

Expositions

Volume 26, Number 106, Spring 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54471ac>

[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

(1982). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 26(106), 73–83.



LA SOCIÉTÉ D'ART CONTEMPORAIN, 1939-1948

Nous rendons-nous compte suffisamment que l'art au Canada doit son essor à un mouvement d'internationalisme inauguré par John Lyman, cet Anglo-saxon qui a «ré-implanté au Québec la tradition française, la liberté et le sens des recherches de l'École de Paris»¹. Présent à l'Armory Show de New-York en 1913, ayant travaillé pendant plus de vingt ans à Paris, Lyman était un homme sans frontières. Il n'est donc pas surprenant de trouver, lors de la fondation de la Société d'Art Contemporain, Anglophones et Francophones associés, au grand plaisir de Philip Surrey, artiste de l'Ouest, qui a écrit que ce fut là une occasion extraordinaire de connaître de l'intérieur le «charme français»². Il n'est pas surprenant non plus, par conséquent, que l'exposition *La Société d'Art Contemporain, 1939-1945*³ nous vienne d'Edmonton. L'intérêt de cette période de notre histoire de l'art saute aux yeux des Canadiens de l'Ouest, sans doute parce qu'ils n'ont pas connu pareil développement chez eux. C'est là la période la plus captivante de notre art, et l'exposition du Musée d'Edmonton donne une bonne idée de ce qu'étaient les expositions de la Société elle-même.

Le regroupement des artistes en société a pu se faire dans les années trente à cause du climat d'hostilité des écoles et des galeries d'art, dans un brassage d'idées et de tendances diverses. «Nous étions très enthousiastes», me dit Allan Harrison, un des membres fondateurs de la Société, «l'idée d'une peinture française inconnue nous exaltait. Nous voulions un art meilleur»⁴. Voyons ce que disent les œuvres, toutes datées d'entre 1939 et 1948, sauf *Jeune acteur*, 1935, d'Alfred Pellán, qui a été exposé par la Société en 1942, et *Portrait of a Lady in a Green Hat*, 1936, de Goodridge Roberts, qui a été présenté en 1939. Le contraste entre ces deux tableaux est intéressant. Alors que le *Jeune acteur* de Pellán est très dessiné, analytique de lignes et de touche et, tout compte fait, à part le chapeau et le fond, sans élément nouveau sur le plan de l'invention picturale, le portrait de Roberts n'a pas fini de nous surprendre encore aujourd'hui. Nous avons là une peinture presque abstraite où la vérité de la représentation est secondaire. Cette toile est faite

avec rien, sauf la vitalité du peintre communiquée par le feu aux joues du modèle appuyé par le vert complémentaire du chapeau; les yeux, liquides, fixes, chimériques, dont la présence sous le chapeau inquiète, sont soulignés par le dessin de l'encolure; enfin, la tache sombre sur le fond, en exaltant encore le rouge des joues, nous y renvoie. Les lignes du buste mènent, en chassé-croisé, au visage.

Ce qui frappe au premier regard dans l'exposition est la variété des œuvres: couleurs rompues et couleurs pures; Borduas peignait «de sombres rêves»⁵ sous l'influence du nabî Maurice Denis, alors que Pellán retenait les primaires de Matisse. Marcel Barbeau opte pour les couleurs pures ainsi que Riopelle, bien que celui-ci préfère les tonalités sombres où la lumière est plus faible. Les différences sont également marquées dans les styles, de Marie Bouchard à Pellán, héritier du cubisme, d'Allan Harrison, avec un paysage très construit et représentatif, élève de Lyman à l'Atelier en 1932-1933, à Lyman lui-même dans ses scènes extérieures où l'arabesque domine comme chez les automatistes. Bien que les œuvres de Lyman semblent très françaises à cause de leurs sujets empruntés au 19^e siècle, il ne s'agit guère d'impressionnisme. Lyman travaille par itinéraires de couleurs et de valeurs qui font de ses tableaux des chefs-d'œuvre de rythme. Lyman a travaillé avec Matisse dès 1909. L'arabesque, dans ses toiles, ne devra plus se démentir.

Après la variété des œuvres, leur homogénéité semble se dégager; thèmes, formats, traitement du paysage et de la couleur. Une ressemblance apparaît aujourd'hui entre l'art de ceux que l'on appelait les jeunes artistes et le groupe de la première avant-garde. Au niveau international, la Société d'Art Contemporain était d'actualité. On y trouvait toutes les tendances: surréalistes, avec Paul-Émile Borduas et Léon Bellefleur; automatistes, avec Fernand Leduc, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau; plasticiennes avec Lyman. L'auteur du catalogue de l'exposition, Christopher Varley, qui a le mérite d'avoir rencontré les artistes encore vivants, semble un peu sévère envers l'œuvre de Lyman. Si sa peinture n'avait pas été forte, l'influence de Lyman comme critique et homme d'action n'aurait guère pu jouer. Deux tableaux de l'exposition témoignent de la force plastique de l'œuvre de Lyman,

1. Vue d'ensemble de l'exposition *La Société d'Art Contemporain, 1939-1948*, au Musée d'Art Contemporain.
(Phot. Centre de documentation Yvan Boulerice)

qui n'a pas été ignoré par les jeunes artistes, soyons-en sûrs, ni par Borduas lui-même. Les deux scènes extérieures *The Band Concert* (1946) et *Yacht Club* (1948) se rapprochent aisément de *Plongeon au paysage oriental* de Borduas (1944). Il s'agit du même dessin créé par les formes s'imbriquant les unes sur et dans les autres; c'est la même ponctuation de taches sombres sur claires ou claires sur sombres, dans toute la beauté de leurs lignes découpées: taches créées par les voiles dans Lyman, par le pinceau dans Borduas. Marcel Barbeau dit que sa peinture actuelle est proche de ce Lyman dessiné, où la touche est contrôlée.

On peut se demander si l'internationalisme en art n'existe que dans la mesure où le colonialisme exerce son pouvoir. L'art international français n'a existé qu'après Napoléon et l'Empire. On peut être moins sceptique en suivant le Père Couturier quand il dit que c'est en accordant à l'artiste sa liberté que la France est devenue le centre de l'art moderne: «Libres non seulement des assujettissements réalistes ou des conformismes académiques, mais libres aussi de tout dessein politique ou idéologique»⁶. L'art des États-Unis n'exerce un peu son influence que parce que ce pays est une grande puissance. Pourtant, comme le souligne Allan Harrison, on ne voit guère de peinture américaine en Europe. On ne peut espérer que notre art soit élevé au rang d'art international. L'art international serait celui qui se forgerait sans frontière dans un pays dont l'influence culturelle serait prédominante et pourrait garantir sa diffusion outre-frontière en faisant figure de modèle. La qualité de l'aventure plastique d'un peintre demeure la seule garantie de sa valeur sans frontières. «C'est par rapport à son aventure plastique et à sa qualité qu'un peintre est international»⁷. Plusieurs des artistes exposés ont cette valeur-là. Les artistes de la Société d'Art Contemporain ne peuvent croire à l'art international aujourd'hui, entendons un art qui est diffusé à l'échelle de la planète. Ils croient simplement que s'ils sont eux-mêmes, ils feront de la grande peinture. Quant à l'histoire de cette période, il s'agit pour certains d'une histoire qui ne semble pas la leur. En groupe, ils ont été forts mais seuls, Harrison, Barbeau, Jori Smith, comme ils le sont encore aujourd'hui, comme l'ont été les Pollock et les De Kooning. Quelques-uns sont ceux que les collectionneurs achètent mais les artistes souhaiteraient une reconnaissance publique. On ne voit guère leurs tableaux dans les expositions.

— Y a-t-il encore des contacts avec Paris ou New-York? — Guère ou très peu. — Les artistes se regroupent-ils entre eux? — Oui, mais il semble que le climat ne soit plus à la révolution. Les artistes de la Société d'Art Contemporain, ce sont des vieux, des *modernes* et, comme le dit Léon Bellefleur, «ils font aujourd'hui leur petit bonhomme de chemin»⁸. Bilan qui entraîne la conviction d'une absence après la visite de l'exposition. — Que sont devenus Philip

Surrey, Marian Scott, Allan Harrison, Alfred Pellan, aujourd'hui? — Pellan n'expose plus guère. — A quoi ressemble leur peinture? — Il faut aller s'en enquérir dans les galeries. Un jour viendra sans doute pour les grandes expositions de leurs œuvres. — «Que sont mes amis devenus, que j'avais de si près tenus et tant aimés? Ce sont amis que vent emporte, et il ventait devant ma porte, les emporta»⁹. Allan Harrison a raison de dire que le Canada, à l'étranger, c'est le fer, les mines et la neige. On nous perçoit comme des barbares. Ce qui nous intéresse, c'est l'argent, pas l'art. Le climat, depuis l'époque de la Société d'Art Contemporain, a à peine changé.

1. Guy Vlau, *John Lyman, un artiste exemplaire et un véritable humaniste*, dans *Le Soleil*, 30 mai 1967.
2. Philip Surrey, Préface du catalogue de la Rétrospective Lyman au Musée du Québec, 1966.
3. Tenue au Musée d'Art Contemporain de Montréal, du 21 mai au 21 juin 1981. Elle devait ensuite être présentée à l'Agnes Etherington Art Centre de Kingston, du 29 juin au 2 août, et au Centre d'Art de l'Université Dalhousie, à Halifax, du 13 août au 13 septembre.
4. Allan Harrison, Interview du 22 septembre 1981.
5. Christopher Varley, *La Société d'Art Contemporain, 1939-1948*, The Edmonton Art Gallery, p. 19.
6. *Ibid.*, p. 25.
7. Léon Bellefleur, Interview du 18 septembre 1981.
8. *Ibid.*
9. Rutebeuf, *La Complainte Rutebeuf*, dans *Le Livre d'or de la Poésie française*. Seghers, s.v. p. 40.

Carole GAGNON-MARIER

LE DESSIN DE LA JEUNE PEINTURE

A chaque fois que la critique rend compte d'une exposition de dessins réalisés par des artistes québécois, elle a coutume de débiter son commentaire par un éloge d'Alain Parent — qui avait monté en 1976, au Musée d'Art Contemporain, l'exposition intitulée *Cent onze dessins du Québec*. Ceci étant dit maintenant, on me permettra d'analyser plus en profondeur cette coutume — n'est-ce pas là le rôle du critique? — en en retenant les aspects les plus révélateurs.

Si le projet de A. Parent est vite devenu un moment marquant, c'est qu'il a su deviner — avant tout le monde — la vogue qu'allait prendre par la suite la pratique du dessin. Ainsi, le critique salue-t-il son confrère conservateur en lui reconnaissant son expertise professionnelle, mais aussi en confirmant son rôle de *devin*. On reconnaît en même temps qu'il a eu de l'audace, ce dont les critiques vont se servir afin de démontrer que cela est cependant bien rare. D'où leur insistance à affirmer: oui l'audace existe, mais seul le temps nous dira qui en usa; ce qui amène par la suite le conservateur à jouer avec un maximum de précautions vis-à-vis le temps présent.

D'où maintenant votre question: l'exposition *Le Dessin de la jeune peinture*¹, montée par France Gascon, du 17 septembre au 1^{er} novembre, au même musée, est-elle audacieuse? En quoi l'audace deviendrait-elle une valeur en soi, au même titre que la recherche de la nouveauté à tout prix!

Si nous examinons le choix des exposants en regard de *Cent onze dessins*, on note que quatre artistes y reviennent: Béland, Kiopini, Mill, Robert, sur une possibilité de neuf. De fait, le contexte de présentation n'est pas le même puisque France Gascon devait penser à un nombre limité d'exposants ainsi qu'à un format réduit pour les œuvres car il s'agit d'une prochaine exposition itinérante. L'intérêt réside dans la qualité du choix de chaque exposant, de chacune des pièces, et des qualités d'associations entre chacun et chacune pour le visiteur. La valeur de

3. Richard MILL
Sans titre, 1981.
Acrylique et collage sur carton;
76 cm x 79,9.
Québec, Galerie Jolliet.

4. Luc BÉLAND
James Joyce, aussi, Demiurge, 1979.
Technique mixte sur papier;
66 cm x 101,6.
Montréal, Musée d'Art Contemporain.

l'exposition tient donc à sa cohérence, à sa pertinence et à ses possibilités de communication.

Le thème d'Alain Parent traitait davantage de la pratique du dessin en soi, c'est-à-dire montrer si le papier était utilisé en fonction de son rôle conventionnel de simple support ou plutôt comme lieu de transformations, en dehors des leçons de la peinture. F. Gascon a opté résolument pour une problématique moins vaste, soit les relations possibles qui existent entre le geste et l'intention du peintre envers un support qui n'est plus la toile. Ainsi, ceux qui dessinent ici se disent-ils peintres avant tout. D'ailleurs, leurs œuvres peintes sont inséparables des dessins autant par le fait que la pratique de la peinture a été pour eux leur lieu premier d'investigation au niveau du faire que par leur manière d'entrevoir la perspective, les plans, l'élan gestuel et les rapports des figures avec le format.

Dans ce contexte les répétitions sont nécessaires: les choix de Gascon recourent ceux de Parent puisque un point de vue détaillé provient d'un contexte global. Si les quatre exposants déjà mentionnés en étaient en 1976 au stade de l'exploration, on remarquera les changements intervenus depuis. Affirmons-le tout de suite, ces derniers représentent, à travers les neuf, ceux dont les a priori géométriques ont été le plus éliminés pour faire place à un débordement des taches colorées, à des gestes plus amples sur le support, à un déblocage du contour trop net des traits constituants ainsi qu'à une redéfinition de la fonction du support.

En ce sens aussi, on peut parler de cohérence vis-à-vis du choix de l'ensemble des exposants: la lecture géométrique des plans que chacun posait au préalable est passée à une interaction de ceux-ci en regard de l'introduction de charges plus autoréférentielles qu'atmosphériques, rendues par un traitement autonome de la couleur.

En sélectionnant trois œuvres de trois années différentes pour chaque exposant, il est certain qu'une lecture chronologique s'impose; ce qui a tendance à démontrer que les œuvres s'accorderaient au moyen de la facture qui se répète: la facture dite formaliste. Dans ce qu'on appelle la crise de l'art ou ce qui serait plus juste: l'impossibilité de généraliser, de deviner les points forts, cette exposition rend compte, encore une fois, du geste d'un conservateur qui favorise une interprétation précise de la réalité.

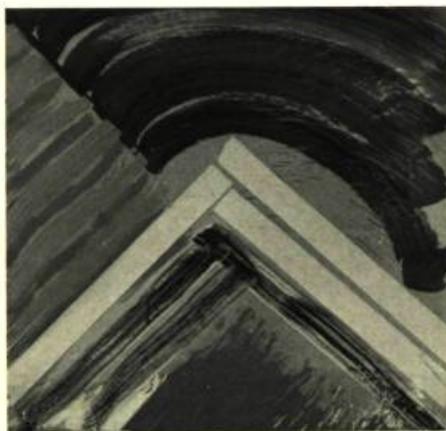
Et chaque critique irait à son tour de son choix personnel en tentant de convaincre le lecteur qu'il est le seul qui a vraiment *tout deviné!* Si aucune œuvre ne nous réserve des surprises — sauf peut-être les audaces répétées de Béland — c'est que cette génération d'artistes québécois veut faire histoire à tout prix. Autant en s'opposant aux générations précédentes qu'en se légitimant au moyen de courants internationaux, ce qui sur-exploite une manière en train de devenir un style.

1. Le catalogue a été réalisé par France Gascon qui, dans son texte d'introduction, tente avec brio de théoriser la pratique du dessin. Exposants: Denis Asselin, Luc Béland, Louis Comtois, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Christian Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Louise Robert.

Jean TOURANGEAU



2. Léopold PLOTEK
L'Héroïsme de la flatterie, 1980.
Crayon gras sur papier celluloïd;
22 cm 6 x 18,1.
Coll. de l'artiste.



(Photos Musée d'Art Contemporain)

ANTOINE DUMAS HUMORISTE

La réputation d'Antoine Dumas n'est plus à faire, et l'exposition de ses œuvres que présentait la Galerie Bernard Desroches, l'automne dernier, confirmait et sa popularité et son talent. Il s'agissait en fait d'une vingtaine d'œuvres recueillies dans la production des six dernières années et prêtées par des collectionneurs. Cet ensemble n'était donc pas destiné directement à la vente mais marquait le point terminal d'une longue exposition itinérante à travers l'Ontario. Elle avait en effet été préparée par le Nancy Poole's Studio de Toronto.

Ce qui retient l'attention dans le choix des œuvres présentées est un désir de faire valoir le côté humoriste du peintre qui opère avec habileté le dosage de la satire. Ses titres n'évoquent pas spécifiquement le contenu apparent de l'œuvre, mais en sont une lecture, une interprétation; ils orientent en quelque sorte la façon dont le spectateur pourrait l'envisager. Tel est le cas du tableau *La vieille métropole*. On y reconnaît bien une vue de Montréal, un point de vue très conventionnel, une carte postale enrichie de la facture Dumas évidemment. Or, une telle toile n'offre pas de rapport direct avec son titre. On dira la même chose de plusieurs autres tableaux: *Mouillage au sec*, par exemple, qui présente des gens assis sur le pont d'un yacht et consommant des cocktails.

Dans ces renvois de l'image à son titre, Dumas s'amuse visiblement et du sujet et de lui-même. On retrouve dans la présentation un tableau qui est maintenant célèbre: *Le Refuge global*, qui affiche, dans le désœuvrement blasé du snobisme, le micro-milieu de la peinture montréalaise.

5. Antoine DUMAS
La Table des négociations, 1979.
Huile; 101 cm x 12.
(Phot. Galerie Bernard Desroches)



Les rappels, les renvois construisent une rhétorique dans cette peinture construite comme des trames d'imprimerie, rhétorique qui s'amuse d'elle-même dans une œuvre magistrale datée de 1980: *Portrait d'un académicien*.

Dumas ne prend vraiment pas au sérieux cette élection à l'Académie Royale de Peinture, institution qui se survit à elle-même, et décide de faire son autoportrait en train de peindre sa signature à trois époques de sa vie. La toile est composée sur quatre plans. A l'avant-plan, se trouve un appareil photo, lentille ouverte sur une signature inversée. Dans ce jeu, le spectateur est photographe. Premier plan: le peintre d'âge mûr, avec sa calvitie et ses lunettes, appose sa signature au bas d'un

tableau qui représente (deuxième plan) le peintre, de dix ans plus jeune, devantage de cheveux, d'autres lunettes, qui signe un tableau. Le troisième plan, montre un peintre de dix ans plus jeune, avec tous ses cheveux et sans lunettes. Ce jeune peintre, Dumas à trente ans, appose sa signature sur une œuvre qui se rapporte à l'École des Beaux-Arts. Peu d'œuvres dans l'histoire de la peinture réalisent de telles mises en abyme. La plus connue est l'autoportrait de Velasquez dans *Les Menines* du Prado.

Profondément attaché à son milieu, Antoine Dumas en respecte l'opacité et le silence dans une voie qui lui est propre. Quelle chance d'avoir un artiste qui ne se prend pas au sérieux!

Jean-Claude LEBLOND



6

LOUIS CHARPENTIER DEUX MOMENTS DE POSE

Il fallait une bonne dose d'audace à Louis Charpentier pour accrocher aux murs de la Galerie Lauze, l'automne dernier, un choix de dessins consacrés exclusivement aux portraits, quand on sait que la tête des autres n'intéresse qu'eux-mêmes. En fait, il s'agit de beaucoup plus d'autres choses que de portraits ou d'une exécution talentueuse de visages avec des crayons de couleur.

La douzaine d'œuvres montre des individus, des visages, surtout, en deux ou trois versions, simultanées en quelque sorte et abordées selon des points de vue différents. Il s'y trouve par conséquent, au delà d'une récurrence thématique, une opposition entre, d'une part, le portrait classique, officiel par définition, figé, pérenne, et, d'autre part, le visage, pareil à lui-même dans un

face à face avec le portrait. Le personnage, si l'on veut, se regarde en train de poser. Charpentier isole deux états, deux moments, qui ne composent pas un tout, une unité de l'œuvre, mais qui se résorbent en d'autre chose du côté du spectateur.

Le même est déjà différent du même dans cette optique qui n'est pas très éloignée d'une notion de spéularité. Les personnages qui figurent sans contexte spatial du type champêtre ne peuvent renvoyer qu'à eux-mêmes en neutralisant toute espèce d'appropriation psychologique de l'expression physiologique. Au reste, le choix, comme outil, du crayon de couleur plutôt que l'aquarelle vide le dessin de toute charge expressionniste.

C'est là que se manifeste Charpentier dans un genre nouveau qu'on ne lui connaissait pas. Ayant en effet surtout développé les techniques de collage à travers



7

6. Louis CHARPENTIER
Vers un destin insolite sur les eaux du chenail, 1981.
43 cm x 116.

7. *La Causeuse*, 1981.
42 cm x 90.
(Photos Galerie Lauze)

lequel émergent progressivement des considérations de type figuratif, l'artiste applique la délicatesse de son approche et la sensibilité de son tempérament au portrait. Portraits d'amis, portraits de vacances, chapeaux de paille et robe légère, joie de vivre, l'être pour soi et entièrement. Le caractère discret, chaleureux, intimiste, paisible, du créateur transpire encore dans ces dessins: on le retrouve. Voilà tout, fidèle à lui-même, involontairement, infailliblement.

Jean-Claude LEBLOND

L'ABSENT-PRÉSENT DE DENIS JUNEAU

Denis Juneau exposait, en novembre dernier, ses travaux récents à la Galerie Treize: gouaches sur papier ou acrylique sur toile, les dimensions se sont faites modestes et tout commence ici, dans «le silence du milieu»¹.

C'est en effet dans le silence du centre de l'image que le plein et le vide se confondent: l'énergie vibratoire ne part plus d'éléments ronds répartis à travers la surface du tableau comme avant 1978, mais plutôt d'un grand aplat, souvent rouge, qui jaillit du centre de l'image. Le hard edge est presque totalement abandonné, et chaque geste, chaque touche picturale fait référence au plan sous-jacent qui a lui-même la surface d'un objet avec une dimension, une forme et une épaisseur déterminées. La fine application d'acrylique, très dilué en général, permet la sensation nette de la fibre, de la texture, et la perception de minuscules irrégularités qui semblent en suspension dans la masse-couleur. Même si la couleur n'est pas une fin en soi, elle est première porteuse du contenu, et, chez Juneau, vive, claire ou sombre, elle est toujours puissante. Les différentes intensités s'enlacent et se remettent en surface les unes les autres, donnant libre cours à leurs interactions grâce aux réalités matérielles de la construction picturale. De véritables nappes de couleurs s'étalent et glissent les unes sur les autres, changeant d'état et nous entraînant dans des relations absent-présent dans l'ici-maintenant. Ce sont ces intensités, ces timbres, les rythmes des formes-couleurs, certains rapports de teinte, de saturation, d'ombre et de lumière qui créent en partie le monde de Juneau: l'opacité, la transparence, l'immersion et le recouvrement.

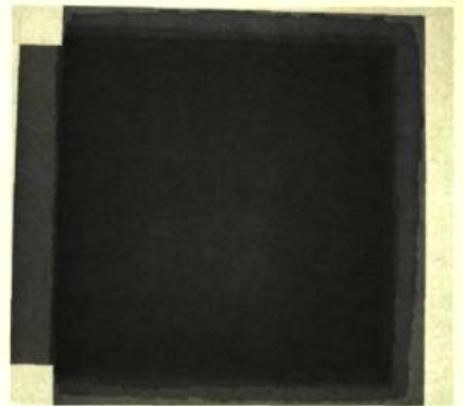
De par la technique même de l'application de la couleur, la forme en est intimement liée et ses contours semblent de plus en plus chuchotés, murmurés. Tels des nuages, les espaces mutuellement transparents agissent en expansion, en tension, par chevauchements, par remplacements, par déplacements, en réactions simultanées grâce à l'instant présent que le peintre a choisi de célébrer: ils se conditionnent les uns les autres, chacun tacitement, et se définissent par rapport aux autres. Ni les rouges, ni les bleus ne peuvent revendiquer l'identité de l'image dans sa matérialité, celle-ci n'existant qu'à travers leurs relations dialectiques. Les formes-couleurs semblent flotter librement dans des espaces qui respirent, qui s'étendent et s'étaient. Certaines zones unissent et divisent à la fois, s'ouvrant parfois comme des cavernes ou des tombeaux dont les portes s'entrebailent sur quelque chose de vivant; ou encore montrent des masses arrachées en partie à leur contexte par une force, une couleur en dehors du lieu pictural. Très frontale par son équilibre saisissant, l'image est présence, face à nous, directe, qui nous parle d'égal à égal, de visage à visage, de regard à regard. Les formes ne sont pas liées à des expériences visibles données, mais on reconnaît en elles le principe et la vitalité des organismes. Les formes sont construites et se poursuivent jusque sur l'épaisseur du tableau et même en dehors du tableau, de façon virtuelle. Juneau compose une langue picturale en

articulant des éléments variables qu'il fait bouger, agir les uns sur les autres, mais qui vont également chercher les composantes de l'environnement visuel, de sorte que l'action de chacun d'entre eux modifie l'expérience perceptive de tous les autres. L'artiste questionne l'infrastructure de la perception et de l'interférence de surfaces sous et à travers ce qui est donné, les perceptions parallèles et simultanées. Ses constructions picturales semblent être des virtualités superposées dont les zones périphériques sont largement accentuées par le contraste de la pureté d'un champ-couleur dense et résistant, autour duquel la forme est intensifiée par des proportions plus horizontales ou verticales ainsi que par des densités chromatiques plus grandes, plus sombres. L'horizontalité, de prime abord, n'est pas dominante mais dans presque chaque icône, elle est exprimée de façon intéressante et judicieuse par une expansion latérale nette ou encore par glissement latéral qui conduit l'œil aux confins du tableau rectangulaire ou carré, appelant les composantes verticales et horizontales du mur sur lequel il est vu et celles de la salle tout entière. C'est de là, en réalité, que l'œil se contracte pour aller vers l'image, vers ce silence du milieu qui assume le rôle d'une figure discrète mais solide où l'espace vibre et se dilate grâce aux sollicitations verticales et horizontales que reçoit l'œil qui fluctue entre elles. Ce rythme, ce tempo, ce dynamisme, générés par le contraste horizontalité-verticalité de l'environnement, créent l'impression d'être en dehors du monde — dont le symbole carré est si présent chez Juneau — dans un espace d'apesanteur, de relâchement, où l'échelle n'existe plus et où coexistent tension et relâchement, extension et contraction, insistance et effleurement, et où, en somme, contradictions et opposés créent un monde d'illusion.

Finalement, verticalité/horizontalité, lumière/obscurité, poids/légèreté, tension/relâchement, ne nous apparaissent plus comme d'irréconciliables opposés. Ils font corps avec l'image et sont un aspect du tout. En quelque sorte, Juneau analyse à nouveau et clarifie la nature du système graphique et de ses relations, non plus pour obtenir des effets; au contraire, il montre et masque à la fois les activités sous-jacentes à une structure, tout en entraînant le spectateur dans sa toile imaginaire, chargée de glissements et de relations absent/présent. Ses images travaillent par participation et par analogie jusqu'à créer des fusions et des confusions. En plus de transmettre des choses à voir, Juneau transmet une manière de voir les choses. Il nous parle à travers des taux d'horizontalité, de compacité, d'intériorité, de temporalité, d'homogénéité, grâce à son jeu, à sa ruse, par ses couleurs et par son type de mise en situation mais également par la distance qu'il nous donne à sentir par rapport à la langue d'Albers, par exemple, ou à celle de Rothko. Il nous fait sentir l'écart qui existe entre l'image et nous mais aussi entre l'image et son histoire.

1. Louis Cane, un artiste français d'une quarantaine d'années, dont la peinture a des affinités avec celle de Juneau, parlait de sa peinture en ces termes. Cf. *Vie des Arts*, XXI, 84, p. 58.

Michèle TREMBLAY-GILLON



8. Denis JUNEAU
Rencontre entre rouge et bleu, 1981.
Acrylique sur toile; 46 cm x 46.

GRAFF PHASE III — WOLFE EN PREMIÈRE LIGNE

Je ne connais rien de plus réjouissant et de plus rassurant aussi que de voir, de temps à autre, un vieux cliché ou un mythe usé à la corde se faire vigoureusement écartier, sinon carrément effacer. L'occasion vient de se présenter tout récemment.

D'abord le mythe miteux: c'est celui de la croyance selon laquelle un artiste, parce qu'il est soi-disant rêveur, bohème, en plus de s'afficher résolument individualiste, ne sait pas s'organiser, planifier ses activités et administrer ses affaires.

Le renversement du même mythe: en pleine période d'inflation galopante, d'ascension vertigineuse des taux d'intérêt, de stagnation des grands chantiers de construction de catégorie olympique; alors que de grandes institutions culturelles mont-réalisées sont contestées par le milieu, que d'autres tout aussi culturelles se dessèchent dans le désert des compressions budgétaires; en ce temps où une clientèle déboussolée erre à travers les sentiers semés d'embûches de la forêt des art-dollars, Graff vient d'achever, par la force des poignets et des cellules grises d'un groupe d'artistes, la Phase III de son développement en tant que centre de création artistique, de diffusion et d'exposition.

Après 15 ans d'existence on peut sûrement parler de fidélité, de continuité et, sans doute, de planification. Du premier atelier de gravure de la rue Marie-Anne, mis sur pied grâce à la détermination de Pierre Ayot en 1966, au déménagement rue Rachel en 1974 et enfin à l'agrandissement de 1981 qui a permis la création d'une véritable galerie d'exposition, il y a incontestablement réussite, progrès et expansion d'une entreprise. Et cela s'est fait dans une ambiance constante de bonne humeur. Sans se prendre trop au sérieux, on fait sérieusement les choses!

Galerie I — Galerie II — Cours intérieures

C'est à l'architecte Pierre Mercier qu'on a eu recours pour dessiner des espaces fonctionnels, bien sûr, mais aussi clairs et accueillants: une aile nouvelle, derrière l'ancienne, où ont été aménagés des ateliers mais surtout une galerie haute de plafond en deux salles adjacentes, complétées par deux petits espaces à l'air libre destinés à la sculpture.

Le programme des expositions

Madeleine Forcier, directrice de la galerie, rappelle que, depuis 1976, Graff a présenté plus d'une cinquantaine d'expositions, surtout d'œuvres sur papier. «Maintenant, ajoute-t-elle aussitôt, on peut également y montrer de la peinture et de la sculpture comme tout autre centre d'exposition. De plus, tous les artistes, qu'ils travaillent ou non chez Graff, peuvent y solliciter une exposition; aucune école ou chapelle ne domine la sélection.» On élabore la programmation dans un esprit qui tient compte d'un certain réalisme économique car, contrairement aux galeries parallèles, largement subventionnées, la Galerie Graff ne reçoit une aide financière (modeste) que du Conseil des Arts de la Région Métropolitaine. Mais réalisme économique n'entraîne nullement conservatisme artistique chez Graff. Voyez vous-mêmes!

Les expositions durent un mois complet, permettant ainsi une fréquentation maximale des œuvres. La saison 1981-1982 présente des travaux de Jacques Hurtubise, Robert Wolfe, Jocelyn Jean, Raymond LaVoie, Michel Leclair, Joseph Marcil et Lucie Laporte.

On a évidemment réservé une période au traditionnel «Spécial Graff» d'avant les fêtes. Ce programme sera couronné, en fin de saison, par l'exposition d'une galerie de portraits photographiques des exposants de la saison; portraits qui furent réalisés pour les fins de la fabrication des cartons d'invitation. Les auteurs en sont: Claire Beaugrand-Champagne, Marc Cramer, André Panneton, Pierre Ayot, Charlotte Ross-handler, Gabor Szilasi et David Steiner. Outre ces portraits d'artistes, les photographes exposeront d'autres œuvres de leur production récente.

L'exposition d'ouverture

C'est à Robert Wolfe, vétéran des premières campagnes de la bande à Graff, qu'est échu le défi d'envahir pour la première fois les murs blancs de la nouvelle galerie.

Douze tableaux, créés en 1980-1981, témoignent des plus récentes explorations

picturales du peintre graveur. La dernière exposition de peintures de Robert Wolfe remontait à 1977 alors qu'il présentait un groupe de tableaux en noir et blanc à la galerie de l'UQAM. Un bon bout de chemin parcouru depuis, qui a vu resurgir la couleur et la liberté du geste.

C'est encore d'étendue, d'espace, qu'il s'agit, et de temps aussi peut-être, alors que les titres nous font remonter au vieux fonds de la foi judéo-chrétienne... Isaïe, Job, Tobie, Judith, Ruth, Moïse et les autres.

Si les références à la tradition sont riches en ce qui concerne les titres, le support physique du projet plastique et, surtout, la couleur ne le sont pas moins. Wolfe remplace les hauts contrastes du noir et blanc par des passages où les jaunes, les bleus, les rouges virent à l'ocre, au gris, au sang de bœuf, en acquérant des nuances, des valeurs somptueuses. La couleur se liquéfie, dégouline, s'évapore dans de grands espaces qui permettent toutes les transparences, toutes les modulations. Des transparences qui trahissent le cheminement et révèlent la structure. Les références spatiales persistent en effet dans chacun des tableaux, malgré le traitement que l'artiste fait subir à la surface et à sa trame colorée. Ce sont généralement des triangles, voire même des pointes de triangle, qui suggèrent les diagonales, leurs points de départ, leurs zones de rencontre.

Robert Wolfe brosse, en une première étape, des surfaces de couleur, des aires de valeur. Par superposition de couleurs, par réévaluation des champs colorés dans leur entier, il efface, il biffe certains rapports mais il conserve les structures. Pas question de tracés nets, à bords vifs, comme en délinéations géométriques. Tout baigne ici dans le passage, le rapport, la nuance. Bien qu'omniprésente, l'architecture se fait discrète, raffinée. Une peinture à l'image du peintre et, j'allais dire, à l'image de Graff, une peinture sobre mais joyeuse et, surtout, efficace.

Germain LEFEBVRE



9 et 10. Vue d'ensemble des nouveaux locaux de Graff.
(Phot. Gabor Szilasi)

LA JEUNE GRAVURE DE LA MAURICIE

Pendant longtemps, la gravure est apparue comme une prérogative exclusive de Montréal. Puis, on vit naître, à Québec, l'Atelier de Réalisations Graphiques suivi, trois ans plus tard, de l'Atelier de l'Île, à Val-David; et aujourd'hui, il y aurait un bon nombre d'ateliers communautaires très actifs un peu partout sur le territoire québécois. Or, la Galerie A présentait, cet hiver¹, un ensemble d'estampes issues de l'Atelier Presse Papier de Trois-Rivières, un de ces lieux excentriques dont on entendait dire le plus grand bien.

D'emblée, la vingtaine d'œuvres — dont plusieurs de grand format — qui constituait l'exposition manifestait une remarquable maîtrise des différents procédés de gravure et pouvait rivaliser avec n'importe quel atelier situé dans les grands centres; de ce point de vue, les eaux-fortes de Nelson Gagné et les sérigraphies de Denis Charland paraissaient particulièrement convaincantes.

D'autre part, même si le format de la présentation ne permettait de voir qu'une ou deux œuvres de chacun des onze graveurs de Presse Papier, certaines propositions — et notamment les images très prégnantes d'Aline Beaudoin — étaient extrêmement efficaces, et leur écriture, nonobstant des influences inévitables des anciens de la discipline (par exemple Lauréat Marois et, surtout, Francine Simonin), nous assurait d'une relève solide et diversifiée pour le cas où la gravure continuerait de perdre quelques-uns de ses meilleurs praticiens à Montréal et à Québec. Et même si elle ne les perdait pas...

1. Du 18 novembre au 12 décembre 1981.

Gilles DAIGNEAULT

11. Aline BEAUDOIN
Inversion, 1981.
Eau-forte et bois gravé; 96 cm x 60.





12. L'HÉRITIER
Deux femmes.
Huile sur toile.

PÉRENNITÉ DE L'EXPRESSIONNISME

La figuration de Lhérie a beau faire entendre des sonorités relativement connues, elle arrive à retenir notre attention et, surtout, nous donne envie de connaître la suite de son histoire plastique. Nous ne savons à peu près rien de l'artiste sinon qu'elle est Française d'origine, qu'elle dessine depuis toujours et qu'elle vit au Québec depuis 1954; rappelons aussi pour mémoire qu'une de ses huiles avait été retenue pour la Biennale II du Québec, en 1979.

Les gros personnages, le plus souvent féminins, qui occupent la plus grande partie des toiles et des œuvres sur papier

de Lhérie, paraissent avoir pour fonction de communiquer des sentiments humains assez troubles en même temps qu'ils constituent des *formes* — aussi légitimes que si elles étaient non figuratives — dont l'artiste explore les possibilités plastiques en leur faisant subir quelques permutations simples.

L'exposition que lui consacrait, l'automne dernier, la nouvelle Galerie Gilles Saint-Pierre¹ montrait combien, pour le moment, Lhérie hésite entre deux types de propositions. D'une part, les œuvres sur papier donnent l'impression d'être spontanées; leur facture sauvage, comme agressive, bouscule les canons habituels de l'har-

nie et évoque certaines figures de De Kooning ou d'Appel. Le support même, plus sensible que la toile, qui gondole ou se froisse par endroits, augmente l'aspect frémissant de ces œuvres où on se demande si le personnage était en train de fusionner avec le fond ou d'en surgir au moment où l'artiste a interrompu brusquement son travail.

D'autre part, les toiles laissent deviner une attitude toute différente. Les compositions, en effet, montrent des formes plus nettes, des couleurs plus claires et bien localisées, et, à première vue, les grosses figures humaines se détachent du fond abstrait qui les soutient. Cependant, le spectateur prend bientôt conscience que celles-ci, à peine plus modelées que le fond, créent avec celui-ci un espace plat, proprement pictural.

Cela dit, les drôles de personnages — et notamment les femmes — présentent des déformations extrêmement expressives: outre les visages qui sont déchiquetés, les parties du corps sont toujours ou trop petites ou trop grosses. Par exemple, les bras et les jambes, qui habituellement dénotent le mouvement, sont énormes et flasques, accentuant le sentiment d'immobilisme que dégageait déjà les postures des personnages, le fait que ceux-ci paraissent soudés les uns aux autres, que le dessin transforme leurs genoux en fesses et que le cadrage leur coupe les pieds.

Pour le moment, on peut être plus sensible à la beauté convulsive des œuvres sur papier qu'à celle, plus artificielle, des toiles. Mais on peut penser que la prochaine exposition de Lhérie sera tout à fait convaincante.

1. Du 4 au 22 octobre 1981.

Gilles DAIGNEAULT

DES PAYSAGES POUR LE PLAISIR

Les paysages exubérants que Suzanne Olivier présentait à la Galerie Saint-Denis, l'automne dernier¹, témoignaient de la sympathie de l'artiste pour l'art sensuel de maîtres anciens comme Watteau et Fragonard ou, plus récents, comme Renoir et, surtout, Bonnard. En même temps, ces huiles et ces pastels manifestaient leur refus de l'esthétique moderniste, de la peinture *pure* ou *tautologique*.

Et pourtant, Suzanne Olivier a obtenu son diplôme de l'École des Beaux-Arts de Montréal au milieu des années soixante, à une époque où l'abstraction, géométrique ou gestuelle, triomphait, et elle a elle-même réalisé quelques sculptures abstraites. Puis, un jour, tout cela lui est apparu gratuit, et elle a abandonné les arts plastiques pendant une dizaine d'années. Depuis six ans, elle a recommencé à peindre des paysages qui, cette fois, satisfont pleinement — et de plus en plus — ses besoins d'expression.

Or, certaines œuvres exposées à la Galerie Saint-Denis laissaient deviner une

attitude nouvelle de Suzanne Olivier par rapport à sa référence naturelle. Bien sûr, les frondaisons et les sols jonchés de fleurs exprimaient toujours l'enchantement de la vie et le goût du bonheur (parfois teinté d'une douce nostalgie du temps qui passe), mais les dernières propositions montraient une plus grande liberté du geste qui tendait à désarticuler le paysage, comme si le peintre cherchait à s'y perdre (pour mieux s'y retrouver). A ce propos, j'avoue avoir été particulièrement sensible à quelques pastels, plus graphiques, où l'espace était construit à partir d'une multitude de petits signes autonomes qui ne représentaient plus rien.

Quant aux huiles, qui paraissaient suivre le mouvement avec quelque retard, Suzanne Olivier donnait l'impression d'y être plus à l'aise dans les grands formats, très emportés de près et relativement sereins à distance, où la figuration était parfois bousculée par le dynamisme propre de la couleur.

D'autre part, le paysage n'étant pas qu'un décor dans cette écriture, certaines œuvres qui contenaient un personnage m'ont paru aberrantes, et je souhaite que l'échec de cet excès de figuration amène bientôt Suzanne Olivier à sacrifier jusqu'à ses arbres à sa nature et à celle du tableau.

1. Du 17 octobre au 12 novembre 1981.

Gilles DAIGNEAULT



13. Suzanne OLIVIER
Sans titre, 1981.
Huile sur toile; 66 cm x 81,3.



14. Sans titre, 1980.
Huile sur toile; 8. cm 3 x 66.

AU SERVICE DU LIVRE D'ARTISTE

Quelques semaines avant que l'exposition *Livres d'artistes*, présentée au Musée d'Art Contemporain, ne vienne élargir nos vues sur ce type d'objet d'art, Aubes 3935, une petite galerie vouée de façon permanente à la même fonction, ouvrirait discrètement ses portes à Montréal. La maison vient manifestement combler un vide en s'intéressant à toutes les formes du livre considéré comme une œuvre d'art en lui-même.

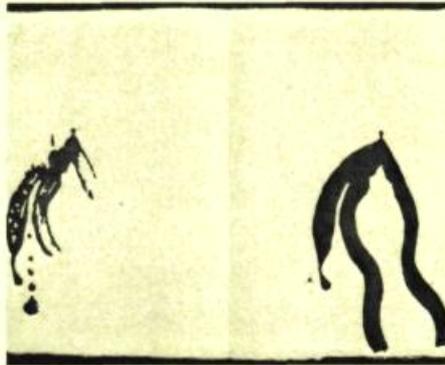
Bien sûr, les livres d'artistes (au sens où on l'entend ici depuis une trentaine d'années) renfermant des estampes originales qui dialoguent de diverses façons avec un texte imprimé à la main, sur un papier fait main, etc. occupent pour le moment la plus grande place, de même que des ouvrages artistement et luxueusement reliés; mais Aubes 3935 présente aussi des ouvrages d'art plus conceptuel qui, réfléchissant aussi bien sur le livre en tant qu'objet que sur l'exercice même de la lecture, bousculent à la fois les structures formelles du livre et nos habitudes de lecture.

En outre, la nouvelle galerie, qui expose des œuvres d'artistes québécois et européens, se propose de produire elle-même des éditions. En attendant, on y fera quelques lancements, au cours des prochains

RICHARD MONTPETIT, NÉO-IMPRESSIONNISTE

A la Galerie Colbert, du 30 septembre au 10 octobre 1981, Richard Montpetit exposait une série de tableaux récents (ses débuts datent de 1977). Montréalais, né en 1950, autodidacte, il travaille essentiellement dans le sillage des impressionnistes français, du Groupe des Sept, de J. W. Morrice et de Maurice Cullen. C'est avant tout le paysage qui l'inspire, traité d'une manière intimiste (même pour les vastes espaces), et à des moments précis du jour: l'aube ou le crépuscule. On comprend qu'il soit fondamentalement sensible à la problématique de la lumière. L'un de ses motifs privilégiés est précisément l'étude des jeux de la lumière du soleil à travers les feuillages, qui permet une vaste gamme de variations et de chatoiements divers. Le plus souvent, les taches lumineuses vibrent, en des intensités différentes, et recréent des atmosphères éthérées, comme dans un poudroisement de couleurs.

Richard Montpetit a éprouvé le besoin de produire un texte pour accompagner son exposition. Il n'est pas si fréquent que les peintres formulent le sens de leur démarche de cette façon, surtout s'il s'agit d'une œuvre nettement figurative, comme c'est ici le cas. Une certaine polémique n'est pas absente de ces pages où Montpetit met en opposition les «recherches» et la «nouveau» appuyées, dit-il, par les critiques et les musées, et la «peinture plus compréhensible» qu'il pratique de toute évidence, et qui intéresse, selon lui, «les galeries et grand nombre de collectionneurs». Laissons à l'artiste la responsabilité de ces catégories un peu simplistes, pour voir de plus près les explications qu'il donne de son œuvre. Prévenant sans doute la critique, il insiste d'abord sur le fait qu'à leur époque, les impressionnistes furent ridiculisés... Il souligne par ailleurs,



15. Francine SIMONIN
Lespugue, 1981.
Gravure sur bois.

mois, notamment celui de *Lespugue*, une extraordinaire suite de bois gravés de Francine Simonin accompagnés d'un poème d'Hélène Ouvrad.

A première vue, ce projet apparaît dans l'ensemble sérieux et sympathique, et son instigatrice, Annie Molin Vasseur, une jeune Française fraîchement débarquée à Montréal, étonnamment dynamique.

Gilles DAIGNEAULT

à juste titre, que la tradition paysagiste est profondément ancrée dans l'histoire de la peinture québécoise, pour affirmer tout de suite avec raison que cette production a donné maints clichés: vieille maison, vieille grange, route de campagne, vieux cheval, érablière, vieux clocher... Tout cela, à ses yeux, est décidément trop local, trop folklorique, stéréotypé «et même commercial»... Nul ne songera à le contredire là-dessus.

Ses paysages à lui sont décidément plus modernes, malgré l'influence impressionniste qu'il revendique le premier. Cela tient peut-être au caractère passager, sans prétentions à l'éternité, qu'il confère à ses champs de fleurs, à ses feuillages, à la lumière qui tremble dans le matin. Vision éphémère, et qui se sait telle, dans la fugitive impression du temps qui passe.

M.D.G.



16. Richard MONTPETIT
L'Aube, tapisseur des rues.

JOSEPH OPPENHEIMER DE WÜRZBURG A MONTRÉAL (1876-1966)

Le Goethe-Institut est un centre très actif de la vie culturelle à Montréal. Les programmes annuels présentent des manifestations de qualité, festivals de films, concerts, conférences ou lectures publiques, expositions, qui nous ouvrent à la présence et à l'influence germanique. Or, le Québec est germanophile. Grâce à l'enthousiasme passionné du Dr Lechner, aujourd'hui en poste à Séoul, et à sa parfaite connaissance du français, l'Institut ne fonctionne pas en circuit fermé, coupé du milieu montréalais, mais bien en collaboration avec les institutions publiques chaque fois qu'une manifestation d'envergure est possible. La dernière exposition, inaugurée par le Dr Becker avant de quitter à son tour la direction de l'Institut pour celle du Centre d'Information culturelle de la République fédérale allemande en Yougoslavie, aura été un hommage à Joseph Oppenheimer.

Hommage justifié en ce lieu puisque le peintre, d'origine allemande, s'est installé à Montréal en 1948 et a partagé son temps, jusqu'à sa mort, entre sa résidence ici et celle qu'il possédait à Londres. L'exposition¹ comportait quarante-huit titres dont seize tableaux à l'huile et couvrait diachroniquement toute la vie artistique d'Oppenheimer de 1893 à 1963: soixante-dix années. Cette disproportion de la représentation, qui suppose un choix difficile, explique dans l'accrochage la diversité des genres, des sites, des manières, la disparité de l'ensemble.

Incontestablement, c'est dans les dessins que s'affirme la maîtrise d'Oppenheimer. L'amour du dessin se confond avec l'amour de sa ville natale, Würzburg, celle aussi du maître de la sculpture sur bois, Tilman Riemenschneider. Il tire son origine du désir d'en fixer la singulière beauté avec une précision de traits digne de la grande tradition gothique. La famille du peintre conserve un album de 1892-1893 (il a seize ans) qui rassemble des esquisses au crayon de personnages saisis sur le vif où il apprend la ressemblance, le mouvement et l'expression, et des dessins à la plume feuillés, travaillés comme à la pointe sèche, d'une sûreté de main fascinante. Würzburg est là toute entière.

Le pont et les rives du Main
la chapelle aux coupôles de Byzance
les coteaux du Marienberg striés de vin
grilles noires des jardins de la Résidence des Princes-Evêques... Rencontre. Ou l'objectivité du critique est relative au sujet...

Ce don inné s'est rompu à la pratique des académies à Munich (où il travaille avec Fehr, Raab, Hackl et Hoecker), Rome et Londres, de telle sorte qu'il a aisément dépassé clichés et recettes, libéré la main des préoccupations du rendu, de la ressemblance, du métier, pour exprimer la personnalité à la fois du modèle et de l'artiste. La réussite est visible dans le portrait aux simples traits de fusain d'Albert Einstein fait à Berlin en 1931. Le nom du modèle s'impose au premier regard, et la manière d'Oppenheimer est là à son meilleur: fougue, rapidité, virtuosité, aisance. Ces qualités font aussi le charme des croquis de Venise au crayon de couleur, exubérants, gais, où la joie de dessiner induit la joie de vivre: détails d'architecture, façade et coupole comme pour Würzburg,



17. Joseph OPPENHEIMER
Carrosse près du Vatican, Rome, 1893.
Huile.

18. *La Fille de l'artiste, 1938.*
Huile; 75 cm x 61.



18

alignement oblique des gondoles chamarrées, horizontalité frontale d'un quai ou creusement de la perspective. Le blanc, les vides, le geste dématérialisent le motif comme chez Dufy. Le Parlement de Londres, le réverbère, la passerelle, péniche ou ponton sont aussi flottants que nuages ou reflets dans la Tamise, dilués par l'aquarelle.

La spontanéité est restreinte avec l'huile. Pour cette raison sans doute les contraintes académiques paraissent peser davantage dans les toiles qui étaient exposées. Quand les modèles qui posent s'appellent Menuhin, Klemperer, Harold MacMillan ou Camilien Houde, les portraits sont toujours quelque peu officiels, inscrits dans la lignée des portraits de fonction et de représentation. Quand il peint ses proches, sa fille Eva en robe du soir, Oppenheimer sait retrouver au-delà de la pose mondaine, pour les voiles, les étoffes, les fonds, la touche des aquarelles et le trait nerveux du dessin, qui captent de même la vérité, la présence réfléchie de sa mère. Le double portrait de Struck et Pasternak, pro-

priété du Musée des Beaux-Arts de Montréal, est une réussite de spontanéité.

Joseph Oppenheimer a beaucoup voyagé. En 1898, il est à Londres où il devient membre de plusieurs sociétés artistiques. Deux ans plus tard, il passe presque une année à New-York. Il visite également la France, l'Italie, le Proche-Orient, avant de retourner s'établir, en 1908, à Berlin où, libéré de l'enseignement, il occupe le même atelier pendant vingt-cinq ans. C'est alors qu'il devient membre de la Secession, regroupement d'artistes qui manifeste son opposition à l'académisme par une première exposition à Munich dès 1892, et qui permet l'essor de l'expressionnisme. Aussitôt la prise du pouvoir par Hitler en 1933, Oppenheimer immigre en Angleterre où il séjourne seize ans, avant de vivre mitemps à Londres et à Montréal, sans compter de nombreux voyages. Aussi a-t-il peint des sites, des paysages, des scènes urbaines de caractère, d'atmosphère très variés.

Robert Ayre situe le style d'Oppenheimer entre impressionnisme et expressionnisme.

Les motifs, les thèmes, la composition rappellent effectivement Manet, Monet, Boudin. Les bateaux sur la mer et les scènes de plage se ressemblent sur la Baltique ou en Normandie. Mais la lumière plombée, les ciels lourds sont ici différents, la touche est plus grasse, plus accentuée, compte tenu du petit format des tableaux. Tel landau d'enfant, tel chapeau de femme, vus de près, ne sont qu'amas de couleurs nerveusement rythmé, enlevé. Nous sommes en 1913, et quarante ans ont passé sur les sables du Havre et de Trouville. L'impressionnisme est dépassé mais, dans le même temps, ces huiles nous situent en deçà. La *Péniche sur la Tamise* (1900) rappelle le ponton de *La Grenouillère*, avec ses reflets verticaux, mais la lumière y est opaque et l'air immobile. Ailleurs, les gazons s'étalent vert-sombre uniformément. Autre temps, autre lieu.

La vie citadine animée, trépidante, suscite la verve du peintre. Un petit format de 1922, *La Bourse royale de Londres* est un chef-d'œuvre d'espace animé par la foule, rythmé par le rouge des autobus à étage, qui tient très bien à distance la perspective de la rue se creusant dans les nuages, solidement campé d'une touche légère. Les scènes de New-York et de Montréal postérieures à 1950 (du moins celles que l'on pouvait voir au Goethe-Institut) adoptent une composition plus remplie, qui paraît moins originale.

Les dernières années d'Oppenheimer, comme celles de Renoir, de Monet, sont un hymne à la joie qui s'exprime dans l'éclosion des fleurs, *Lys tigrés*, *Fleurs printanières*, *Pavots*, bouquets exaltés de lignes et de couleurs qui disent à la fin comme au début le plaisir de vivre dans le plaisir de peindre, et par lui.

T. A Montréal, du 22 septembre au 23 octobre 1981; au Goethe Institute de Toronto, du 29 octobre au 13 novembre 1981. Cette exposition fut précédée, à Montréal, d'une exposition d'Aquarelles et de dessins organisée par le Musée des Beaux-Arts en 1970.

Monique BRUNET-WEINMANN

QUÉBEC

SUIVRE LE COURANT POUR SURVIVRE

La ville de Québec, tout autant que le Québec en général, sont confrontés depuis toujours à la difficulté de s'ouvrir aux alternatives nouvelles. C'est comme s'il fallait nécessairement élever un mur de défense pour y résister ou se blottir contre soi pour s'en protéger. Le problème auquel est soumise en particulier la ville de Québec, réside dans le fait que la communauté s'oppose aux apports extérieurs ou qu'elle n'offre pas assez de ressourcement aux producteurs culturels qui y travaillent. Il en résulte un défaitisme qui empêche l'éclosion d'une mentalité critique ou, encore, un sentiment de rupture avec la masse qui provoque l'exode.

Aussi, il n'est pas étonnant de remarquer à quel point le secteur des arts visuels est tributaire des changements sociaux et économiques: les espaces — galeries, musées, ateliers — deviennent dépendants de ces facteurs sous-jacents. Si la Galerie sur la Côte est définitivement fermée, c'est que ses actionnaires n'ont pas su vivre avec ces facteurs. Le déménagement de l'ARG traduit une situation similaire puisque le

besoin d'espace et l'abandon d'un programme d'expositions poussaient ses membres à opter pour un nouveau quartier. Conséquemment, le monde économique de la gravure se contracte autour de son marché, soit la rue Cartier et Sillery, où est située la Galerie L'Imaginaire, dont les résidents peuvent se permettre l'achat d'un produit de luxe. Au moment où les images gravées ont eu tendance à quitter une écriture sociale ou revendicatrice, le marché a remplacé les producteurs culturels qui les avaient soutenues aussi longtemps que les valeurs véhiculées prônaient une remise en question du conformisme.

Ainsi, ce sont les facteurs économiques et les changements intervenus dans les habitudes sociales qui amènent les galeries à suivre le courant si elles veulent survivre. Chacune des municipalités de la région de Québec est en train de renforcer son centre-ville respectif afin de lutter contre son éclatement. Il devient alors rentable pour une galerie de s'y installer parce qu'elle se trouve autour d'une zone d'influence. C'est le cas de la Galerie L'Imaginaire dont la programmation tente d'équilibrer son désir de montrer des œuvres de

jeunes producteurs et de se rendre à la nécessité de rechercher des valeurs sûres. Tout près, la galerie de l'École des Arts Visuels exprime la difficulté qu'elle a depuis toujours de se relier à la communauté québécoise non strictement universitaire.

Le réseau qui s'est développé autour du Musée du Québec correspond à une pluralité plus large. Même si le Musée des plaines semble toujours aussi léthargique, on note cependant un accroissement du nombre des manifestations d'art contemporain. Mais le réseau qui l'environne dépasse de beaucoup son efficacité! La Galerie Jolliet s'est associée à de nouveaux artistes, d'ici et d'ailleurs, ce qui pourrait permettre le visionnement d'apports extérieurs et différents. L'ouverture de la Galerie Hasart constitue un fait important. En effet, cet espace s'apparente à une galerie commerciale par le choix qu'elle effectue sur les plans du format et de la diversité des expressions plastiques. Par contre, il se rattache à l'esprit d'une galerie parallèle, car on y présente des propositions peu aisées à assimiler et des démarches difficiles d'accès, réalisées uniquement par de jeunes producteurs.

Soulevons un autre fait important: l'ouverture de la Galerie Vu. Cette galerie, dédiée à la photographie, n'entend pas se limiter à l'exposition pure et simple de la photo traditionnelle. Au contraire, elle diffusera autant la photo sociale de type documentaire que la photo d'art ainsi que les œuvres dérivées du procédé photographique: photogramme, xerox, gomme bichromate, etc. Par ailleurs, on juxtaposera des producteurs québécois à des producteurs canadiens de façon à provoquer la discussion.

Encore une fois, avons-nous la preuve que l'énergie qui provient du milieu et des artistes, prêts à investir toute leur passion et leur temps personnel, dépasse en pertinence et en intérêt le travail effectué par les fonctionnaires de nos institutions culturelles. Il faudrait être fort conciliant pour accepter les conditions d'exposition de la Galerie de l'Anse-aux-Barques, galerie dédiée «aux jeunes», comme il est dit. Le manque de cohérence et le ronron auxquels on veut à tout prix nous habituer sont symptomatiques, si on se compare à ce qui se fait aux environs avec un budget dérisoire. Pensons, entre autres, à l'Atelier-galerie André Bécot qui reprend un pro-

gramme d'expositions régulières.

Les transformations qui se vivent actuellement à La Chambre Blanche revêtent une grande importance, surtout si on englobe cette expérience avec celle des mouvements semblables au Québec et au Canada. L'idée de donner un espace libre à des travaux en cours, c'est-à-dire en train de se faire, démontre que l'inspiration «ne vient pas du ciel» mais qu'elle s'incarne dans le réel. En offrant aussi un second espace à des artistes de l'extérieur qui y fabriqueront des installations qui en sont tributaires, on met de l'avant le principe que l'œuvre est le fruit d'expériences sensibles totalisantes. Ces apports peuvent changer les positions idéologiques de ce groupe ainsi que le milieu créé par cette remise en question. D'ailleurs, nous touchons ici au point fondamental: La Chambre Blanche, Hasart et Vu correspondent à une unanimité quant à la nécessité d'un esprit alternatif viable, de façon à ce que les producteurs de Québec sentent qu'ils appartiennent à un milieu. D'ailleurs, c'est à cette tâche que s'attaquent ces artistes: ne devrait-on pas s'ouvrir au lieu de se replier sur soi?

Jean TOURANGEAU

OTTAWA

TROIS SIÈCLES DE DESSIN BOLONAIS

De l'imposante collection qui était déployée sur les tables du Département des Dessins et Gravures de la Galerie Nationale à Ottawa¹, ressortait toute la chaleur et toute la couleur de Bologne: vert de cuivre, bleu ardoise et mats d'écaillé rehaussent l'abricot, le lavande, les noirs et les sépias des encres et des lavis de trois siècles d'art italien.

Parmi les cent trente dessins, qui proviennent de collections privées et publiques des États-Unis et du Canada, vingt-deux appartiennent au Metropolitan Museum of Art de New-York et douze à la Galerie Nationale. Dans certains cas, les dessins étaient rangés à part et marqués «Anon» (auteur inconnu!). C'était la première fois que les œuvres bolonaises étaient ainsi présentées au Canada.

Cette exposition regroupe des dessins exécutés depuis la Renaissance, y compris des œuvres de la célèbre famille des Carrache, jusqu'au début du 19^e siècle, alors que les frères Gandolfi exercèrent la plus grande autorité. L'exposition rend également hommage aux contemporains de ces grands artistes, à Antonio Burrini, par exemple, qui dessinait des personnages à la Daumier à l'époque même où les Carrache expérimentaient la caricature. Un collectionneur du Kentucky a prêté, pour sa part, une feuille signée par Agostino Carracci, couverte de figures et au coin inférieur droit de laquelle un petit renard nous jette un coup d'œil furtif, remplissant ainsi un espace qui aurait été autrement perdu. Le rythme et l'élégante linéarité des Carrache se reconnaît dans les œuvres des élèves qui appartenaient à leur atelier.

Un montage audio-visuel permet au visiteur de voir dans leur état actuel un grand nombre des édifices représentés dans ces dessins, de même que différentes vues de la campagne environnante de Bologne qui a inspiré les artistes. Ce montage, réalisé par la Galerie Nationale, comprend plu-

sieurs photographies prises par Mimi Czort, conservatrice des Dessins, qui, de concert avec Catherine Johnston, conservatrice de l'Art européen, a rassemblé cette collection exceptionnelle. Elles ont découvert que leur intérêt commun pour l'art bolonais remontait à l'époque de leurs études au cours desquelles elles avaient toutes deux travaillé sur l'art bolonais.

L'histoire de Bologne nous éclaire sur le caractère captivant de cette ville. En effet, à l'époque des Étrusques, Bologne est déjà un centre commercial. La première université d'Europe y est fondée vers la fin du 11^e siècle. À l'orée du siècle suivant, les Bolonais établissent la commune, qui leur donne l'indépendance politique. Au 15^e et au 16^e siècles, les princes Bentivoglio assureront le maintien de la paix avec les villes voisines. Un système de canaux est alors aménagé, qui relie Bologne au Pô, et le commerce de la soie, du chanvre et des produits agricoles se développe. La prospérité qui en découle procure aux artistes bolonais de nombreuses commandes pour l'ornementation des palais et des villas. De même, lorsque, en 1506, Bologne se joint aux États pontificaux, on construit nombre d'églises que les artistes sont chargés de décorer. La conjugaison des dimensions ecclésiastique, universitaire et commerciale de cette ville a conféré à l'art bolonais un vigoureux caractère temporel, qui renforce le souffle spirituel des motifs religieux.

Aujourd'hui encore, Bologne conserve un grand nombre de ses édifices originaux. Les arcades des rues rayonnent à partir des places jusqu'aux murs médiévaux qui entourent la vieille ville. La couleur irradiant de la brique rouge, de la terre cuite des ornements aussi bien que des toits de tuiles crée une luminosité rosée qui imprègne toutes les œuvres bolonaises.

Cette exposition fait voir les meilleurs moments de l'expression artistique bolonaise au cours de trois siècles. Au 16^e siècle, la famille Carrache dispense des le-

çons axées sur le soin à apporter à l'exécution du dessin et fait travailler ses étudiants d'après des modèles nus. Son influence se fera sentir pendant les deux siècles suivants, comme on peut le constater par les dessins de figure de la collection. L'amour du naturalisme s'est ensuite porté vers le dessin de paysage et des sujets de genre. Des exemples de décorations de retables et de palais sont aussi exposés.

Le 17^e siècle est marqué par l'expansion commerciale de Bologne et suscite des expériences d'illusionnisme architectural. On peut admirer dans cette exposition de magnifiques dessins pour des ouvrages en trompe-l'œil, dont certains sont le fruit du travail d'équipes entières d'artistes auxquels on confiait la réalisation de décors de scène pour le théâtre naissant.



19. Gaetano GANDOLFI
Dessin pour le colophon de la Maison d'édition
Andréa Covelli de Bologne.
Pierre noire; 23 cm 2 x 17,3.
(Photos Galerie Nationale du Canada)

Au 18^e siècle, les frères Gandolfi sont les artistes les plus en vue de Bologne. Gaetano (1734-1802) et Ubaldo (1728-1781) sont des dessinateurs comparables aux anciens Carrache. Parmi les dessins exposés, on trouve quelques-uns de leurs magnifiques lavis (rappelant ceux du Canadien George Heriot). Bien qu'ils puissent sembler avoir été exécutés avec une facilité désinvolte, l'habile répartition des blancs atteste au contraire de la maîtrise déployée pour réussir une œuvre aussi transparente. Les traces de taches et d'éclaboussures ajoutent à la profondeur et à l'intérêt visuel et historique de ces dessins d'une grande sensibilité. Enfin, les thèmes spectaculaires de Gaetano ne manquent pas de rappeler le maniérisme de son époque. Certains papiers teints ont perdu de l'éclat: le bleu original est passé à un brun verdâtre, ce qui leur ajoute du mystère et une beauté diffuse.

¹. Du 11 septembre au 8 novembre 1981.

Anne McDOUGALL
(Traduction de Diane Petit-Pas)

LA GRAVURE A L'ÉPOQUE DE MARTIN LUTHER

Après l'Italie et une exposition de dessins bolonais, le Département des Gravures et Dessins de la Galerie Nationale est passé à l'Allemagne avec une autre exposition européenne unique en son genre. Dans les deux cas, c'est la première fois que les œuvres exposées quittaient leur lieu d'origine pour venir en Amérique du Nord. C'est à la collaboration du Detroit Institute of Arts et de la Galerie Nationale du Canada que nous devons cette présentation de trésors de l'art allemand.

Le titre de «puissante forteresse» est une allusion à la place forte de Veste Cobourg, un château retiré des environs de Nuremberg, près de la frontière actuelle de l'Allemagne de l'Est. Au 18^e siècle, le duc Franz Anton de Saxe-Coburg-Saalfeld rassembla une précieuse collection d'estampes et de dessins des meilleurs artistes de la Renaissance dans les pays du nord de l'Europe. Cette collection contient, entre autres, des œuvres d'Albrecht Dürer, d'Albrecht Altdorfer, de Martin Schongauer, de Hans Baldung Grien, de Lucas Cranach, de Hans Holbein le Jeune, et du Maître des Médailles. Ces artistes étaient des contemporains de Martin Luther, et la forteresse en question servit de refuge au théologien rebelle en 1530, au moment où il présenta la Confession d'Augsbourg à la diète du Saint Empire romain germanique.

Les artistes de cette période abandonnèrent la stylisation de l'art médiéval pour se tourner vers l'étude du monde physique et de l'homme lui-même. Il en résulta des dessins pleins de naturalisme et une recherche suivie sur toutes les coutumes et sur les divers aspects de la vie de cour. Le portrait et le paysage devinrent en vogue.

Concurremment, l'invention de l'imprimerie et l'apparition des caractères mobiles amenèrent une plus grande diffusion du livre imprimé, souvent agrémenté de gravures sur bois colorisées à la main, ce qui enrichissait le texte. L'un des plus célèbres — il figurait à l'exposition — est le magnifique Livre des tournois de l'école de Cranach.

Le développement de l'imprimerie amena celui des procédés de la gravure sur métal: burin, pointe sèche et eau-forte. Ces techniques confèrent à l'image une subtilité de tons et de rendu de l'atmosphère de beaucoup supérieure aux effets que permettait la gravure sur bois. Les artistes allemands de cette période considéraient la gravure comme un art en soi. A voir cette exposition, on comprend que les œuvres graphiques de l'Allemagne de la Réforme soient devenues aussi importantes que la peinture et la sculpture dans l'expression de la vi-



20. Hans WEIDITZ (le Maître de Pétrarque)
L'Arbre des fous.
Crayon et encre brune.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)



21. Lucas CRANACH
*Martin Luther en
Junker Jorg.*
Gravure sur bois.

sion qu'avait alors l'homme de lui-même et du monde qui l'entourait.

Dans une collection qui comprend plus de trois cent mille dessins et gravures, le Veste Cobourg a sélectionné quelque deux cents œuvres pour le voyage en Amérique du Nord. Ces œuvres sont fragiles et, de ce fait, ont très rarement quitté la collection du château, même pour présentation ailleurs en Allemagne. Les thèmes ont un caractère excessif: boire, chasser et faire la guerre représentait alors une grande partie de la vie de cour. Ainsi en est-il de ceux de l'amour et de la mort; à ce titre, *The Tree of Fools* est une satire de ceux qui tentaient d'échapper à la vie.

Cette exposition exceptionnelle apporte un éclairage significatif sur l'art de la Renaissance dans les pays germaniques.

1. Cette exposition s'est tenue du 3 décembre 1981 au 31 janvier 1982.

Anne McDOUGALL

(Traduction de Diane Petit-Pas)

PARIS

GRANCHE, DOIDEAU, POITEVIN TROIS DIMENSIONS D'UN NOUVEL ESPACE

Notre époque se méfie des rigidités et des dogmes, des affirmations définitives. Une nouvelle apesanteur nous sollicite, qui incite à tout libérer: le corps de l'individu et le corps social. Notre espace d'aujourd'hui, indéfiniment disponible, n'est donc plus celui d'hier, quadrillé de barrières et d'interdits. Le vertige est venu relayer l'as-

phyxie. L'artiste est là qui en témoigne. Une récente exposition parisienne¹ nous a rappelé que la sculpture, avec Pierre Granche, tient à se mêler, éphémère et fraternelle, au mouvement permanent de la vie; que la peinture, avec Annick Doideau, n'hésite pas à multiplier les appels hérissés de banderoles; que la tapisserie, enfin, avec Jean-François Poitevin, refuse de s'en tenir à une vocation murale, purement décorative.

Partout, l'éclatement de la forme permet ainsi, par le rejet de l'usure, d'appuyer l'éclat d'un discours ouvert au projet.

L'art de Pierre Granche est un art cérébral; un art sociologique, pour l'information du plus grand nombre. Son objet premier est d'appréhender, à l'aide de matériaux divers, l'espace environnant, pour mieux le situer, et donc mieux le restituer à autrui.

Pour lui, l'artiste est issu de l'artisan; il œuvre en ouvrier; il ne professe pas en prophète. Son travail, par essence, est identique à celui du tâcheron. Seule varie l'intention. L'un fait parce qu'il doit faire; pour subsister. L'autre fait parce qu'il voit faire; pour témoigner.

Au sortir de l'École des Beaux-Arts de Montréal, en 1969, il a, pendant quelques années, joué de la dualité du cube et de la sphère, avec la volonté précise de parvenir, par leur confrontation, à l'élaboration d'un langage plastiquement clair et concis, accessible à la majorité. Mais ce n'est qu'en 1974, avec la découverte de la pyramide tronquée, qu'il a pu concevoir un véritable programme de recherches. Révélateur est le sujet de la thèse qu'à Paris, il est venu préparer, sous le titre de *La pyramide tronquée — Programmation-expérimentation d'un aspect formel réduit ayant pour but l'intégration à un ordre architectural et à un ordre social.*

A partir de la pyramide tronquée, donc, Granche a imaginé, autour du nombre six, une combinatoire logique de divers éléments (six tailles, six matériaux, six surfaces, six couleurs, six tonalités, six directions) qui l'a mis en possession d'un vocabulaire de cent cinquante-sept signes. A l'aide de celui-ci, portant sur les choses un regard sociologique qui intègre des connotations culturelles proprement québécoises, il s'est attaché à un décodage formel de l'objet. Il s'agit de montrer que, sous ses multiples aspects, cet objet s'offre à nous sans discontinuité, sans différence aucune de nature, de l'outil du maçon à la pièce d'orfèvrerie; depuis l'œuvre d'art jusqu'au produit manufacturé le plus banal. . .

L'expérience la plus intéressante de Pierre Granche est sans doute celle qu'il a pu conduire, en 1980, en même temps qu'une dizaine d'artistes, lors du Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi. C'est en effet la population tout entière d'une ville de plus



22. Pierre GRANCHE
Projet pour le Symposium International de la Sculpture Environnementale, Chicoutimi, Été 1980.

de soixante mille habitants qui a été invitée à s'associer à une nouvelle réflexion sur l'art sociologique et à promouvoir un très large dialogue entre «citoyens-sculpteurs». En intervenant, avec du béton, de la terre et des pierres, auprès d'un ancien bâtiment industriel, oublié au cœur d'un site sauvage, Granche, pour sa part, s'est appliqué à dégager la signification profonde du lieu. Malgré l'écoulement du temps, il a su ressusciter tout un rituel de travail — le sien, immédiat, égal à celui, effacé, des hommes d'autrefois —, par la mise en lumière des différentes phases d'édification: le brassage du béton, la pose de l'armature, le coffrage et le décoffrage... Toutefois, l'ambiguïté de la lecture éclate, à dessein, quand il apparaît que l'artiste a dû recourir, en doses subtilement mesurées, à la peinture, pour mieux marquer l'action progressive de l'oxydation sur le béton.

Au Centre Culturel Canadien de Paris, Pierre Granche est intervenu avec des préoccupations identiques. Lui-même a pu définir ainsi le sens de sa démarche: «C'est à partir des photographies et d'un plan sommaire que s'est construit un dessin qui représente la réalité du sol de la cour. L'établissement à l'échelle de ce plan de situation procède de l'observation de la trame constituée soit par la disposition des pavés, soit par la forme des pavés. Cette étude minutieuse, pavé par pavé, amène le calcul de la grandeur de la cour: dénombrer les pavés d'après photographies, évaluer leurs dimensions et, enfin, faire une moyenne, ayant pour résultat de reconstituer la cour. Ce long et parfois monotone processus ne l'est pas inutilement, car il a pour conséquence une compréhension poétique du lieu. (...)

«Dues à des réparations du sol, deux types de trames se distinguent. En tout, 5 réparations différentes dont 4 sont choisies pour recevoir des sections de pyramides tronquées. Les sections pyramidales sont situées en fonction d'une directionnalité inscrite dans la trame de chacun des morceaux de réparation au sol.

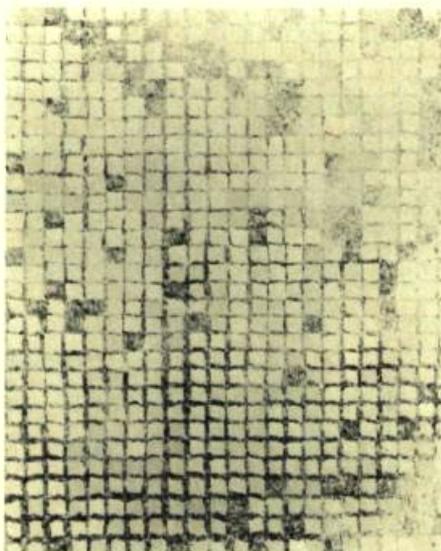
«Un élément nouveau est expérimenté ici par rapport à des réalisations antérieures. Il s'agit de la segmentation des surfaces du sol par le volume pyramidal. La segmentation procède à partir des trames et, conséquemment, oblige à respecter, pour la mise en forme des sections pyramidales, les matériaux du sol. Ainsi, les trames et les matériaux se prolongent sur les sections des volumes. (...)

L'entreprise parisienne a certainement perdu beaucoup de sa sincérité et de sa vigueur par rapport à celle de Chicoutimi. Le cadre choisi convenait mal à la démonstration. Au milieu d'une cour étroite, parfaitement ordonnée, presque polie, les pyramides avaient l'air de pauvres pâtés, artificiels et dérisoires, menacés par l'irrésistible envolée des immeubles, toujours trop proches.

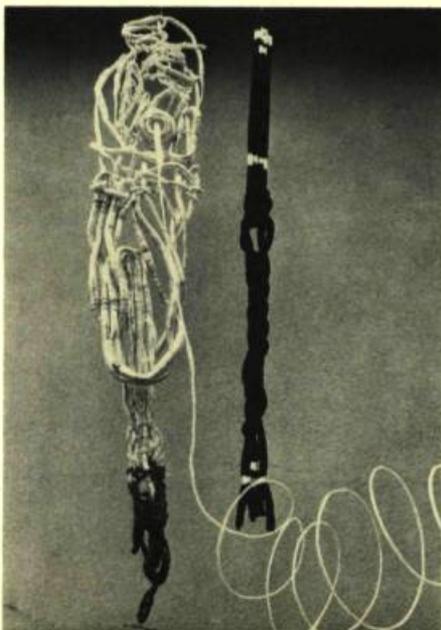
Le plus gênant n'est pas là. Pierre Granche le sait. Dans le fond, les ouvriers, les plus humbles, ceux qu'il aurait voulu toucher, émouvoir, restent insensibles à sa démarche. A leurs yeux, l'essentiel est ailleurs. Car ils ont toujours un contremaître sur le dos, eux. Ils ne sont donc pas concernés.

L'art d'Annick Doideau est un art viscéral; une expression lyrique pour l'affirmation de soi-même. Son objet premier est d'imposer une identité faite pour témoigner de la pérennité du verbe être, malgré la diversité des apparences.

Au Centre Culturel Canadien de Paris, elle a proposé dix-neuf toiles très récentes, les unes présentées sur châssis, les autres librement suspendues dans l'espace, vers plus de lumière et de transparence. Mais toutes, elles affichent une même intention d'allier, sans relâchement possible, sans inattendu, la rigueur à la spontanéité. A cette fin, l'artiste commence par coller sur son support des bandes de papier déchiré qui font surgir une grille autour de laquelle, en léchant les barreaux, le pinceau peut jouer à sa guise, sans avoir à s'aventurer hors d'un terrain soigneusement clos.



23



24

Il est vrai qu'Annick Doideau revient de loin: les pesanteurs de la province, la famille «comme il faut», les copies au Louvre, le ronron, quoi! Et puis, en mai 1968, le grand saut, carrément, par-dessus les barricades.

Cependant, la marque des influences subies est encore sensible: les écritures blanches de Tobey, avec la multiplication d'éléments presque interchangeable, les rectangles un peu flous de Rothko, et même les banderoles contestataires de Buren, emporté par l'élan de la rue.

Le plus gênant n'est pas là. Annick Doideau le sait. Dans le fond, l'engagement public n'est qu'un leurre qui, insidieusement, conduit de la voirie à la galerie, et, si possible, de la galerie au musée. Pourquoi pas le Panthéon? Mais la vie est ailleurs; et la difficulté d'être aussi.

L'art de Jean-François Poitevin est un art convivial; une expression ludique pour la distraction de quelques-uns. Son objet premier est de nous intriguer, de nous amener à participer et, si possible, à nous divertir.

Lorsqu'il était peintre, à ses débuts, Poitevin manifestait déjà son attirance pour la matière. Mais, c'est la découverte des fibres textiles, sous leurs formes les plus diverses, qui l'a fait accéder à son véritable univers: celui de la nouvelle tapisserie. Faut-il rappeler que celle-ci se caractérise à la fois par le recours à des techniques et à des matériaux empruntés à d'autres activités et par l'édification, indépendamment de la surface des murs, d'étonnantes pièces d'architecture? Si de telles recherches ont triomphé, depuis quelque temps déjà, sous différents cieux, en Scandinavie, par exemple, et dans les pays de l'Est, elles sont restées quasi clandestines en France, laquelle, avec Lurçat et d'autres, a préféré, une fois pour toutes, se figer dans la tradition.

Poitevin, donc, a le mérite de l'audace. Et sa provocation n'a rien d'agressif: elle se fait attirante, au contraire, par l'agrément des couleurs, par l'attrait des matériaux, par la souplesse des assemblages, par l'appel enfin à toucher, à bouger, à s'exprimer.

Le danger de satiété, pourtant, n'est pas loin, même pour qui se sent un solide appétit de renouveau, face à cette accumulation gargantuesque de tubes et de tuyaux, d'organes divers, démesurés, prélevés sur on ne sait trop quelles entrailles envahissantes.

Le plus gênant n'est pas là. Jean-François Poitevin le sait. Dans le fond, le public s'amuse ou fait semblant: il n'adhère pas. Quand l'artiste a proposé (très sérieusement) à plusieurs charcutiers de sa ville de remplacer par quelques-unes de ses œuvres leurs chapelets de saucisses ou d'andouillettes, tous ont eu un mouvement de recul. Le jeu doit rester au salon: il ne descend pas jusqu'à la boutique...

Granche, Doideau, Poitevin: trois artistes, trois dimensions de l'espace. L'espace ouvert, l'élan vers autrui; l'espace intérieur, l'élan vers l'ego; l'espace intermédiaire, l'élan de l'ego vers autrui...

Beaucoup d'exigences; un même dénuement...

23. Annick DOIDEAU
Sans titre.
Acrylique sur toile; 162 cm x 130.

24. Jean-François POITEVIN
Ulysse et Pénélope, 1981.
Plastique, laine, satinette, fil métallique,
tressage; 2 m 40 x 0,60.

1. Au Centre Culturel Canadien de Paris, 12 juin - 20 septembre 1981.

Jean-Luc ÉPIVENT