

Expositions

Volume 38, numéro 151, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53603ac>

[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

(1993). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 38(151), 65–69.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

MARK PRENT,
UN TOURISTE
DANS L'EMPIRE
DES TÉNÈBRES

Centre d'exposition CIRCA,
Montréal, du 16 janvier au 27
février 1993

Tel un freak-show méta-cul-
turel ou un cirque mythologique
de l'absurde, l'enfer de créa-
tures bâtarde de Mark Prent



Adrien Hébert
La Montagne, vers 1937-1939
Huile sur toile 81,5 x 97 cm
Coll. particulière
(photo: Jean-Guy Kéroüac,
Musée du Québec)



Ascend/Descend, 1991

brouille les frontières entre le spectacle et l'art et ravive le sens réel de la mythologie, du danger imminent de la vie. Prent a été critiqué soit parce que son art n'est pas assez terrifiant, soit parce qu'il ne se trouve pas à la remorque d'une ligne esthétique traditionnelle. Sa réponse? «Je n'ai jamais eu «d'agenda caché» (végétarien ou autre). Alors si ça vous chante, laissez vos grands chevaux à la porte et jouissez du spectacle. C'est tout ce que je veux, vraiment.»

L'oeuvre **How the West Was Won** (Comment l'Ouest fut conquis) (1992), est celle que l'on perçoit d'abord en pénétrant dans l'exposition **Un touriste dans l'empire des ténèbres**. Elle est constituée d'une double mâchoire d'animal et d'une série de serpents en-

tortillés entre les pointes métalliques d'une étrille. Prent a extirpé cette icône diabolique de sa boîte d'outils panthéiste et de métaphores populaires pour nous l'offrir sur un plateau sanguinolant comme si c'était la tête proverbiale de la Méduse. Pendant d'un câble d'acier, comme paralysé par l'horreur, le personnage de **Bait Too** (Un leurre aussi) (1991) est l'emblème d'une féminité somnolente, un motif de transformation. Serrant un poisson entre ses dents, une femme nous fixe de son regard bleu et glacial. Cette persona intemporelle inconsciemment nous attire mais nous répugne aussi, questionnant ainsi nos propres origines mythologiques.

Ascend/Descend (Monter/descendre) (1991) a été

créée par Prent à titre de collaboration pour le danseur de butoh Tetsuro Fukuhara, et le «Bodhi Sattva», dont le style de danse a émergé des formes traditionnelles japonaises pour se développer de façon innovatrice. Cambrés en forme d'arche, ces demi-humains sont anatomiquement défigurés, leurs visages grimacent, leurs corps sont revêtus de fragments de vie sous-marine.

Prent nous apaise, nous titille, nous dérange, il inverse le monde et suggère que nos plus grandes peurs ne sont finalement pas de la nature mais que créations erronées de notre propre imaginaire. Selon lui, «ce qui semble naturel est plus important que ce qui est naturel. Ce qui existe réellement (m')importe peu... Si l'on doit utiliser

des mots pour expliquer le visuel, alors il semble que cela détruise ce que l'ensemble devait être au départ.»

Les attentes sont fabuleuses, les mots, incomplets. Alors, avant de quitter les lieux, déposez 50 sous dans la machine à amusement de Prent et regardez Peppy le clown danser pour vous. Un crâne d'or lui sert de visage et ses vêtements laissent entrevoir son squelette.

John K. Grande
(traduit de l'anglais
par Monique Crépault)

QUÉBEC

LA MONTAGNE D'ADRIEN HÉBERT'

Musée du Québec,
du 16 juin au 3 octobre 1993

Les œuvres québécoises témoignant de la réalité urbaine sont souvent bien en retard sur le développement effectif de cette réalité. Adrien Hébert, tous l'ont souligné, fait durant la période de l'Entre-deux-guerres figure d'exception. Du côté des romanciers, il faut attendre Gabrielle Roy avec *Bonheur d'occasion* (1945) pour avoir un premier véritable roman urbain. De même, on pourrait évoquer le roman de Roger Viau, *Au milieu, La Montagne* (1951) dont l'action se déroule à Montréal de 1927 à 1935. La ville et les divers lieux que ces deux romanciers évoquent sont souvent les mêmes que ceux peints par Adrien Hébert. Mais si leur intérêt pour la réalité montréalaise d'alors constitue le dénominateur commun de ces trois créateurs, leur rapport à la ville, leur perception des effets de la modernisation, donc leur construction même de cette réalité, diffèrent considérablement.

Hébert, en effet, présente une vision positive de la modernité urbaine, de ses loisirs, de ses rues commerciales, de son ar-

chitecture industrielle et portuaire² alors que les romanciers s'intéressent aux effets négatifs de cette modernité, la crise économique et la misère qu'elle entraîne et qui apparaît d'autant plus cruelle qu'elle côtoie la richesse d'une minorité. Ainsi, dans les romans de Roy et Viau, la montagne s'érige comme le symbole de la séparation de Montréal, celle de l'Est et de l'Ouest (Viau) ou celle de « ceux d'en haut » et de « ceux d'en bas » (Roy), séparation qui est toujours celle des riches et des pauvres.

Dans le tableau d'Adrien Hébert, au contraire, la Montagne devient un espace neutre, comme le parc Lafontaine, le parc Westmount où Hébert choisit de camper, dans des vêtements aux couleurs chatoyantes, ses concitoyens venus se divertir. *La Montagne* (v. 1937-1938) fait partie d'une série commencée au début des années trente sur le thème des sports d'hiver qui, comme le soulignait le critique Henri Girard dans le *Canada* du 22 novembre 1932, « illustre l'hiver tel que nous l'aimons le mieux ». Favorable à une peinture plus moderne, Girard saluait la représentation de la vie contemporaine d'Hébert, opposant sa dynamique vision de l'hiver en ville aux trop nombreux tableaux québécois montrant des « rossinantes halant les traîneaux sur l'éternelle neige des campagnes » dont il avouait être « si désespérément fatigué ».

Esther Trépanier

(1) Ce commentaire s'inspire de la notice rédigée pour le catalogue de l'exposition *Adrien Hébert* qui se tiendra au Musée du Québec du 16 juin au 3 octobre. Le catalogue de 200 pages accompagnant l'exposition comporte des textes de Pierre L'Allier, conservateur de l'art moderne du Musée du Québec et organisateur de l'exposition, de Esther Trépanier, professeure d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et de Bruno Hébert, petit-neveu d'Adrien Hébert. Il comprend 53 reproductions en couleurs et plus de 150 photographies en noir et blanc.

(2) Voir Esther Trépanier, « L'espace urbain et l'ambiguïté idéologique des canadiens français : Adrien Hébert et Marc-Aurèle Fortin », *Vie des Arts*, no 147, été 1992, p.8-13. Sur Hébert, voir aussi Jean-René Ostiguy, *Adrien Hébert, Premier Interprète de la modernité québécoise*, Saint-Laurent, Éditions du Trécarré, 1986.

SULLIVAN: 12 ANS DE PEINTURE

La vie est un cercle. Dentelé ou ondulant, hésitant ou précipité, mais un cercle tout de même. L'œuvre de Françoise Sullivan en fournit une preuve éclatante, ainsi que sa vibrante exposition, tenue du 10 février au 6 juin au Musée du Québec. Celle-ci souligne les 12 dernières années de production de l'artiste montréalaise, entièrement consacrées (exception faite de quelques incursions chorégraphiques) à la peinture. Cette discipline constitue un retour pour Sullivan, qui fut peintre avant de s'exprimer successivement par l'entremise de la danse, de la sculpture, de l'installation et de la performance. La figure du cercle n'apparaît donc pas fortuite, elle sert d'ailleurs de motif que l'on retrouve dans ses peintures-assemblages réalisées entre 1980 et 1993.

Constituée d'œuvres sur toile et sur papier, l'exposition du Musée du Québec regroupe en fait sept séries oscillant entre l'abstraction et une figuration plus évidente. Le cercle, omniprésent, symbole cosmogonique par excellence; le serpent, emblème de vitalité; le bouquetin à corps d'homme, qui allie nature sauvage et policée; les mythes antiques qui relatent la création du monde... Françoise Sullivan nous plonge au plus profond des origines de l'humanité pour nous ramener (le cercle, toujours!) à notre point de départ.

Les « Tondos » (1980-1982) amorcent ce parcours avec d'immenses surfaces circulaires dominées par la présence

matérielle de la peinture et l'ajout d'éléments trouvés qui assimilent ces œuvres à des objets concrets. Avec « Je parle... » (1982-1983), la toile, au contour davantage irrégulier, prend de l'épaisseur tout en se fractionnant par zones. On croirait assister à la création de notre



Vestiges (n° 2) Fortuna-Commagene
1992
Acrylique et collage sur toile
195,5 x 218,5 cm
Coll. de l'artiste
(photo: Pierre Chamer)

planète, avec ses océans et ses continents, sa végétation et sa faune, cette dernière surgissant d'ailleurs à l'improviste, de taches à prime abord « informes ».

De plus petit format, « Dix, vingt, divins serpents » (1983) introduit l'allusion au légendaire reptile tandis que la série du « Cycle crétois » (1983-1987) évoque avec ampleur la nature sauvage de la Crète et les êtres fabuleux qui la hantent. Ce paradis terrestre apparaît toutefois menacé, comme le laisse entrevoir, à deux reprises, la présence d'un sous-marin, de même que la série suivante, « Prométhée » (1989-1990), qui commente, au moyen d'une composition tumultueuse abandonnant momentanément le format circulaire, le douteux usage de la Connaissance par les pauvres mortels que nous sommes.

« Agora » (1992) illustre le foisonnement des langages, par l'imbrication de fragments de discours et de silences, tandis

que les anciennes têtes sculptées, monumentales et souvent renversées de « Vestiges » (1992-1993) trouvent un écho saisissant dans les bouleversements sociopolitiques de notre fin de millénaire. Pionnière, il y a 40 ans, Françoise Sullivan demeure, par ses préoccupations, toujours aussi actuelle, et ce tant par le contenu (la vanité de notre civilisation et la transformation des valeurs) que par la forme (la réaffirmation de la peinture comme discipline). Voilà une créatrice au plein sens du mot, et qui méritait bien l'exposition individuelle que lui a consacrée le Musée du Québec.

ORNEMENT SACRIFICIEL

Du 24 mars au 27 juin 1993

Curieusement, une autre exposition solo d'artiste offrait certaines correspondances avec celle de Sullivan. Il s'agit de « Ornement sacrificiel » de la Torontoise Spring Hurlbut. Organisée par la Southern Alberta Art Gallery (Lethbridge, Alberta), avec le soutien du Musée des beaux-arts du Canada, l'exposition a circulé à New York, Oakville, Winnipeg et Windsor avant de terminer son périple au Musée du Québec (du 24 mars au 27 juin). Hurlbut y révèle les origines sanguinaires – et méconnues de la plupart d'entre nous – du temple grec classique. Si les motifs antiques, tels ceux de l'ove ou du denticule, apparaissent aujourd'hui vidés de leur sens, les entablements de plâtre de cette artiste veillent à leur associer les objets qui les auraient véritablement inspirés: oeufs, dents, langues, cornes, nattes et autres parties non consommées des victimes sacrificielles. Inévitablement, « Ornement sacrificiel » entraîne le visiteur à regarder l'architecture d'un tout autre oeil.

Cette modeste exposition aura servi d'introduction au « Jardin du sommeil » que Spring Hurlbut a conçu expressément pour la cour intérieure du musée. Jusqu'au

printemps 1994, plusieurs modèles de lits en fer, alignés, susciteront de troublantes rêveries, plus près du cauchemar que de la poésie pastorale. Un bien grinçant jardin d'artiste!

Marie Delagrave

OTTAWA

APRÈS QUÉBEC ET OTTAWA, « LA CRISE DE L'ABSTRACTION AU CANADA »

CIRCULE À RÉGINA, CALGARY ET HAMILTON

Avec un titre aussi ambigu, l'exposition « La crise de l'abstraction au Canada. Les années 50 », présentée en primeur au Musée du Québec du 18 novembre au 31 janvier, parvient à intriguer tant les opposants que les défenseurs du phénomène esthétique, spirituel et socioculturel qu'est l'abstraction. En fait, le mot « crise », choisi avec soin par Denise Leclerc, conservatrice adjointe de l'art canadien récent au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa, sert à exprimer la croissance rapide de l'abstraction au pays au cours des années 50; il ne désigne nullement une impasse existentielle. Que les esprits chagrins se le tiennent pour dit!

Solide, l'exposition préparée par Mme Leclerc, a occupé trois salles du Musée du Québec. Encore les oeuvres ne couvriraient-elles qu'une décennie seulement: c'est dire l'ampleur du sujet. Quelque 158 pièces réalisées par une soixantaine d'artistes provenant de Montréal, de Toronto et de l'Ouest canadien (représenté par Winnipeg, Regina, Saskatoon, Calgary et Vancouver) composent cette manifestation constituée en majorité de peintures, d'oeuvres sur papier et de sculptures. Si les préoccupations individuelles ne se dé-

tachent guère de l'ensemble, la valeur de ce panorama tient, à vrai dire, à sa diversité. Il va ainsi à l'encontre du préjugé selon lequel l'abstraction serait un mode d'expression homogène et monotone. Marquée par la disparition de la figuration, l'agrandissement des formats et l'utilisation de nouveaux matériaux (masonite, colles, ciment, outils industriels), la peinture se projette enfin – physiquement et métaphoriquement – hors du conformisme social en cours depuis l'après-guerre.

À Montréal (tout comme dans les autres grands centres urbains du pays), l'abstraction a, bien sûr, débuté avant 1950. Toutefois, la décennie dont il est ici question se distingue par la succession rapide de mouvements et de contre-mouvements issus des propositions de Paul-Émile Borduas. Les tenants du

post-automatisme, de l'abstraction géométrique et de la simplification néo-plastique étalent leurs vigoureuses controverses. Toutefois, en raison de rétrospectives individuelles ou d'expositions collectives, l'art des Borduas, Riopelle, Leduc, Molinari, Barbeau, Ferron et Letendre, par exemple, ne suscite guère de surprises aux yeux des habitués fréquentant galeries et musées au Québec. L'apport québécois à l'abstraction pratiquée au Canada prend toute sa dimension innovatrice et impérative dans sa mise en parallèle avec les oeuvres réalisées en Ontario et dans l'Ouest.

Le milieu artistique de Toronto n'a pas connu une dialectique aussi effervescente qu'à Montréal, les peintres étant plus préoccupés à se doter de lieux et d'occasions d'expositions. Sans chef déclaré, sans discours



Jean Goguen
Hommage à Claude Gauvreau, 1992
Huile sur toile
137 x 114 cm

BAIE-SAINT-PAUL '93

du 6 août au 6 septembre

LE SYMPOSIUM

de la JEUNE PEINTURE AU CANADA

ÉCHO



Joëlle Tremblay

ET DU 24 JUIN AU 22 SEPTEMBRE

L'ART PREND L'AIR

AU CENTRE D'EXPOSITION DE BAIE-SAINT-PAUL
et au Musée des Beaux-Arts de Montréal

Un événement international initié
par l'institut Goethe Turin

théorique et sans manifeste, les « Painters Eleven » (Groupe des Onze) et leurs successeurs chercheront héroïquement à imposer leur vision à une société imbue de paysagisme. La référence organique, le « tourment » du geste et l'acidité des couleurs, souvent dans la lignée de l'expressionnisme américain, marquent notamment les œuvres de William Ronald, Oscar Cahèn, Joyce Wieland, Michael Snow, Sorel Etrog, Jack Bush et Harold Town.

Leurs collègues de l'Ouest, tels Kenneth Lochhead, Ronald Bloore, Arthur McKay, Lionel LeMoine FitzGerald et Kazuo Nakamura, demeurent en général davantage imprégnés par le territoire qu'ils reproduisent sous la forme de vues à vol d'oiseau (ou de très haut dans l'atmosphère) ou de vues à ras du sol. Souvent placide, leur art côtoie occasionnellement le spirituel ou la calligraphie orientale. Les artistes de Regina (et ceux qui ont fréquenté les ateliers d'été à Emma Lake) se distinguent toutefois par leurs con-

tacts privilégiés avec deux Américains notoires, le peintre Barnett Newman et le critique Clement Greenberg, qui ont tactiquement servi de ténors à leurs revendications picturales tout comme de tremplin au renouvellement de leurs expérimentations.

La conservatrice Denise Leclerc le reconnaît dans le catalogue: l'art canadien est une matière complexe, et la question du degré de « canadianté » des œuvres discutées l'est plus encore, surtout pendant cette période imprégnée par les grandes mouvances internationales. Les années 50 n'en demeurent pas moins l'une des phases les plus fécondes de l'histoire de l'art au Canada, rendant ainsi cette exposition essentielle. Par ailleurs, la lecture du chapitre du catalogue consacré aux nouveaux matériaux utilisés par les artistes à cette époque, signé par Marion Barclay, restauratrice principale des peintures du Musée des beaux-arts du Canada, fournit un point de vue inédit sur la jonction des cultures matérielle et intellectuelle.

Après Québec, « La crise de l'abstraction. Les années 50 » a été présentée à Ottawa (Musée des beaux-arts du Canada, du 12 mars au 24 mai). L'exposition circulera et sera montée à Regina (Mackenzie Art Gallery, du 11 juin au 8 août), à Calgary (Glenbow Museum, du 28 août au 24 octobre) et à la Art Gallery of Hamilton (du 18 novembre 1993 au 30 janvier 1994).

Marie Delagrave

EXPOSITIONS DE L'ÉTÉ

Photographie française: nouvelles tendances

À travers les travaux de 9 jeunes artistes, une fascinante exploration de la photographie et de ses possibilités plastiques. Organisée par Patrick Roegiers, conservateur invité au MCPC.

Giordano Bonora	Krzysztof Pruszkowski
Aram Dervent	Michel Séméniako
Corinne Filippi	Thierry Urbain
Manuella Marques	Nathalie Van Doxel
Gilles Maury	

Œuvres de la collection du Musée canadien de la photographie contemporaine

Pierre Boogaerts	Randy Saharuni
Marie-Jeanne Musiol	Cheryl Sourkes
Denis Rousseau	

Du 23 juin au 6 septembre 1993

MCPC/
CMCP

Canada

Musée canadien
de la photographie
contemporaine

Canadian Museum
of Contemporary
Photography

1, Canal Rideau, Ottawa (613) 990-8257 Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada.

TORONTO

«FIN DE SIÈCLE»
EN NOIR ET
EN COULEURS

THE POWER PLANT CONTEMPORARY ART AT HARBORFRONT

Du 5 mars au 18 avril 1993

En entrant au Power Plant, dans le couloir qui sépare les deux grandes salles d'exposition du rez-de-chaussée, l'on pourrait se croire dans la nef centrale, élevée d'une église, celle de la matérialisation de la Médecine sous forme de cinq énormes pilules blanches, ceinturées d'une bande bleue, alignées obliquement par rapport aux murs. Bouées de sauvetage ou cercueils? Salut temporaire des sidéens. Cinq cachets d'AZT, c'est la dose quotidienne prescrite: 1925 pilules par année. Elles sont toutes là, bien comptées, en colonnes qui montent du sol au plafond, alignées en rangées qui recouvrent les deux murs parallèles. Pour créer pareil environnement, il faut avoir une connaissance intime de la maladie que l'on redoute autant aujourd'hui que la peste au Moyen Age, le SIDA.

Deux membres du trio torontois connu depuis vingt-cinq ans sous le nom de General Idea sont atteints du sida. La maladie n'a modifié en rien leur sens critique. Deux autres installations illustrent encore le thème du SIDA. Tout d'abord, une banque placée sous un éclairage excessif. Perdue sur des plaques de mousse de polystyrène, trois bébés phoques, «espèces en voie de disparition» ou, à tout le moins, vulnérable: portraits symboliques des artistes, AA Bronson, Jorge Zontal et Felix

Partz. Sans doute la métaphore s'étend-elle à tout le genre humain, chacun étant comme un enfant nouveau-né devant la mort imminente.

On se met à rire dès qu'on entre dans la troisième salle dont le plancher est recouvert de 10 000 pains de savon en forme de bébés phoques, chacun reposant sur un dessous de verre rond en carton servant de glace flottante vendu au prix dérisoire de 10 dollars l'unité. Les visiteurs en achètent. Ainsi l'espèce disparaît. Ainsi augmente le sens tragique d'une exposition à mesure qu'elle perd ses pièces. Il en restera sans doute toujours assez pour étonner et amuser les visiteurs à Columbus (Ohio) et à San Francisco (Californie) où se rendra «Fin de siècle» qui a été montée l'an dernier à Stuttgart, à Barcelone et à Hambourg.

À l'étage, les murs sont tapissés d'un papier de tenture dont le motif est composé des quatre lettres du mot AIDS disposées comme celles du mot LOVE dessinées par Robert Indiana, dans les années 60.

Le style du lettrage et les couleurs psychédélics atténuent l'oppression du visiteur. L'effet rappelle celui des pilules qui enveloppent un médicament à saveur désagréable, seulement, ici, le papier ne doit pas emballer; il doit, au contraire, montrer. Il sert de support à une série de tableaux grand format qui reprennent le même motif. Ainsi l'art (les tableaux) rejoint-il la réalité (les murs), l'un faisant écho à l'autre. Il ne reste plus à l'art qu'à descendre dans la rue comme à New York, à Hambourg ou à Amsterdam où l'exposition de General Idea est devenue un avertissement.

Un catalogue bilingue (allemand/anglais) de 104 pages, *Fin de siècle* (General Idea: 1992), auquel ont collaboré Tilman Osterwold, Joshua Decker, Friedemann Malsch, Louise Dompierre, Stephen Schmidt-Wulffen et Jean-Christophe Ammann, fait le point sur la carrière de General Idea.

Pierre Karch

Musée des beaux-arts du Canada

Programme de l'été 1993

Magiciens de la lumière Photographies de la collection du Musée des beaux-arts du Canada

18 juin – 6 septembre

Bella pictura. L'art des Gandolfi

Transporteur officiel **Alitalia**

18 juin – 6 septembre

Anish Kapoor

Exposition organisée et mise en tournée par
le Museum of Contemporary Art, San Diego

18 juin – 19 septembre

Une série d'activités – causeries, films, ateliers et spectacles –
accompagne ces expositions.



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

Canada



Naumann
Aids, 1991
Installation
(détail)