

Expositions

Volume 21, Number 84, Fall 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54985ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1976). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 21(84), 64–70.

MONTRÉAL

GILLES BOISVERT: UNE CÉLÉBRATION DE LA SALLE DE BAIN

Les tenants du Pop Art ont souvent choisi les motifs de leurs œuvres dans la réalité quotidienne la plus immédiate et la plus banale. Et, parmi ces objets qu'on s'étonnait de retrouver dans un contexte d'art, certains artistes pops se sont approprié de préférence des produits neufs, aseptisés, bien représentatifs de la société technologique contemporaine. Ces sujets, traités dans des œuvres qui présentent le plus souvent de grandes qualités formelles, ont réussi à produire en Europe, puis aux États-Unis, de fortes impressions de dépaysement.

A première vue, les dernières pièces de Gilles Boisvert, exposées à la Galerie Curzi, en avril dernier, et comprenant une douzaine de tableaux à l'acrylique travaillés au fusil, relèvent de cette tradition pop mais continuent des recherches plastiques et thématiques qui sont propres à l'artiste. Le spectateur a l'impression que le peintre, dont les dessins récents avaient un contenu politique plus sérieux, s'est laissé aller, cette fois-ci, au seul plaisir de peindre, de jouer avec l'espace et les couleurs. Le thème de l'exposition — une jeune femme nue dans sa salle de bains — s'est visiblement imposé à Boisvert pour des raisons purement plastiques, et l'artiste, qui joue subtilement avec les divers éléments de cet univers, y crée parfois de savoureuses ambiguïtés.

Il serait vain de chercher dans cet ensemble de tableaux un symbolisme cohérent. Certes, il y a des constantes: quelques compositions suggèrent une opposition entre les matières dures et froides de la salle de bains et la chair souple et tendre de la jeune femme; cette dernière apparaît même comme vulnérable dans certains tableaux quand le dessin et la couleur transforment le carrelage de la pièce en un mur

de pierres ou le rideau de douche en une clôture de tôle ondulée. Ailleurs on retrouve des métamorphoses plus rassurantes: dans un des tableaux, par exemple, la partie supérieure du mur devient un ciel bleu où ne se dessine aucunement l'ombre du rideau qu'on aperçoit pourtant sur la partie inférieure; cette transformation est si convaincante que la tige du rideau qui sépare ce ciel en deux parties semble un élément tout à fait déplacé. Parfois, comme dans les dessins de 1974, des nuages viennent conférer à l'espace des tableaux une allure surréaliste. Ces nuages tantôt sont suspendus à des cintres comme s'il s'agissait de banales serviettes de bain, tantôt remplissent la silhouette de la jeune femme ou remplacent le carrelage sur lequel se profile cette silhouette. Tout cela crée une atmosphère de poésie et de rêve qui nous incite à jeter un regard neuf sur des éléments secondaires des tableaux que Boisvert traite un peu à la manière des hyperréalistes: robinets, tige, cintres, etc.

Mais la salle de bains n'est aussi qu'un prétexte, et Boisvert s'y intéresse surtout parce qu'il y retrouve des matières qui réfléchissent la couleur et la lumière d'une façon particulière. Il est également préoccupé de l'organisation de l'espace qu'il fausse et contredit allègrement: des deux portions de ciel qui sépare la tige dont nous parlions plus haut, l'une est plus rapprochée du spectateur que l'autre; ailleurs, on ne saura jamais si la jeune femme est placée devant ou derrière le rideau qui coupe la toile verticalement, etc. Souvent, à la manière des artistes pops américains, le personnage est répété deux, trois ou plusieurs fois avec une exposition différente à la lumière, ou encore il est confronté avec son ombre ou son empreinte; il en vient ainsi à perdre son importance comme sujet, et le rythme de la composition y gagne d'autant. Dans deux tableaux, il n'est plus qu'une vibration pure.

Toutes ces distorsions de l'espace, ces études sur la couleur et la lumière, ces reprises rythmiques de l'image sont le véritable langage



de Boisvert, mais il arrive que des tableaux trop anecdotiques nous empêchent d'y accéder. On a alors raison de préférer les dessins plus austères de 1974. Mais, quand l'artiste réussit à créer une tension entre ses recherches et les images qui leur servent d'écran, le résultat est étonnant. Les toiles deviennent pour le spectateur ce qu'elles furent sans doute pour Boisvert: l'objet d'un grand bonheur.

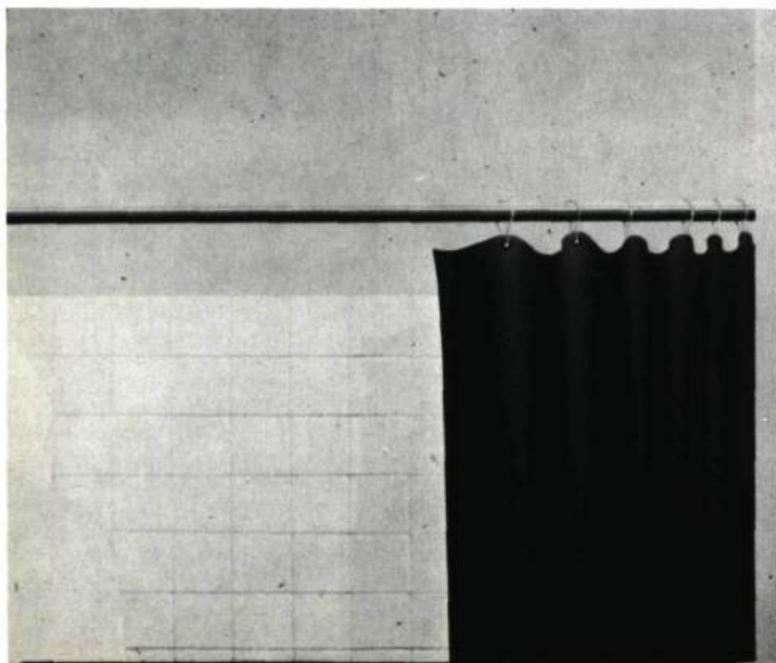
Gilles DAIGNEAULT

FRANTZ LAFOREST, OU LA QUÊTE DU TEMPS

Passionnante et déroutante à la fois, cette quête du temps passé et à venir à laquelle Frantz Laforest nous conviait récemment à la Galerie Gilles-Gheerbrandt de Montréal. Une vingtaine de tableaux plus une série de petits formats nous racontent sans fard l'aventure et l'histoire non pas de l'homme, mais plutôt de la matière dans des paysages surgis de l'inconscient et avec des textures temporelles qui vont chercher logiquement la valeur des instants accumulés.

L'homme est-il si totalement absent dans cette recherche de la vie que le temps imprime sur l'inanimé? A en croire, ou plutôt à en voir, l'œuvre de Laforest, il ne manifeste sa présence que par l'interprétation qu'il donne aux signes inscrits dans la fatigue de la matière. Mais c'est une fatigue qui remonte directement aux premiers âges par la vertu même de son pouvoir de suggestion.

C'est au niveau du subconscient que se déroule le passage du temps et qu'il flotte devant nous pour s'enfoncer dans le futur. Par ce cheminement irréversible, Laforest nous propose sa version dont il fait jouer le thème unique avec un nombre de variations dénuées d'introspection; bien au contraire, c'est la présence même d'une réalité — celle du temps — qui



1. Gilles BOISVERT
Sans titre, 1976.
Acrylique sur toile;
42 cm x 48.

2. Monique VOYER
Enrobé de cœur, 1975.
Acrylique et collage;
35 cm x 20.

permet à la matière de jouer pleinement son rôle: en l'occurrence, celui d'informer de l'inéductibilité de toute métamorphose.

Parce qu'il a parcouru le monde comme ethnographe, Frantz Laforest est tout imprégné des sensations que livrent les vieilles pierres et les messages laissés par l'homme. Aussi, dans ses tableaux, peut-on lire accidents et graffiti qui transcendent le matériau utilisé: souvent des chiffons, des papiers, des plastiques même, tous imprégnés par le temps et l'environnement mouvant et brutal des intempéries. En disposant ces matériaux sur une surface donnée, en les ajustant, en creusant davantage leur signification, l'artiste nous emmène dans sa quête d'un absolu, dont l'énergie désagrègerait son support vers un autre état de la matière.

Frantz Laforest, Canadien qui vit à Paris et dont c'est la première exposition à Montréal, ouvre une voie: celle de la profondeur du temps, dont on oublie dans la vie consciente la valeur et la fonction.

Jacques de ROUSSAN

LE LYRISME DE MONIQUE VOYER

Du 17 juin au 12 juillet, Monique Voyer exposait à la Galerie de L'Apogée, à Saint-Sauveur-des-Monts. Ces œuvres récentes, de petit format, manifestent une fois de plus le cheminement d'un peintre de l'abstraction lyrique fidèle à elle-même et à ses motivations les plus profondes. Le langage plastique lui sert de moyen pour concrétiser dans l'image virtuelle l'unité des besoins d'action et de contemplation de l'élan vital. Toutefois, sa préoccupation majeure demeure l'organisation des formes dans l'espace pictural, et la matière et les matériaux y sont interrogés pour leur puissance à déterminer un univers émotionnel cohérent. Ce sont ici les procédés du collage et de l'acrylique qui rendent possible l'apparition des textures et des coloris nuancés, lesquels déclenchent à leur tour ces rêveries de la terre chères à Bachelard. Ces images nous ouvrent à une expérience esthétique, à la fois sensuelle et spirituelle, du monde végétal et minéral, celui qu'on peut facilement ne pas voir si jamais on ne se promène dans les bois ou sur les plages les yeux rivés au sol: mousses mouillées, filets d'eau, transparences, cailloux brillants, coquillages enfouis, roches veinées, champignons éphémères, neiges fondantes, sables envahissants.

C'est l'histoire d'amour du regard sur l'objet qui perpétue l'expérience de la création et qui entraîne le spectateur dans le même processus régénérateur.

Michèle DROUIN

CENT ONZE DESSINS DU QUÉBEC

Le Musée d'Art Contemporain nous a présenté récemment *Cent onze dessins du Québec*, exposition qui fera aussi le tour du Canada, de novembre 1976 à mai 1977, en passant par Rimouski, Lethbridge, Hamilton, Windsor et Halifax.

Il est véritablement rafraîchissant de revoir une exposition de dessins. Langage pur et dépouillé, le dessin a trop souvent été défini comme habilité à copier. C'est ainsi qu'il fut rejeté, la plupart du temps, au rang d'art mineur et «à la poubelle de l'histoire». Malgré les dadaïstes, ce n'est que depuis quelques années, peut-être depuis des contestations estudiantines

et depuis l'importance qu'ont pris graffiti, affiches et écriteaux de tout genre, que le dessin se libère lentement de contraintes stéréotypes et qu'il nous revient au Québec en reprenant le dessus et en s'affirmant par sa valeur propre.

D'ores et déjà, le caractère *intime* que l'on prêtait aux dessins d'un artiste, n'existe plus. Ici, nos 48 artistes nous présentent, en effet, leurs dessins voulus par eux comme étant des œuvres finies et non à la remorque d'un art dit majeur, non comme un préambule nécessaire à la création d'une œuvre.

Ceci dit, remarquons pourtant que le dessin, pour les exposants, peintres sculpteurs ou graveurs, est une activité importante mais qu'il reste souvent un prolongement de leur art. Même chez Molinari ou Barbeau, qui nous présentent des dessins si différents de leur peinture, nous pourrions croire que le dessin est pour eux une activité tout à fait parallèle. Le dessin agit pourtant dans le même sens, dans le même esprit. La manière est autre, la technique est autre, l'expression est autre, l'intention artistique est la même.

Dans chaque dessin, on sent le plaisir profond qu'a eu l'artiste à le réaliser. Il ne suffit pas de le regarder comme si l'on n'avait fait que poser sur la surface de papier quelques points, traits, lignes ou frottis. Il faut, comme disent Joyce et Mallarmé, pénétrer l'œuvre comme si c'était un labyrinthe avec mille et un passages secrets; il faut la regarder au fond, en dessous, par-dessus, au travers, et puis il faut la lire, car le dessin est bien un langage particulier, une écriture, une page de musique. Il faut suivre le mouvement du crayon, du feutre, de la plume, du fusain, du nuage de graphite, qui exprimera en un temps, tel le pinceau du japonais, une gamme infinie de variations et de pulsations.

En fait, nous sommes ici en présence de recherches sérieuses. L'humour existe parfois, mais rarement, et beaucoup moins qu'il y a quelques années. Le pourquoi de la chose est encore difficile à cerner. Un fait est certain, il s'agit d'un travail d'analyse et de concept. Comme le dit Alain Parent dans l'introduction du catalogue de l'exposition, il se dégage de l'ensemble une réflexion impliquant les notions de séquence, de structures sérielles, de temporalité.

Yves Gaucher, Guido Molinari et Charles Gagnon furent, bien sûr, les premiers au Québec à en suggérer les notes, les vibrations et les moments spaciaux. C'est avec eux d'abord que nous avons quitté le monde de Newton pour pénétrer dans celui d'Einstein, ce monde en perpétuelle expansion. Que ce soit en travaillant des surfaces sérielles, comme Poulin ou Dutkewych ou comme Pnina Gagnon ou Kiopini, ou bien des traits répétitifs, comme Juneau, Archambault, Gnass ou Béland, ou encore des dédoublements de temps, comme Whittome, Bogaert ou Alleyn, les artistes utilisent des éléments formés d'un nombre indéterminé de particules soumis en général à un contrôle strict en se mouvant dans différents registres.

Autant la réflexion générale semble être profondément commune, autant cette exposition est fascinante par sa variété, par son imagination et par son intensité. Admirons aussi la rigueur et la diversité de techniques parfois très exigeantes. De haute qualité, les cent onze dessins du Québec reflètent une activité artistique où le combat de la pensée et de la matière a atteint une maturité dont nous sommes fiers.

Michèle TREMBLAY-GILLON

3. Franz LAFOREST
Trois tasseaux, 1974.

4. Pnina GAGNON
Visage de Michael McLearn, 1976.
Sanguine sur papier; 81 cm x 101,6.

5. Edmund ALLEYN
L'Heure fixe 2, 1975.
Encre sur papier; 66 cm x 101,5.



GRAPHISME ET DESIGN DES JEUX

Lors d'événements importants, le graphisme publicitaire ou d'enseignes, fait partie de l'ensemble et a tendance à être omniprésent aux spectateurs sans que ceux-ci n'en ressentent la valeur artistique sous-jacente. Le travail reste anonyme. Exposé à la Galerie Signal, ce même travail de groupe prend une tout autre ampleur, permet également de voir l'ensemble de l'œuvre et de rendre hommage à chacun des participants.

Ici, ils sont cent, tous Canadiens, la plupart Montréalais, dirigés conjointement par Georges Huel et Pierre-Yves Pelletier, et ils ont créé plus de mille cinq cents documents différents.

C'est un travail original qui nous surprend par ses thèmes intéressants, sa forme-couleur et par sa technique hautement spécialisée. Tout d'abord, il a fallu, sans le faire sentir, structurer jusqu'au moindre détail de cette gigantesque entreprise. Un seul caractère typographique fut choisi; en tout et pour tout, on

n'utilisa que trois ou quatre formats avec un nouveau système de dépliant-affiches et une seule grille dans laquelle lettres, textes, dessins, photos, en somme tout ce que publierait le COJO, s'y incorporait. Contrairement à Munich, où les affiches illustraient différents sports en photos haut-contraste, ici, on choisit des thèmes tels que ceux de la jeunesse, de la rencontre... La couleur servit la plupart du temps de fonction et d'identification. On retrouva partout cet arc-en-ciel, symbole de beau temps, de temps de l'amitié; le rouge, notre couleur nationale, était fréquemment employé, le bleu fut la couleur de la communication et le vert celle de l'environnement, celle du Village olympique. De l'ensemble, on peut dire qu'il ressort une unité, un esprit de groupe, qualité première pour Pierre-Yves Pelletier. Pour lui, il s'agissait d'être nous-mêmes et de conserver ce qui nous était propre, à nous Québécois, sans pour autant verser dans le folklore. C'est ainsi que pour plus d'objectivité, c'est la photographie que l'on préféra à l'illustration graphique, sauf bien sûr dans tout ce qui était cartographie, etc. La technique de la photo a d'ailleurs été souvent plus qu'intéressante.

Ce fut l'heureuse initiative de la S.A.P.Q. que de nous permettre de prendre conscience d'emblée de cet énorme effort québécois dans le domaine du design.

M. T.-G.



6



7

JEAN-PAUL JÉRÔME A LA PAROLE

La nouvelle exposition de cinquante toiles de Jean-Paul Jérôme¹ sera inaugurée, à la fin de septembre, à la Galerie Bernard-Desroches. Pour préciser sa démarche, l'artiste nous transmettait récemment quelques réflexions:

«Le processus de mon développement a son origine dans la perception d'un état, pour se dégager vers une peinture lyrique, plus aérée, qui s'affirme dans mon style très particulier.

«Il s'en dégage, dans l'ensemble, un esprit d'envol, grâce à des rythmes cadencés, harmonieux. Une structure souple anime de courbures tout l'espace de la toile.

«Sa lumière rend possible l'emploi du coloris en des zones coordonnées, stimulant ainsi son pouvoir mélodique.

«Les formes, essentielles, semblent mutuellement mobiles et animent cet ensemble homogène dans une sérénité, une force d'équilibre de plus en plus accordée au sentiment perçu pour devenir ordre et mouvement.

«Et ce mouvement est sans cesse nourri de précision graphique par des aplats successifs, liés à chaque tonalité; des contrastes angulaires aux contours tranchants; des transparences lumineuses juxtaposées; des formes choisies, articulées, reliées entre elles à partir d'un espace tactile; bref, par tout un ensemble d'éléments qui adhèrent d'instinct à une organisation visuelle imprégnée de mesure.

«C'est autour de trois grandes toiles que l'on pourra déceler entièrement ce langage actuel, libre dans ce monde résolu, volontaire et poétique, où l'émotion profonde et réelle, menée de toile en toile, apparaît sensible et insoupçonnée.

«Une géométrie y mûrit lentement, limpide comme l'air, plus cristalline, soutenue par une vie, par des rapports.

«Une pulsation continue amène là couleur contre couleur à moduler musicalement une source de résonances spirituelles qui envahit d'une manière particulière les rêves sensoriels et nous incite à saisir un certain mystère.

«Il s'agit d'une relation cohérente et privilégiée dans un monde de formes des plus simples, mais de formes qui émergent tour à tour de ce monde et déclenchent dans cette unité visuelle les composantes d'un univers capable de susciter une certaine magie latente des choses cachées.

«Il y a donc invitation à tous de voir l'ensemble et de retrouver en soi la part dynamique de l'œuvre.»

1. Cf. Fernand Ouellette, *Jean-Paul Jérôme, peintre de la relation. Vie des Arts*, Vol. XX, N° 79, p. 14-17.

TIVI ETOOK ENCHAÎNE

En juin 1975, Tivi Etook exposait à la Guilde Canadienne des Métiers d'Art de Montréal un étonnant ensemble de dix-huit gravures sur pierre¹. Pour la première fois, un graveur esquimau publiait un catalogue particulier², et son succès fut considérable.

En avril dernier, sous le titre d'*Autrefois*, Etook revenait avec un ensemble de seize gravures et un maillot en T paré d'un caribou attaqué par deux chiens. Cette nouvelle présentation donne une impression de redite parce que l'artiste, trop soucieux d'enchaîner sa production d'une exposition à l'autre, s'est contenté de développer les mêmes thèmes. En voici des exemples. D'abord *Le Chasseur et le caribou*. L'an dernier, deux gravures portaient sur ce sujet. Dans l'une, l'animal poursuivait le chas-

seur; dans l'autre, il le rejoignait et, d'un coup de corne, lui enlevait une mitaine et une jambière. Cette fois-ci, nouvel épisode de la poursuite: il le déculotte. (Etook, farceur intempérant, met l'accent comique dans l'œil rond du caribou, surpris et même ahuri par l'objet qui s'offre à sa vue.) Autre sujet: *Le Loup et le caribou*, qui fait une quatrième apparition, sans compter *Le Rêve de Tivi* qui se rapporte au même thème. Cela fait beaucoup de caribous, car il y en a d'autres. Enfin, l'an dernier, il nous offrait une danse de lièvres; cette année, une danse de phoques.

Plusieurs de ces gravures ont certes de la valeur mais l'artiste esquimau qui s'en tient exclusivement aux choses du passé est forcément limité dans ses sujets, et la répétition semble presque inévitable. Pourtant, le catalogue de l'exposition de gravures du Nouveau-Québec de 1975 a apporté, dans ce domaine, une surprise de taille. En effet, il comprenait quelques gravures sur des thèmes nouveaux: autoportraits, vues de villages et de campements, bandes dessinées, scènes de la vie courante (une mère allaitant son enfant), fleurs et arbrisseaux (des bleuets!). Nous sommes redevables de cette nouveauté à un jeune artiste et professeur, Brian Dalton, qui a conseillé aux graveurs d'Inoucdjouac (*Port Harrison*) de regarder les choses qui les entourent et de représenter leurs occupations journalières.

A mon sens, la plupart des gravures du Nouveau-Québec, comme celles de Baker Lake, d'ailleurs, souffrent d'un défaut singulier. Je veux parler du traitement du faciès esquimau et, spécialement, des yeux. Passe encore que sirènes, esprits et autres génies malfaisants ressemblent à des Visages pâles, mais je m'étonne grandement que personne n'ait attiré l'attention des graveurs esquimaux sur cette étonnante déficience et, surtout, que les Esquimaux, si bons observateurs des moindres mouvements des animaux, ne s'en soient pas eux-mêmes avisés.

A cet égard, Etook ne fait malheureusement pas exception. Par ailleurs, sa technique, d'une année à l'autre, ne s'est pas améliorée et donne plutôt l'impression d'un léger relâchement. Serait-ce qu'Etook, mal conseillé, n'apporte pas à son travail tout le soin dont il est capable? Je ne sais, mais sa dernière exposition a un peu déçu ceux qui comptaient sur lui pour donner une dimension nouvelle à la gravure esquimaude du Québec. Il faut espérer qu'il ne s'enlisera pas dans la facilité mais s'efforcera au contraire de créer des œuvres pleinement dignes de son grand talent³.

1. Un compte rendu de cette exposition a paru dans *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 82, p. 69.

2. Virginia J. Watt, dans la préface du Catalogue de 1976.

3. Tivi Etook figurait au nombre des quatre-vingts artisans choisis pour travailler sous les yeux du public pendant la démonstration intitulée *Artisanage* et tenue dans la salle d'exposition de l'Immeuble Bonaventure, à l'occasion des Jeux olympiques.

Jules BAZIN



8

**DEUX ASPECTS DU QUOTIDIEN:
BEAUGRAND-CHAMPAGNE ET
CHARBONNEAU**

En présentant, le 31 mars dernier, à la Galerie de l'Image de l'Office National du Film, un document photographique sur la condition des personnes âgées, Claire Beaugrand-Champagne faisait une brèche dans la conspiration du silence organisée autour des notions de vieillesse et de mort dans nos sociétés contemporaines de consommation. Les mots même de vieillesse et de mort sont quasiment disparus des dictionnaires; on les remplace par d'autres prétendument plus aimables: l'âge d'or, la disparition d'êtres chers. Ce qu'on ne peut remplacer hélas! c'est la réalité qui, elle, trouble les fausses quiétudes, cette réalité qui nous rejoint, qui nous prend à la gorge et nous force à nous interroger lorsque nous sommes confrontés aux visages étrangers et fraternels de ces compagnons de voyage que sont nos aînés, aux prises quelques années avant nous avec les problèmes aigus de la solitude, de l'angoisse métaphysique et, dans trop de cas, avec ceux de l'indigence matérielle.

"C'est avec des adolescents que la vie fait des vieillards", a écrit Marcel Proust. Pour Claire Beaugrand-Champagne, la vieillesse ne transforme pas, elle ne fait qu'accentuer certains traits de caractère. Les différents visages de la vieillesse, ceux de l'apaisement, de la sagesse et de ce rêve qui n'en finit pas sont aussi évidents dans le document photographique présenté.

Pour la cinquième fois, Claire Beaugrand-Champagne expose, à la Galerie de l'Image, des photographies de vieilles gens telles qu'elle les voit, telles qu'elle les sent, après avoir vécu dans leur intimité pendant deux ans. L'essai photographique demeure incomplet, l'auteur le reconnaît et invite le lecteur à le compléter. Le désir d'informer est là, de transformer aussi. Mais, finalement, c'est la continuité de tout qui est bouleversante. Les choses, dans le fond, changent si peu — et si lentement.

De son côté, que cherche Roger Charbonneau avec son diaporama de la réalité quotidienne du Centre-Sud de Montréal? Lui aussi, pendant près de deux ans, à l'aide de sa caméra, a inventorié un secteur de la ville. D'un œil attentif, il a suivi avec compassion, humour et tendresse la vie d'un petit peuple amical qui va au travail, qui vit, qui rêve, qui aime, qui discute, qui s'inquiète et qui se révolte. Bien intégré dans ce milieu, c'est en poète qu'il en partage les joies, les peines, qu'il s'attache à l'enfance et à ses jeux, qu'il s'efforce de communiquer une image réelle à l'aide d'un médium qu'il manie aussi bien que les mots, le son ou la couleur.

Roger Charbonneau se définit comme un autodidacte de la photographie. Ainsi que Claire Beaugrand-Champagne, il est politiquement et socialement engagé dans la transformation d'un contexte social particulier, les quartiers insalubres.

Incisif, il organise les éléments de l'image de manière à obtenir ce qu'il veut. La réalité pour lui est une forme de poésie.

Andrée PARADIS

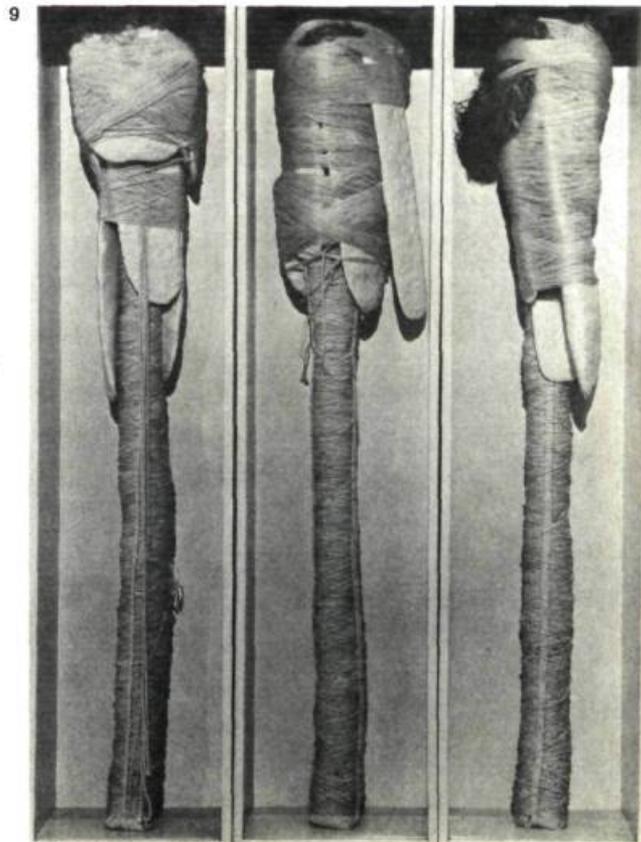
17 ARTISTES CANADIENS

A l'occasion de la conférence *Habitat 76* que l'ONU tenait, en juin dernier, la Vancouver Art Gallery présentait *17 Canadian Artists: A Pro-Team View*. Se rappelant que Protée était le dieu mythique qui changeait de forme à volonté, le spectateur suppose que les 17 artistes font fi de toute conformité et qu'ils représentent toute la gamme de l'activité artistique canadienne. Mais tel n'est pas le cas. Alvin Balkind, conservateur en chef de la VAG, qui a organisé cette exposition, explique dans le catalogue que ses préférences personnelles ont présidé au choix des œuvres. Cette sélection repose donc sur sa sensibilité artistique personnelle, à la fois hautement intuitive et indéniablement constante, mais qui, de ce fait même, l'empêche de fournir une représentation objective de la diversité artistique du pays.

Balkind a montré dans le passé un dynamisme et une originalité qui lui ont valu une solide réputation de non conformiste. Défenseur du nouveau et du progressif dans l'art, de l'excentrique au besoin, il a déjà clairement indiqué ses préférences pour l'objet antiart. Sachant que l'exposition est fortement orientée par la personnalité de l'organisateur, on peut d'autant mieux l'évaluer. D'une manière générale, la réaction évidente de Balkind contre le tableau conventionnel (il appelle ces œuvres des «pièces murales») l'a conduit à choisir des artistes qui professent des idéaux artistiques hautement innovateurs et progressifs. Sa sélection peut dépendre pour beaucoup de critères personnels en matière de qualité et de signification, mais cette discrimination a le bonheur d'être souvent perspicace, même si elle prête en même temps à la controverse.

L'exposition atteint le mieux ses objectifs avec les œuvres de Paterson Ewen, Irene Whittome, Michael Snow et Bill Jones. Ewen, un peintre de London, Ont., montre une force brutale dans ses panneaux de contre-plaqué qu'il creuse avec énergie avant de les peindre d'une manière fortement expressive. *Precipitation* (1973), panneau de 8 pieds sur 7½, palpité sous des jaillissements de lignes libres et de taches noires incrustées dans le bois. La vitalité de cet artiste contraste avec la rigidité des photographies de Tom Dean et les petits riens d'Eric Fischl d'Halifax. Whittome attache avec des cordes divers objets mystérieux. Elle les lie, les tresse et les enveloppe d'une manière rituelle. Ses œuvres sont les plus énigmatiques de l'exposition. *White Museum #1* (1975) contient un sens du mystère et un effort mental qu'on ne trouve guère dans plusieurs des «pièces murales» assemblées par Balkind. Michael Snow, fort de ses succès précédents, expose des œuvres d'une qualité consistante. Ses divers assemblages photographiques (dont *Glares*, 1973, et *Red*, 1974, qui ressortent par la qualité), le montrent en plein contrôle de son expression artistique. Bill Jones fabrique, comme Snow, des montages photographiques. Mais, seulement quelques détails de *Notion of Motion* (1975-1976) et de *Continental* (1976) justifient la maîtrise qu'il a su montrer auparavant dans des œuvres comme *Casino Royale* ou *Elevations, Levitations and the Twist* (Coll. AGO). Jones doit tout de même être considéré comme un des artistes canadiens les plus imaginatifs et intelligents qui s'expriment par la photographie.

Certaines œuvres ont un contenu si mince que leur inclusion dans l'exposition est quelque peu surprenante. Parmi elles, se trouvent celles de N. E. Thing Co. Ltd. de Vancouver, de Reinhard Reitzenstein de l'Ontario et de John Hall de Calgary. Iain et Ingrid Baxter se contentent de jeux de mots à faible portée



6. Raymond BELLEMARE
Affiche des XX^e Jeux olympiques,
Montréal.

7. Jean-Paul JÉRÔME
Oasis, 1976.
Acrylique sur toile; 61 cm x 46.

8. Claire BEAUGRAND-
CHAMPAGNE
Exposition à la Galerie de l'Image.

9. Irene WHITTOME
White Museum #1, 1975.
Assemblage.

et d'effets théâtraux de choc. *Peter Piper Picked* . . . , est une photographie en quatre volets qui affiche des condoms titillateurs enfilés sur des concombres, alors que *A Painting to Match Your Chesterfield* montre un divan installé sous sa photo encadrée et accrochée au mur. On en trouve tout autant dans le *National Lampoon* . . . Reitzenstein, quant à lui, ne réussit pas à incorporer la nature dans ses œuvres aussi bien que le font De Maria, Heizer ou Oppenheim. De toute manière, *Revealed Roots* ne dépasse guère le sens littéral de son titre, soit un simple réseau de racines déterrées puis photographié par l'artiste. John Hall souffre de la même faiblesse dans ses grandes peintures réalistes (deux des rares œuvres montées sur châssis de toute l'exposition). Elles ne font que reproduire leurs maquettes adjacentes d'une manière si prosaïque qu'on ne peut s'empêcher de penser à la futilité de ces duplications méticuleuses à l'acrylique.

Parmi ceux qui restent, John Heward et Betty Goodwin, deux artistes de Montréal, se servent de toiles non tendues, alors que Ron Martin et Shirley Wiitasalo de l'Ontario peignent de grandes étendues de couleurs. Le geste de Martin est énergique et fluide; les effets de lignes de Wiitasalo sont loin d'être convaincants. Lyndal Osborne d'Edmonton utilise le pistolet d'une façon effective et Alex Wyse d'Ottawa, dans un style tout aussi précis, crée des illustrations fantaisistes piquantes d'intérêt qu'il insère dans des encadrements élaborés, quelquefois de forme aéronautique. Finalement, le médium devient le message dans les œuvres en vinylo de Bruce Parsons d'Halifax, et faut-il mentionner le message criard de Joyce Wieland qui fabrique des étoffes piquées pleines de ferveur patriotique.

Cette exposition montre un ensemble d'œuvres de valeur inégale mais évocatrice, réunies par Balkind d'une manière fort subjective. Le fait que sept des dix-sept artistes soient de l'Ontario et que quatre soient de Montréal peut donner une idée de la distribution des talents à travers le pays, mais il y a tout de même un débalancement quant aux artistes de Vancouver puisque Bill Jones et les Baxter utilisent presque uniquement la photographie dans leurs œuvres.

En conclusion, *17 Canadian Artist: A Protean View* pose la question épineuse de l'état actuel de l'art canadien et montre comment le conservateur d'une galerie importante au pays y répond à sa manière.

Art PERRY

(Traduction de Ghislain Clermont)

GORDON SMITH

La Vancouver Art Gallery présentait, en avril et mai derniers, une mini-rétrospective des œuvres de Gordon Smith. Ancien élève de Fitzgerald à Winnipeg, puis de Shadbolt et de Binning à Vancouver, Smith reçut une formation solide en dessin et en composition. Ses œuvres d'avant 1950 montrent une honnête assimilation de l'enseignement reçu, plus un intérêt personnel pour Sutherland.

Smith passa l'été 1950 à San Francisco et, de retour à la Vancouver School of Art où il enseignait, ses abstractions expressionnistes étonnèrent ses collègues. Il fit en même temps des tableaux semi-figuratifs dans lesquels arbres et édifices coupent des horizontales opaques et se détachent sur un fond de vitrail. Peu à peu, les leçons apprises en Californie s'imposèrent: les formes rigides firent place à des jeux de plans colorés, et les couleurs sombres, à des gammes d'oranges ou de bleus.



10

Vers 1966, Smith s'adonna à un genre d'*hard edge* où les théories d'Itten et d'Albers essaient de faire bon ménage avec les contrastes de formes d'un art optique qui voudrait vibrer plus qu'il ne faut. Ses sérigraphies montrent par contre un contrôle des couleurs et un équilibre des formes souvent absents dans les jeux optiques des tableaux.

Les années 70 sont les meilleures. Un cheminement de vingt années a permis à l'artiste de trouver des images qui lui soient davantage propres. Les enthousiasmes pour les styles d'ailleurs, puis leur rejet, ont porté fruit: l'excellente série des *Seawall* (dessins, tableaux et sérigraphies) témoigne de la maîtrise d'un sujet qui maintenant habite l'artiste. Ses abstractions antérieures — autant les expressionnistes que les géométriques — étaient des images par trop empruntées aux styles du moment. Le sens aigu de curiosité et d'expérimentation de Gordon Smith l'a conduit, dans la série des *Seawall*, à une thématique davantage personnelle, celle du paysage du Pacifique distillé par l'observation et la sensibilité.

Le catalogue contient une entrevue annotée de l'artiste avec Peter Malkin, assistant conservateur à la VAG et organisateur de l'exposition. On y apprend l'itinéraire de l'artiste mais cette approche prudente délaisse les rapprochements stylistiques et les évaluations esthétiques. Une brève chronologie et une bibliographie sommaire complètent les textes de présentation.

Ghislain CLERMONT

NOUVEAU-BRUNSWICK

JEUNES TALENTS DE L'UNIVERSITÉ MOUNT ALLISON

Les expositions de travaux de finissants des écoles d'art ne semblent, en général, organisées que pour montrer l'influence stylistique des professeurs sur leurs élèves. Le nombre élevé d'étudiants, la quantité restreinte d'œuvres que chacun peut présenter, de même que l'occasion de telles expositions les rendent souvent peu intéressantes. Il en va tout autrement, cette année, à Sackville où les œuvres des finissants de l'Université Mount Allison sont présentées, de mai à septembre, à la Owens Art Gallery.

Huit finissants exposent en moyenne sept ou huit réalisations. Ce nombre est assez élevé pour permettre une bonne connaissance des intérêts du jeune artiste au cours des dernières années. Le nombre réduit d'étudiants permet de se rendre compte qu'ils ont eu le temps d'assimiler un certain nombre de notions. Plus

que le style de tel ou tel professeur, ou la marque d'une tendance contemporaine, ce qui domine ici c'est une réflexion commune sur des problèmes posés par les enseignants et huit solutions personnelles. Le groupe se caractérise par l'emploi de la figuration, par l'utilisation approfondie de matériaux les plus variés et par un sens particulier de la composition. Autour de la structure rigoureuse d'une œuvre autonome, le problème de son rapport avec l'environnement trouve des réponses. Les formes de l'image composite, du diptyque, du triptyque ou de la série sont fréquemment employées.

Chris Parker traite, par la sérigraphie, de sujets s'inspirant de photos des années 1940. Le choix des teintes de pastel crée un climat nostalgique dans des scènes de sports à la campagne, d'excursions en mer. Katherine Macdonald, au moyen de l'aquarelle, saisit le visage dans toute sa mobilité (*Jeune fille soufflant une bulle*). Elle fixe également des détails de paysages de la forêt.

Cecily Moon présente des dessins au crayon noir, parfois légèrement rehaussés de couleur. Elle propose un univers poétique de la Renaissance, et ses compositions s'articulent, autour du visage de la Belle Dame, par des faucons, des plantes et des entrelacs. Le format ovale ou l'arc gothique cernent les compositions et unifient ses dessins très détaillés. Susan Wood réalise, à partir d'émulsion photographique sur la toile blanche, des séries de vagues, recomposées avec le crayon noir et l'acrylique bleu clair. La répétition des images sur des registres juxtaposés ou superposés sur le même canevas reproduit le flux et reflux incessant de la mer.

Richard Titus présente une série d'autoportraits et reproduit sur la toile son environnement pictural. L'autoportrait ingresque sert de point de départ à un triptyque qui s'étend jusque sur le sol, transcrivant ainsi la position du corps en même temps que sa représentation figurée. A ces images se joignent les réflexions de l'artiste, qui réfléchit sur son narcissisme: «the act of being caught», «never let it be said (or seen)». Il exécute d'autres portraits à partir de photos imprimées sur un matériau extensible, et qui permet toutes sortes de déformations du visage. Bouches et regards sont déformés, exagérés, créant des états de tension psychologique (cris, frayeur).

Enfin, les œuvres de Carmelo Arnoldin participent du travail du sculpteur. L'espace est son matériau et il en délimite les plans avec des médiums flexibles: toile, fils (traités de façon rigide) et du contre-plaqué. Il crée un rythme délicat, à l'intérieur de l'espace tridimensionnel par des formes géométriques qui se détachent peu des surfaces et des angles. Ce rythme peu accentué est encore souligné par l'emploi des matériaux bruts, unifiés par des tonalités de beige.

Néo-victorianisme, hyperréalisme, minimalisme, art corporel sont des tendances présentes, mais déjà assimilées, chez ces artistes. Le résultat est le fruit de recherches personnelles qui nous font souhaiter de voir bientôt des expositions particulières de chacun d'entre eux.

Laurier LACROIX

10. Gordon SMITH
West Coast R-5, 1975.
Acrylique sur toile; 1 m 65 x 2 m.

11. *Machine de la colonie pénitencière*, d'après Kafka, construite par W. Huch et peinte par P. Gysin sur les indications de Szeemann.

12. Eva AEPPLI
Tête de mannequin.

LES MACHINES CÉLIBATAIRES

Beaucoup de jeunes, beaucoup de va-et-vient, beaucoup d'intérêt. C'est au Musée des Arts Décoratifs. L'exposition qu'on y vient voir est sans doute le clou de la saison, une exposition pas comme les autres. Il a autant à voir qu'à réfléchir. Il s'agit des *Machines célibataires*, manifestation conçue et réalisée par Harald Szeemann, organisateur de la dernière présentation aux Documenta de Cassel, avec la collaboration du critique Jean Clair.

Après Berne, Venise, Bruxelles et Düsseldorf, c'est le tour de Paris de recevoir ces machines à la fois fantastiques, irrationnelles et délirantes, en route vers Le Creusot, Amsterdam, Malmö et Vienne.

Forgé par Duchamp, vers 1913, pour baptiser la partie inférieure de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, dite aussi *Le Grand Verre* (dont une copie figure à l'exposition), le terme de *machine célibataire* a été repris, plus tard, par l'écrivain Michel Carrouges, dans un essai publié en 1954. Carrouges en a élargi la portée en l'étendant à des œuvres littéraires. Plus récemment, on voit l'expression reprise par Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Oedipe*.

On a parlé de clou. Eh bien! la raison, c'est que l'exposition en question est tout à fait différente de celles que nous avons pris l'habitude de consommer, la plupart du temps, dans les musées. *Primo*, parce qu'elle englobe un grand nombre d'œuvres apparemment hétéroclites, mais qui se croisent cependant dans un même axe où s'inscrivent machinisme, érotisme, terreur, athéisme et mystagogies; *secondo*, parce que, tournant autour de trois thèmes directeurs: le célibat, la machine, la création, l'exposition offre un itinéraire fantasmagorique qui, par son extension dans le temps et l'espace, dépasse le contexte spécifiquement plastique: Duchamp, Picabia, Munch, Lindner, Kowalski, Tinguely, Warhol, etc., pour aller toucher celui d'ordre littéraire: Mary Shelly, Kafka, Roussel, Jarry, celui de la psychanalyse: Freud, Deleuze et Guattari, tout en passant par ceux de l'éthique de la religion jainiste (Inde), des sociétés comme celles des Shakers (États-Unis), du spiritisme, ainsi que par celui de l'ordre du vécu tout court: Heinrich Anton Muller, Armand Schulthess, Joey, *l'enfant-machine*, etc.

L'univers de la machine est donc ainsi fouillé pour signaler ici et là son *massage/message* sur la psyché humaine. Cet univers envoûtant, dans lequel l'homme a plongé ou a été plongé inévitablement, a donné naissance au phénomène d'une mythologie contemporaine à l'intérieur de laquelle se jouent des rapports fort complexes de jouissance/terreur, d'extase/châtiment, de vie/mort.

L'exposition tâche de visualiser le mythe par la symbolique implicite au *machinisme célibataire* dont le refus de la procréation, refus implicite/explicite, résulte de la stérilité même du fonctionnement de ces machines impossibles qui détournent leur énergie vers l'auto-satisfaction. De Léonard de Vinci à Tinguely, de Swift à Ballard, l'exposition retrace le cheminement du mythe, son système clos où la machine charme et persécute l'imaginaire créateur, «où l'homme est *machiné* et où la machine mime le comportement de l'homme».

«Cet échange, comme dit Jean Clair, de propriétés machiniques et de propriétés organiques (...), trouve, semble-t-il, son moment le plus complexe et le plus complexe entre la fin

du XIXe siècle et le début du XXe. Non sans surprise, on constate, en effet, qu'entre 1880 et 1920 environ, toute une série d'artistes et d'écrivains se sont représentés les rapports de l'homme à une instance supérieure sous la forme d'un modèle machinique.»

Par ailleurs, le rassemblement des nombreux exemples de *machines célibataires* (l'exposition n'explique pas cette expression car «elle est aussi simple et compliquée que l'amour et l'art», comme dit Clair, en citant Georg Jappe), pris dans l'art ainsi que dans d'autres domaines permet une approche analytique nouvelle et multiple de la machinerie dite *célibataire*. L'exposition se propose donc d'être vécue à plusieurs niveaux, selon le souhait de Szeemann, «comme tentative de mettre le moyen d'expression et de communication *exposition* au service de la visualisation de représentations et de circuits fermés mentaux, qui sont des modalités de refus et en tant que tels indirectement subversifs».

Gilberto CAVALCANTI

LE PEUPLE SILENCIEUX D'AEPLI

«La *personne* en valeur absolue, avec ses traits irréductibles et son poids spécifique, telle que toute la tradition occidentale l'a forgée, comme mythe organisateur du Sujet, avec ses passions, sa volonté, son caractère ou... sa banalité, cette personne est absente, morte balayée de notre univers fonctionnel.» Voilà ce que nous dit Baudrillard (*La Société de consommation, ses mythes, ses structures*), à propos de l'Être post-industrialisé et voilà ce qu'on ressent d'emblée vis-à-vis du peuple silencieux et inquiétant d'Eva Aeppli, actuellement à l'ARC2.

Depuis 15 ans, en marge de tous les mouvements artistiques, Aeppli élabore une humanité fantasmagorique, incroyable, de personnages consommés en soi-même. Des poupées ou des mannequins (comment les désigner?), de taille naturelle, ces personnages condamnés à vivre éternellement ne révèlent ni âge ni profession. On ne sait pas d'où ils viennent ni où ils vont. Extrêmement maigres, comme disséqués, isolés, ils sont nobles et profondément tristes; en groupe, ils établissent entre eux une communication sourde de mutuelle compréhension et de résignation. Une menace de danger, quand ils sont ensemble, flotte dans l'atmosphère, nous fait pressentir la possibilité d'une attaque, d'une révolte, du déclenchement de la violence, sentiments qui reflètent psychologiquement la cruauté du monde qui les a rendus déments. La culpabilité semble être le bien commun de ce peuple, culpabilité investie d'une passivité de comportement qui implique le système de valeurs et les normes de la morale sociale.

Toujours assis sur des chaises de jardin qui se plient, ou alors, dans des fauteuils confortables, immobiles, élégants, ils attendent le moment. Mais quel moment? Celui de se déculpabiliser? On ne sait rien, rien ne nous est dit. Devant eux, nous sommes désarmés, perplexes et attirés à la fois, envoûtés par une participation affective, par une sorte d'*abstract involvement* qui contient quelque chose d'enfantin, soit la terreur et la fascination.

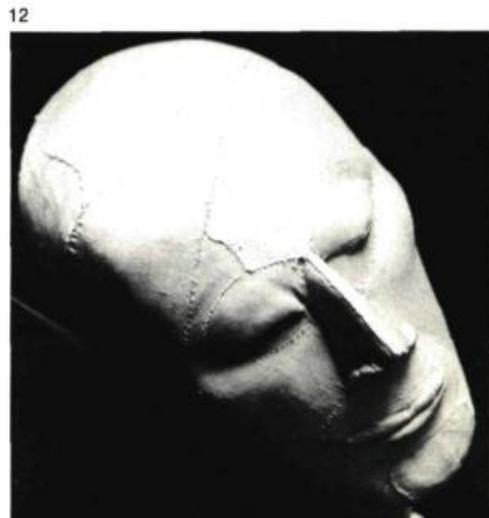
Indifférent, présent/absent, ce peuple d'Aeppli n'écoute rien, ne voit rien (les yeux ont été arrachés des cavités oculaires), ne dit rien. Il attend. Il signifie. Plusieurs de ces personnages n'ont pas d'oreilles car, en réalité, il n'y a rien à entendre; d'autres ont la bouche grande ouverte comme dans le geste pétrifié d'un cri que personne n'a entendu, qu'il n'entendra

peut-être jamais. D'autres ébauchent un sourire de complaisance qui blesse et émeut. L'angoisse de ce peuple mystérieux est radicale, catastrophique, résultant de l'insuffisance des moyens humains d'exister dans le système technostandard de la société contemporaine. Mais est-ce seulement l'existence dans le présent ou l'existence tout court qu'Eva Aeppli met en question avec ses poupées? Que ce soit une chose ou l'autre, le discours de l'artiste est véhiculé avec le désespoir absolu d'être dans une impasse, qui dénote une vision dramatique de notre condition humaine.

Terriblement schizophréniques, les personnages d'Aeppli attendent *ad infinitum* la libération, mais «le fantôme ne peut pas être libéré puisqu'il contient en lui-même son interdiction, c'est-à-dire qu'il est une mise en scène provenant de l'interdiction du désir» (J.-F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*).

Il n'y a rien à dire. Seulement la mort est la possibilité de la transcendance souhaitée. Mais la mort ne vient pas... L'humanité d'Aeppli, dans son mutisme, est un asile qui se montre pour être senti et pensé. *Métalangager* sur ce peuple, c'est plonger dans l'impossibilité de parler ou, alors, dire comme Mā Ananda Moyī: «C'est vous, et vous seul, qui modelez votre vie, ne l'oubliez pas.»

G.C.



LA VISION SPIRITUELLE DE
PIERRE TÊTREAU

Il est enfin comblé ce désir que Pierre Têtreault ressentait, depuis une dizaine d'années: celui de se retrouver un jour en Extrême-Orient. La route fut sinueuse et souvent encombrée: drogue, occultisme, ascèse, emballage pour la mystique indoue, soif de connaître davantage l'estampe japonaise. Mais, par dessus tout, la conviction profonde de découvrir en Asie une nouvelle vision des choses.

Pierre est à Tokyo depuis plus de six mois. Habitué au calme de la campagne québécoise, il redoutait la dispersion des grandes agglomérations. «Je suis étonné, me confiait-il, de voir comment je me suis vite adapté au rythme turbulent de cette cité-monstre. Le dynamisme des Japonais m'émeut, leur entraînent au travail est toujours stimulant parce que créateur.»

L'industrialisation a peut-être durci certains cadres, mais la vie des gens simples, même à Tokyo, n'a pas perdu son cachet oriental: petites maisons en bois, jardins créés à l'aide de trois pierres et de quelques arbustes nains, odeur d'encens mêlée à celles des petites boutiques ouvertes sur la rue. Tout cela envahit le cœur, nourrit l'imagination, suggère à l'artiste de nouvelles pistes d'expression et le force à libérer son message.

Au début, Pierre tolérait difficilement l'aspect fermé du monde des artistes. Mais, une fois ce sentiment dominé, il est de plus en plus conscient que l'effort qu'il fait pour pénétrer le milieu japonais lui fera faire des pas de géants dans le domaine de sa propre recherche. Les premières démarches pour exposer une douzaine d'estampes, à l'automne, l'ont acculé cependant à la rude réalité: à moins d'être une célébrité, il est difficile, à Tokyo, d'accrocher sur les murs, car les galeries misent avant tout sur les grands noms, qui leur apporteront suffisamment de ventes. Pierre s'est entêté. Il a procédé à la japonaise: un petit présent (trois roses!), une heure de discussion apparemment inutile sur certaines expériences personnelles, puis trois minutes pour demander une salle d'exposition. Le résultat est tel que la Galerie 4-12 de Tokyo lui ouvre ses portes, du 15 au 30 septembre prochain. Bravo Pierre!

Au fond, c'est qu'on a reconnu chez lui la profondeur de son inspiration, l'originalité de son image. Pierre réussit très bien en lithographie, mode d'expression qu'il expérimente pour la première fois, car il travaillait surtout en sérigraphie. En me laissant voir ses dernières estampes, Pierre avouait: «Je serai surpris moi-même de mon évolution artistique à la fin de ce séjour. L'expérience que je vis présentement tient du délire...»

De cette recherche en plein essor naissent graduellement des formes nouvelles, des espaces harmonieux, un coloris d'une grande qualité. Il est encore trop tôt pour préciser l'impact qu'aura sur Pierre l'influence orientale. Mais, déjà, se perçoivent des changements qui ne peuvent nous laisser indifférents.

D'abord, changements dans les formes de son image, qui se sont agréablement simplifiées, sans perdre pour autant leur naïveté. Par ces formes, l'image de Pierre nous apparaît comme un retour à l'innocence: une malle qui part vers le ciel, des étoiles qui descendent comme des cristaux de neige, des souterrains

où brillent des arcs-en-ciel, des montagnes d'émeraude, etc. Tout concourt, dans l'image de Pierre, à une coordination entre l'expression artistique et l'expression spirituelle. Il veut, en effet, que son art soit un instrument qui rendra palpables les dimensions de l'âme, les inconscientes vibrations de tout l'être. «Il me semble, disait-il, que l'art se devrait d'être cet espace sacré, où l'émerveillement tiendrait lieu de rituel. Ainsi, l'innocence aurait-elle droit de vivre, l'indicible, droit de s'exprimer, la beauté mystérieuse des paysages de l'âme, droit de se dévoiler... Alors nous assisterions à cette joie de l'étonnement que procure le sentiment religieux. Oui, être pour une poétique de l'art afin de déchiffrer notre propre sacralité! Oui, rendre visible l'Invisible qui anime tout être par amour! L'espace de son image s'est élargie, l'air y circule librement, transportant des formes nouvelles vers des horizons de lumière, vers un monde d'Apocalypse. Pierre ne peut plus retourner en arrière, sans trahir sa démarche faite d'une recherche d'Un ciel nouveau, d'une Symphonie vespérale pour une noce des éléments, d'une Arche d'alliance pour échapper à la tourmente.

Ensuite, changements de coloris. C'est ici, à mon avis, que Pierre excelle le plus. Les dégradés obtenus dans les dernières lithographies sont fantastiques. La multiplication des couleurs (jusqu'à 28 tonalités différentes sur la même image!) était un défi. Les artisans de l'Atelier Petit ont relevé ce défi et s'en sont tirés avec honneur. En multipliant les couleurs, Pierre risquait la surcharge, l'enchevêtrement, la rigidité de l'image. Il n'en est rien. Car, en simplifiant les formes, les lançant dans un espace plus vaste, il a su créer constamment un jeu de dimensions et de perspectives qui fascinent l'œil du spectateur. Du Mozart en pleine exubérance! Ses dégradés ne sont pas sans une certaine influence de l'Ukiyo-e. Mais, la transposition est personnelle et oriente son

auteur vers un dépassement qui ne décevra pas ceux qui ont eu confiance en lui.

Pierre a été porté sur la main. Ce qui ne signifie pas que tout lui fut facile. Mais, l'un après l'autre, les obstacles sont tombés devant son intense désir de présenter des œuvres de qualité. Ses ressources personnelles ne lui permettaient pas une si longue odyssée. Il a frappé aux bonnes portes. Et le secours lui est venu d'abord du Ministère des Affaires Culturelles du Québec. Ensuite, de l'accueil des Dominicains canadiens vivant à Tokyo, particulièrement de l'Atelier de Gaston Petit, dont la réputation n'est plus à faire dans le domaine de l'art. Les directives judicieuses que Gaston Petit donne à ses artisans, le travail professionnel que ces derniers accomplissent font de cet atelier un véritable carrefour d'artistes de toutes nationalités. «Je suis surpris, avoua Pierre, que cet atelier soit si peu connu du milieu artistique québécois. Il me manquera certainement! Car son atmosphère de travail créateur a déclenché en moi un tas d'énergies latentes...»

Pierre projette de quitter le Japon, vers la fin de novembre prochain, pour aller rejoindre, avec sa femme Louise, sa communauté chrétienne. Je lui souhaite de vivre au Québec une expérience aussi riche que celle vécue à Tokyo, afin que son œuvre artistique rende «visible l'Invisible qui anime tout être par amour».

Paul-Henri GIRARD



13



AQUARELLES DU CANADA ET DU JAPON

La Société des Aquarellistes Canadiens et la Société des Aquarellistes Japonais ont préparé conjointement une exposition regroupant 30 œuvres de chaque pays. Après Tokyo, Nagoya et Hiroshima, l'exposition entreprendra une tournée canadienne, notamment à Toronto, London, Calgary. Elle sera à Montréal, au Musée des Beaux-Arts, du 18 novembre au 31 décembre 1976.

Au nombre des artistes canadiens choisis, mentionnons Sam Black et Robert Paterson. Quant aux artistes japonais, peu connus ici, l'exposition offrira une occasion unique de les découvrir.

Un échange culturel qui s'annonce des plus fructueux.

13. A l'Atelier Petit, Tokyo. De g. à dr.: Pierre Têtreault, Neda Kyouji, Gaston Petit.

14. Pierre TÊTREAU
Alors, je vis un ciel nouveau, 1976.
Lithographie; 56 cm x 76.

15. Robert PATERSON
Three Textures.
Aquarelle; 56 cm x 76.



14