

Expositions

Volume 27, Number 110, March–April–May 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54368ac>

[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

(1983). Review of [Expositions]. *Vie des Arts*, 27(110), 57–80.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

PIERRE GAUVREAU, PEINTRE LIBRE

Après un silence d'une quinzaine d'années, Pierre Gauvreau revient en force sur la scène de la peinture; il a multiplié depuis 1977 expositions individuelles et participations à des expositions collectives, comme pour conjurer un sort et affirmer avec une force décuplée son premier métier. Les œuvres récentes que montrait, au cours de l'automne 1982, la Galerie Treize révèlent une liberté et une exubérance étonnantes, une vitalité qui fait plaisir à voir. Liberté et exubérance de la couleur d'abord: rouges, roses, orangés éclatent entre les bleus, les violets, les mauves; jaunes, turquoises, verts se bagarrent allégrement en juxtapositions folles, en superpositions, en transparences. C'est véritablement une fête de la couleur, sans contraintes, sans retenue.

Ces débordements sont tout de même canalisés en grandes structurations: encadrements, bandes, croisements, subdivisions de champs se jouent librement sur une même surface pour créer des aires fantaisistes où s'épivardent des motifs récurrents, des semis

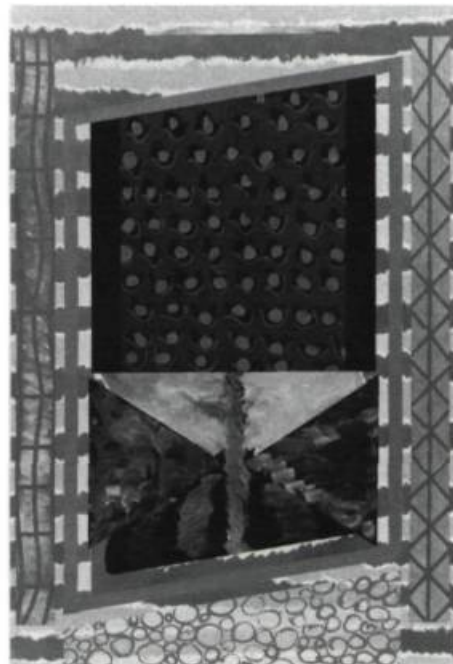
1. Pierre GAUVREAU
Reconnaître un guerrier impeccable, 1982.
Acrylique sur toile; 183 cm x 122.
(Phot. Yvan Boulerice)

tachistes, des écritures, des réseaux de signes produits par une gestuelle sans préméditation apparente. Les grands formats conviennent mieux à l'expression de cette vitalité en expansion; les tableaux de taille plus modeste semblent du reste plus sages, plus disciplinés.

Les titres eux-mêmes, presque toujours facétieux, disent bien cette folie et ce doux délire de la peinture de Gauvreau: *Visa le noir, tua le blanc, Le petit chaperon rouge, Deux hypothèses sur le nombril de Satan, Nénuphars noirs et une standardiste rose au soleil couchant, ...* Joyeux pied de nez aux théoriciens de tout poil, à ces «lettrés qui prétendent encadrer l'action des peintres, (et) créent des pressions très considérables sur les artistes par le seul poids de leur nombre et le prestige clérical de la parole», comme il le disait lui-même dans une entrevue¹. Exposition réjouissante, donc, et qui redonnait espoir.

1. Cf. le Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'Art Contemporain, en avril - juin 1979.

Jean-Pierre DUQUETTE



KERTÉSZ, OU LES CHEMINS DE LA LIBERTÉ PHOTOGRAPHIQUE

La rétrospective Kertész¹ aura été pour tous, amateurs, néophytes et professionnels, un rayon de soleil photographique. C'est là le gage, répété, de l'universalité du travail du maître photographe. Cette exposition aura aussi, à certains égards, fait souffler une brise douce et tranquille sur la touffeur qui entoure l'activité photographique contemporaine. A une époque où l'on se hâte de finir de reconnaître à la photo sa place particulière dans le concert des arts, elle affirme que la fête photographique a débuté depuis bien longtemps. A une époque où le minimalisme mental de certaines expériences semble parfois tenir le haut du pavé, cette exposition s'impose comme un accent, une trame délicate, toute tissée de modestie et de chaleur humaine. Bref, dans ce concert de cris, c'est justement par son chuchotement continu des grandes vérités photographiques que cette exposition triomphe.

On a souvent dit que Kertész était le père de la photo moderne et du photo-journalisme comme profession. L'expression est certes méritée. L'affirmation, elle, est abrupte et ne rend justice ni à la chronologie des faits ni à l'histoire des idées en photographie ni, d'ailleurs, à l'apport particulier de Kertész à cette histoire.

On s'accorde généralement à structurer l'œuvre de Kertész en trois périodes chronologiques évidentes: la période new-yorkaise, qui va de 1936 à nos jours, la période parisienne (1925-1936), de loin la plus célébrée, enfin, les débuts de l'artiste en Hongrie, son pays natal, et notamment ses premiers reportages photographiques faits pour son propre compte durant la Première Guerre mondiale, essais dont on peut voir quelques exemples dans le livre *Hungarian Memories*. C'est donc là le moment où le jeune Kertész commence officieusement à «faire du photo-journalisme». Aujourd'hui, nombre de ces expériences initiales nous paraissent évidentes, voire banales, exposés que nous sommes au bombardement continu

d'images diffusées par des agences de presse qui ont rendu désespérément surannées les notions de temps et d'horizons dans le *village global* contemporain. Il n'en reste pas moins qu'à l'époque Kertész innovait. Mais il faut immédiatement nuancer et dire que, dès le milieu du dix-neuvième siècle, nombre de photographes avaient, par leur choix de la réalité, préparé l'avènement du photo-journalisme et la voie royale empruntée plus tard par l'artiste. Citons Talbot qui, en l'absence des innovations techniques qui permettront à Kertész de profiter, dès 1928, des avantages de l'appareil petit format 35mm, et aussi de pellicules plus sensibles, usera des subterfuges les plus théâtraux pour donner l'impression du *pris sur le vif*. Citons Mathew Brady qui, à la manière des correspondants de guerre contemporains, *couvrira* la guerre civile américaine et, encore, le Français Charles Nègre qui, au même moment, s'applique à rendre compte de la vie quotidienne à Paris.

Non, Kertész n'a pas inventé le photo-journalisme à lui tout seul. Par contre, son innovation, son apport irremplaçable, réside dans une conception toute poétique, quasi littéraire, du photo-journalisme conçu comme «flânerie», selon le mot d'Hilton Kramer, dans *Camera Arts*, de Novembre 1982. A la différence de son alter ego géographique et philosophique, le grand Eugene Smith, Kertész ne capture pas ses images: il les apprivoise. Alors que Smith traque «l'humain trop humain», Kertész traque l'humanité chez l'humain. Lorsque Smith, avec le courage qu'on lui connaît, s'expose au bruit et à la fureur de son époque, Kertész adopte – et parfois malgré lui (en 1939 le gouvernement américain lui interdira de photographier dans la rue) – une attitude de voyeur patient et sympathique. Enfin, à l'époque même où aux États-Unis les Stieglitz, Steichen et Weston prônent avec succès l'avènement d'un réalisme photographique sans compromission, Kertész s'enfonce avec délices dans un réalisme

poétique alimenté par la fréquentation de l'intelligentsia artistique parisienne dans laquelle il baigne et trouve sans doute un écho à ses propres préoccupations esthétiques.

A la limite du réalisme, parce qu'elles traitent du quotidien, du surréalisme, parce qu'elles visent ce supplément d'âme, cette aura qui sourd des gestes et des situations les plus ordinaires, les images de Kertész jonglent avec le cœur de la photographie: ce lapsus de réalité, ce surréalisme banalisé, cette pratique du flirt continu et obstiné avec le hasard, cette écoute visuelle permanente qui, au détour d'une rue ou d'un geste, dans la plus pure tradition de l'écriture automatique, permet de révéler enfin l'humanité derrière le quidam, le moment privilégié derrière le voile de la banalité.

Tout ceci est déjà à l'œuvre dans les premières photos de Kertész: ses clichés de la *Grande Guerre*, par leur esprit, sont tous des inédits. Les soldats y font des sourires aux vaches, les convalescents s'y saoulent consciencieusement et les cortèges de réfugiés n'y sont jamais suffisamment anonymes pour empêcher un homme d'y rencontrer son voisin de palier. Dès cette époque, les photos de Kertész tiennent déjà un discours particulier: celui du soufflet constamment infligé au destin par l'humanité. Quant à Kertész lui-même, il est déjà, lui aussi, et avant la lettre, une manière de Jacques Prévert de la photographie.

Car, à l'image de tous les grands artistes, il possède et pratique le don de la simplicité. Ses «petits chefs-d'œuvre» bénéficient de cet air, sans complexe, de l'instantané familial. Comme la photo souvenir, ils deviennent un support, une invitation à la parole, et, comme la photo souvenir, ils s'attachent à fixer des moments privilégiés. Mais, à l'inverse de celle-ci, ils amènent à une conversation sur la photographie elle-même, comprise comme composition de lignes, d'ombres, de volumes, de tensions graphiques. A l'inverse de la photo souvenir,



2. André KERTÉSZ
Chaises, Paris, 1925.

l'événement y devient le quotidien prosaïque, et la famille y est élargie au genre humain conçu comme espèce, une espèce dont il photographie inlassablement la proximité, la distance, l'ombre et même l'absence. Dans une démarche qui mêle étroitement l'obstination scientifique de l'ethnologue et la décontraction du joueur qui courtise la chance, Kertész va fixer, matérialiser, le spirituel, l'indicible, sur la pellicule: il va créer des archétypes photographiques des sentiments et des comportements de ses contemporains. A ce titre, le bel ouvrage édité à l'occasion de la rétrospective fait figure de petite encyclopédie du quotidien. On y voit l'humain tour à tour coquet et négligé, bavard et taciturne, tendre et affairé. L'imagination et l'humour qui coulent librement dans ces pages font un véritable bestiaire de ce qui aurait pu facilement verser dans le documentaire. A preuve tous ces objets au travers desquels Kertész traque l'esprit, la marque de l'humain (*Chez Mondrian*, Paris, 1926), avec cet

a priori d'attention à l'objet qui préfigure le mouvement du Pop art (*Fork*, Paris, 1928). A preuve ce portrait de femme (*Satiric Dancer*, Paris, 1926) qui ridiculise le thème académique du nu d'atelier (déclaration photographique qui sera d'ailleurs reprise par Brassai en 1944). Bien sûr, Kertész a exploré nombre d'autres voies: la série des distortions, entre autres, dans laquelle il traite beaucoup plus directement de la matière photographique comme fausse figuration, et aussi toutes les allusions artistiques qui émaillent sa production. Mais, au delà de tout ceci, l'essentiel de l'héritage que Kertész nous livre tient à cette façon particulière d'avoir toujours été moderne sans ostentation et d'avoir ainsi continuellement indiqué les chemins de la liberté photographique.

1. *Perception d'une vie entière*, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 24 septembre au 14 novembre 1982.

Serge JONGUÉ

QUALITÉS DE LA GRIFFE FRANÇAISE

On attendait l'exposition des *Dessins français contemporains* à la Maison de la Culture Marie-Uguay, la première inaugurée par la Ville de Montréal. C'est au Centre Saidye Bronfman, grâce à la souplesse de sa programmation, qu'elle a pris place sur les cimaises, ouvrant la saison 1982-1983¹ par une manifestation de grande qualité venue de France. Due à l'initiative intelligente d'une société d'État, la SEITA (Service d'exploitation industrielle des tabacs et allumettes), et au choix raffiné d'un critique d'art, Jacques Leenhardt, président de la section française de l'AICA (Association Internationale des Critiques d'Art), l'exposition poursuit en Amérique du Nord un itinéraire qui s'est improvisé chemin faisant à partir de quelques points de chute, avant de voyager en Europe, avec l'aide financière de l'Association d'Action Artistique. Esprit d'initiative et d'aventure qu'on aimerait voir à la tête de nos entreprises étatiques et privées, qui met en pratique deux vérités premières: 1) il faut *faire* les choses; 2) c'est en marchant qu'on trouve le mouvement...

Les soixante-douze artistes sélectionnés se déploient largement dans le temps et l'espace, dans le siècle et la géographie. Szenes, dont *L'Atelier, un jour*, par hommage sans doute, est reproduit en couverture du catalogue, est né en 1897 à Budapest. De la même génération que Tal Coat, Estève, Hélon, on rencontre Wilfredo Lam

né en 1902 à Cuba, Hartung en 1904 à Leipzig, Vieira da Silva en 1908 à Lisbonne, et le graphisme plastique de l'Abstraction. Les plus jeunes sont nés après la guerre, juste avant 1950: Bernard Moninot, Hubert Munier, Anne-Marie Soulié, etc., le benjamin étant Gérard Laplace (1955). Au fait, sept femmes seulement; la proportion est mince: à peine un dixième. La représentation est plus nationale pour la période récente, reflétant cette vérité que la France exsangue après la guerre a cessé d'être le creuset du renouvellement artistique qui avait donné l'école de Paris. Au fait, Paris n'est pas la France, et les provinces sont bien là, si du moins l'on en juge par la diversité des lieux d'origine. Diversité aussi des instruments et des techniques: crayon, plume, encre, fusain, gouache, pastel, collage, aquarelle, ... tout l'éventail des multiples ressources du dessin.

Cependant, d'un tel panorama de la production française contemporaine *at large*, c'est une impression d'harmonie qui ressortait, faisant justement de l'exposition une réussite, car le danger était grand de tomber, sous prétexte de représentativité, dans l'échantillonnage hétéroclite des médias, des tendances, des expérimentations.

Deux principes d'unité: le support-papier et le noir et blanc. De rares exceptions rompent la monotonie et apportent quelque fantaisie. Une

Petite construction d'Alain Lemosse utilise, outre des moyens classiques, le bois et des épingles, contrepoint concret en trois dimensions au thème de la boîte, méticuleusement figurée par Wolfgang Gäfgen. On se souvient des variations sérielles de Titus-Carmel, présent ici avec un *Apprentissage de la ténuité* plutôt décevant. «Boîte à boîte», disait Ionesco, en abyme ou en latéralité. Gérard Baldet exécute magistralement une nature morte, au plein sens du terme, sur le motif du contenant-contenu, réflexion sur la nature du désordre dans la morte répétition du classement. Mise en boîte derrière les barreaux de *La Bétaillière* (Henri Cueco) ou dans *l'Environnement carcéral* (Mitrofanoff).

A l'opposé, trouée de l'ombre, on échappe vers l'infini selon la tradition baroque avec *Allégorie de l'automne* de l'encre de Chine (Christophe Weyhe) et les *Nuages* au pastel, «les merveilleux nuages» baudelairiens de Christiar de Laubadère. La couleur décolle discrètement et prend, dans ce contexte blanc, gris et noir, une étrange présence, très forte relativement.

Dans une suite sans titre de sketches d'une précision chirurgicale, Anne-Marie Soulié ajoute à l'emploi de la couleur la violence du sujet: le corps ligaturé, relié, branché, perfusionné, incisé, avec, récurrente, l'inquiétante obsession de voir le tube salvateur tranché, déconnecté. Le corps humain, plus ou moins



3. Georges BRU
Personnage au baudrier.
Crayon et lavis sur papier; 71 cm x 100.

4. Olivier-O. OLIVIER
Courses à Vaugirard.
Fusain sur papier; 105 cm x 75.

5. Gérard BERINGER
Autoportrait.
Mine de plomb sur papier; 65 cm x 50.



torturé (Ernest-Pignon), fragmentaire (Jean-Claude Vignes), déformé (Félix de Recondo), elliptique (Dodeigne et Franta), est omniprésent comme si l'homme de notre temps devait remémorer son image, réapprendre le contour de sa peau, réaffirmer son être (*Has been* de Jeanne Socquet) parmi tous les risques de désintégration et d'atomisation qui les menacent. Mais cette alerte n'est pas expressionniste, elle avertit sans hurler: subtilité, discrétion, élégance. Le montage *Pasolini* est une tragique et sobre protestation où l'image dans l'image du corps supplicié est, elle aussi, déchiquetée, mise à mal. Le dessin français, tel qu'il apparaît ici, n'exploite pas la veine satirique. La dénonciation

politico-sociale, très insistante dans le Nouveau Réalisme allemand, a peu de partisans: Arslan, Olivier, Giles.

L'esthétique du fragment spatial acquiert une temporalité dans la répétition sérielle. «A l'importance égale des éléments visuels correspond une lecture aléatoire de leur organisation. Il n'y a plus de téléologie dans le procès de compréhension parce qu'aucun début ni aucune fin n'est identifiable»². A cette difficulté de lecture s'en substitue une autre quand l'artiste choisit délibérément de situer son image dans la tension qui s'instaure entre la précision d'une part, et l'indécis ou l'inexact de l'autre. C'est le cas des œuvres en grisaille de Christian Fossier,

Ipoustéguy, Laura Lamiel, et aussi, malgré l'opposition radicale des procédés, de deux artistes d'origine yougoslave, Dado et Velikovic, pour qui la précision aiguë du trait de plume contraste avec l'inexactitude du signifiant et l'ambiguïté du signifié, brouillés encore par l'irrésistible mouvement qui propulse les parties de l'ensemble.

1. Du 5 octobre au 7 novembre 1982. Vernissage de l'exposition à la Harbour Front Gallery, le 9 décembre, à Toronto.
2. Jacques Leenhardt, texte du catalogue, p. 11.

Monique BRUNET-WEINMANN

JEUNES GRAVEURS ET SCULPTEURS DE TROIS-RIVIÈRES

La jeune galerie d'art Noctuelle a bien du mérite. En effet, fondée au beau milieu des difficultés économiques que l'on sait, elle s'est établie à Longueuil — ce qui est à la fois trop loin et trop près du *grand centre* —, elle défend de jeunes artistes qui proviennent des régions excentriques et, qui plus est, elle propose souvent de la gravure et de la sculpture, deux denrées qui, au contraire de la peinture, n'ont pas spontanément la faveur du public. Et pourtant, la maison non seulement tient le coup, mais même paraît relativement florissante.

L'automne dernier¹, Noctuelle réunissait cinq graveurs et quatre sculpteurs de la Mauricie². On connaissait un peu les graveurs, qui sont regroupés autour de l'Atelier Presse Papier, depuis leur exposition à la Galerie A, à la fin de 1981. Cette fois-ci, on présentait assez d'estampes de chaque artiste pour que le visiteur puisse entrevoir des univers personnels, et cela confirmait le sérieux et la cohérence de cette petite colonie de graveurs qui paraissent, pour le moment, préoccupés d'asseoir leur pratique sur une solide tradition. Cette attitude est aussi celle des sculpteurs mais, la discipline de la sculpture ayant évolué à un autre rythme que l'estampe volontiers traditionnelle, leurs propositions, trop *bien élevées*, faisaient entendre des sonorités certes agréables mais archiconnues. Dans ce



6. Hélène LANOIE *Tourmente*, 1981.
Eau-forte; 55 cm 8 x 76,2. (Photos Paul-Émile Rioux)

7. Sean RUDMAN *Portrait de femme II*, 1982.
Eau-forte et burin; 57 cm 1 x 47,6.

cas, l'éloignement des grands centres m'a paru plus dommageable.

Quoi qu'il en soit, l'ensemble de la présentation, peut-être un peu chargée, avait de la classe, et la Galerie Noctuelle comble un vide dans la région métropolitaine.

1. Du 17 au 30 octobre 1982.
2. Graveurs: Suzie Allen, Nelson Gagné, Hélène Lanoie, Louise Lavoie-Maheux et Sean Rudman; sculpteurs: Jean-Marie Gagnon, Victoire Gagnon, Maryse Gosselin et Denis Matte.

Gilles DAIGNEAULT



LES «INTRIGUES» DE CLAUDE BLIN

Les œuvres de la série *Intrigues*, dont une partie seulement fut exposée à la Galerie Motivation V¹, donnent à voir une suite de variations sur un thème déjà bien connu: la gestualité. Les travaux alors présentés, soit huit dessins à l'encre de Chine, témoignent d'une recherche étalée sur trois ans, et que caractérise un total abandon de la couleur au profit d'une mise en évidence du pouvoir expressif autant que des possibilités structurelles du geste. L'artiste explique ainsi ses choix: «Cette démarche comportait au départ une dimension soustractive dans le sens que la couleur, qui avait fait partie intégrante de tout mon travail précédent pendant vingt ans, venait d'être écartée, m'étant jugé incapable de la conserver dans un projet de récupération du geste sans qu'elle interfère dans l'attente de cet objectif»².

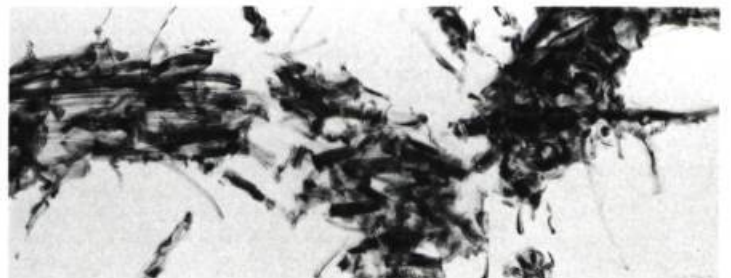
Cela donne de larges compositions où domine clairement l'horizontalité du format et où l'abstraction obtenue semble s'accommoder d'un vague souvenir des rapports hiérarchisés liés à l'espace figuratif. A préciser également cette forte impression d'*instantané* et l'idée qu'il puisse s'agir d'un segment, d'une séquence tirée d'un ensemble plus vaste — ce que suggèrent la

rapidité du geste, son *expansion* par la juxtaposition de traces parallèles (l'effet *hors foyer* ressenti devant les œuvres) ainsi que l'ancrage des plages dessinées sur le pourtour de l'œuvre.

Ces observations se trouvent par ailleurs confirmées dans le texte cité plus haut: l'artiste y invoque en effet les notions de «spontanéité», de «disposition d'esprit», précise qu'on doit s'attendre à d'éventuelles «remontées du subconscient» et que, somme toute, l'attitude compte plus que le résultat. Il serait tentant d'établir des filiations, et qu'on les évite tient justement au fait qu'elles s'imposent trop fortement...

Pour mieux contrôler ces remontées du subconscient, l'application de l'encre se sera faite par étapes successives, soit de gauche à droite, l'artiste enroutant la partie gauche du support au fur et à mesure de la poursuite du travail vers la droite.

Et puisqu'il est ici question d'éthique, précisément en ce que l'artiste lui-même semble situer son travail dans le cadre d'un programme, la question se pose quant à l'impact véritable d'une telle pratique, où les paramètres à considérer se définissent en terme de gestualité et d'abstraction. S'il n'y a pas de mauvais *sujets*, si,



8. Claude BLIN
Mur-intrigue.
Encre sur papier;
91 cm x 226.
(Phot.
Galerie Motivation V)

bien sûr, plusieurs courants peuvent coexister, il s'en trouve toutefois pour renaître constamment des mêmes cendres, avec l'air d'insister...

Car le problème ici posé n'est pas neuf, en fait n'aurait pas à l'être si ce n'était que dans sa présente version un certain confort le guette et que la reprise d'un questionnement déjà trop bien établi ne saurait se faire sans réflexion véritable sur ses limites, sur ce qu'il lui reste à révéler...

1. Du 10 au 28 novembre 1982.

2. La série *Intrigues*, dans les *Cahiers des arts visuels au Québec*. Vol. 4, No 15 (Automne 1982), p. 24.

Pierre LANDRY

L'HISTOIRE D'UNE ŒUVRE

Plusieurs événements ont marqué récemment le regain d'intérêt qui se crée autour de la carrière de Joseph Saint-Charles, peintre connu surtout comme portraitiste, né à Montréal, le 9 janvier 1868, où il mourut, le 26 octobre 1956, entouré de respect et d'amitié.

Joseph Saint-Charles illustre bien le cas des artistes qui vécurent en marge des courants de l'art moderne et qui ont produit le type d'œuvres qui seul les intéressait. Certains d'entre eux exercèrent une influence dans le milieu artistique par leur enseignement. Ce fut le cas du peintre Saint-Charles qui eu parmi ses élèves, à l'École des Beaux-Arts, Stanley Cosgrove, Francesco Iacurto, André L'Archevêque, Umberto Bruni et Robert LaPalme.

LES MINIATURES D'IRENE WHITTOME

Irene Whittome présentait, en novembre dernier, une série de travaux à la Galerie Yajima, en même temps que son atelier de la rue Saint-Alexandre était ouvert au public alors qu'un film marquait sa participation à l'exposition *Repères* tenue au Musée d'Art Contemporain. C'est de l'exposition chez Yajima dont il sera ici question.

L'énumération des activités parallèles à cette exposition ne voulait que montrer le caractère *massif* des interventions de l'artiste dans le milieu de l'art montréalais. C'est en effet, l'an dernier, qu'Irene Whittome emplissait trois salles du Musée des Beaux-Arts simultanément à une exposition à la Galerie Yajima. C'est donc dire que la créativité de l'auteur se porte très bien.

Les travaux, chez Yajima, sont des tableaux-objets. Ils ont trois dimensions plutôt que deux, et là réside leur particularité. Ils sont des boîtes dans lesquelles une illusion *réelle* est possible.

Dans le fond de chaque tableau, on retrouve une photographie de la dimension de ce fond qui représente un lieu de l'atelier de l'artiste. Dans plusieurs tableaux, ce lieu est un coin; le coin qu'on pourrait définir comme étant une rencontre de trois plans en perspective, en excluant le plafond. C'est à partir de la photographie de ces jeux d'angles que l'artiste va produire des environnements miniatures. A l'aide de tons limi-

9. Vue partielle de l'exposition *A la recherche de Joseph Saint-Charles (1868-1956)*, à la Galerie de l'UQAM

Le Musée du Québec, grâce à l'initiative du conservateur de l'Art moderne, Michel Champagne, qui a tant à cœur la documentation des artistes de cette époque, a présenté, à l'été 1981, une rétrospective des œuvres de Saint-Charles. Le public montréalais, pour sa part, a pu voir également cette exposition à la galerie de l'Uqam¹. En même temps, paraissait, au Centre de Recherches en Civilisation Canadienne-française d'Ottawa, le catalogue raisonné des œuvres de Saint-Charles compilé par Marie-Josée Cousineau. A l'origine de ce projet d'envergure, l'intérêt du regretté François Laurin pour l'œuvre de Saint-Charles, qu'il étudia à fond entre 1974 et 1977 et qui avait, un peu avant son décès, remis au Centre un manuscrit qui a servi à la rédaction de la notice biographique ainsi qu'à la description des œuvres. Robert Derome, dans l'introduction au catalogue raisonné, fait également connaître l'important concours d'Anna Saint-Charles, fille unique de l'artiste, qui demeure une source de renseignements précieux concernant la vie et l'œuvre de son père. Elle signe d'ailleurs l'avant-propos du catalogue où elle trace en quelques mots simples le profil de son père. Il faudrait aussi mentionner parmi ceux qui ont contribué à faire connaître Saint-Charles, le professeur Jean Ménard, qui fut de son vivant un collectionneur et un passionné d'art traditionnel, et le conservateur Jean-René Ostiguy, de la Galerie Nationale du Canada, qui s'est employé à le faire apprécier du public.



Robert Derome, enfin, situe l'œuvre de Saint-Charles, «à une époque charnière où l'art était en mutation profonde, et sa contribution à l'évolution du portrait n'est pas sans intérêt pour l'apport de toute cette époque»¹. Les beaux-arts entrent dans le domaine de la recherche universitaire, et l'histoire s'enrichira ainsi de plusieurs nouvelles interprétations.

1. Du 1 au 22 décembre 1982 et du 6 au 9 janvier 1983.

2. Dans *Catalogue raisonné des œuvres de Joseph Saint-Charles (1868-1956)*, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 1982, page xix.

Andrée PARADIS



10. Irene WHITTOME
Room 901, 1982.

tés à la gamme des noirs et des blancs, en passant par les gris, de constructions de plans, de volumes (parallélogrammes verticaux), un prolongement de l'illusion se manifeste. Indépendamment du cadrage photographique, une colonne noire est installée, un bout de plancher est mis en évidence, un plan gris vient bloquer la logique de la construction architecturale de l'atelier. C'est à la perception de ces interventions de l'artiste que le tableau devient inquiétant. A la lecture des photos comme point de départ, le tableau était apparu dans sa capacité à signifier le vide, i.e., première manifestation de l'inquiétude et, dans un deuxième

temps de lecture, ces espaces vides de l'atelier ont été mis en déroute par une invraisemblance architecturale. Il y a subterfuge! Nous sommes dans un décor, un décor illusoire de théâtre (ces œuvres font d'ailleurs penser à des espaces scéniques miniatures). Mais est-ce un théâtre de l'absurde? de l'irrationnel? Je ne crois pas. Peut-être sommes-nous dans le théâtre d'un atelier de peinture. Théâtre sans personnage, d'un lieu inhabité, désert, mais d'un lieu construit, formellement. Construit sans fonction d'habitabilité mais pour le plaisir du passage. Parcourir des yeux ou du corps un plancher menant à un mur oblique séparé de quelques pas d'une colonne (derrière le mur, il y a quelque chose, quelque chose que nous ne voyons pas), puis il y a un petit morceau de toile sur le sol de la boîte qui nous dirige vers les obliques du plancher de l'atelier, et l'espace est clos: on peut revenir par d'autres détours vers d'autres clartés.

Parcours fait pour l'œil, trop petit pour le corps réel, semé de doutes architecturaux, de lieux incompréhensibles mais réels dans le théâtre de la peinture. Les travaux d'Irene Whittome réalisent des pièces d'atelier, comme on réalise des pièces de théâtre, pour le plaisir de l'œil qui se narre un parcours.

Normand PICARD

L'ÉTINCELANTE NATURE

On connaît l'intérêt du Dr Max Stern, directeur de la Galerie Dominion, pour l'art de l'Ouest canadien. Son flair naturel l'a conduit, parmi les premiers, à la découverte d'Emily Carr et d'Edward J. Hughes, deux artistes de la Colombie-Britannique dont il a su mettre les œuvres en valeur et les faire apprécier des collectionneurs. Au cours de l'automne 1982, la

Galerie a présenté une exposition de dessins, de peintures et d'eaux-fortes d'Edward Hughes. Des œuvres accessibles d'où sortent vainqueurs un immense talent de dessinateur et une vision entièrement personnelle de l'art. Hughes n'a jamais perdu, selon Doris Shadbolt, "son sens d'émerveillement devant la nature".

Peintre réaliste qui n'hésite pas à utiliser des

sujets de cartes postales – auxquels il s'empresse d'ajouter une dimension magique, – il se distingue surtout par l'acuité de son sens de l'observation ainsi que par l'amour du beau métier. Pas étonnant qu'il ait admiré des peintres comme Giotto, Vermeer et Rivera, mais c'est du douanier Rousseau qu'il se rapproche davantage dans certaines œuvres comme *Stan-*



11

ley Park near Third Beach, 1946-1959. Et surtout par la fraîcheur de *Kitwanga Totem Poles*, 1981, et le côté naïf, primitif, de *Qualicum Beach*. On l'a souvent qualifié de peintre régionaliste, qui n'est à l'aise que dans la transcription des paysages de la Côte du Pacifique. Sa façon de traiter le sujet transcende l'enracinement et, malgré les apparences, il aime les risques; même sa façon d'aborder le réalisme en est un. Son rythme de production est lent; de six à huit toiles par année. C'est un travailleur minutieux. Il utilise plusieurs dessins avant d'aborder la toile, et ses esquisses révèlent un trait incisif qui cherche à rendre la force expressive de toutes choses dans le moindre détail.

Anthony Robertson, dans l'article qu'il consacre à Hughes dans l'édition de *Vanguard* (Décembre 1981/Janvier 1982), décrit la technique du transfert des esquisses sur toile. «Les sketches sont des études au crayon, très



12



13

11. Edward J. HUGHES
Kitwanga Totem Poles, 1981.
Huile sur toile; 60 cm x 93,9.
Montréal, Consolidated-Bathurst.

12. *Stanley Park near Third Beach*, 1946-1959.
Huile sur toile; 101 cm x 127.
Montréal, Cemp Investments.

13. *Qualicum Beach*, 1948
Dessin; 50 cm x 60.
Montréal, Galerie Dominion.
(Photos Galerie Dominion)

détaillées, avec des indications concernant la couleur et ses nuances. Au début, surtout, les esquisses de Hughes contenaient un très grand nombre de notes; il semble qu'actuellement il se fie davantage à sa mémoire. Mais l'annotation qui demeure est encore impressionnante et sert de clé pour activer la mémoire. Dans son atelier, les sketches sont d'abord transférés sur une grande surface avant d'être transcrits définitivement sur la toile. Il y eut une époque où le stade intermédiaire contenait des aquarelles qui furent très recherchées par les collectionneurs parce qu'elles étaient plus facilement abordables.»

De son île de Vancouver, ce peintre solitaire redéfinit d'une manière authentique et bien à lui l'approche du paysage. Dans ses œuvres, qui célèbrent fidèlement la nature, l'œil bien exercé trouve des solutions picturales pleines d'innovations.

A.P.

QUÉBEC

FIGURATION ET COMBAT PERSONNEL

La nouvelle figuration s'apparente au nouveau roman: l'écriture visuelle cherche à resserrer son propos, à l'incarner en une forme franche. C'est, du moins, la tendance exprimée par les travaux récents de Luc Archambault, Danielle Richard et du collectif Dessin au Pluriel.

L'esthétique de la précision du trait n'est pas sans rappeler les principes du graphisme publicitaire. En ce sens, le dessin exprime la pensée de l'artiste, la condense et la traduit hors des moments éclatés du mouvement abstrait.

Malgré une certaine complaisance (*Sous-bois, forêts et corps*), les murales de Luc Archambault¹ laissent transparaître un besoin de dire le corps comme un murmure discret. Fait d'autant plus intéressant que le format devrait imposer le sujet plutôt que de le suggérer. Ainsi, vues à travers une jungle de lianes, de traits et de lignes, suspendues dans le milieu qui les supporte, les formes charnelles apparaissent chargées de sensualité contenue. Le format, les matériaux riches utilisés avec méthode, le graphisme net et les tons feutrés donnent à penser qu'Archambault a conçu ses tableaux (*Suites inédites*) comme les moments forts d'une décoration intérieure. Les sculptures présentées en parallèle révèlent plus fermement cette même attention portée au corps: la pâte de porcelaine moule en formes claires et prégnantes le subtil du geste créateur.

La réflexion, la mesure et une même retenue frappent les travaux du collectif Dessin au Pluriel², exposition fort sage qui réunit cinq jeunes artistes au métier très sûr. Le retour au dessin figuratif annonce un virement des valeurs plastiques explorées depuis vingt ans et la jeune société new wave s'essaye avec gravité au discours pictural d'un quotidien difficile à vivre. De fait, ce sont les femmes du groupe qui affichent ce regard direct.



Comme un miroir à punks, Danielle April réfléchit l'inquiétude nickelée des modes (*Ce que Miller savait*). Retouchés à la sérigraphie, ses dessins au caractère ferme et mordant expriment la vacuité de l'âme.

Par les manipulations du support (*L'Inutile et l'absurde*), Carmen Coulombe manifeste un souci de sortir le dessin d'un aplat millénaire et d'extirper des images venues d'un occultage de la mémoire.

14. Danielle APRIL
Ce que Miller savait, 1982.
Dessin et sérigraphie; H. 0 m 78 x 1,12.
(Phot. Musée du Québec)

15. Danielle RICHARD
Sans titre.
Huile; 35 cm x 45,7.

Rien de tirillé cependant dans l'approche de Lucienne Cornet. Plus gestuelle, elle se lance dans une grande pièce (*Journal de l'événement Réseau Art Femmes 1982*) où se mêlent les cordes nouées et les graffiti.

Pourtant proches par la facture méticuleuse et soignée de leurs réalisations, les exposants s'éloignent par l'esprit. Ainsi, le potelé des Vénus de Marius Dubois, tout autant que le pédant des architectures vides de Paul Béliveau, ne mènent jamais vers une issue, quelle qu'elle soit. Leur fonction d'artiste les engue dans leurs propres pièges.

La chaleur émotive des travaux de Danielle Richard³ contraste fortement avec les précédents. La douceur lumineuse des pastels renvoie au bonheur des joies les plus infimes. D'un regard franc et honnête, Danielle Richard montre qu'elle n'a rien perdu de sa fraîcheur devant l'angoisse montante de la technologie.

En état de crise, la société apprend à conforter ses valeurs les plus traditionnelles. Aussi la nouvelle figuration a-t-elle quelque chose d'épique puisque, comme l'écrivait Flaubert, «la race des gladiateurs n'est pas morte: tout artiste en est un». S'il y a combat, il ne peut être que contre soi.

1. Galerie d'un Jour, Condominium Saint-Amable, du 8 décembre 1982 au 9 janvier 1983.

2. Musée du Québec, du 28 novembre 1982 au 2 janvier 1983.

3. Galerie Lacerte Guimont, du 4 au 19 décembre 1982.

Daniel Morency DUTIL

PARASKEVA CLARK, UN PEINTRE EXOTIQUE

Quand Paraskeva Clark, venant de Russie en passant par Paris, arriva à Toronto, elle apparut sur la scène artistique comme un personnage très coloré, une sorte d'oiseau de paradis au brillant plumage.

Née à Saint-Petersbourg en 1898, Clark avait étudié dans les Ateliers Libres de la Russie soviétique (l'ancienne Académie Impériale des Beaux-Arts) avant de se rendre à Paris, en 1923. Elle y épousa le Canadien Philip Clark et, en 1931, vint avec lui à Toronto. Elle se remit à la peinture, mais son style, particulier, traduisait l'ambiance cubiste qu'elle avait discernée chez Cézanne et chez Picasso et contrastait de manière saisissante avec les paysages qu'elle pouvait voir autour d'elle dans le Toronto du Groupe des Sept. Son remarquable *Autoportrait* de 1933 montre à merveille une femme forte qui a le sens du chic et de l'équilibre entre la forme et la structure.

En fait, Paraskeva Clark présentait plus d'affinités avec les artistes montréalais de l'époque. En premier lieu, son sens évident de l'internationalisme ressemblait davantage à celui des peintres de Montréal qu'à celui des paysagistes fortement *nationalistes* de Toronto. Par ailleurs, elle était proche, au point de vue

politique, d'hommes comme Norman Bethune, le médecin montréalais qui militait alors pour l'aide à l'Espagne et, plus tard, pour la Chine. Clark présenta son propre plaidoyer en faveur du changement social dans des tableaux comme *Petrouschka* de 1937, dans lequel elle montre le capitalisme avilissant les masses.

Cependant, comme elle vivait au Canada, Clark se mit à peindre ce qu'elle voyait et percevait autour d'elle. C'est au cours des années trente, quarante et cinquante que se place sa meilleure production, et il est intéressant de voir, dans la rétrospective¹, sa prise de conscience de son nouveau pays dans une peinture comme *Wheat Field* de 1936, aussi bien que dans celle qui montre les arrière-cours vues de sa fenêtre de Toronto, des bouquets de fleurs dans sa maison, et, même, le poisson qu'elle a mis au feu pour le déjeuner.

Sujet d'un court métrage récent, *Portrait of the Artist as an Old Lady*, Paraskeva Clark qui, par son franc-parler et son esprit piquant, est très intéressante, voit la vie de la femme peintre sous un jour réaliste. «Comment une femme pourrait-elle devenir une grande artiste, a-t-elle demandé à un journaliste d'Ottawa, quand elle est toujours rendue dans les magasins Loblaw



16. Paraskeva CLARK
Autoportrait, 1937.
Aquarelle sur papier; 53 cm 3 x 50,8.
(Phot. Musée Dalhousie, Halifax)

ou Dominion?» Sa franchise, son humour et son entrain ont tracé un sillon lumineux dans le champ de la peinture de son temps.

¹ Sous le titre *Vingt-cinq ans de peinture (1925-1950)*, cette rétrospective, qui comprenait 46 peintures, aquarelles et dessins, s'est tenue à la Galerie Nationale du Canada, du 19 novembre 1982 au 2 janvier 1983.

Anne McDOUGALL

TORONTO

UN VISIONNAIRE: WILLIAM BLAKE

L'œuvre du poète, peintre et maître graveur anglais William Blake (1757-1827) est intimement liée avec son époque: le siècle des lumières, ainsi que le nomment les livres d'histoire de l'Occident. Ce fut un temps de bouleversement social et de crises politiques, déclenchés par le triomphe de la science et l'avènement du matérialisme. Le jeune Blake fut le témoin de découvertes importantes dans les sciences naturelles, la physique et l'astronomie, découvertes qui firent entrer l'humanité dans des voies nouvelles et engendrèrent une attitude critique de plus en plus répandue envers la religion ainsi qu'une impatience de plus en plus grande à l'égard des limites naturelles de l'homme. L'aspect le plus fascinant, sans doute, de cette quête hardie de la vérité qui marqua le siècle de lumières fut d'être principalement l'œuvre d'amateurs réfléchis et, sur un plan inférieur, d'habiles manipulateurs qui se mouvaient dans la zone grise où se rejoignent la science, le fantastique et l'occultisme.

Blake était un créateur et non un érudit. Il était un penseur avancé et non un académicien. Il se considérait comme étant guidé par une force divine. Bien que quelques centaines de personnes, au plus, aient pu être conscientes de son génie alors qu'il était en vie, l'aspect visionnaire de son œuvre lui a réservé une place unique dans l'art occidental.

Encore de nos jours, étudiants, hommes de lettres et historiens cherchent la clef qui fera entièrement comprendre Blake. Selon le professeur Northrop Frye, ses successeurs ont pu seulement énoncer par fragments ce que lui put formuler définitivement et en entier. Ses originaux sur papier sont des œuvres auxquelles on réfère plutôt que des œuvres dont on peut avoir eu une connaissance directe. En effet, on n'y a accès, en général, que par des reproductions qui n'en sont guère qu'un pâle reflet et,

encore, le plus souvent, sont-elles à une échelle réduite. Les manuscrits, les dessins et les gravures, trop fragiles, ne peuvent plus être exposés à la lumière et, pour de bonnes raisons de conservation, demeurent des pièces d'archives quasi inaccessibles.

Les grandes expositions, comme celle qui eut lieu au Musée Tate, en 1978, sont fort rares.



17. William BLAKE
Le Pape simonique de la Divine Comédie de Dante, 1824-1827.
Aquarelle et crayon sur papier; 52 cm 7 x 36,8.
Londres, Musée Tate.
(Phot. Musée de l'Ontario)

L'exposition *William Blake: His Art and Time*¹, récemment mise sur pied par le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario en collaboration avec le Yale Center for British Art de New Haven, sera vraisemblablement la seule et unique manifestation au Canada qui nous permettra de voir l'œuvre graphique de ce grand maître. Au vernissage de l'exposition, au Yale Center, on a pu constater que l'historien d'art anglais David Bindman et la conservatrice des estampes et des dessins du MBO, Katharine A. Lochnan, avaient, avec la coopération de généreux prêteurs, pu assurer la réussite de cet audacieux projet. Les deux cent cinquante ouvrages réunis — détrempes, aquarelles, gravures et livres enluminés — retracent chacune des facettes de l'art de Blake et sont placés dans leur contexte historique par l'adjonction d'œuvres de ses contemporains. Comme leurs dimensions sont réduites, il faut les regarder de près. Le souci constant de Blake pour la précision des contours et pour la minutie des détails est en grande partie dû à sa formation et à sa maîtrise de la gravure de reproduction et des antiquités, un métier méticuleux qui lui permit en outre de tracer une nette frontière entre son art et son gagne-pain. Ce ne fut pas le graveur penché sur sa planche de cuivre, mais le poète et l'artiste qui écrivit: *Nature has no Outline, but Imagination has* (la nature n'a pas de plan d'action comme l'imagination) et *The Eye sees more than the Heart Knows* (L'œil voit davantage que le cœur ne sait).

Dans cette exposition, les livres précieux que Blake a enluminés au cours des trois étapes de son évolution créatrice — sa jeunesse, son âge mûr et les quelques années précédant sa mort —, nous retiennent par leur vitalité et leur maîtrise technique. Pour Blake, l'écriture poétique, la peinture et la gravure étaient tous des moyens d'expression équivalents.

C'est par les livres qu'il écrivit, illustra, coloria à la main et publia lui-même qu'il se libéra de la critique et de la censure de ses éditeurs.

L'étude de Blake nous permet d'entrer en relation avec un homme qui était à même de parler très ouvertement des valeurs spirituelles dans un monde qui, à l'instar du nôtre, cherchait à répondre à des questions qui nous préoccupent encore, et pour lesquelles les réponses nous font toujours défaut. Cette exposition, une

intéressante réalisation canadienne, est une récompense de marque pour le professeur Northrop Frye, un savant de réputation internationale qui a su partager avec plusieurs générations d'étudiants de l'Université de Toronto ses connaissances érudites sur l'œuvre de Blake. Le catalogue illustré préparé par le Dr David Bindman, chargé du cours d'histoire de l'art au Collège Westfield de l'Université de Londres, et publié par Thames et Hudson, sera

distribué indépendamment de cette exposition, ainsi qu'il sied à cette contribution importante aux études blakiennes.

1. Calendrier de l'exposition: Yale Center for British Art, New Haven (Conn.), du 15 septembre au 14 novembre 1982; Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto, du 3 décembre 1982 au 6 février 1983. Cette exposition est patronnée par Brascan Limited.

Helen DUFFY

(Traduction de Jan Carbon)

REGINA

L'ART AUTHENTIQUE D'ANDRÉ DERAIN

Le courant qui, depuis une dizaine d'années favorise la liberté d'expression artistique, donne accès à plusieurs expériences demeurées dans l'ombre, sous prétexte qu'elles n'avaient pas évolué dans le sens de la modernité. C'est le cas d'André Derain qui, après des débuts signifiants avec le groupe des fauves et celui des cubistes, dans les premières années du 20^e siècle, a choisi, après 1920, de revenir au style classique qui a fait la réputation de la peinture française depuis Claude Le Lorrain, Poussin et Chardin, mais toujours avec l'idée d'innover et de transformer et non pas de rompre ni de rejeter.

Michael Parke-Taylor, conservateur chargé des expositions à la galerie Norman Mackenzie de l'Université de Regina, s'intéresse à André Derain depuis plusieurs années. Malgré la difficulté de présenter un ensemble cohérent de tableaux, il a réussi à regrouper un choix impressionnant d'une soixantaine d'œuvres illustrant les différentes périodes de la carrière de Derain¹. Plusieurs des toiles présentées proviennent de collections nord-américaines, riches en travaux de Derain. Ainsi, le fameux collectionneur John Quinn, de New-York, a possédé jusqu'à vingt et un d'entre eux. Quand



18. André DERAIN
Nymphes, v. 1949.
Huile sur toile; 25 cm 4 x 36,8.
New-York, Theo Waddington & Co., Inc.

on connaît les contraintes qui pèsent sur le transport des œuvres d'art ou bien encore la rigueur des clauses prohibitives établies par les donateurs aux musées, on ne peut qu'applaudir aux démarches couronnées de succès qui ont assuré le contenu de l'exposition.

Né à Chatou, le 17 juin 1880, Derain a peint, en 1905, une toile fauve, *La Seine à Chatou*, qu'on a pu voir dans l'exposition et qui illustre bien son adhésion à cette technique: la couleur pure, juxtaposée par petites touches qui donnent un effet de vibration. Cette œuvre a été retracée jusqu'à Ambroise Vollard, vers 1905. Elle fait maintenant partie de la collection du Kimbell Art Museum, de Fort Worth, au Texas.

Le très beau catalogue de l'exposition, qui contient dix-neuf planches en couleur, permet de reconstituer l'historique des œuvres présentées. Il comprend une introduction de Carol S. Philipps, directrice de la galerie Norman Mackenzie, deux textes critiques de Michael Parke-Taylor, une chronologie, une bibliographie et la liste des prêteurs.

Finalement, on est en train de découvrir qu'André Derain est sans doute un des artistes les plus modernes de notre époque dans sa façon de traiter «le plan pictural comme un objet total», selon le vœu de Clement Greenberg.

1. L'exposition, tenue à Regina, du 5 octobre au 5 décembre 1982, a été ensuite montrée à l'Université de Californie, à Berkeley, du 12 janvier au 13 mars 1983.

Andrée PARADIS

EDMONTON

L'UNIVERS FANTASISTE DE FRANCINE GRAVEL

Lors de son exposition de l'automne 1982 à la Graphica Art Gallery¹, Francine Gravel présentait des toiles et des travaux sur papier, comme elle l'avait fait l'année précédente au même endroit. Quoiqu'elle n'ait jamais cessé de peindre, ses œuvres sur toile n'ont pas été aussi facilement accessibles au grand public que ses eaux-fortes, ses dessins ou ses aquarelles, tous travaux qui ont fait sa renommée. Il faut dire que les peintures diffèrent nettement des œuvres sur



papier, même si leurs thèmes en sont voisins. La feuille d'or et les couleurs symboliques sont des éléments importants de la peinture du Moyen âge et de la Renaissance, et les œuvres de Francine Gravel présentent certaines affinités avec ces styles, non seulement par leurs couleurs, mais également par leur impact visuel, leur imagerie et leur symbolisme. L'artiste utilise des couleurs denses, souvent en conjonction avec de la peinture métallique, créant ainsi une ambiance sobre. La plupart de ses tableaux dépeignent des personnages solitaires, à l'allure introspective, presque ignorants du spectateur. Ces personnages sont d'ordinaire engagés dans une activité musicale (ils dansent ou jouent d'un instrument) et semblent être baignés dans une solitude complète, entièrement coupés de la société, comme si eux seuls avaient de l'importance.

La musique est l'un des thèmes favoris de Francine Gravel. Femme de musicien, elle s'inspire de la musique. Elle a coutume de faire beaucoup de croquis durant les concerts. Ses œuvres restituent les instruments, leurs interprètes, ainsi que des personnages dansant au son de la musique. Le cirque et le carnaval constituent son second thème préféré. Leur atmosphère possède également ses propres sons, ses

activités et ses protagonistes: clowns, ballons, manèges de chevaux, chapiteaux en fête, etc. Les oiseaux sont aussi un motif récurrent chez elle. Petits oiseaux chanteurs, alertes, ou encore pigeons pleureurs, réservés et avides, peuplent son œuvre. Que l'on se réfère, par exemple, à *Rite*, cette peinture à l'huile où une femme assise, contemplative, flanquée de trois oiseaux, tient une demi-lune dans sa main. Sa silhouette imposante est placée à l'extrême gauche du tableau, dans un paysage obscur et vide; dans le ciel, une pleine lune et une demi-lune. La forme circulaire de la lune se répète sur la robe de la femme, dans sa silhouette, dans sa position et aussi sur les trois oiseaux. Des couleurs sombres, foncées, caractérisent la scène. Une telle solennité n'est pas aussi évidente dans *Le Rappel des oiseaux*, une autre huile, où, cernée par une fenêtre foncée et trois oiseaux, une flûtiste étincelle dans sa robe claire. Dans cette composition, Gravel a évité le danger représenté par la trop grande prééminence visuelle donnée à la silhouette qui, ici, occupe les trois-quarts de la toile, en dessinant la flûte de façon à ce qu'elle structure le tableau en diagonale. Ce même type de composition se retrouve dans *Colombine*. Ici, la flûtiste est une femme vêtue d'une robe à manches longues, dont les bras s'échappent du doux ovale qui l'encadre. Bien que le son, la

19. Francine GRAVEL
Colombine, 1982.
Huile sur toile; 53 cm 3 x 78,7.

(suite à la page 80)

These works on paper constitute for him the bank of ideas that others might have begun by recording in a sketchbook. Soon the flat colours of his early acrylic panels were replaced by much more varied and subtle studies of the values and intensities of some few hues. Controlling his textures so that they remained relatively uniform, colour areas faded agreeably into one another along their borders in so skillful a manner that movement and continuity seemed intertwined. The notion of colour itself as a dynamic, organically transmuting, unifying element was elaborated in landscapes that reflected an almost mystical atmosphere. In some, parts of the paper were set aflame briefly to gain particular colouristic effects; and perhaps two or three such sheets were then fixed to a single surface to form again a continuum in which the reality of worldly change played its rôle. Toward 1978 the artist returned to oils, and since then he has rarely used acrylics.

Small, lyrical jottings often in ink appeared upon his coloured pencil drawings and became more fully articulated, finding their way into his paintings as ambivalent codifications of trees, buildings and fantastic imaginary animals. Highly variegated, always subtle and often elegant, these markings were invariably dwarfed by the seemingly huge spaces around them. They remind us of Oriental calligraphy written upon painted surfaces to help us understand the narratives illustrated. But Picotte insists that he has had no intention to narrate.

The drawings and paintings from perhaps 1978 into 1981 tell us something quite different indeed. Whatever the size and the media of his works, whatever their colouristic inventions, in each there is a traditional setting for narrative.

Foreground, middleground and background are clearly defined. Rich and subtle colouristic developments reinforce suggestions of vast spaces, with an almost unbroken flat terrain. And within these spaces, often along or near to what may best be taken as an horizon, are very brief and delicate gestures of pen or brush, gestures that describe beings floating between Eastern calligraphy and some strangely organic creatures of the mind's eye. Despite vague inspiration from Jack Chambers (*Victoria Hospital*, 1970, was known to Picotte) and perhaps from Ted Godwin (*G. Corners*, 1964, with similarly delicately diffused colour values), the best context within which to place these words of Picotte is that imaginary world described during the early forties by such artists as Tanguy, Matta, and Max Ernst. The small-scaled cryptographic gestures within the spacious realms of Picotte's paintings and drawings are beings dredged up effortlessly from his subconscious imagination. His art, then, may be considered as a poetic reinterpretation of an earlier descriptive surrealism, whether or not that approach was intentional on his part.

Toward the end of 1978 Picotte's landscapes are broken by empty horizontal and vertical margins that are continuous with the empty margins of the four sides of the painting. An element of ambivalence is introduced and is repeated in many of his works to this day. In such works we may perceive either a continuous vista as if seen through windows within the canvas or the paper surface, or a series of closely related paintings upon a single surface. In some works clouds appear to drift by from one frame into the next, perhaps changing in value and intensity of colour; or waves may be seen in the same manner, again changing in their colouristic aspects. One

notices after a while that the artist often plays against continuity and spatial unity by treating each framed section as an almost independent colour composition: colour effects are treated as variations upon the landscape theme.

Within his self-imposed formats, Picotte's changing environment has had its effects. Take, for instance, the work that he accomplished while residing in Italy from the summer of 1981 into the latter part of January, 1982. Colours much hotter than before come into play in extraordinarily sensitive juxtapositions and transitions. An aspect of linear sequence seen previously rather infrequently is strengthened. Acidly clear, thin horizontal lines are positioned in frequencies that reinforce colour sequences. Whether in India ink, colour, or simply intaglio relief, these provide a new rhythmic vitality that recalls some hard-edge paintings by Kenneth Noland such as *Graded Exposure* (1967, private collection, Chicago). In the drawings this is combined with a sensitive feeling for texture recognizable in his arrangements of parallel pencil markings, and his uses of fixative to heighten surface contrasts.

Since returning to Montreal early in 1982, Michel Picotte's landscape art has proceeded through soliloquies upon remembrances of Italy to reflect the energies of Montreal's urban environment in a new series of "mindscapes". Michel Picotte seems to have come to terms with his particular artistic sensibility when he replaced the idiosyncratic creatures and jottings of his surrealistic evocations with the elegance of undulating cloud and wave motives that grew out of his Italian sojourn. Landscape became seascape and both became mindscapes. The innately calm strength of his vision continues to develop now in symbiosis with the city.

FRANCINE GRAVEL (suite de la page 63)

lumière et le mouvement y représentent des éléments importants, cette œuvre repose énormément sur le personnage pour donner sa pleine signification à l'impression générale, en partie insouciance et lyrique, en partie méditative.

Le caractère pensif et mystérieux de *La Belle et le chat* évoque des associations d'idées qui lient cette image aux icônes. Cette peinture montre une femme assise, vêtue de jaune, tenant un chat noir sur ses genoux et encadrée par ce qui semble être une arche ou une fenêtre peinte en tons sombres et bordée d'un décor métallique. Le diptyque *Jour de fête* diffère des œuvres mentionnées précédemment. L'artiste y décrit une scène de carnaval, comprenant de nombreux personnages, des couleurs claires, des ballons qui flottent dans l'air. On note cependant que l'expression des visages n'est pas aussi gaie que les couleurs, les activités, comme le sujet, nous porteraient à le penser.

Deux tableaux détonnent dans cette exposition. Le premier, *After the Performance*, où un homme chauve, accroupi, et son singe, sont éclairés par les feux de la rampe d'une scène vide. Cette image presque macabre est aussi inattendue dans cet ensemble que le triptyque *Summer Fantaisies*, dépeignant un pré où, sous un agréable ciel d'été, des bambins tenant des ballons et des ombrelles, sont occupés à faire des bulles et à d'autres jeux enfantins. Rien, toutefois, de ces gestes ou de ces sentiments, n'est en harmonie avec les autres œuvres de l'exposition. En fait, le diptyque nous porte à croire que l'artiste s'est obstinée à peindre un sujet qui lui est trop étranger et qui, du point de vue thématique, n'a rien à voir avec ses autres œuvres.

La réputation de Francine Gravel comme graveur en creux n'est plus à faire. «J'ai eu comme professeur Albert Dumouchel, dit-elle, et j'ai appris toutes les techniques de la gravure. J'adore l'eau-forte et j'adore les textures.» Combinant la pointe sèche, le mezzo-tinto et la gravure, elle utilise souvent deux et quelquefois même trois couleurs sur la plaque. «Mais, ajoute-t-elle, pour moi, une gravure est avant tout du noir et du blanc, que je traduis ensuite en tons. Dumouchel m'a influencé pour ce qui est de la gradation des tons.» Les gravures et les aquarelles de Francine Gravel traitent des mêmes thèmes que ses peintures. Bien que les couleurs n'y soient pas aussi denses, aussi sombres et aussi diversifiées, les personnages de Gravel y conservent un regard introspectif, préoccupé. L'artiste ne rend pas la profondeur à la façon classique. Au contraire, comme dans l'eau-forte *Tarentelle*, par exemple, son personnage principal écrase, par son échelle, les personnages d'arrière-plan, proportionnellement beaucoup plus petits.

Qu'il s'agisse de peintures à l'huile, d'aquarelles ou de gravures en creux, les

œuvres de Gravel dégagent une atmosphère, une impression unique. Elles montrent des affinités avec l'art du passé, tout en se rattachant à la société contemporaine.

1. Du 2 au 20 octobre 1982.

Bente Roed COCHRAN

(Traduction de Diane Petit-Pas)

GALERIE
DU PARC
GALERIE
INVESTIS-ART

La Galerie Investis-Art portera dorénavant le nom de Galerie du Parc. Toutefois, le nom d'Investis-Art identifiera la section des cours.

Activités à venir:

20 février au 6 mars : Denys Morisset
13 mars au 27 mars : Léopold Tremblay
3 avril au 17 avril : Maurice Assier
24 avril au 10 mai : Charles Lemay
22 mai au 5 juin : Guy Morin

Horaire de la Galerie

Lundi: fermé
Mardi et Mercredi: 10:00 à 18:00
Jeudi et Vendredi: 10:00 à 21:00
Samedi: 10:00 à 18:00
Dimanche: 12:30 à 18:00

190 GRANDE-ALLÉE OUEST, QUÉBEC
(418) 529-0188

ERRATA

Dans notre dernier numéro, il faut lire, dans la note 1 de l'article *Confrontations 82*, à la page 51, Serge Beaumont et non Pierre Bourgault, et Michel au lieu de Claude Goulet. Quant à l'illustration en couleur qui figure dans l'article sur Michel Pellus, elle s'intitule *Far-fetched Fillies* et non *Punny's Dream*. (N.D.L.R.)