Document généré le 17 avr. 2024 04:52

Vie des Arts

Vie des arts

Expositions

Volume 39, numéro 157, hiver 1994–1995

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53490ac

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

(1994). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des Arts*, *39*(157), 66–73.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1994

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/

Ménagerie, 1975
Gouache
74 x 107 cm
Don de l'artiste
Collection Whitney Museum of American Art, New York

ALEXANDER CALDER, LIBRE COMME L'AIR

Musée du Québec jusqu'au 15 janvier 1995.

« Oiseleur de fer », « horloger du vent », «sculpteur du temps», ainsi le poète Prévert qualifiait-il le sculpteur américain Alexander Calder (1898-1976). Et on ne peut qu'acquiescer, en voyant l'élégance de ses sculptures aériennes en fil de fer ou la noblesse de ses structures en arcades, dont les points d'appui limités servent de prétextes à l'envol du regard.

The Arches, 1959, 269 x 273 x 221 cm
Don de Howard et Jean Lipman
Collection Whitney Museum of American Art, New York

Après Londres, Valence et Séoul, *Alexander Calder — L'imaginaire et l'équilibre* est présentée au Musée du Québec en exclusivité canadienne. Cette exposition itinérante a été préparée par le Whitney Museum of American Art de New York. Bien que considérablement plus modeste que la rétrospective que lui consacrait cette institution en 1976, l'exposition de 55 pièces (mobiles, stabiles, bijoux, gouaches, encres, estampes et tapisseries) possède néanmoins le mérite de proposer un survol succinct mais révélateur de la fructueuse carrière du sculpteur.

SUR LE FIL DE FER

Mobiles et stabiles sont les deux formes d'expression les plus connues d'Alexander Calder. Vingt-cinq d'entre eux sont réunis au Musée du Québec, de dimensions variées et couvrant toutes les périodes de la longue vie de l'artiste. *L'imaginaire et l'équilibre*, plutôt chronologique, montre d'abord la genèse de la reformulation du vocabulaire sculptural entreprise par Calder.

Ce bricoleur hors pair (d'ailleurs bachelier en génie mécanique) fait montre, dès la fin des années 20, d'un esprit ludique tout à fait séduisant. Il faut voir de quelle façon il parvient à transformer un banal fil de fer en cheval *(Horse*, vers 1928), en visage *(Varèse*, 1931) ou en fleur épurée à sa plus simple expression *(The Pistil*, 1931). Toutefois, ce sont ses mille et un personnages profilés, inspirés du monde du cirque et entrepris, dès 1927, dans son atelier de Paris, qui ont rapidement contribué à la notoriété d'Alexander Calder. Un regret : l'exposition se contente d'évoquer l'ampleur de cette époque au moyen du film *Calder's Little Circus* , tourné en 1961 par Carlos Vilarbedo. Ce document témoigne de la dernière d'une longue série de performances réalisées par l'artiste en tant que « maître de piste » hors pair. Fort heureusement, des dessins à l'encre, dont le trait continu se situe dans le même esprit que le travail du fil de fer, permettent d'apprécier plus concrètement l'esprit d'économie et d'invention manifesté par l'artiste.

STABILES ET MOBILES

Au début des années 30, Calder s'intéresse au mouvement réel, notamment au moyen de petits moteurs électriques *(Half-Circle, Quarter-Circle and Sphere*, (1932). Cependant, c'est avec *Calderberry Bush (Object with Red Disks)* (1932), sa première sculpture éolienne, que l'artiste s'engage dans la fructueuse avenue du mouvement déterminé par le seul souffle de l'air. Plusieurs mobiles —ainsi baptisés par Marcel Duchamp— de Calder rappellent la représentation du système solaire ou d'une constellation. Ou encore... une araignée, comme l'indique *Hanging Spider* (vers 1940). Bon enfant, l'artiste ne craignait pas les titres évocateurs, en dépit de son utilisation, à l'instar de Mirò, de formes épurées, souvent courbes, et de couleurs franchement définies, sa palette se limitant au noir, au rouge, au bleu, au jaune et au blanc. De toute façon, l'observateur délaisse rapidement tout ancrage figuratif pour simplement se laisser bercer par le lent déplacement des formes dans l'espace. Le mobile *Roxbury Flurry* (vers 1948), merveilleusement mis en valeur au Musée du Québec, est tout simplement envoûtant à regarder « flotter » !

Alexander Calder a également exploré le mouvement virtuel au moyen de ses stabiles (expression créée celle-là par le sculpteur Jean Arp) aux formes en arcades, à la posture arach-

néenne. Ces sculptures en acier se feront particulièrement impressionnantes lorsque l'artiste amplifiera leur dimension, grâce à de nombreuses commandes publiques, tant aux États-Unis qu'à l'étranger. Pour des raisons évidentes, les stabiles sélectionnés pour l'exposition, tels *Big Red* ou *The Arches* (tous deux de 1959), se font plus modestes, sans pour autant évacuer l'innovation qui a présidé à leur conception. À noter qu'une maquette intermédiaire (à l'échelle 1/5) de l'*Homme*, cette sculpture érigée sur l'île Sainte-Hélène à l'occasion d'Expo 67 et qui, selon un sondage, serait la préférée des Montréalais, est installée sur le parvis du Musée du Québec jusqu'au printemps.

Des gouaches, estampes et tapisseries, qui transposent picturalement le vocabulaire du sculpteur, complètent *L'imaginaire et l'équilibre*. Cependant l'œuvre de Calder demeure essentiellement un splendide hommage à l'espace et un malicieux défi lancé à la gravité. Sa fréquentation permet à l'âme d'oublier momentanément ses attaches corporelles et de s'abandonner, avec ravissement, aux mouvements secrets de l'univers.

Marie Delagrave

MONTRÉAL

ITINÉRAIRES PARALLELES

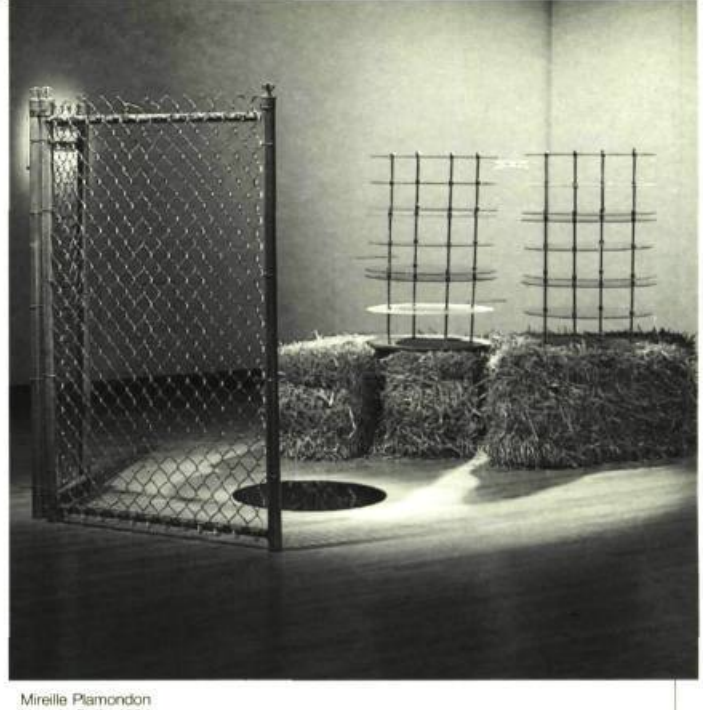
Mireille Plamondon et Lucie Robert

Dans ce monde qui baril. Exposition collective. Conservateur : René Désilets. Artistes : Erick Desprez, André Clément, Paul Grégoire, Éric Raymond, Isabelle Lelarge et Mireille Plamondon. Maison de la culture Frontenac

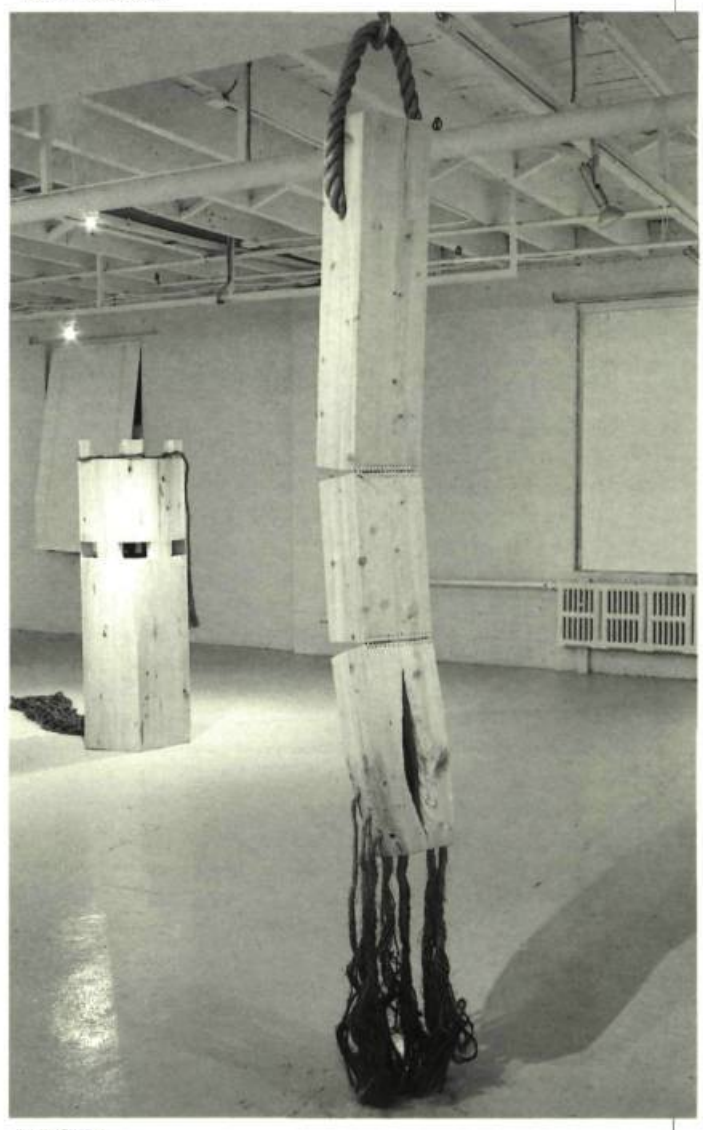
La tour, l'œuf et la vase. Exposition solo de Lucie Robert, Galerie Skol, septembre 1994.

Voici deux sculpteures de la relève qui ont en commun d'entretenir un dialogue avec les matériaux naturels. Elles ont en commun aussi de réaliser des œuvres qui constituent des critiques de l'espace et du matériau transformé. Ainsi Mireille Plamondon dans *Vue de Delft* juxtapose-t-elle des ballots de paille à des panneaux de plexiglass ; et Lucie Robert dans ces œuvres regroupées sous le titre *La tour, l'œuf et la vase*, marie-t-elle le bois avec le chanvre ouvré sous forme de cordes. Ces œuvres critiques débordent du champ esthétique pour se prolonger dans l'espace socio-géographique voire socio-économique. Et puis, les deux artistes ont vu leurs itinéraires se croiser : n'ont-elles pas été invitées à séjourner au Japon, en octobre 1994, dans les studios d'artiste d'Hinode-Machi ?

Pour sa sculpture *Vue de Delft* présentée lors de l'exposition collective *Dans ce monde qui baril*, Mireille Plamondon s'est inspirée de son voyage en Hollande (été 1994). Ses travaux sur le thème du pylone et sur la notion de clôture l'ont incité, reconnaît-elle, à « explorer les rapports qui existent entre les constructions de l'homme sur son territoire et le paysage où elles s'inscrivent et plus précisément, à la façon dont il délimite et structure l'espace. » Elle ajoute : « J'ai travaillé cette sculpture, imprégnée que j'étais du paysage lumineux de ce pays et, en particulier, par la peinture de



Mireille Plamondon
Vue de Delft, 1994
Paille et plexiglass
1,50 x 1,40 x 1,50 m



Lucie Robert
Sans titre, 1994
chanvre et bois
240 x 20 x 40 cm

Vermeer. La vue de Delft n'est plus la même mais la lumière n'a pas changé. Touchée par cette (re)vision du paysage, j'ai travaillé la sculpture que j'ai intitulée, à mon tour, *Vue de Delft*.

Quant à Lucie Robert, le rapport qu'elle entretient avec les matériaux font appel aux notions d'objets vides et d'objets pleins. Et, par là, elle appelle une reflexion sur le centre, la périphérie et, par conséquent joue avec les états de ce qui est circulaire — la circularité: l'un et le multiple. Par exemple, une corde entre par l'extrémité d'une série de pièces de bois parallelipipédiques ; elle en ressort divisée en filaments séparés comme les branches du delta d'un fleuve, comme... Il est possible de procéder à une lecture inverse. Le temps serait-il réversible ? Oui, répondent les sculptures de Lucie Robert. Sérieusement.

Michaël Molter

MARIE ROBERGE : PEINTURE DE L'INSONDABLE

Caméléon vert, du 19 octobre au 20 novembre 1994.

Les œuvres de Marie Roberge se situent aux antipodes du quotidien et de l'anecdote. L'univers spirituel, presque religieux, qu'exploite sa production récente participe de la quête immémoriale des origines de l'homme. La réflexion n'a rien d'exclusivement intellectuel, cependant. Avant d'entreprendre un tableau, Marie Roberge se replie dans un état méditatif d'où émergent les images qui aboutissent sur la toile. Il en résulte des paysages métaphysiques dans lesquels s'agitent de frêles silhouettes, intemporelles et anonymes. Autour d'elles sont disposés, comme des signes, serpents et échelles, les premiers représentant la descente, les seconds s'érigeant en icônes de l'espoir, de la salvation. Cette iconographie, directement issue

du jeu de société « Serpents et échelles », n'a pas été choisie au départ pour son potentiel symbolique. « J'avais tout simplement envie de dessiner des serpents », explique l'artiste, attirée qu'elle était par leurs formes sinueuses et leur infinité de nuances. Elle admet néanmoins que ses tableaux puissent cacher un sens plus profond, et prend même plaisir à en dégager les significations possibles.

La composition des tableaux comporte généralement deux plans : le vocabulaire figuratif— petits personnages, serpents, échelles et pyramides—se juxtaposent à de grands fonds abstraits et texturés. Vibrant dans les rouges, jaunes et orangés, les fonds évoquent par leur luminosité les lieux éthérés de la peinture religieuse du Moyen-Age. La force du rayonnement palpite d'une énergie vitale, qui soulage et blesse, la douleur s'exhibant dans des bleus, violets et bruns. Le traitement de l'espace, petites figures perdues dans une immensité colorée, rappelle le travail des Romantiques où l'être humain est dominé par des paysages grandioses. Le point de vue que nous adoptons devant ces œuvres est trop large, trop global pour être humain ; l'observateur se trouve placé dans une position que seul un dieu pourrait occuper.

L'intégration de l'abstrait et du figuratif est nouvelle dans l'œuvre de Marie Roberge ; sa production des années1980 était principalement constituée d'huiles de grands formats, résolument figuratives, sur lesquelles elle peignait en trompe-l'œil de faux collages. Puis vint une série d'œuvres abstraites à l'acrylique. Cette incursion dans l'abstraction ne donna pas d'heureux résultats, selon les dires-mêmes de l'artiste, mais elle lui permit d'apprivoiser ce langage. Dans la série suivante 1990-9l, elle tente de mélanger figuratif et abstraction, mais les deux styles se côtoient plus qu'ils ne s'intègrent. La toile est, en effet, littéralement divisée en deux tableaux dichotomique, reliés par un serpent, l'un représentant la nature aux couleurs tendres et l'autre offrant dans des tons sombres, formes inachevées et traits gestuels. Les œuvres récentes (1993-94) offrent une plus grande unité, malgré la complexité des thèmes, l'emploi de la couleur en arrière plan créant un environnement émotionnel et spirituel soutenu, qui baigne autant les personnages peints que les spectateurs.

NOTES BIOGRAPHIQUES

Marie Roberge s'initie à la peinture à l'âge de 25 ans à la suite d'un voyage en Europe où elle rencontre un peintre normand, Marc Havel, qui lui propose de la prendre comme élève par correspondance. C'est donc par l'entremise de lettres et de livres qu'elle apprend le métier. Elle se perfectionne ensuite par des stages en atelier, avec le peintre Claude Yvel, en 1984, et avec Riopelle, en 1986. Ses premières expositions ont lieu au début des années 1980.

Marie-Claude Tremblay

RAYMOND DUPUIS CONSTRUCTIONS POÉTIQUES

Ramassant des objets condamnés aux portes des usines et dans les ruelles, Raymond Dupuis les remodèle, les peint, les assemble pour leur donner une seconde existence.

Chez Raymond Dupuis, la peinture déborde des murs à moins que ce ne soit les murs qui débordent de la peinture. L'un des deux murs peints de son appartement est le prolongement d'une de ses constructions et l'autre s'inspire de son

Bouddah qui trône sur un meuble.

Dans ses œuvres, on dirait que tout cherche à éclater, à sortir des limites pré-établies pour aller prendre l'air dans une immense cour de récréation. Lorsqu'il peignait des toiles, tout cherchait déjà à bondir des cadres comme s'il avait ardemment désiré aller au-delà d'une organisation de base. C'est ainsi qu'il en est arrivé à l'assemblage.

Transformant le matériau de base, il visse, soude, peint l'objet ou ses fragments faits de métal, bois, plastique ou céramique qui ne sont plus tout à fait les mêmes à la suite de cette métamorphose. Ses dernières constructions comprennent ses œuvres autoréférentielles ; ce qui donne à croire qu'il a bouclé la boucle pour chacune d'entre elles.

En voyant ces objets ainsi assemblés, j'ai eu l'impression de me retrouver dans une salle de jeux. En effet, toutes ces pièces ne semblent demander qu'à s'activer. À y regarder de plus près, j'ai su qu'elles ne broncheraient pas. Mais ce qu'elles peuvent suggérer le mouvement ! Il serait par ailleurs hilarant de voir cet artiste à l'origine d'une invention qui deviendrait, par le plus grand des hasards, un objet familier.

À travers ces constructions, je n'ai pu m'empêcher de retrouver des images, des représentations, de chercher des sens. Pour Raymond Dupuis, il n'est visiblement pas question de donner des sens ou d'imposer un point de vue. « Il s'agit de vibrations intérieures, confie-t-il. Je puise mon inspiration dans les vieilles racines de l'Amérique et dans le groupement de mécanismes fictifs, sous-jacence de la culture pré-colombienne. Mais je ne peux pas tout expliquer ; ce que je fais relève davantage de la poésie que de la technique. »

Selon lui, on a oublié l'aspect magique de ce qui nous caractérise comme culture, de tout ce qui est occulte à travers notre cheminement. À cet égard, les rituels de sa grand-mère le fascinaient. Métisse, cette dernière prenait soin de lui et l'amenait dans ses promenades d'où elle rapportait des objets simples comme des brindilles ou des pierres avec lesquels elle préparaient des rituels. Ce qui ne manquait jamais de faire une forte impression sur le gamin qui écoutait les lectures de sa grand-mère à partir de feuilles de thé, des cendres ou des flammes du poêle à bois. Voilà comment Raymond Dupuis a commencé à s'intéresser au jeu, au mystère, à l'objet. Peut-on vraiment s'étonner de le voir considérer New-York comme une ville poétique ?

Inspiré par le dynamisme de New-York, l'artiste se considère davantage américain : « Dans mes constructions, il y a une organisation porteuse d'une culture unifiée et constituée des mêmes sous-groupes, croyances et coutumes qui peuvent exister dans l'analyse d'une certaine culture américaine. »

S'il n'a pas réalisé son rêve de devenir cosmonaute, il est néanmoins parti à la conquête de l'espace où la liberté commande. Liberté, liberté, ce mot qui revient sans cesse sur les lèvres de ce poète de l'espace. L'humour occupe également une place très importante dans ses œuvres. Un humour procédant par association, plus libre que symbolique.

Le peintre dit avoir besoin de la dualité confrontant l'imaginaire et la vie. Il aime non seulement peindre et assembler mais aussi écrire, philosopher sans toutefois théoriser.

Né en Nouvelle-Écosse, Raymond Dupuis vit à Montréal depuis son enfance. C'est après des études en Arts Appliqués à Montréal qu'il a été accueilli dans différentes galeries. Exposant régulièrement à New-York depuis 1991, il a présenté ses œuvres en solo dans plusieurs galeries montréalaises et il a participé à de nombreuses expositions collectives. Plusieurs collections publiques ont fait l'acquisition de ses œuvres.

Du 21 septembre au 16 octobre 1994, il a présenté « au-delà du détail substitué... comme lieu d'une autre mémoire » à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Ni vraiment peintures, ni vraiment sculptures, ces assemblages bidimensionnels étonnent par leur forme, leur folie. Des casse-tête à l'aura poétique.

Marie-Claude Gagnon

Raymond Dupuis
Car nous sommes l'habitacle d'un lendemain fragmenté, 1994
sculpture
69 x 45 x 26 pouces

HUBERT VAN DE WALLE L'INVENTAIRE DE LA RÉALITÉ

« Je fuis la réalité, dit Hubert Van de Walle. » Et pourtant, par un étrange paradoxe, sa peinture ne cesse d'en faire le tour, comme s'il fuyait la réalité pour mieux la retrouver et pour la comprendre de façon plus adéquate et plus claire. C'est que cet homme aborde la soixantaine au cœur d'une nature à demi encerclée par une rivière penchée qui chante juste. Il a depuis bien des années laissé tomber le masque, celui que chacun porte pour se fabriquer un personnage et se bien tenir en société. Depuis lors, il explore son monde intérieur, celui qui se révèle derrière les fallacieuses apparences.

Pour Hubert Van de Walle qui en a fait l'expérience, derrière cette façade d'une réalité trompeuse, il n'y a pas nécessairement de laideur, mais plutôt une beauté qui baigne dans une lumière diffuse et confère à l'ensemble de ses compositions une exquise transparence qui, lentement, s'achemine vers la translucidité, c'est-à-dire, la *réelle* réalité.

Les objets de sa peinture qui, à sa façon est narrative, constituent ni plus ni moins que le tour du propriétaire, celui de son univers intérieur personnel qui, par quel étrange phénomène, ressemble au mien et au vôtre. Prenons, par exemple le violon qui apparaît souvent dans sa peinture, pas tant pour la musique, que pour la pureté de ses courbes. Le cor d'harmonie fait également partie de ce parcours. Non. Il n'est pas là pour la musique, mais pour les tuyaux qui symbolisent, de son propre aveu, le plombier poète, le labyrinthe au bout duquel surgira inévitablement la lumière. Et ainsi, sur les tablettes d'une armoire dont la clé, toujours la même, ouvrira les panneaux, sont disposés les objets, les vases, les pots, les fleurs, les fruits, reliés parfois entre eux par des rubans qui jouent avec la lumière, avec l'espace pictural, avec le temps qui n'existe pas et l'implacable lucidité de l'artiste à l'égard de l'autre réalité qui n'est toujours que la réalité, plus claire, plus limpide dont les couleurs pastellisées indiquent toute l'intensité et l'indéfinissable ailleurs de l'être en quête de lui-même. Car c'est à partir des objets du monde connu que l'artiste peut s'aventurer dans l'inconnu dont il faut parfois se méfier tellement il ressemble au connu.

Cette peinture étrangement silencieuse est pourtant loquace. Alors qu'on s'imaginait qu'elle nous montrerait le *dark side of the moon*, elle nous fait éprouver le désir d'aller plus loin et de nous perdre à jamais dans le *Bright side of life*. Telle est j'imagine la gageure de la beauté qui n'acceptera de se révéler qu'à celui qui, ayant laissé tombé le masque, se rend enfin vulnérable à son indicible transport.

Étienne Tardif

ARTISTES ET DROITS DE L'HOMME

Pour souligner la date anniversaire de la signature de la Déclaration universelle des Droits de l'homme, la galerie Observatoire 4 présente une exposition internationale d'art visuel contemporain intitulée *Tous les êtres humains naissent libres et égaux... art.1*

Cette manifestation regroupe une dizaine d'artistes canadiens et étrangers dont l'oeuvre présentée témoigne concrètement ou métaphoriquement des effets physiques et psychologiques des conflits armés sur le genre humain.

Cinq de ces artistes sont montréalais : Omsby Ford, Bernard Gamoy, Joëlle Morosoli, Veran Pardeahtan et Huong Hoang Mai; les cinq autres résident à l'extérieur du Canada ou sont étrangers: Jean Watson, Hanibal Srouji, Tiuré, ainsi que Eduardo Tokeshi et Luz Letts (Chili).

SAINT-HYACINTHE

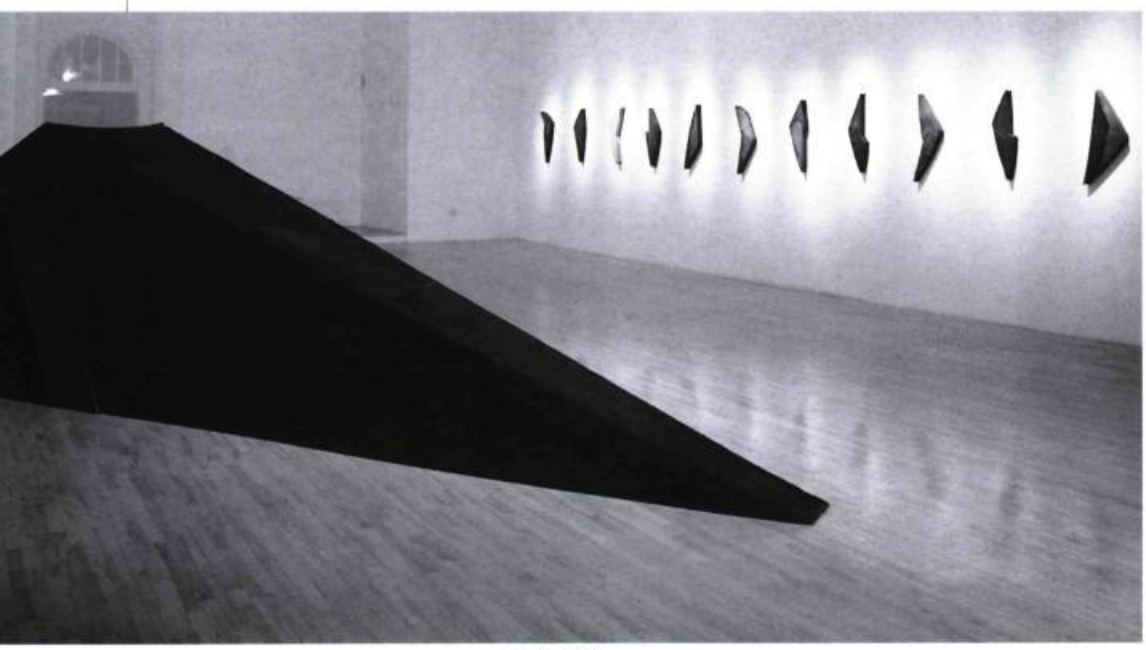
SCULPTURES ET RELIEFS ISABELLE LEDUC

Galerie Expression, juillet et septembre 1994, les sculptures papier d'Isabelle Leduc

Dans la foulée de sa programmation dynamique, la galerie Expression de Saint-Hyacinthe accueillait de juillet à septembre 1994, les *Sculptures et Reliefs* d'Isabelle Leduc. « J'ai voulu inviter Isabelle, explique Michel Groleau, directeur de la galerie, car j'ai suivi son évolution depuis ses débuts montréalais à la Galerie 13, en 1982, et j'aime sa façon de travailler. Elle prend un matériau imprévu, le papier, et se le réapproprie pour en faire un élément de langage formel. Pour elle, le papier est prétexte à faire de la peinture en trois dimensions. »

L'exposition comprend 3 petites œuvres de 1991 de retour du Japon où elles ont été intégrées à un échange entre artistes « du papier » ; 11 œuvres de petites dimensions conçues en fonction du long mur en perspective latérale que l'on trouve à gauche en entrant, surface à laquelle il fallait imposer un rythme et, au centre, une pièce majeure destinée à intervenir fortement dans l'espace vaste au sol et haut de plafond de la galerie.

Les œuvres de 1991 marquent le début de la démarche actuelle de Leduc car elles sont déjà basées sur l'encastrement de deux formes complémentaires en un bloc de quelques pouces d'épaisseur recouvert de couches multiples d'acrylique... Le matériau de base ici est le papier d'artiste, c'est-à-dire un papier de coton denim d'une grande qualité, qui ne bouge pas. « J'ai déjà essayé le papier de bois mais, à l'humidité, il se



Maska, 1994
8 m x 1,68m x 0,92 m

1991
Acrylique sur papier
30 x 45 cm

redresse, se replie, « continue à vivre », ce qui, quand une pièce se met à changer de forme peut être une intéressante surprise pour l'artiste mais a de quoi inquiéter un collectionneur », explique l'artiste. Donc un papier stable, sans acide, sûr, dont elle traite la surface aux aspérités sensibles avec de l'acrylique appliqué au pinceau, en couches de plus en plus légères pour garder la transparence des autres éléments de couleur : pigments Sennelier qu'elle encolle et crayons gras. Le papier s'en imprègne, rendant perceptibles leur épaisseur et leur texture : pâte broyée des pigments, graisse des crayons. Ce que Leduc appelle une « rugosité précieuse », soulignant les reliefs d'un matériau banal tant que l'artiste n'est pas intervenue pour le transformer.

Les 12 œuvres de 1994 , se répondent au gré de l'œil que frappent leurs couleurs dans un flot continu de retours et de recommencements. Chaque œuvre contient tous les éléments du langage qui a donné naissance à l'ensemble. Chacune garde toutefois son individualité lorsqu'on la considère séparement. L'impact de la forme dédoublée, accouplement de deux parties inégales mais parfaitement adaptées l'une à l'autre - symbole d'harmonie si l'on en juge par le sentiment de paix qui s'en dégage, est renforcé par l'utilisation de deux couleurs : rouge-ocre, bleu-violet, turquoise-vert, rose-magenta, citron-bronze, à la fois éteints et forts comme tous les produits pulvérisés tirés de la nature. Sensation du grain, de la poudre qui porte la couleur au lieu de simplement l'étaler, d'où vient cet aspect d'objet culte, ce rappel d'une « mémoire primitive », dont Leduc chercherait à deviner les traces et qui perdure depuis ses premiers « boucliers ». *Reliques*, comme les définissait déjà fort judicieusement France Huser, en 1987, dans le Nouvel Observateur, à l'occasion d'une exposition d'Isabelle dans la galerie des Services culturels du Québec à Paris (malheureusement disparue depuis).

Dans *Maska*, la pièce majeure de l'exposition, l'idée de la forme conçue en deux éléments distincts qui se rejoignent et s'emboîtent est traitée à grande échelle. « C'est à la fois délicat et stimulant de changer de registre », note Isabelle Leduc qui a réussi de façon parfaitement homogène le report en monumental du thème sur lequel elle a travaillé jusqu'à ce jour en dimensions plus modestes. Les deux cônes sont inégaux de partout et aucune de leurs masses n'est vraiment rectiligne ; l'effet de perspective ainsi obtenu est amplifié par l'intervention des couleurs, l'une de terre, vert-ocre, l'autre acide, bleu-violet, qui s'y rejoignent. Avec l'enthousiasme spontané qu'on lui connait, elle a réalisé cette œuvre qu'elle estimait sans lendemain car, ne voyant pas comment résoudre le problème de l'entreposage, elle envisageait calmement de la détruire. Il n'est heureusement pas impossible qu'elle trouve preneur auprès d'une des corporations qui apportent leur soutien à la galerie Expression. Deux longues et étroites pièces, sortes de « barres » marquant une frontière comme pour clore l'espace, complètent l'exposition.

Isabelle Leduc a été tentée par la création depuis toujours mais d'être la fille du peintre Fernand Leduc « l'interrogeait » beaucoup. Convaincue par Mariette Rousseau-Vermette d'assister à une session d'Interchange à la Banff School of Fine Arts, elle y fit la découverte qui allait ouvrir sa voie personnelle : le papier. C'était en 1981 ; depuis, elle a tenu près d'une dizaine d'expositions personnelles et été invitée à des manifestations de groupe au Canada, en Europe, en Afrique, en Australie et, récemment, au Japon. Avec *Sculptures et Reliefs*, on voit que sa réflexion s'est approfondie, sa trajectoire simplifiée : un ton de plus en plus personnel apparaît, juste et prometteur.

Sa dernière exposition personnelle remonte à quelques mois, à la Galerie Mohanjeet. « C'était ma première exposition dans une galerie commerciale à Paris. On y a vendu trois œuvres et notamment une grande pièce composée de 5 éléments. »

Paquerette Villeneuve

QUÉBEC

DALLAIRE, ALONZO, ALONZI

Maison Hamel-Bruneau, Sainte-Foy du 23 septembre au 20 décembre 1994.

Une poésie d'images qui sautent aux yeux! Les quelque 35 œuvres de Jean Dallaire réalisées entre 1938 et 1965, et réunies à la Maison Hamel-Bruneau, nous éblouissent par la richesse iconographique, par l'audace de l'expression et par la virtuosité du dessin. Mais, plus profondément, elles nous émeuvent par leur poésie. Et c'est dans un sens bien moderne,

A Quebecer, A Montrealer, Alonzo, Alonzi (1959)
Gouache sur papier
Collection de la Galerie d'art Léonard et Bina Ellen, Université Concordia
Photo: Huguette Martel

actuel même, qu'il faut entendre celle-ci.

Ainsi chez Dallaire, l'image est immédiate et agit directement hors de tout récit. L'instant de cette image qui se risque sur la « page blanche » est saisi dans toute sa précarité. Plus concrètement, le motif tend même à se découper sur un fond aérien pour apparaître en suspens.

Le peintre lui-même, qui avait su parler de ces jeux d'espaces, avait décrit le fond aérien en termes de « vides » engendrés par des motifs flottants; ces vides « prennent une vie par le contraste des couleurs et de la texture », avait-il précisé (cité dans *Vie des Arts* 9, 1957, p. 21). On est tenté de suggérer que le lien entre ces deux volets, motif en suspens et fond aérien, contribue à l'univers du sens et des silences de l'œuvre.

On croit retrouver chez ce peintre québécois une perspective analysée récemment par Yves Bonnefoy dans *Remarques sur le dessin* (1993). Dans son rapprochement du dessin et de la poésie autour de cette part de vide et de silence, Bonnefoy examine, au-delà des formes, l'impression de *présence* qui surgit de ces conditions; il y voit en outre le lieu d'unité de l'œuvre, celui de ses contours originaux et de sa dimension de vie. Ce sont bien là les sources d'une émotion toujours actuelle.

Five O'clock in the Morning (1951), *Joueurs de pétanque* (1960), *Pêcheur indonésien* (1960-61) ne sont que quelques exemples de cette poésie picturale qui se déploie à la Maison Hamel-Bruneau. Dans le cas de *L'œuf à la coq* (1951), c'est même un surcroît de vie et d'unité qui se dégage dans les seuls tons de gris et de noir du tableau. De la profondeur de l'arrière-plan de silence, un coq magistral, de profil, se détache doublement selon deux figures décalées qui se superposent en transparence pour accentuer sa *présence*: l'une se résume à ses seuls contours, l'autre est composée de plages d'ombres qui se touchent à peine. Enfin, dans *Autoportrait à la pipe* (1938), un espace de silence occupe une partie du visage.

Ailleurs, dans *Le Paradis* (1946), le fond aérien est en quelque sorte au centre de la composition. Un paradis très peuplé se situe au bord de l'abîme. Un personnage attiré par le vide s'y réflète; son reflet a la forme, ailée, d'un Icare en chute. Dans le bas du tableau, au premier plan, étrangement, un confessionnal est porté par un personnage. Dans *Deux oiseaux* (1952), on est tenté de voir une autre figure de l'univers partagé entre le haut et le bas. L'oiseau du haut, de profil, marche tête haute sur un coffre; celui du bas, semblable, se tient immobile, tête basse, devant le même coffre qui l'encadre.

Les interrogations du peintre et ses réflexions sur le monde se retrouvent au cœur de nombreux contenus. L'existence, la société et les mythes sont tour à tour explorés. *Poissons* (1961) évoque à la fois une explosion de vie et de couleurs, un animal préhistorique et un fossile. *Nature morte au faisan* (1949) réunit autour du faisan inanimé un couteau, des œufs, un cœur transpercé d'une flèche, un as de pique! *Apocalypse* (1946) et *L'Annonciation* (1954) sont étonnants et riches de symboles. Plusieurs œuvres, dont *Les Dames chapeautées* (1954), expriment une vision sociale.

Dallaire a su allier à la gravité des thèmes la légèreté de l'expression. Le fantastique, le ludique, l'humour y sont engagés. On est souvent étonné par la liberté des formes. Enfin c'est tout le plaisir et la savante magie de la couleur, plus éclatante vers la fin de sa vie, qui s'ajoute à l'ensemble : signalons à cet égard *Le Jeune Poète* (1957), et *Tête cocasse* (1960). Et l'exposition en rend compte magnifiquement!

Hélène Legendre-De Koninck

BAIE-SAINT-PAUL

AU CREUX DE LA MÉMOIRE, A LA SURFACE DU MIROIR

MÉMOIRE/MIROIR : 12e Symposium de la jeune peinture au Canada, 5 août- 5 septembre 1994.

Le 12e Symposium de la jeune peinture au Canada n'a pas usurpé son qualificatif de « jeune ». En effet, du 5 août au 5 septembre 1994, le public a pu voir travailler à l'arena de Baie Saint-Paul, une quinzaine d'artistes dont un bon tiers avaient moins de trente ans. Le Symposium a fait honneur à sa réputation de manifestation internationale puisque quatre pays (si l'on exclut la France où l'artiste québécois Michel Madore poursuit sa carrière) étaient représentés : Autriche (Alexander Netusil), Mexique (Ana Miriam Pelaez), Pays-Bas (Lian Van Tuijl) et Italie (Barbara Villosio). Les artistes sélectionnés avaient à produire une œuvre murale autour du thème *Mémoire/Miroir*. Un sujet de prédilection pour René Derouin, l'artiste invité qui, parallèlement aux conseils qu'il offrait à ses jeunes collègues, a animé le Symposium de bout en bout en donnant l'exemple, c'est-à-dire en réalisant une fresque composée de plusieurs centaines de photographies de sa femme Jeanne.

Mémoire/Miroir ce thème riche et complexe appelait les artistes à puiser en eux-mêmes l'inspiration de leur création. Exercice difficile surtout pour les plus jeunes. En outre, il fallait éviter quelques pièges et, en premier lieu, celui de la complaisance : le miroir pour se mirer certes mais pas pour s'admirer. Ainsi, l'invitation à faire œuvre personnelle était-elle évidente. Encore fallait-il élargir le champ de l'investigation introspective de sorte qu'il puisse être partagé avec les visiteurs. Les artistes y sont parvenus assez facilement. Quant au volet *Mémoire*, il offrait davantage de liberté. Mais en même temps, le traitement qu'en ont proposé la plupart des hôtes du Symposium laissait percevoir les influences auxquelles chacun d'eux — à l'exception de Louis-Pierre Bougie influencé par lui-même — n'a su nettement se soustraire : Mondrian, Colville, l'art pauvre, etc. Alors, sans susciter de découvertes fulgurantes, le 12e Symposium aura eu le mérite de donner un bon aperçu de la très grande diversité qui marque les tendances de la peinture contemporaine : le *sacré* illustré par Gabriel Routhier, Bernard Paquet, Michel Madore (le plus mûr des trois qui confirme un très grand talent.) ; le *pays* (critique de la société et des mœurs) exprimé par Lian Van Tuijl, Gilline Tran, Michael D. Sparks, Marc-André Soucy et Miriam Pelaez ; la *matière* où se sont rencontrés Alexander Netusil, Barbara Villosio, Hanibal Srouji ; l'*Histoire* dont témoignent Élaine Boily, Sylvain Beaulieu et, à sa manière si personnelle, Louis-Pierre Bougie. Naturellement, certains artistes pourraient se réclamer de plusieurs sous-thèmes à la fois : Histoire-matière, pays-sacré, etc.

Le thème Mémoire/Miroir se prêtait à un traitement intériorisé qui constituait de belles occasions de percer un peu l'intimité créatrice des artistes. Ce dont le public ne s'est pas privé. Expérience délicate dans un espace aussi vaste qu'une patinoire, néanmoins expérience réussie. B.L.

ROLAND POULIN, QUE VOIS-JE ?

4 Novembre 1994 - 12 février 1995, Musée des beaux-arts du Canada.

Le Musée des beaux-arts du Canada offre une rétropsective consacrée au sculpteur montréalais, Roland Poulin. Les œuvres exposées ont été exécutées entre 1978 et 1993. Cette période comprend deux étapes distinctes dans l'évolution esthétique de l'artiste : ciment et minimalisme, bois et postmodernisme .

CIMENT ET MINIMALISME : 1978- 1983

Roland Poulin est le produit de son temps et des changements esthétiques qui ont transformé les arts visuels au Canada dans les deux dernières décennies. Dans les années 70, il faisait de la sculpture minimaliste où l'objet sculpté était un jeu savant avec les formes, avec leur disposition, avec les contrastes et les ruptures des *patterns*. La sculpture se vidait lentement de tout sens, de toute densité, de toute spiritualité, de toute sensualité, de toute émotion et cheminait vers la « purification » des volumes jusqu'à ce qu'elle disparaisse dans un art « minimum ». À force de réduire et de réduire les formes, la sculpture épuisait ses significations.

Au milieu des années 80, le minimalisme en tant que courant artistique ne correspondait plus aux intérêts esthétiques et existentiels de Poulin qui voulait dorénavant transformer et développer sa sculpture. La transition entre la modernité et la postmodernité s'est faite graduellement et elle a pris forme dans une œuvre charnière , *Hommage à Hung Jên*, qui effectue le lien entre le minimalisme et la postmodernité. Le premier geste de contestation de l'artiste contre l'art abstrait consista à couvrir et à enterrer partiellement sa dernière sculpture en ciment. Ce geste d'enterrement partiel était hautement prophétique et esthétique car l'œuvre, intitulée *Sombre*, qui suivit trois ans plus tard, se dirigeait vers une forme entièrement close, dense, pesante, massive qui évoquera l'image du tombeau et de la vie-mort.

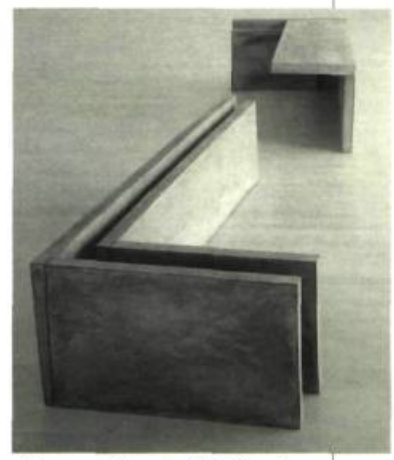
BOIS ET POSTMODERNITÉ 1985-1993

Si la modernité privilégie l'abstraction par rapport à la figuration, Roland Poulin trouve au contraire un lien et une complémentarité entre ces deux registres. En effet, ses sculptures en bois sont un mélange subtil du figuratif (la tombe, la table, l'âtre et la croix) et de formes abstraites que ces figures hautement symboliques permettent de développer. Autrement dit, l' artiste travaille la figuration de la forme abstraite et la forme abstraite de la figuration. C'est un va-et-vient constant entre ces deux registres. Le résultat est fascinant car l'amateur trouve toujours des points d'ancrage dans les œuvres qui lui permettent de s'interroger sur la vie et sur l'art. Les sculptures en bois obligent toujours le visiteur à se poser la question suivante : que vois-je ?

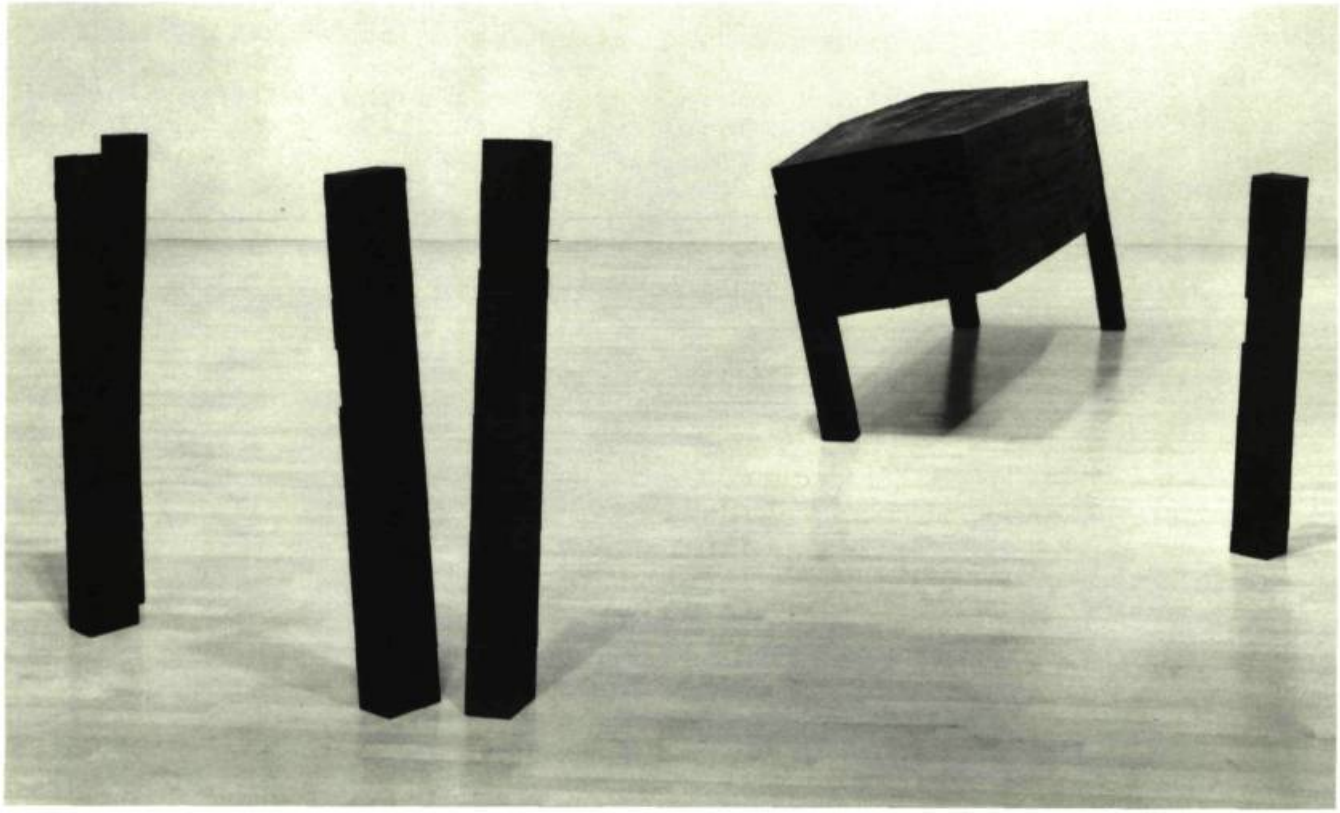
La question de l'identité de chaque œuvre est constamment posée car l'artiste marie des objets hétérogènes et distincts, par exemple, une table et un tombeau ; mais il les altère partiellement afin de les harmoniser dans un ensemble cohérent. Cette altération ne change pas l'essence des objets. Tout ce qu'elle fait c'est de les prolonger dans l'espace. Le référentiel symbolique reste toujours présent dans ces œuvres. Ainsi, chaque œuvre renvoie toujours à autre chose que la matière sculptée. C'est justement cela qui permet d'aller au-delà de la forme, au-delà du volume et au-delà de la structure et indique ainsi le *sens* que l'art ajoute à l'existence.

En définitive, Roland Poulin insuffle avec beaucoup d'à propos une dimension spirituelle à ses œuvres. L'art quitte le ludique pour la profondeur symbolique des volumes et des idées .

Camille Bouchi



Hommage à Hung Jên, 1983, Ciment
50,7 x 81,5 x 396 cm
Musée de beaux-arts de l'ontario, Toronto (n° de cat. 57)



Déplacement lent, 1990
Bois polychrome
111 x 80 x 240 cm
Collection de l'artiste