

## Expositions

---

Volume 25, Number 101, Winter 1980–1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54577ac>

[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

(1980). Review of [Expositions]. *Vie des Arts*, 25(101), 69–78.



### LA VISION DÉLIRANTE D'AMADO

Le sculpteur Jean Amado travaille à Aix depuis plus de trente ans. Il y est né en 1922. De son atelier, à gauche en montant vers Avignon, on ne voit pas la Sainte-Victoire, mais la silhouette tourmentée des montagnes de l'Étoile, qui séparent Aix de Marseille. Aujourd'hui, de grands musées européens lui consacrent une exposition rétrospective: le musée de Darmstadt, en Allemagne Fédérale, le musée Kröller-Müller, aux Pays-Bas<sup>1</sup>.

Trente ans de volumes et d'ombres, de surfaces pleines et creuses, de matériaux ordinaires et de formes étranges; un domaine personnel et communicable, d'ici et de nulle part, où l'évidence du matériau légitime les formes les plus insolites.

Les sources: les problèmes à résoudre. Vers 1950, Amado, comme beaucoup d'autres céramistes, est sollicité pour travailler à l'enrichissement visuel des murs dans les architectures sommaires de l'après-guerre. Pour Amado, c'est le temps des plaques de terre cuite émaillée; les reliefs associés à l'émail y produisent les effets spontanés et véhéments de l'art informel. L'épisode ne dure pas; les grandes plaques se fragmentent, et les éléments, morcelés et assemblés, composent une paroi ambiguë; le réseau des joints inverse la lecture, qui

devient celle d'une destruction. La base technique d'un grand thème visuel et poétique est trouvée: le relief sera une construction de fragments modelés dans un mortier de ciment réfractaire; chacun d'eux, ajusté au précédent avec précision, est cuit au four; l'agencement des fragments permet des constructions de grande dimension, ou des pièces minuscules; sculpture de poche ou ensemble monumental.

A partir de 1955, ce sont d'abord de grands reliefs muraux, dispersés dans de nombreuses commandes publiques, compléments fréquents de l'architecture des écoles et des collèges. Autant de bancs d'essai et de terrains expérimentaux, mais l'artiste ne conserve pas toujours un souvenir enthousiaste de ces commandes souvent contraignantes; pour Amado alors «l'art, c'est limiter les frais généraux».

En 1966, de la série des reliefs muraux, une nouvelle formule se dégage avec *La Nef*, volume indépendant, libre, avec ses profils propres. Posée sur un socle, cette coque énigmatique et minérale est celle d'un navire fossile, aux cales obscures, mais la proue devient un maxillaire menaçant. Cette vision de fosse marine est la première d'une longue suite de constructions évidées, dont la structure minérale énonce l'origine géologique, mais dont la base, en forme de suave carène, décrète

1. Jean AMADO  
*Roseberg*, 1972.  
Ciment de basalte; Haut.: 1 m 90, Larg.: 4 m.  
(Phot. L. Pinsard)

le destin nautique (*Les Mées*, 1969). Les images pétrifiées se combinent, dès lors, dans une fantastique archéologie inspirée: vestiges d'habitat troglodyte, greniers africains, entrailles nécrosées sous une carapace fracturée, cavernes effondrées, séismes d'apocalypse (*Roseberg*, 1972), membrures et grèements de maquettiste maniaque (*Le Porte-bois*, 1974). Sculpture paradoxale: la vision est délirante mais la technique, objective, et celle-ci permet celle-là. Des dessins au trait scrupuleux définissent d'abord les projections orthogonales utiles; le modelage méticuleux du béton de basalte contrôle la forme. La réussite est dans cette élaboration lente et dans cette transformation patiente, dont les phases successives ne retranchent rien mais, au contraire, donnent forme et réalité au simulacre, accompli dans toute sa turbulence.

A partir de 1970, avec l'aide de la Galerie Jeanne Bucher, commence la mise en évidence de cette nouvelle statuaire; l'architecture navale aux voiles de pierre des *Barques* (1975-1976) inaugure une petite sculpture dont le succès auprès des intellectuels (professeurs, médecins) établit que l'imaginaire de l'artiste trouve une réception spécifique là où le travail sur l'analogie des formes produit mentalement les indices d'une autre histoire, d'une autre culture, d'une autre mythologie.

Depuis 1977 enfin, les ultimes jalons du travail d'Amado sont de grandes pièces isolées du sol, forteresses calamiteuses suspendues à des piliers d'angle lisibles, qui conduisent l'évocation vers d'étranges architectures instrumentales, dans un registre imaginaire en extension.

Amado, indépendant des attitudes intellectuelles et des résultats formels de la modernité, renouvelle avec éclat la longue tradition de pragmatisme des sculpteurs. L'art n'est-il donc plus en dehors du métier?

1. Amado exposait, au cours des derniers mois, à la Galerie Jeanne Bucher, à Paris, et au musée de Darmstadt.

Gérard MONNIER

### GENÈVE

#### L'INSURRECTION DE RICHARD TUTTLE

Richard Tuttle ne souhaite pas bâtir une quelconque structure picturale selon les us et coutumes perpétués par une histoire de l'art beaucoup trop institutionnelle, mais se propose d'inscrire la pratique artistique dans une position d'hors-la-loi toujours en rupture avec tout système centralisateur. Son propos se situe bien en deçà de toute jouissance (aussi menue soit-elle) du regard. L'œuvre de Tuttle s'impose vide, sommaire et dérisoire. Elle se borne à de simples fragments de bois, de tissus ou de papiers colorés, exposés dans l'unique intention d'ouvrir une plaie dans l'apparente plénitude d'un mur et, par là même, de déstabiliser l'ordonnance d'un lieu.

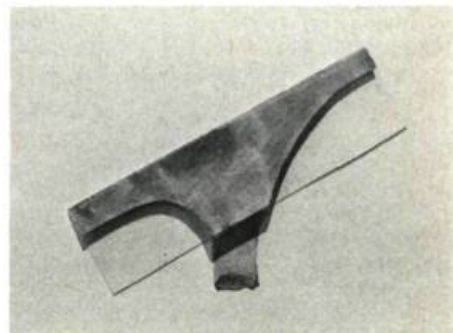
La pièce produite par Tuttle revendique un statut d'objet périssable, à consommer sur place dans le laps de temps que dure l'exposition, et échappe ainsi à toute récupération commerciale. Dans un espace

qu'elle n'occupe que pour perturber, agresser, l'œuvre exposée braque notre regard et engendre un foyer d'insurrection qui ne tarde pas à embraser la totalité du lieu. Tuttle supprime tout ce qui entrave l'œuvre, n'utilise ni châssis, ni cadre, ni sous-verre, et nous sommes ainsi mis en contact direct avec l'œuvre débarrassée de ses masques et de ses fards. Son aspect primitif, sa choquante nudité renforcent cette idée d'insurrection qu'elle projette dans tout lieu et implique toutes les retombées d'un art enfin désacralisé, plein d'irrespect, et qui joue du couteau avec le regard.

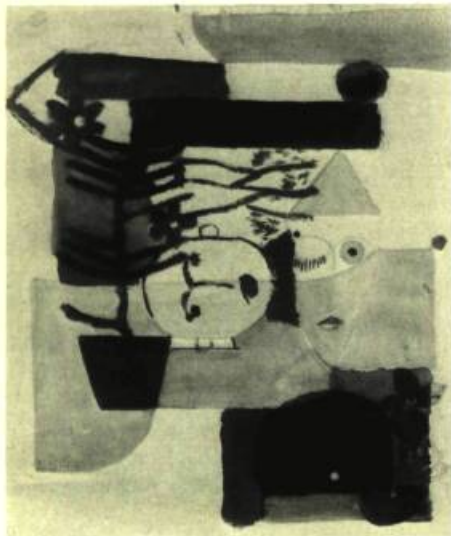
Richard Tuttle récuse le caractère illusoire de la fonction picturale traditionnelle. Aussi injecte-t-il dans le tissu de sa pratique un contre-pouvoir beaucoup plus compromettant qui correspond à un réel besoin de perversion qui seul énonce dans sa mise en scène un possible renouveau.

Didier ARNAUDET

1. Tuttle exposait récemment au CAPC de Bordeaux, au Museum Hans Lange, de Krefeld et au CAC de Genève.



2. Richard TUTTLE  
*Title 1*, 1978.  
Aquarelle sur papier.



### CHRISTOF DREXEL, UN EXPRESSIONNISTE OUBLIÉ

Christof Drexel (1886-1979) fait partie du monde des expressionnistes oubliés, parce que la plupart de ses principales œuvres (1000 environ) furent mises à l'index par le régime nazi et détruites au cours d'un bombardement. En 1937, il fut assimilé aux autres artistes allemands à qui on interdisait d'exposer, leurs œuvres dégéné-

3. C. DREXEL  
Sans titre, 1920-1925.  
Huile sur toile; 100 cm x 86.

rées n'étant pas assez réalistes pour les nouvelles masses. Beaucoup de ses créations furent confisquées; les bombes firent le reste, en frappant tragiquement la Galerie Möller, de Berlin, qui abritait plusieurs de ses œuvres.

Ces événements nuisirent à la célébrité de Drexel, mais il n'en demeura pas moins un artiste. Sa carrière débuta, au tournant du siècle, par des voyages en Europe. En 1912, il exposa à Cologne ses premières esquisses au fusain. Il entretient des rapports d'amitié avec Nolde et Matisse et, vers 1919, participa, avec Karl Ernst Osthaus, Van de Velde, Lawericks et d'autres, à l'établissement de l'École Folkwang, près d'Essen. Cette réalisation favorisa l'instauration des principes d'éducation culturels. Suivirent quelques années à Berlin qui, avec Klee et Feininger, menèrent aux *Chorischen Zeichnen* (dessin en chœur ou en groupe). En 1926, Drexel produisit un petit film sur cet effort pour enseigner le dessin aux gens de la rue.

Au cours des décennies qui suivirent, Drexel développa ses éléments artistiques fondamentaux d'expression: visages naturalistes, surprise, arrogance et expérience infantile de la peur. Ses archétypes sont l'observateur naïf, l'enfant angélique et le sage vieillard. Ses autres portraits tradui-

sent ces types. Ses paysages remettent en question l'ordre naturel. Les scènes deviennent moins stylisées et se développent en fonction d'un procédé. On n'arrive à comprendre ce procédé qu'en tenant compte de son thème principal de la condition humaine que démontre *Mask and Face*. C'est le titre de son film d'une durée de vingt minutes qui, avec pittoresque, superpose des masques, tout en philosophant sur la différence entre l'apparence et l'existence.

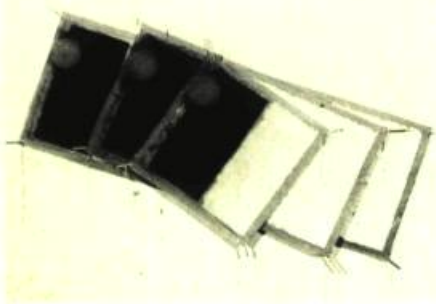
Le Musée Edvard Munch, à Oslo, exposait, l'an dernier, les premières œuvres de Drexel<sup>1</sup>. Le catalogue présentait un article de Mme Rike Wankmüller, conservatrice d'art de la République Fédérale Allemande et directrice de la faculté d'histoire de l'art de l'Université de Tübingen. Par ailleurs, l'Institut Goethe patronne une série d'expositions aux États-Unis qui débiteront à l'automne 1980 pour se terminer à la fin de 1981. L'ensemble comprend des œuvres de Drexel datant des années vingt et trente, divers autoportraits, des paysages et des figures d'arlequin. Voir une fois des peintures ou des films de Christof Drexel suffit à nous prouver que cet artiste mérite de ne pas être oublié.

1. Du 5 novembre au 2 décembre 1979.

Joseph HAHN

(Trad. de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

## RÉGINA



### RICHARD SMITH ET SA CARTOUCHE SERIES

*Cartouche Series*, une exposition de l'artiste britannique Richard Smith qui comprenait des murales en papier de chiffon, était attendue avec impatience à Regina. Cette exposition d'un peintre de réputation internationale présentait non seulement des exemples de son travail courant, mais également ses récentes expériences sur papier réalisées à la Tyler Graphics Ltd., de Bedford, New-York. L'été dernier, Richard Smith a exposé des peintures pour la première fois au Canada, à la Galerie Mendal, de Saskatoon. La *Cartouche Series* procède d'une démarche entreprise plus tôt et prend la suite de l'exposition présentée à Saskatoon.

Les premiers ouvrages de Smith semblent indiquer une propension à la tradition formaliste de la peinture: la primauté de la couleur sur la forme; la recherche d'un espace à deux dimensions, tout en donnant en même temps l'illusion d'une troisième dimension. Lorsque les artistes de la fin

4. Richard SMITH  
*Cartouche Series II — 7*  
(Phot. D. Dickenson)

des années soixante se mirent à contester la toile rectangulaire traditionnelle et, à l'instar de Frank Stella, à utiliser la toile de formes inusitées, Richard Smith commença à peindre des toiles du même genre. Cependant, sa véritable percée provint de l'intérêt qu'il porta au support de la toile et au châssis lui-même. Tout en conservant la forme rectangulaire, il entreprit de placer le châssis devant la toile et, à la place du solide châssis traditionnel, utilisa une série de chevilles de bois pour tendre la toile. Comme les peintures n'étaient jamais rigides, la toile plane colorée forme de légères ondulations, ce qui, dans la pensée de l'artiste, fait ressortir la chaîne et la trame de la toile. En plaçant partiellement les panneaux les uns devant les autres, il obtient un sentiment de mystère dû à la partie qui est cachée.

A mon avis, le rôle de l'artiste consiste à mettre en doute la considération que la peinture traditionnelle accorde à la surface de la toile, du châssis et, à un degré moindre, à la couleur, et c'est ce qui a permis à Smith de créer de superbes peintures. Il y a quelque intérêt à noter que c'est lors d'une exposition à Caracas qu'a été réalisée sa mise en question définitive de la forme des peintures. Jugeant que l'espace dont il disposait — des murs de brique d'une rude texture et peints en blanc, au haut desquels couraient plusieurs tuyaux — ne convenait vraiment pas à des pièces murales, il décida de laisser flotter chacun de ses panneaux à partir du plafond, ce qui donna naissance à ses peintures dites *cerfs-volants*. Ce geste conduisit ses œu-

vres dans l'espace réel, loin du mur traditionnel. On retrouve une même approche chez les artistes du Groupe niçois Support/Surface et chez l'Américain Sam Gilliam. Cependant, Smith dit qu'il ne partage pas leur tendance au maniérisme. En vérité, ses œuvres possèdent une élégance et une subtilité qui correspondent beaucoup plus à sa prédilection pour les œuvres de Sam Francis. A Saskatoon, on a pu voir de Smith des toiles traitées avec largeur et par touches légères.

Les œuvres exposées à Regina, constituées par une série de couches de pâte à papier montées sur coton, présentent certains des aspects des œuvres dont il a été question plus tôt et certaines limitations de cette expérience. Si quelques-unes des pièces sont toujours tendues au moyen de chevilles et de cordes, leurs dimensions ont diminué, de telle sorte que les panneaux se rapprochent maintenant de la grandeur du papier à la cuve. Les expériences tentées en vue de faire coïncider la peinture et l'espace réel ont été mises de côté, et seul le chevauchement a été conservé. Les proportions réduites de l'ouvrage ne lui permettaient sans doute pas de s'exprimer avec la même largeur. Les vingt œuvres étaient exposées sur le mur. L'impression physique de dynamisme et de flottement des *Cerfs-volants* a été transformée en une lente instabilité qui est captée par l'accrochage angulaire de chaque panneau et par leur chevauchement. S'il convient de regarder les *cerfs-volants* de loin, la série *Cartouche* exige de l'observateur qu'il se tienne plus près. Quand on la verse, la pâte à papier colorée affecte, sur les bords, un caractère flou semblable aux taches qui sont sur la toile.

Richard Smith a exécuté cette dernière série après son installation à New-York. Son grand atelier de Soho, dont les fenêtres occupent toute la surface des murs, lui permet de saisir la qualité de la lumière de New-York et de suivre le mouvement de la lune, nuit après nuit. Ce lent déplacement de la lune le long de ses fenêtres fait l'objet de *Cartouche II-7*, à laquelle les dimensions différentes des panneaux, la place de la tache lumineuse circulaire sur chacun d'eux, leur position angulaire et leur chevauchement confèrent un grand caractère de subtilité et de temporalité. La couche de pâte à papier, rugueuse et floue, chevauche le rectangle foncé qui imite la fenêtre. Par leur forme, chacun des panneaux possède une certaine affinité avec la qualité introspective de l'œuvre de Mark

Rothko, mais le rectangle à droite, vibrant et coloré, n'implique-t-il pas de la joie et de la vitalité? Celle de New-York? Les bouts de corde utilisés pour suspendre et tendre chaque panneau pendent librement, comme pour ajouter au dessus de l'œuvre, un point d'intérêt linéaire à trois dimensions.

Si la série *Cartouche* présente, dans l'ensemble, une légère sensation de chute, provoquée par l'accrochage angulaire, *Cartouche IV-3* est plus agressif et plus expressif dans l'application de la pâte à papier colorée, ce qui augmente la vigueur de l'œuvre. L'éclatement de la tache verticale renforce l'impression de descente, alors que les différents panneaux colorés donnent du mouvement à l'œuvre.

Cette série se divise en cinq catégories d'œuvres groupées par ordre de grandeur.

La Galerie Norman Mackenzie a présenté vingt des quarante-cinq œuvres. En raison de la similitude des formats et de la couleur, ces œuvres semblaient un peu répétitives et redondantes, comme si l'on regardait une série de gravures tirées de la même planche et qui ne varieraient que par la couleur. Contrairement à ses grands *Cerfs-volants* antérieurs, la série *Cartouche* exige, de la part de l'observateur, une participation plus étroite, un contact plus intime, semblable à celui que requiert l'examen d'une gravure ordinaire. Richard Smith a-t-il poussé son travail et sa remise en question de la peinture traditionnelle jusqu'au bout, et se tourne-t-il maintenant vers la gravure?

Roger LEE

(Trad. de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

## OTTAWA

### PLURALITÉS ET CATÉGORIES

*Pluralités-80 a tenu l'affiche, à Ottawa, du 5 juillet au 7 septembre 1980. Ce fut une exposition d'envergure considérable au moins en ce qu'elle occupa à elle seule trois étages de la Galerie Nationale du Canada. On a demandé à Phillip Fry, Willard Holmes, Allan Mackay et Chantal Pontbriand de choisir individuellement dix-neuf artistes, au gré de leurs affinités et à raison de quatre ou cinq chacun. Jessica Bradley, conservatrice adjointe de l'art canadien contemporain, assurait la coordination de l'ensemble.*

*Pluralités-80* voulait être une exposition hors catégories puisqu'elle présentait des individus et non des *ismes*. Et pourtant les œuvres elles-mêmes, aussi bien que les textes de présentation au catalogue, se rangeraient assez aisément en deux catégories. Catégories bien entendu entachées d'arbitraire et auxquelles il ne faut donc pas trop croire; moyennant quoi elles peuvent contribuer à faire surgir un sens parmi le foisonnement. C'est évidemment ce qui m'importe.

Or, on parle beaucoup de la diversification apparemment infinie de l'expression artistique de notre temps et l'on évite le plus souvent, officiellement du moins, de favoriser une tendance au détriment d'une autre. Prudence salutaire de la part de l'administration artistique puisqu'il semble, comme le fait remarquer Jessica Bradley, que «les lois régissant l'art n'ont pas seulement changé, mais en outre peut-être ont-elles été temporairement suspendues». Cet éclectisme est en revanche tout à fait contre nature dans le cas des artistes. Il est en effet essentiel au créateur de croire passionnément à sa voie à l'exclusion (au moins temporaire) de toute autre. Quant aux critiques, dont je suppose que je suis pour l'instant, j'avoue ne pas être convaincue de l'utilité ni même de la possibilité de leur objectivité. «J'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est-à-dire avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite d'un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons». Ce n'est pas moi qui parle, c'est Baudelaire!



Je reprends donc mes deux catégories de départ dont je dirai qu'elles sont le simple (mais non le simpliste) versus l'hermétique; l'accessible versus l'élitiste; le tendre versus le cérébral. Je trouve ainsi du côté de la simplicité, du désir d'accessibilité et de la tendresse, les beaux textes limpides et accueillants de Philip Fry, avec le petit peuple d'argile de Joe Fafard, les champs recréés de Don Proch, les tableaux résolument *québécois* de David Thauberger, les *patentes* farfelues et moqueuses d'Alex Wyse, et même, quoiqu'à un degré moindre, les mises en scène magiques de Stephen Cruise. Tout cela se posant en rupture absolue avec l'intellectualisme abstrait qui prévaut toujours quantitativement, non seulement dans l'exposition *Pluralités-80*, mais dans tout le monde des arts actuels. La dissection-reconstitution informatisée du *Salammbô* de Flaubert, par Rober Racine, est un exemple parfait de cet éléphantiasis intellectuel. Comme aussi les

5. Don PROCH  
*La «Galerie» Champ et l'artiste, 1979.*

équilibres mathématiques de Claude Mon-grain; les spéculations sur l'espace de Roland Poulin; celles sur la masse, de Mia Westerlund; les interventions de Max Dean ou les non-interventions de Garry Neill Kennedy. La magnificence technique elle-même ne sauve pas la photographie d'un ennui profond lorsque Pierre Boogaerts ou Jeff Wall ratiocinent visuellement sur «le concept binaire nature-culture» ou sur «le décodage des indices et éliions». Seul Ian Baxter réussit à m'émerveiller avec un incroyable trip exhibitionniste en huit photos géantes réunies par une composition splendide. Quant à l'ironie ininterrompue, et si méritée soit-elle, que General Idea déverse à flots plastifiés sur l'*American Way of Life*, elle me donne des hauts-le-cœur. Parlant d'ironie, le sommet pourrait bien en être la planification des réactions des spectateurs

dont font grand état ceux des artistes qui communiquent justement le moins, et ceux des textes dont le seul vocabulaire doit faire fuir le lecteur non spécialisé. Voici un échantillon à l'appui: «Il (le spectateur) est aux prises avec un désir de départager l'illusion basée sur des a priori intellectuels dus à des phénomènes optiques de la réalité et, pour ce faire, se sent dans l'obligation de déconstruire la sculpture afin d'y arriver» . . . . . Le spectateur, je l'ai vu, et croyez-moi il s'en moque, comme d'ailleurs de l'incurable obscurantisme dont on le taxe en haut lieu.

Je reproche, moi, au catalogue d'être beaucoup trop coûteux et trop compliqué pour servir le grand public, malgré le soin évident qu'on a apporté à sa publication. Je proteste contre la sempiternelle traduction qui, malgré sa correction grammaticale, enfle des phrases dont tout esprit français a fui; tant et si bien qu'il faut recourir à l'anglais pour comprendre! Quand donc rédigera-t-on directement en français?! Enfin, je déplore l'intellectualisme abstrus et l'absence de considération pour la perplexité compréhensible du public, qu'il est trop facile d'accuser de sottise.

Pourtant Pluralités-80 n'est pas dénuée de vertus. L'un de ses aspects les plus intéressants est sans doute l'effacement des frontières traditionnelles entre sculpture, peinture et autres disciplines artistiques et, en fait, la quasi-disparition de ces disciplines elles-mêmes au profit d'une savoureuse activité de *patenteux*. La qualité rassurante du métier se révèle incontestablement dans la construction très soignée de la rampe de bois de Mowry Baden ou la disposition impeccable des structures métalliques de Roland Brener. Enfin, l'idée de l'œuvre éphémère, conçue pour la circonstance comme un décor de théâtre, me paraît riche de possibilités de fantaisie et d'adaptation aux besoins. J'y vois une sorte de modestie et l'un des espoirs de réintégration des arts à la vie communautaire, même si nous n'en sommes malheureusement pas encore là.

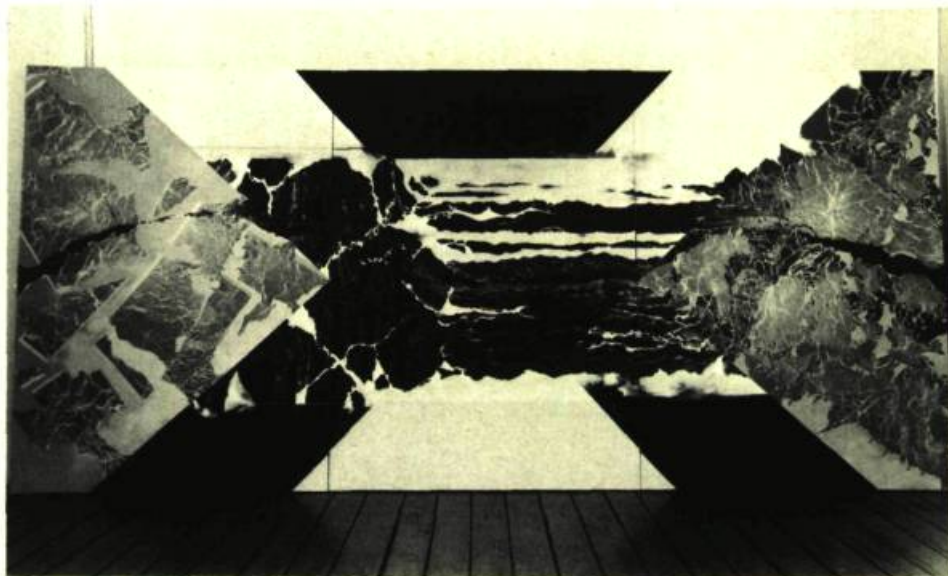
Lorsque Jessica Bradley décrit, dans son introduction, l'art d'aujourd'hui comme un art «anti-catégories», elle souligne sans doute l'absence assez remarquable d'une ou de plusieurs écoles dominantes, comme aussi le décloisonnement des disciplines que j'ai mentionné plus haut. Lorsque, en

revanche, j'introduis des catégories, je ne fais que rassembler des œuvres, à la vérité hétéroclites par la forme, sous le chapeau plus vaste d'une fraternité d'intentions. Alex Wyse, par exemple, n'a peut-être de commun avec Joe Fafard que son option délibérée pour une approche innocente et quasi viscérale de l'art. Mais il faut croire que Philip Fry a bien senti, lui aussi, cette profonde parenté, puisque les cinq artistes choisis par lui se distinguent si nettement, comme groupe, du reste de l'exposition.

D'autre part, et du propre aveu de Mme Bradley, il semble bien que Pluralités-80 présente un art de transition; ce qui n'est d'ailleurs pas, à mon avis, le moindre de ses mérites. Fidèle donc au principe baudelairien énoncé plus tôt (comme simplement à l'une des plus élémentaires lois de survivance de l'espèce humaine), je crois que le rôle du critique n'est pas de distribuer équitablement la louange à des artistes dont la sincérité ne fait aucun doute, mais de chercher plutôt, parmi leurs œuvres, de quel côté se trouve l'horizon.

Suzanne JOUBERT

## QUÉBEC



6. Elga SCHLITTER  
Sans titre.  
Technique mixte sur papier japonais; 1 m x 0,60.

7. Michel LABBÉ  
Sans titre.  
Acrylique et collage sur toile; 2 m 10 x 4,50.

### VISITES D'ATELIERS

Québec, on ne le répétera jamais assez, ne présente plus de visage monolithique tant la pratique artistique a évolué vers une diversification des genres et des styles. On aura noté, depuis les cinq dernières années, un tel changement à l'intérieur du tissu urbain que les lieux de visionnement ont dû se transformer tout aussi rapidement; en polarisant leurs opinions, ou intuitions, autour de concepts plus modernistes quant aux objets esthétiques qu'ils montraient. Il en ressort, pour la première fois de son histoire, que le public est confronté à des œuvres réalisées par plusieurs générations qui vivent et produisent ensemble, au même moment, dans un même lieu.

En ce sens, Helga Schlitter résume, assez nettement, les préoccupations géométriques et gestuelles qui furent entreprises, au cœur des années 60 jusqu'à aujourd'hui, à travers une grille non figurative. Dans un premier temps, la matière du support et les matériaux des éléments constitutifs produisaient un choix élargi de textures qui appuyait l'idée de matérialité physique de la peinture. Ainsi, l'aluminium indiquait, par son opaque densité, une présence qui s'opposait à l'absence, signalée par la transparence du plexiglas. Dans un second temps, c'est en agrandissant l'échelle du format et en circonscrivant son expression autour de limites encore plus élémentaires, que le sens de cette trajectoire plastique nous apparaît, les associations libres, pure-

ment imaginaires, étant données à voir par des traits répétitifs couvrant la surface entière. L'œuvre, en ce cas, serait un document vivant qui parlerait d'un acte gratuit dont les traces visuelles désigneraient la signification, cachée derrière les projections qui l'ont fait naître.

Pour sa part, Michel Labbé se rattache davantage à une pensée postformaliste en employant un format métaphorisé, sans aucun point d'ancrage avec l'échelle du corps humain. Le fait de privilégier le processus de construction du tableau en accolant trois panneaux distincts, dont les ressorts de chacun ne sont possibles à assimiler qu'en regard des relations qui se poursuivent de l'un à l'autre, amplifie les caractéristiques d'un travail qui questionne les

formants modernistes. La formulation binaire — des figures géométriques fermées ou virtuelles se répétant symétriquement ou asymétriquement — sert de composition de base vis-à-vis un traitement lyrique que la pulsion du geste éclaire en inscrivant les affects, spécifiquement nommés par l'acte de peindre. Dès lors, le dessin initial s'efface devant la charge émotive engendrée par les nombreuses images, controversées, qui surviennent pendant que nous suivons le parcours des forces linéaires, en contrepartie de l'atmosphère psychologique, dans laquelle l'auteur nous fait pénétrer. Cette série récente réitère, conséquemment, en quoi la peinture est illusion.

Jean-Claude Rochefort adhère, à l'opposé de ces démarches qui documentent la portée qualitative des messages plastiques,

à une attitude où le faire de l'œuvre s'ameuserait devant les connexions virtuelles, liées intrinsèquement au contenu symbolique. Les installations qu'il élabore sont échafaudées au moyen de matériaux courants qui forment la trame générale de l'objet que la couleur dynamise à l'égard du registre limité auquel elle réfère et qui se répète obsessionnellement. Les relations entre figures géométriques correspondantes renvoient tout autant à la démonstration savante de ce qui constitue le langage visuel qu'à des associations libres, libidinales entre autres. C'est la mise en situation de notre manière de réagir en face du schéma inconscient véhiculé par des inversions de champ — frontalité/volume — qui affirme combien cette structuration est aléatoire; car le sens est justement fondé

sur notre façon instinctive de nous comporter devant la naissance, la mort et l'altérité.

Plus que jamais, nous assisterons, dans les prochaines années, à une redécouverte des moteurs sensibles de la pratique artistique; ce en quoi, notamment, le perceuteur serait concerné. Dans cet esprit, Québec s'inscrit à l'intérieur d'un processus historique dont ceux qui l'animent ne rejettent plus le bagage culturel des générations antérieures, mais qui, au contraire, le critiquent avec pertinence.

Jean TOURANGEAU

## QUÉBEC

### LES ILES DE STÉPHAN KOVACS

Simple mais ouvert à toute interprétation, le titre de l'exposition de Stéphan Kovacs<sup>1</sup> ne pouvait être plus juste car, outre le fait que ces photos ont été prises en milieu maritime, en 1976, elles nous renvoient non à un lieu nommé, géographiquement identifiable (rien ne figure ici de l'habituelle photo à caractère social), mais à une préoccupation formelle que détermine le concept de l'île. Ici, absence de descriptions locales ou temporelles mais un espace déployé de toutes parts par un appel du large et percé par une masse isolée qui focalise le regard vers elle. Nous assistons à la formation d'une solitude. Heurt entre une masse sobre, concise (arbre, maison, roc ou barque, etc.) et une vaste dispersion des éléments tout autour (vagues, herbes, sables ou nuages, etc.). D'une part, un quai s'avance, noirci d'iode, en face d'un fronton d'écumes; ailleurs, une petite barque (noire d'être à contre-jour), dans l'ample tranquillité d'un miroir d'eau. L'île s'incruste partout, isole un élément, l'assombrit et illumine le reste de la composition.

La photographie étant une fenêtre sur un monde soudain interrompu, nous reconnaissons immédiatement tout ce qui se pré-

sente à nous; cependant, les significations ne sont plus nécessairement les mêmes, transmues par l'agencement et l'immobilité des êtres et des choses. Les photographies de Stéphan Kovacs témoignent de cette étrangeté familière. L'instant fixé étant particulièrement banal mais composé dans tous ses moindres détails, il en résulte un subtil dépaysement des lieux. Ici, à première vue, aucune portée revendicatrice, aucun cri, mais un silence qui provoque la contemplation. Rien de plus facile que de passer sans rien voir, aucune agression visuelle ne force l'écoute. Chaque photographie lentement parcourue révèle la cohérence symbolique de sa portée: toute chose tendue dans son existence solitaire, les textures très soignées tranchant les unes sur les autres.

L'atmosphère règne, c'est-à-dire un large pan d'oubli. Beaucoup de ciel, d'océan ou de plaine font passer entre chaque parcelle du paysage un courant frais de lumière. En fait, c'est cette atmosphère elle-même qui crée le caractère émotionnel de chaque photo, nimbant, isolant toute chose dans la portée dramatique de l'espace ininterrompu.

Stéphan Kovacs porte beaucoup d'attention, beaucoup de tendresse à la matière. Il la scrute, la contemple, devrais-je dire.



8. Stéphan KOVACS  
*Iles*, 1976.

La preuve en est peut-être cette fine attention accordée au développement des photos où, parfois, le jeu des gris évoque le travail de l'encre. Sa photographie est l'expression des rapports imaginaires que nous pouvons entretenir avec le réel sans jamais nous en détacher mais plutôt en l'explorant dans ses moindres détails et nuances.

1. À la galerie de l'Anse-aux-Barques, du 13 août au 14 septembre 1980.

Marie UGUAY

## MONTRÉAL

### ÉDOUARD LACHAPELLE EN CHAIR ET EN OS

#### Vers l'essentiel

L'une des grandes caractéristiques de Lachapelle, c'est avant tout sa délicatesse.

Délicatesse toute physique d'abord: qui le connaît un peu sait avec quelle jovialité notre homme aime à parler de son «squelette» (imitant en cela Voltaire) et avec quelle ascèse il cultive son idéal de maigre. Il y a chez lui une fascination de l'os qui non seulement correspond à un style de vie, mais qui également transparait en filigrane dans tout son travail et qui en pourrait bien constituer le principe monolithique. De l'os, son art offre du moins la simplicité déconcertante, la pureté intemporelle; il en a aussi les qualités de rigidité et de vigueur internes, et, en même temps, il présente la précieuse fragilité du fossile.

C'est également dans cette perspective osseuse qu'il faudrait situer le privilège accordé par lui aux jeux d'articulation ou de construction et aux effets de juxtaposition ou de rectitude, plutôt qu'aux factures relâchées et plutôt qu'aux mélanges humoraux des pâtes. Ainsi, par exemple, à une exposition de ses dernières toiles à la Galerie Frédéric Palardy, Lachapelle exploite le carré pour isoler un paysage dans un paysage — il structure ainsi dans l'espace du tableau une sorte d'intérieur intimiste par opposition à un extérieur.

Encore dans cette voie osseuse que cet artiste emprunte, on le verra le plus souvent éviter les gros sujets musclés ou les tons robustes pour leur préférer des moyens plus sobres, plus nuancés, plus gracieux, que nous pourrions résumer d'un mot: le doigté. Le doigté en peinture, c'est ce qui donne très exactement cette touche



9. Édouard LACHAPELLE  
*Au bord de l'eau, plusieurs.*  
Pastel sur Arches; 50 cm x 70.  
Saint-Laurent-du-Fleuve, Coll. J.-M. Bordeleau.



10. *Village au fleuve vivant.*  
Pastel sur Arches; 50 cm x 70.  
Trois-Rivières, Coll. G. Brulotte.

mesurée, cette texture douce, apaisante, si typique de nombreuses œuvres de Lachapelle.

Sur le plan des thèmes, la critique a déjà pu remarquer sa prédilection pour le monde nocturne et l'univers sous-marin (à noter son bestiaire familier — son ossuaire, serait-on tenté de dire — constitué exclusivement de vertébrés élémentaires: crabes, poissons, hiboux, tous dessinés d'un trait franc — jamais de mollusques); cette attirance spéciale pour les profondeurs essentielles nous replonge dans la nuit des temps et participe d'une seule rêverie fondamentale (à dominante maternelle): celle du repos, du repos originel, du repos éternel.

On y rencontre aussi des villes oniriques et silencieuses où règnent la verticalité des tours, des cheminées, des arbres, des maisons étirées en hauteur, quand elles ne se réduisent pas à un assemblage de formes schématiques (rectangles, cercles, triangles) ou à une structure hiératique de lignes.

#### Titres

Et dans ce beau silence de rêve que nous donne à entendre l'œuvre de Lachapelle, il faudrait souligner, en passant, le scintillement particulier des titres: à l'encontre de la froide indifférence qu'ils subissent souvent dans certain art contemporain, ils affleurent chez lui comme des poèmes éclatants (proches parfois du haïku japonais) qui ajoutent au fait pictural proprement dit une étincelle de sens nouveau (ainsi par exemple ces intitulés: *Éclotions et montée de la fleur jusqu'à son parfum; Aux dorures du nocturne, les petits bâtiments de l'imaginaire*). Ici, l'écriture, dont l'artiste appelle l'excitation jusqu'à l'intérieur du tableau à l'occasion (un peu comme dans l'art oriental où les mots et le paysage ont le même support), l'écriture, dis-je, devient une façon différente de peindre, c'est-à-dire une intervention de plus pour échapper, autre obsession noble, et celle-là bien proustienne, de ce peintre, à l'écoulement du temps (on peut remarquer d'ailleurs dans les titres le retour fréquent de l'infinif, mode de l'intemporel et de l'abstraction).

#### L'intimité

La délicatesse de Lachapelle se manifeste également, bien sûr, sur le plan social, dans ses manières de vivre: elle apparaît particulièrement dans son indéfectible amabilité, dans les égards multiples qu'il prodigue autour de lui, dans son amour des contacts feutrés et dans sa recherche constante de l'harmonie. Cette délicatesse mon-

daïne, si elle instaure une heureuse proximité, le préserve toutefois des influences (et des fluences aussi) trop violentes et trop visqueuses des foules informées qu'il n'aborde qu'à bout d'antennes, si l'on peut dire. Sur le plan artistique, ce trait de caractère, apparemment tout à fait étranger à l'art, garantit pourtant son intégrité: il écarte Lachapelle des modes tapageuses et des panurgismes esthétiques, il l'éloigne décidément des hystéries et des abandons (sous toutes leurs formes). D'où, par exemple, son penchant pour l'intimité: son œuvre constitue un bel ensemble pudique qui a, comme l'a dit un critique, les accents de la confiance et qui tend à se rapprocher de l'univers délicat de ces contes de fées qu'on chuchote douillement le soir à l'oreille des enfants pour les border de rêves. Prolonge cette dimension intimiste, la nette inclination de Lachapelle pour les miniatures (à commencer par ses lettres, à la rédaction desquelles il consacre beaucoup de temps: il les enlève d'enluminures et signe des enveloppes originales que ses correspondants s'arrachent). L'imagination miniature nous renvoie inévitablement au monde de l'enfance, duquel se rapproche tant celui de notre peintre, et à tout le domaine des objets ludiques: elle rend l'art à la réalité du jouet, et cela se retrouve en particulier, par exemple, dans les maisons de poupées de Lachapelle — la maison étant d'ailleurs en elle-même un thème intimiste, comme les fleurs.

#### La distanciation

Il faudrait dire un mot aussi de la manière personnelle qu'a adoptée Lachapelle pour travailler et qui semble obéir à cette devise: ne jamais répéter. Il parvient à appliquer ce principe selon deux façons: d'abord, en affichant un détachement surprenant et sympathique à l'égard des techniques reconnues (détachement parfois proche de celui, a-t-on déjà dit, qu'on peut observer dans l'art naïf); et ensuite en renouvelant sans cesse, par amour de l'unicité (ou de la rareté), son champ d'expérimentation (un travail aussitôt terminé est aussitôt par lui renié, ou presque). Dans ce souci de distanciation (par rapport à la collectivité culturelle et par rapport à lui-même), il faudrait mesurer toute la place, considérable, qu'occupe l'humour dont il explore le pouvoir à la fois sondeur et frondeur (et dont on sait aussi, par ailleurs, le lien avec la pudeur), place que la fréquentation de Marcel Duchamp a contribué, dans son cas, à agrandir. Et cet humour se manifeste en particulier dans les titres, dans leur discordance moqueuse par rapport au sujet représenté.

#### La métonymie

A la délicatesse de Lachapelle, nous pourrions relier en outre son goût pour la précision, goût qui a des répercussions immédiates dans le faire, lequel est toujours soigné, appliqué, et dans cette préoccupation de fuir sans cesse le débraillé et de chercher le voulu. Cette propension à se soucier du détail se retrouve, sur le plan de sa personnalité, dans son culte de

l'anecdote: il adore tous les petits faits curieux et peu connus qui éclairent la psychologie d'une personne ou d'un groupe; des boursoufflures de l'Histoire, il aimera voir se dégager l'éminence frêle mais essentielle (pensons à l'os encore ici!) qui explique un événement et le soutient, voire le résume tout entier. De même, il cherchera souvent à faire valoir, derrière les considérations générales et les visions de masse, le digne pointillisme de la citation: soit le grain excitant d'un bon mot extirpé jousivement des poussières du savoir; soit le doigt dressé et toujours bien sage d'un proverbe (notons en passant son favori, et qui procède de son amour de l'exacitude: «Aux tard-venus, les os»).

Ces quelques allusions biographiques sont produites ici pour montrer la forte coalescence de l'homme et de l'artiste: car, dans son travail professionnel, on voit Lachapelle prendre souvent, d'une manière analogue, le petit côté des choses pour mieux le magnifier et augmenter son degré d'ouverture au sens. Autrement dit, la réalité lui apparaît fréquemment à peu près comme un corps d'amour qu'on soumet à une activité désirante: ce qu'on en retient et qui fascine, ce sont précisément, pour employer un vocabulaire chéri par Lachapelle lui-même, les phanères, c'est-à-dire des choses aussi ténues que par exemple un poil ou un ongle, dans le domaine érotique, un carreau, une fleur, un chapeau, un contour ou un point dans celui de la peinture. Mais ce qu'il importe surtout de souligner à ce propos, c'est la valeur de synthèse suprême que prend, pour lui, le détail: en termes de rhétorique, nous dirions que le détail, c'est une métonymie — la partie y est délibérément mise pour le tout, le minuscule y est le signe d'un monde et a les attributs de l'immensité. Ici, le grand gîte dans le petit, tout un spectacle peut se résumer dans une molécule de dessin et c'est dire ainsi le degré d'intensité qu'atteint parfois le détail.

Prendre le petit côté secret des choses, avons-nous dit, pour davantage l'exposer à la signification: Lachapelle a décrit lui-même son entreprise lorsqu'il parle de la nécessité de rendre visible l'invisible (toujours cet os apparaissant en palimpseste), de reconnaître les valeurs les moins voyantes et, pourtant, les plus pures de l'existence. L'art consisterait alors à alambiquer le paraître pour en saisir la quintessence, à pénétrer dans l'épaisseur silencieuse du réel pour en dévoiler les fondements oniriques. Il s'agit, de dépouillement en dépouillement, de mettre à jour le soleil intime des choses, de toucher à quelque centre de vie, de montrer le noyau qui nourrit le fruit ou encore de donner accès à des séjours d'être. Et dans cet effort, la figuration ne constitue pas pour Lachapelle un obstacle à contourner. Bien au contraire, il s'en sert comme d'un appui, il la transforme en pouvoir pour dire sa perception épurée de l'espace, pour faire surgir du quotidien la poésie cachée, pour provoquer l'affleurement de la féerie au cœur même de l'ici et du maintenant, en d'autres mots, pour élyséennement délivrer le Sens de sa gangue primitive.

#### Petit train et coffre

Voici une courte histoire merveilleuse, racontée d'abord par l'écrivain Hermann

Hesse, et que j'adapte librement à mon propos. Un prisonnier peint sur le mur de son cachot un paysage tout simple: un petit train entre dans un tunnel. Quand ses geôliers viennent le chercher pour le mener à la mort, il leur demande gentiment la permission de lui accorder un moment pour qu'il puisse entrer dans son minuscule tortillard afin d'y vérifier quelque chose. Ce qu'ils lui concèdent en riant, car ils le considèrent comme un faible d'esprit. Alors, notre prisonnier se fait tout petit, il entre dans son tableau, monte dans son convoi qui se met en marche et disparaît dans la nuit du tunnel. Pendant quelques instants, on aperçoit un peu de fumée blanche qui sort du trou rond: elle envahit bientôt tout

le paysage, puis elle se dissipe et, avec elle, le tableau et, avec le tableau, le prisonnier... Cette histoire illustre ce qu'est pour Lachapelle l'activité picturale: «Pour moi, dit-il lui-même, la peinture c'est un lieu où rêver, c'est échapper à un certain réel qui n'est pas la réalité.» Voilà bien une façon de dire que l'art libère: et il libère à la fois l'artiste et le spectateur. L'un perce les murs de sa prison (le monde) pour s'évader, l'autre peut lui aussi profiter de ces lézardes opérées dans le réel et venir habiter les régions inhabitables de la peinture, s'il sait se faire tout petit et prendre, lui aussi, le train. L'art de Lachapelle nous incite à réaliser cette expérience, qui est, tout compte fait, une expérience, pour-

riens-nous dire, de topophilie (de blottissement). C'est pourquoi, il serait assez juste d'imaginer chaque œuvre de notre ami comme un coffret (et Lachapelle, en bon amateur de coffrets, ne désavouerait pas l'image), et cela parce que le coffret supporte des rêveries intimistes et relève d'un imaginaire confortable (comme la majeure partie de l'œuvre dont nous parlons), parce que dans le coffret reposent les choses essentielles, inoubliables, et sont déposés des messages de tendresse, et, surtout, parce qu'il est un objet qui s'ouvre.

Gaétan BRULOTTE

## MONTREAL

### HIER ET APRÈS AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTREAL

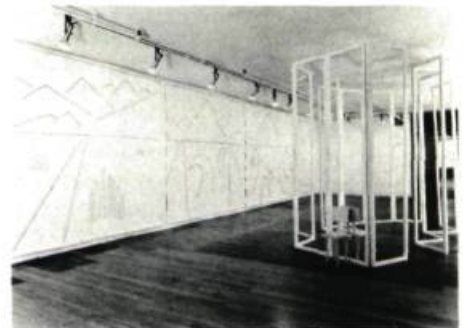
Le Musée des Beaux-Arts a présenté au public montréalais, ce printemps dernier, une exposition tout à fait passionnante. En effet, nous rendons hommage à l'excellent travail de Normand Thériault, conservateur de l'art contemporain du Musée, et à Diana Nemiroff de l'Université Concordia, qui ont su rassembler pour nous quelques œuvres d'artistes significatifs de nos sociétés post-industrielles. Six Américains: Vito Acconci, Alice Aycock, Colette, Joan Jonas, Beryl Korot, Keith Sonnier; trois Canadiens: Raymond Gervais, de Montréal, Glenn Lewis, de Vancouver et John Massey, de Toronto; un Anglais: Hamish Fulton; deux Français: Anne et Patrick Poirier; ainsi que quatre Allemands: Bernhard et Hilla Becher, Hanne Darboven et Klaus Rinke, représentaient quelques-unes des tendances artistiques qui ont dominé les dix dernières années. Ces seize artistes, dont la plupart ont atteint une grande renommée, ouvrent la voie à un univers d'idées qui remet en question, de façon radicale, la conception traditionnelle de l'œuvre d'art de même que son approche.

Dans notre monde de haute technicité, de grande précision et d'empirisme, ces artistes ont tous en commun, dans la structure même de leurs œuvres, une organisation extrêmement stricte et rigoureuse. Pensons aux Becher dont la recherche est historique, la classification, documentaliste, l'attitude derrière la caméra, objective et effacée, et dont les prises de vues se font par temps gris pour ne séduire en rien. Un profond souci d'objectivité et de sobriété caractérisent, avec un minimum de décor, les vues complètes des édifices industriels. L'Allemande Hanne Darboven lie les dates de l'histoire et le réseau de son propre calendrier et numérote les jours dans ses comptes rendus quotidiens. Son *Schreibzeit*, sa propre histoire de la civilisation, est écrite avec une précision encyclopédique. Quant à Beryl Korot, elle considère son métier à tisser comme un outil qui programme un patron selon un système d'équivalence numérique. Son vidéo accentuera cet outil de programmation, outil à la fois le plus ancien en tant qu'outil de programmation et faisant aussi partie des premières technologies de communication, puisque les motifs spécifiques furent transmis oralement au sein des groupes familiaux et des tribus. Ce vidéo aura un effet

de loupe, nous permettant de voir la trame de près, et par conséquent obligera le spectateur à retourner vers le tissage lui-même pour en voir l'ensemble. Ses tissus sont donc programmés et tissés selon une division de l'espace déterminée d'avance. C'est, dit-elle, afin qu'un système logique bien qu'incomplètement perceptible, relie les cinq étoffes alors qu'elles sont lues de gauche à droite et de haut en bas. De plus, des dessins viennent illustrer la base numérique des motifs tissés, les notations pictographiques et la structure temporelle du vidéo. Hamish Fulton, aussi, nous offre une information numérique dans les textes qui accompagnent ses photos, nous faisant part froidement de la longueur et de la durée de sa promenade, et l'objectivité va jusqu'à nous documenter sur la chronologie des prises de vue.

Et que dire de la précision des plans et coupes ainsi que de la construction même de cette énorme *Machine qui fait tourner le monde* d'Alice Aycock; que dire aussi de cette immense *Montée vertigineuse* des Poirier dont les ruines, les *miettes* de nature, de culture et d'architecture, les fragments calcinés dégagés au cours de leurs fouilles, sont recréés, reconstruits avec des milliers de morceaux de charbon de bois, tous de la même dimension.

La rigueur de l'expression et l'approche, parfois même scientifique, se reflètent ainsi dans tous les médiums de travail utilisés par les artistes. Mais, dans la quête toujours plus reculée et dans la recherche d'une *illuminescence* toujours plus proche que mènent ces artistes, les médiums se



12. Joan JONAS  
*Upside Down and Backwards*, 1979.  
Installation.

multiplient. Les artistes mêlent leur travail, juxtaposent les moyens d'expression et passent sans problème d'une discipline à une autre. Les films d'artistes, la photographie, le vidéo, les environnements, les constructions, les maquettes à grande échelle, les compressions, les interventions de toute sorte, le body-art, les événements, les performances ont fait irruption dans le vocabulaire et dans l'art contemporains. Les observations empiriques et expérimentales ont aussi, par ricochet, donné une importance grandissante aux textes des artistes tout comme aux partitions des musiciens, d'ailleurs, qui sont tentés d'exposer leurs partitions de plus en plus diversifiées dans leurs symboles, et de plus en plus plastiques dans l'espace de la page. Les artistes n'ont, en effet, jamais autant écrit, explicité leurs œuvres, et avec autant de précision, de clarté et de structuration. Ils expriment, à travers eux, leur pensée profonde et s'en servent même parfois comme supports physiques de leurs œuvres, tel que chez H. Darboven. Sa dernière œuvre, *Milieu 80*, qu'elle a offert au Musée pour cette exposition, est une véritable *écriture du temps* à travers un genre de journal illustré de photos en noir et blanc de son studio, le tout étant exprimé dans la plus grande sobriété.

Chez tous ces artistes, les écritures, les structurations, les organisations, les médiums eux-mêmes peuvent nous apparaître

11. Glenn LEWIS  
*Le portail du jardin/paradis*  
*Le portail de la chasse gardée pour les certs*  
*où le Bouddha a prêché pour la première fois,*  
*Sarnath, Inde.*  
Photo de la série *Paindaeza (Paradis)*.



froids et dénués de tout sentiment personnel, de toute émotivité. Au contraire, les créateurs effectuent, lorsqu'on y regarde de plus près, un juste équilibre entre cette rigueur scientifique, symbole de nos civilisations post-industrielles, et l'improvisation, la subjectivité, l'engagement de l'artiste traditionnel.

Au début des années soixante-dix, Keith Sonnier, par exemple, adoptait comme moyen d'expression le vidéo — oui, parce qu'il était un moyen de communication mais aussi parce que son œuvre provenait d'une volonté ferme d'improvisation à laquelle il faisait participer quelques amis ou objets qui lui tombaient sous la main. Aujourd'hui, il anime un espace déterminé, surtout afin de faire réagir le spectateur qu'il associe à l'être contemporain, trop souvent récepteur passif d'un certain nombre de signaux émis. Et Joan Jonas qui, de prime abord, étudie de façon systématique, par exemple, les effets de la distance sur la perception du mouvement et du son, la modification de la perception de l'espace et du mouvement, allie harmonieusement, au cours de ses performances, la danse, les sons, les répétitions, les apparitions et les disparitions... Les actions s'enchaînent, à intervalles irréguliers, se superposent et finalement rejoignent le jeu, en partie prévu mais aussi plein de hasard. Les photos de Hamish Fulton tentent d'accentuer le romantisme d'un paysage malgré le ton froid de ses légendes. Acconci, Colette, Lewis ont, quant à eux, un sens très aigu de l'importance de l'artiste lui-même en tant qu'individu privilégié avec l'expérience qui lui est particulière. Plus qu'Acconci ou Jonas, Colette se métamorphose à tel point que l'on peut en effet se demander où se trouve son moi réel. De fait, il n'y a aucune distance entre son œuvre et elle-même. Elle est le reflet détaillé de sa demeure, de ses vêtements, de son propre corps et de son être voluptueux. Glenn Lewis affirme aussi la suprématie de l'artiste alors que sa subjectivité est totale et même intransigeante à l'égard d'activités collectives. Cependant, tôt ou tard, les artistes élargissent leur moi, s'intéressent au moi du spectateur qu'ils veulent entraîner dans la fête en sollicitant sa perception, même en l'agressant, en provoquant sa réflexion et son interprétation personnelle ou encore en le faisant participer physiquement, comme Aycock, Acconci, Sonnier ou encore Gervais.

L'art s'est donc écarté de l'objet sacré et s'est transformé en action, en événement, en expérience vécue devant le public. L'artiste veut s'exprimer par des objets conçus et fabriqués par lui plutôt que s'exprimer par la suggestion fournie par le dessin ou la peinture. Pour suggérer l'ima-

ginaire, il est devenu à la fois plus concepteur et plus artisan (Aycock, Poirier, Colette, Jonas, Korot, Massey, par exemples), plus rigoureux et plus personnel.

L'artiste veut s'enraciner dans le réel, non pas dans la nature pour elle-même, mais bien, comme le souligne Diana Nemiroff dans le catalogue de l'exposition, dans un empirisme renouvelé, un peu comme chez un Léonard de Vinci, par exemple, dont les carnets contenaient un nombre infini d'observations empiriques et expérimentales. L'Art est, bien sûr, indissociable du réel, et revaloriser les sources qu'elles soient, est l'un des grands dénominateurs communs: le son, le geste, la voix, la dimension, le volume ont repris leur rôle fondamental, et, plus important encore, on se concentre sur les problèmes cruciaux d'énergie, de temps et d'espace. Rauschenberg disait que «le temps, c'est mon combat perpétuel. C'est la temporalité qui m'intéresse en chaque chose». On n'a plus le temps, aujourd'hui, il nous échappe, on cherche à le retenir; il semble même que c'est la chose la plus précieuse que l'on puisse posséder dans notre société. Cette notion de temps est intimement liée à l'homme puisqu'il s'accomplit dans le temps et elle est donc intimement liée à l'œuvre d'art qui, elle aussi, s'accomplit dans le temps. Ce qui compte, c'est l'expérience personnelle de l'artiste, sa vision de l'immédiat, de l'ambiant et de son environnement: c'est la personnalisation du temps et du lieu.

Chez tous et chacun des artistes représentés dans cette exposition, l'espace-temps impliquant passé et avenir est un matériau-clé, un signe, pour Korot, pour Rinke, qui élabore même une théorie précise et logique sur le temps, pour Colette qui, en fait, rassemble des fragments de temps et de lieux, le souvenir d'autres vies; pour Fulton, dont les photos sont comme les étapes d'un sentier parcouru, d'un cheminement qui semble incorporer visuellement un sens de durée; pour les Becher qui conservent des reliques ou, au moins, le souvenir et pour les Poirier dont les «paysages mentaux» comme ils aiment les appeler, essaient de rejoindre certains mythes, certains fantasmes de la mémoire culturelle et dont les «architectures mentales» abritent les événements de l'Histoire mais aussi le lieu où s'impriment les sentiments. Le but d'Anne et de Patrick Poirier est de «poursuivre une vision — chaque construction, chaque image étant une nouvelle errance dans ce continent noir de l'irrationnel, du désiré, de l'enfoui...»<sup>1</sup>. Il y a encore parmi beaucoup d'autres, Raymond Gervais dont l'installation audiovisuelle traite de l'action, du passage du temps, de son écoulement, tel que ressenti

dans la tête du spectateur-filtre, du visiteur-participant, dont les déplacements dans le temps constituent une partie véritable de l'œuvre et une matérialisation fugitive.

On ne peut véritablement comprendre les phénomènes historiques à moins d'en avoir toutes les données sur «le ruban du temps» (J. Beuys), et ce qui est vrai à un moment de l'histoire est contre-vérité au fur et à mesure que se déroule le ruban. D'où les nombreuses relativités, les contradictions flagrantes et les paradoxes déconcertants qui existent dans presque toutes les œuvres ci-haut mentionnées.

La relativité de la perception, l'ambivalence et la sincérité, la confrontation de l'ego avec l'alter ego, des révélations opposées à des secrets retenus, l'exhibitionnisme opposé à la réserve, la réalité opposée au vidéo, à la photo, la confrontation aussi opposée au retrait. C'est l'image finalement du monde divisé dans lequel nous vivons, un monde qui se détruit tout en se bâtissant. La haute technicité et en même temps le vouloir de rejeter les moules anciens font que les artistes se retrouvent aujourd'hui dans une situation d'égaré et de recherche comparable à celle qui vit se rompre la règle grégorienne. Notre retour au passé nostalgique, romantique et bucolique, l'art de — et dans — la promenade, l'utilisation de la photographie en des termes romantiques et de souvenir sont en rupture radicale avec notre présent dur et compétitif, guerrier, mercantile et technique.

Il semble clair, après dix et même plus de vingt ans de recherche, que nos artistes soient le reflet d'une vigueur, d'une réflexion nouvelles, basées sur l'observation, à la fois objective et subjective, de notre pensée matérialiste d'aujourd'hui, de notre histoire, de l'impossible dilemme entre la raison que nous développons depuis Platon et la Nature. Cependant, il ne faut pas voir cette évolution sous un jour seulement négatif, nous dit le grand Joseph Beuys, car cette technique qui a permis à l'homme de se développer à force d'un travail de réflexion, a fait de lui un être doué d'une conscience individuelle, l'a fait s'isoler, se placer à l'écart de son ancien contexte collectif. Le résultat de cette structure de pensée, c'est l'individu, et voilà un résultat qui vaut bien la peine qu'on se demande maintenant comment sortir de cette structure.<sup>2</sup>

1. Anne et Patrick Poirier, Extrait du Catalogue de l'exposition *Domus Aurea*, tenue au Centre Georges-Pompidou de Paris, en 1978.

2. Extrait d'une conversation enregistrée sur bande magnétique, le 7 décembre 1970, entre Joseph Beuys et Hans van der Grinten.

Michèle TREMBLAY-GILLON

## MONTRÉAL

### LE DRAME VISUEL DE JENNIFER DICKSON

Représentant la quintessence de la perfection en gravure, en sculpture, en photographie et en peinture, Jennifer Dickson, artiste d'origine sud-africaine, est acclamée internationalement pour l'éclat de ses conceptions et la perfection de sa technique. En 1976, en reconnaissance de sa contribution exceptionnelle dans le domai-

ne des arts visuels, elle fut élue membre de l'Académie des Beaux-Arts britannique, la seule Canadienne à être ainsi honorée dans ses deux cents ans d'existence. Ses principales œuvres nous montrent une artiste visionnaire qui, par son style imagé et sensuel, évocateur et érotique, fait découvrir au spectateur des perceptions inattendues de ses propres pouvoirs latents.

Dans *The Secret Garden*, série de onze

gravures d'après photos terminée, en 1975, à l'occasion de l'Année Internationale de la Femme, Jennifer Dickson s'interroge sur «les limitations inhibitrices» de son éducation sociale et scolaire et s'élève contre «la doctrine esthétique qui veut que l'on explore et que l'on exploite carrément le nu féminin, mais considère le corps masculin comme étant privé et sacro-saint».

*The Secret Garden* présente un drame

visuel qui dépeint l'Homme et la Femme, et leur tendre exploration mutuelle. L'Artiste est Femme. Elle dit: «Cette œuvre est pour moi très importante parce qu'elle représente le mausolée de mon corps et me prouve que j'existe. On m'aime!» Son corps lui sert de mise au point, tandis que l'impact érotique irrésistible du torse, des membres et des organes génitaux est délicatement atténué par une subtile nuance de détachement.

La première gravure montre la Femme étendue qui rêve, et son corps est couvert de délicats pétales de fleurs. L'image est intime, vibrante et pourtant elle est idéalisée et débordante de romanesque. *Stripping of Masks* fait tomber les jeux de la simulation qui créent une barrière entre les amants. Dans *Watcher Observed*, une gravure en deux volets, Jennifer Dickson est à la fois protagoniste et spectateur. Elle a photographié son propre corps pour créer une image combinée de la Femme, telle que son amant la voit et telle qu'elle se voit elle-même. *Ritual of the Hands* introduit l'élément du toucher, le transmetteur et le déclencheur de la réaction affective. En dernier lieu, *Dream of the Captive*, exprime la conviction de Jennifer Dickson qui pense que, même si nous nous rencontrons et nous touchons, nous demeurons essentiellement solitaires. Les personnages présentés dans *The Secret Garden* restent isolés, chacun étant enfermé dans l'inaccessibilité de son propre espace.

Même si ses gravures ont des photographies comme points de départ, Dickson ne se sert pas de l'appareil photographique comme d'un raccourci. Quand il s'agit de gravure, elle ne considère pas la pellicule comme de l'art mais l'utilise simplement comme référence, comme source de renseignement, et, à cette fin, emploie un film à haut contraste. Pour stimuler l'intérêt du regardeur, elle applique ensuite, à la main, de délicates touches de couleur. Chacune de ces étapes demande du temps, et la bonne marche de la sélection et de l'élimination imposées par des raisons d'art exige une intense concentration. Pour Jennifer Dickson, la technique fait partie intégrante de l'œuvre; c'est le moyen qui lui permet d'ex-

primer sa profonde compréhension de la condition humaine.

Dans une série de vingt-huit planches intitulée *Three Mirrors to Narcissus*, l'artiste dépeint, par le truchement d'une légende de la Grèce classique, les couches d'images, de pensées, de refoulements et de conflits qui entourent le thème de la sexualité humaine et de l'évolution psychologique.

Narcisse, éphèbe d'une merveilleuse beauté, aperçut son reflet dans une fontaine. Il s'éprit de sa propre image et, cherchant à l'embrasser, tomba dans l'eau où il trouva la mort. *Narcissus* se joue en trois actes par trois jeunes hommes, dont chacun représente une facette du moi. Ils célèbrent la jeunesse qui, dans une prise de conscience de soi, atteint l'âge adulte. *The Kiss* explore un des éléments androgènes de la masculinité. Dans *Death by Water*, le personnage de Narcisse est un jeune garçon, «l'enfant pris au piège dans chaque homme», fait observer l'artiste. *Three Mirrors* stupéfié par la puissance de ses images. Des reflets du réel se fondent en distorsions douloureuses pendant que le sublime Narcisse est soumis à une désintégration de sa personne.

L'œuvre la plus récente de Jennifer Dickson est *Il Paradiso Terrestre, The Earthly Paradise*<sup>1</sup>. Elle est, «depuis l'enfance, obsédée par des visions d'un jardin perdu à l'intérieur duquel le temps semble immobilisé. La lumière change, les nuages se déplacent, poussés par le vent, projetant des ombres violettes sur des pelouses striées d'ombres et de lumières». Elle poursuit en disant qu'elle a toujours «trouvé que la campagne dont le vallonnement est dû au hasard présente moins d'intérêt que celle qui porte la marque de l'intelligence humaine, sensible dans l'imposition agencée du jardin régulier». Elle désire ardemment voir ces symboles de l'aristocratie, non pas par un point de vue élitiste, mais comme un retour aux valeurs permanentes du passé.

Au cours du printemps 1979, elle a photographié les jardins de grandes demeures d'Angleterre, Riveault Terrace, Chatsworth House, Castle Howard, et, à l'exem-



13. Jennifer DICKSON  
*Encapsulated Garden.*

ple du peintre du 18<sup>e</sup> siècle Canaletto qui utilise la chambre claire — un ensemble de miroirs qui réfléchissait la vue pittoresque sur la toile — elle utilisa ces photographies comme base de ses peintures et de ses aquarelles. Ce sont des scènes vides de personnages, baignées de lumière et entourées de mystère.

Un ensemble de reproductions xérogaphiques en couleur fournit une narration pleine d'imagination, un voyage symbolique qui porte sur la transmigration des âmes. Comme le dit Jennifer Dickson, «nous suivons, l'histoire des amants (*The Lovers*), du prisonnier (*The Prisoner*) et du rêveur (*The Dreamer*), pendant que le jardin anglais et la Grande Demeure dévoilent pour nous les événements d'une autre époque.

*The Earthly Paradise* est un lieu que tous recherchent, une libération des labours actuels. Grâce à son art, Jennifer Dickson nous fournit l'occasion d'expérimenter par substitution la joie, la douleur et l'émerveillement mystique de la vie.

1. Les peintures et les aquarelles qui composent *The Earthly Paradise* ont été exposées à la Galerie Martal, de Montréal, en mai 1980. Des reproductions xérogaphiques et des diapositives qui approfondissent le thème seront présentées à la Galerie de l'Image de l'Office National du Film, à Ottawa, du 13 novembre 1980 au 11 janvier 1981.

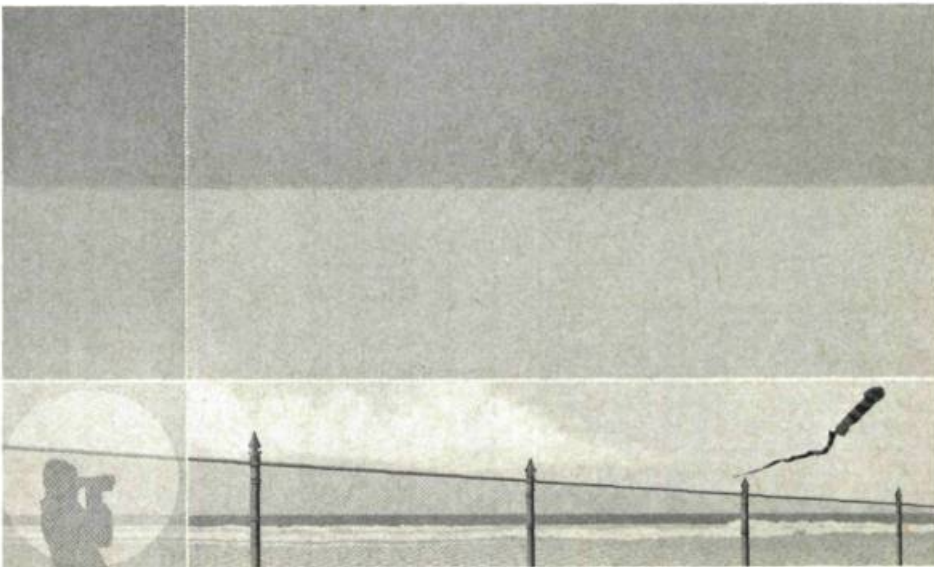
Lolly GOLT

(Trad. de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

## MONTRÉAL

### LA FIGURATION DISTANCIÉE DE LAURÉAT MAROIS

La dernière exposition de Lauréat Marois à la Galerie l'Art Français terminait à Montréal, dans le cadre de la semaine de la gravure dont elle était une manifestation de qualité, un itinéraire qui l'avait conduite à Toronto, Ottawa et Québec. Elle comprenait treize sérigraphies des années 1977 à 1979, trois dessins et une seule toile, datée 1980, sa première expérience en peinture. L'ensemble se caractérisait par des harmonies bleues en mineur, adoucies de gris, liées à la thématique dominante: la mer, le fleuve, le ciel, la banquise; harmonies et thème qui se retrouvent densifiés par l'acrylique et magnifiés par le grand format vertical de la toile dans *Triangle polaire*. La structuration géométrique reprend celle d'un dessin intitulé *Trois interruptions* mais



14. Lauréat MAROIS. *Évasion*, 1979. Sérigraphie; 58 cm 4 x 86,3. (Phot. Yves Martin)

elle est moins *soulignée* (au sens propre, à la ligne et au trait) que dans les œuvres sur papier. C'est là, je pense, le principal changement apporté par le nouveau médium: l'intention picturale y est implicite et non plus graphiquement explicitée. Mais elle demeure la même, et c'est ce qui rend intéressante une lecture comparée de la toile et du dessin. Le paysage solaire, avec le motif de l'iceberg, est déjà présent dans *Mer-ruines*, sérigraphie qui a valu à Marois de remporter l'un des deux Prix de l'Édition en 1978<sup>3</sup>.

La tentation parfois de parler d'hyper-réalisme est contrariée par son refus de l'illusion et de la célébration lyrique du paysage. La figuration réaliste est *distanciée* (au sens brechtien) par la mise en évidence des composantes plastiques de l'image, sur laquelle insistent des indices sémiotiques: «signe, rectangle, triangle, ou flèche d'une couleur étrangère au reste de la composition.» Ainsi, «l'usage de deux formes d'écriture en simultanéité — illustration réaliste et structuration graphique — dans une même surface picturalement unifiée exige une compréhension de l'une comme de l'autre ainsi que de leur mise en relation formelle»<sup>2</sup>. Il en résulte que le principal objectif de Marois semble être de

mettre en page le processus intellectuel de la vision, d'où l'utilisation paradoxale (en apparence seulement) du jeu des regards occultés, typiques, pour d'autres raisons, d'Alex Colville.

Dans *Évasion*, le personnage à la jumelle s'inscrit dans le cercle de la lentille. Il regarde, et nous invite à regarder le cerf-volant qui est le *sujet* de cette évasion dans l'azur. Lui s'envole au delà du grillage gris qui introduit les diagonales dans une composition essentiellement horizontale, et une tension psychique née de l'opposition des valeurs symboliques de la barrière et de l'infini du ciel. Une ligne pointillée verticale démarque des zones, des proportions, et encadre le regardeur passif. L'appel des vacances est libéré de cette crispation, pur désir, dans *Surf-surface*, Prix de l'Édition 1979<sup>4</sup>. Le spectateur dans la galerie face à l'œuvre est placé en situation de partager le point de vue du *surfeur* représenté dans l'image face à la mer: on regarde l'immense vague par ses yeux invisibles. Comme l'indique sans équivoque la flèche rouge, la ligne d'horizon est très haute pour le sportif accroupi, comme écrasé par la muraille d'eau salée qui se lève devant lui, rendue par une zone plane, surface uniformément bleu foncé puis presque noire. La sensa-

tion tactile du sable est donnée par des pointillés. La même situation, ou presque, se retrouve dans *Observateurs*, où le pluriel du titre dénote intentionnellement cette double présence, celle du personnage et du paysage figurés et celle du spectateur de la figuration.

J'aime *Le Christopher* où voilures, mâts et cordages introduisent la nécessité interne des lignes, du découpage en zones, en une adéquation exacte de l'objet et de la structuration plastique, au contraire d'*Ombre et lumière* où le quadrillage est gratuitement exagéré. *Croisée sur l'infini* souligne la grille perspectiviste classique avec son point de fuite bien centré pour échapper intellectuellement au mirage d'un paysage idéal, cadré comme une carte postale.

Tout ce travail sur la perception se fait oublier dans l'impression de quiétude, de repos qui émane des œuvres en bleu, vacance de l'esprit à laquelle Lauréat Marois, exprès, nous empêche de nous abandonner vraiment...

1. Du 22 avril au 5 mai 1980.

2. et 4. Récompenses annoncées par *Vie des Arts*, Vol. XXIV, N° 95 (Été 1979), page 10.

3. Lauréat Marois, *Commentaires* accompagnant l'exposition.

Monique BRUNET-WEINMANN

## LAVAL

### LA MAISON ANDRÉ-BENJAMIN PAPINEAU D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

Fragment épargné d'un patrimoine architectural livré au pillage de l'éclatement industriel et commercial, la maison André-Benjamin Papineau a entrepris, au cours de la saison estivale, de nous entretenir à la fois d'œuvres d'hier et d'aujourd'hui, malgré l'isolement auquel la condamne un emplacement ingrat.

Sur le mode du témoignage photographique, une exposition sensible et convaincante, aménagée au grenier de l'immeuble, nous rappelle ce que fut le vieux Sainte-Rose et nous fait voir ce qu'il est devenu. La démonstration s'organise autour de cinq thèmes principaux qui retracent l'histoire du village et dressent l'inventaire du patrimoine local. D'hier à aujourd'hui c'est, en résumé, l'histoire de la dégradation affligeante d'un patrimoine architectural et naturel dont il ne subsiste guère, aujourd'hui, que peu d'éléments intacts.

Au rez-de-chaussée, le discours se fait contemporain. Six jeunes sculpteurs qui, à tour de rôle, ont travaillé sur place, durant l'été, présentent les œuvres qui ont été remises à la collection de la Maison André-Benjamin Papineau. L'exposition, intitulée *Systèmes*, réunit les noms de Jules Lasalle, Claude Bernard, Denise Arseneault, Dominique Rolland, Serge Beaumont et Richard Desrosiers. Si l'inspiration, les matériaux et les techniques sont divers, le talent, lui, est constant. Les œuvres de Denise Arseneault offrent le spectacle raffiné d'une sculpture qui allie, à l'équilibre formel, la sensualité de texture d'une pierre polie et laiteuse aux arêtes adoucies. Cette même sensibilité pour le traitement du matériau et l'équilibre des formes se retrouve dans les œuvres de ses collègues.

Celles de Jules Lasalle retiennent particulièrement l'attention. Ce jeune sculpteur, déjà remarqué pour ses têtes monochromes d'inspiration cubiste et de facture classi-

que, expose deux pièces: *Conformisme*, une composition qui témoigne de l'influence de l'hyper-réalisme sur la jeune sculpture, et *Réaction plastique*, titre humoristique d'une fascinante sculpture, construite de trois éléments de fibre de verre moulée qui recomposent, avec un savant jeu de ruptures d'angles, la figure d'un corps féminin.

D'hier et d'aujourd'hui, de l'art de la sculpture et de celui de la qualité de l'environnement, le discours que proposait, au cours de l'été, la Maison André-Benjamin Papineau a certainement séduit l'esthète. A-t-il convaincu, cependant, les responsables de notre aménagement urbain? Fragment épargné d'un patrimoine en péril, cette maison ne témoigne-t-elle pas paradoxalement et malgré son plaidoyer en faveur de la conservation du patrimoine, des limites mêmes d'une telle entreprise? La conservation de monuments architecturaux coupés de leur contexte naturel et du tissu social ambiant consacre l'empreinte d'une esthétique du morcellement architectural.

André MARTIN



15. Jules LASALLE  
*Tête à glissière*.  
Plâtre; H.: 30 cm.  
(Phot. A. Kilbertus)

## IRLANDE

### ROSC 80 — LA POÉSIE DE LA VISION

L'art irlandais s'élabore un peu à l'écart du continent et de l'Amérique, mais il est en train de gagner ses galons. Un effort de valorisation de l'art local est en cours ainsi qu'une meilleure utilisation des effectifs qui contribuent à sa mise en valeur. Ces forces étaient à l'œuvre lors de l'exposition Rosc 80, l'événement artistique international le plus important de l'année.

Plusieurs expositions et événements étaient groupés sous le vocable de Rosc 80. Dans l'édifice du U.C.P., à la Terrasse Earlsfort, à Dublin, qui tenait lieu de musée d'art moderne pour l'occasion, cinquante artistes contemporains, dont sept irlandais, présentèrent des œuvres tandis que, dans la cour, Marta Minyín, d'Argentine, défiait sa réplique, grandeur nature, de la Tour Martello de Joyce, couverte de 4000 pains qui furent distribués, le soir, au dévoilement.

À la Galerie Nationale, retour à la sagesse: Quarante peintures chinoises provenant de la magnifique collection dont le Dr Arthur M. Sacker a fait don au Metropolitan Museum of Art et à l'Université de Princeton. Enfin, à Corks, une exposition d'art irlandais, 1943-1973, fut présentée à la Galerie Municipale Crawford.

### HISTOIRE ET CRITIQUE D'ART

La réunion conjointe de l'Association d'Arts des Universités du Canada, de la section canadienne de l'Association Internationale des Critiques d'Art ainsi que de la section d'Iconographie des Archives Canadiennes aura lieu à l'Université du Québec à Montréal, les 26, 27 et 28 février 1981.

Pour tous renseignements additionnels, veuillez téléphoner ou écrire à *Vie des Arts*.