une ethnie installée en Afrique australe sur le territoire de l'actuel Mozambique, dont les fameux masques-heaumes mapico peuvent représenter des portraits d'ancêtres ou d'animaux. Ces figures, aux traits volontairement caricaturaux, possèdent une grande force d'expression. Jusqu'au 2 avril, le Musée des arts africains, qui était à l'origine une sorte de vitrine des merveilles coloniales, présente une riche exposition d'instruments de musique, choisis avant tout pour leur qualité esthétique plutôt que leurs caractéristiques fonctionnelles, de la clochette et du haut sifflet en bois au tambour monumental, en passant par les trompes sonores et les harpes anthropomorphes.

Lieu de recherche permanente et d'expositions temporaires exceptionnelles sur l'art africain, la Fondation Dapper

(50, avenue Victor-Hugo) fait toujours vivre de très riches et belles heures à l'amateur, tant par le soin apporté à ses présentations que par la discrète volonté de démontrer certains liens ténus entre l'art africain et les expressions plastiques contemporaines, et même le design.

Après Supports de Rêve, l'été dernier, la Fondation Dapper s'ouvrait aux Objets interdits, titre d'une exposition qui réunit, à côté de la reconstitution d'un cabinet de curiosité du 17e siècle, une trentaine de pièces étranges, autrefois reléguées et brûlées, comme les *minkisi* et quelque quarante sculptures du Loango, exemples de la maîtrise par l'Afrique de procédés redécouverts par l'art moderne: assemblage, accumulation. Ces pièces qui furent durant des siècles attaquées et détruites, témoignent maintenant de l'évolution du regard occidental sur les productions plastiques de l'Afrique noire. L'exposition est aussi un hommage au géographe Olfert Dapper dont l'ouvrage, *Description de l'Afrique*, publié en 1686, a été réédité pour la circonstance.

René Viau

Statue Senoupho
Représentation du couple primordial
Abidjan, Musée National.

AFRIQUE

Musées africains

Chaque semaine, un nouveau musée s'ouvre quelque part en Occident. Vitrine de la civilisation d'une collectivité, le musée, par sa collection, exprime à sa façon, l'originalité de sa culture. Malgré d'autres priorités, non moins évidentes, le continent africain n'échappe pas au mouvement qui porte, désormais, chaque pays, chaque région, chaque cité, à se tourner vers sa culture ancestrale.

«Les musées en Afrique, estime M. Yaya Savané, conservateur du Musée d'Abidjan, ont un rôle déterminant dans la préservation d'un patrimoine menacé, notamment à l'heure de la conversion religieuse ou de l'abandon de certaines pratiques.» Témoignage de ce patrimoine ainsi préservé, le Musée d'Abidjan est, selon M. Savané, «un lieu de recherche et un outil pédagogique». Divisé en quatre zones correspondant aux quatre groupes culturels ivoiriens dont il montre la production, ce Musée rend également compte du passé colonial de la Côte-d'Ivoire à qui il doit sa création, en 1942. Sa collection comporte 12,000 pièces. Cent trente-sept d'entre elles ont été exposées à Paris, au Grand-Palais, dans le cadre de l'exposition Trésors de la Côte-d'Ivoire, l'automne dernier.

Au hasard d'un itinéraire africain, le voyageur pourra découvrir, parmi plusieurs des institutions muséologiques de ce continent, le Musée National, de Bamako, au Mali, qui en est l'un des fleurons.

Terre-cuite de Jenné-Jenno datant du 10e siècle, cimiers bambara, statuettes et objets telem et dogon, tout est ici replacé dans son contexte original grâce à la photographie. Mais ce qui, de plus, fait l'originalité de ce Musée, ce sont les objets de la vie quotidienne actuelle insérés dans la présentation des collections. Jouets, instruments mécaniques et aratoires, malles, ustensiles de cuisine, récipients découpés à partir de vieilles chambres à air sont ici témoins de ce détournement où la nécessité crée la fonction dans un processus de récupération qualifié, dès les années 50, par le sociologue Georges Balandier «d'africanisation de nos objets familiers». L'architecture de ce Musée, construit durant les années 70, s'inspire avec bonheur et d'une façon contemporaine de l'architecture soudanaise, traditionnelle au Mali. Toujours au Mali, à Gao, à la lisière du désert, Le Musée du Sahel, présentait, cet été, une première exposition sur les Songhoy, en accord avec les orientations du schéma directeur de la politique muséale du Mali, établi en 1976. Cette exposition veut, en partie, mettre en forme les mutations et les transformations de l'environnement physique, social et humain de cette zone durement atteinte par la grande sécheresse des années 70 à 85.

A Niamey, capitale du Niger, le Musée National, dans un cadre surprenant, fait se bousculer passé et présent en un ensemble de pavillons où l'archéologie, tout aussi bien que l'artisanat et même un zoo s'associent pour présenter le patrimoine traditionnel.

René Viau

ERRATUM

Deux erreurs se sont glissées dans l'article de Marie Delagrave sur Paul-Émile Saulnier paru dans notre dernier numéro. Sous la photographie de la page 58, il fallait lire: «Crématorium» au lieu de «Crématourisme». La photographie de la page 59 est due à Pierre Groulx et non à Pierre Proulx. Nos excuses.