Document generated on 06/01/2025 7 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 28, Number 113, December 1983, January–February 1984

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54319ac

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*, *28*(113), 70–77.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

DEUXIÈME BIENNALE CANADIENNE DE L'ÉMAIL

C'est à la très belle Maison Benjamin-Papineau, à Laval, que vient d'avoir lieu, cet automne, pour la deuxième fois, la Biennale canadienne de l'émail sur cuivre, réunissant trente-quatre œuvres choisies par un jury composé de critiques d'art, de professeurs et d'artistes. Près de deux cents pièces avaient été soumises, et trois prix furent décernés à James Doran, Yves Lahey et Jeanne d'Arc Sauriol, tandis que deux mentions furent adjugées à Helga Palko et Alan Perkins.

Pour Lise Corbeil-Robin, directrice de la Biennale qui est aussi artiste-émailleur, les objectifs principaux de ce concours consistent à mettre en valeur les meilleures réussites dans le domaine à travers le Canada, à encourager la recherche et à susciter l'intérêt du marché de l'art pour cet art du feu qui, dans certains pays tel que le Venezuela, fait couramment partie des expositions d'art. La recherche en est ainsi stimulée, et l'art de l'émail prend la place qui lui est due.

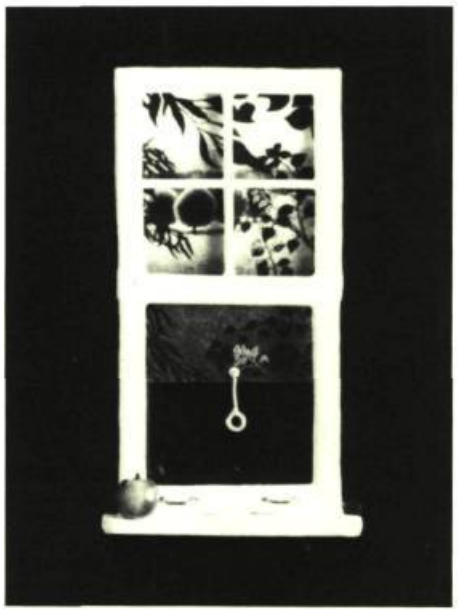
Il est indéniable que l'histoire de l'art de l'émail est en train de se faire tout doucement et que certains courants se développent. Il est difficile de trouver ici *la* pièce exceptionnelle mais plusieurs, déjà, vont plus loin que l'anecdote, relèvent d'une problématique d'art et manifestent une recherche propre à la technique utilisée, certaines plus picturales, telle que celle d'Yves Lahey, d'autres plus sculpturales, comme celles de James Doran et de Françoise Côté, qui nous offrent, sans artifice, des objets d'art à part entière.

Le plus étonnant, peut-être, est de constater qu'un nombre important de dessins en noir et blanc ne sont pas sur papier, comme on pourrait le croire à peu de distance du mur, mais bien enfouis dans l'émail incolore: des dessins d'architecture comme *Conrad's Place,* d'Alan Perkins, ou encore de véritables gravures posent ainsi un problème fondamental de recherche en art, soit celui de la spécificité ou, au contraire, celui de l'hybridité, de l'interdisciplinarité et des interférences qui changent les catégories du réel et qui font en sorte que l'œuvre ressemble à quelque chose sans l'être pour autant.

Cet art aux multiples facettes se remet en question, se cherche dans toutes les directions à la fois. Il est heureux que certaines manifestations nous permettent d'en être témoins.

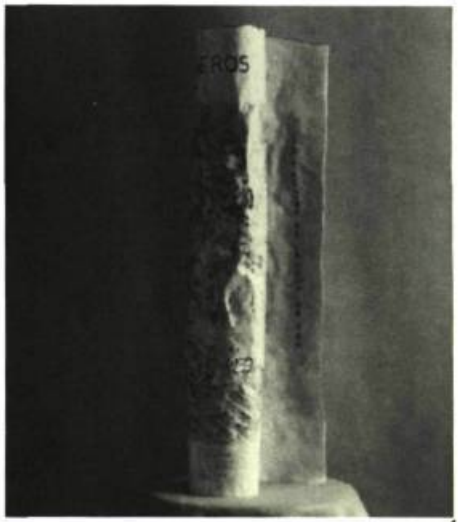
Michèle TREMBLAY-GILLON

1



2

3



4

1. James DORAN
A la tombée de l'aurore, le grand déjeuner qui attend (1er Prix).

2. YVES LAHEY
Les Ébats amoureux d'une grenouille turquoise et d'un crocodile fleuri, (2e Prix).

3. Jeanne d'Arc SAURIOL
Réveil (3e Prix).

4. Françoise CÔTÉ
La Page rose du théâtre de la mémoire.

5. Denis FARLEY
D'un mouvement de l'œil, 1981-1983. Cyanotype.

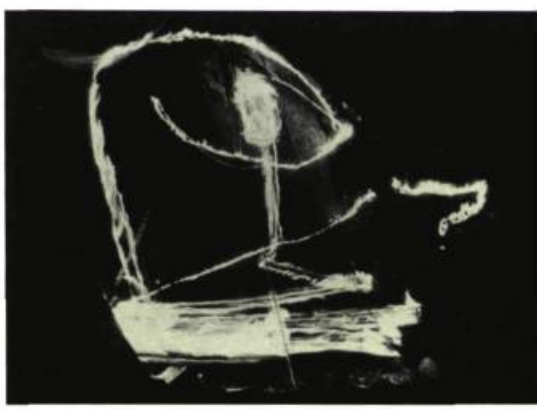
DENIS FARLEY ET LA SYNTHÈSE PHOTOGRAPHIQUE

Le Centre montréalais Optica présentait, en mai dernier, une installation de techniques mixtes réalisée par l'artiste Denis Farley. Dans un texte d'introduction, l'artiste décrit sa présentation comme «une synthèse photographique liée à la performance *About the Eyes* et à l'installation dans laquelle l'événement eut lieu, au Centre des Arts de Banff, en août 1981.»

C'est donc une reconstitution (par l'image et par l'objet) que nous propose Denis Farley, ainsi qu'un parcours à explorer: celui de la salle sud de la galerie, divisée en deux, pour l'occasion, par un papier noir tendu entre les colonnes médianes de l'espace.

D'un côté de cette division, une suite de séquences photographiques; de l'autre, une installation. A l'intersection de ces deux espaces, une œuvre composée d'un tissu blanc, utilisé lors de la performance initiale, enroulé sur le sol, près du mur, et surmonté de xérographies en couleur, réalisées à partir d'images de cette même performance.

Cette exposition soulève deux questions intéressantes (reprises par ailleurs de plus en plus fréquemment chez les photographes). La première a trait à l'utilisation de la séquence photographique et de ses fins. La seconde dévoile le désir de l'artiste de vouloir confronter, à l'intérieur d'une même proposition, des problèmes issus de pratiques différentes, comme l'installation, la performance et la photographie.



La première partie de ce parcours à explorer nous propose donc des images photographiques en noir et blanc. Celles-ci forment un reportage (par l'image) de la performance *About the Eyes*. La présentation de ces photographies sous forme de séquence nous semble intéressante puisqu'elle remet en question l'utilisation de la perspective unique, qui nous est donnée par le système optique de la caméra. Elle affirme du même coup la nécessité d'une variété de points d'observation, dans le but d'en arriver à une meilleure compréhension de l'objet étudié. Elle nous semble d'autre part importante puisqu'elle remet en question la notion (véhiculée par la photographie plus traditionnelle) de l'œuvre complète en elle-même, unique modèle d'une réalité à transcrire et certaine de son pouvoir de juger.

Dans la seconde partie, un phare allumé éclaire une série de cyanotypes disposés de façon à représenter (par la forme de l'ensemble) un œil de format important.

La lumière projetée transforme cet espace en un lieu où nous devenons, malgré nous et à cause de notre ombre sur le mur, acteurs de cette installation, qui se transforme, dès lors, en performance axée autour de la notion de regard.

Cette mise en rapport de différents moyens plastiques dans cette seconde partie du parcours proposé remet en question, selon nous, la spécificité d'un moyen photographique trop certain de ses moyens. Elle nous invite à revoir ce moyen non plus, par exemple, comme un instrument de changement social, mais comme un objet d'étude, à réévaluer de façon critique, entre autre, sous l'angle de sa capacité à reproduire par l'optique un réel quelconque.

Quant à Denis Farley, il donne la prééminence, selon le texte d'André Paul qui accompagne l'exposition, à «un silence de l'œil...jeté nos outils.» Ce que je lis, non pas comme un refus de sa part à utiliser l'instrument photographique, mais comme le début d'une recherche, au moment précis où le silence doit naître.

Michel GABOURY

6

7

6. Carlos LETONA
Intermezzo, 1974.

7. *Hommage au citoyen inconnu*, 1974.

LE SALVADOR DE CARLOS LETONA

Carlos Letona expose actuellement[1], au Centre Saydie Bronfman de Montréal, *Le Salvador*, un ensemble de photos exécutées lors d'un séjour de travail à San Salvador en 1973-1974. Cette série a pour thème central le marché, plus précisément celui du Calvaire (El Calvario) où le photographe est né. Il est étonnant de voir comment, avec dix ans de recul, ces photos reflètent toujours aussi fidèlement tant le caractère que la démarche de l'artiste: approche directe, simplicité, sensibilité, clarté intellectuelle, sûreté technique et modestie. Le travail de Carlos Letona, un inconditionnel de Cartier-Bresson, ce maître de l'après-guerre dont on a pu voir, l'été dernier, une rétrospective au Musée des Beaux-Arts, possède cette qualité première de la grande photographie classique: un constant va-et-vient de l'image entre, d'une part, le constat photographique, c'est-à-dire l'isolement, le choix d'une portion de réalité et, d'autre part, le fantasme, cet espace où s'établit une communication privilégiée entre le créateur et le spectateur. Voici un monde limpide dans lequel la fresque du quotidien est marquée au sceau de la religion et de la politique, points cardinaux de la société latino-américaine; voici un regard sans compromis qui réussit à traiter de la misère et du dénuement tout en échappant à la compassion et à l'exotisme de la pauvreté; voici une déclaration d'humanité qui nous entraîne aux confins du photojournalisme, là où le moment décisif se transforme en un symbole visuel à valeur universelle.

Le Salvador vit depuis 1932 dans un régime de répression systématique qui a fait suite à une première tentative de révolution. C'est un pays peu connu des Occidentaux, que les récents événements politiques ont brusquement propulsé sur la scène internationale. Aussi, l'idée que l'on se fait aujourd'hui de cette terre latino-américaine se restreint, bon gré mal gré, aux images diffusées par les agences de presse qui rendent compte de ce que l'on commence à appeler le second Vietnam américain: milices, guérilla urbaine, cadavres,...En ce sens, les photos de Carlos Letona prennent maintenant une dimension particulière. Elles représentent à la fois un document précieux sur la vie quotidienne des couches populaires du Salvador et une déclaration politique d'un genre particulier; elles agissent comme autant de fenêtres ouvertes successivement, l'espace d'un instant, sur les acteurs d'un drame, au moment de l'entracte, dans les coulisses du théâtre. Cette exposition, l'artiste lui-même la voit d'ailleurs comme un *intermède* où les images et les titres amorcent un dialogue dans lequel émotion, cynisme et nostalgie sont étroitement mêlés.

Dans les pays d'Amérique centrale et des Caraïbes, le cœur de la ville, le centre des activités, c'est le marché, cet endroit vital d'où tout part et où tout arrive. C'est donc tout naturellement qu'à son retour à San Salvador, en 1973, Carlos Letona se réinstalle au cœur de la capitale, dans cet El Calvario qui l'a vu faire ses premiers pas photographiques. «J'ai grandi dans ce marché et j'ai toujours entretenu des rapports très étroits avec tous les gens qui, comme ma mère, essayaient de survivre. Lors de mon séjour de 1973, je me sentais d'égal à égal avec eux. Il n'y avait aucune gêne entre nous. Tout a changé depuis. La présence actuelle de nombreux photographes occidentaux angoisse les Salvadoriens. Aussi, n'ai-je pas eu le cœur de faire des photos, cette année. En 1983, mon appareil n'est plus perçu comme un véhicule artistique, mais plutôt comme un instrument d'agression, et moi comme un étranger, un *gringo*.»

De fait, outre une délicatesse technique qui se devine à la sobriété des clichés, le caractère distinctif des images de cette exposition réside dans une approche directe, sans complexes, des sujets. Ce qui frappe d'entrée de jeu, ce sont tous ces regards qui fixent le photographe sans pour cela paraître empruntés. Le sujet, qu'il participe du regard (*Ouvrier, Prostituées*) ou qu'il s'abandonne (*Femme accroupie*), nous admet toujours dans son espace personnel. La relation, la symbiose entre l'artiste et ses sujets est telle que ces photos ont parfois l'air de portraits de famille au superlatif. Témoin, ce *Portrait de mon père*, petite facétie du photographe, prise dans une église où le père est à l'arrière-plan tandis qu'un homme assoupi trône au centre de la photo.

Parce qu'il est le dernier refuge des déshérités, El Calvario nous livre une image concentrée de la société salvadorienne: une poignée de possédants, une multitude de miséreux. C'est de l'intérieur de ce microcosme, de ce lieu dramatique, que le photographe a choisi de projeter une série de tableaux synthétiques: la ville graffiti, cette omniprésence du discours politique en Amérique du Sud; la rue-maison, le marché-appartement, cette vision quotidienne de la vérité sociale d'un pays où le sommeil nocturne dans une chambre est presque un attribut de la richesse, les pauvres, eux, dorment le jour, dans la rue ou dans la maison de Dieu (*Cathédrale*). Grâce à un sens aigu de l'observation, à une approche classique de la composition et à un traitement attentif de la lumière et des textures, l'artiste dépasse constamment le niveau documentaire pour élever ses images au rang d'icônes d'un type particulier. En effet, le bouleversement ressenti lors du retour de 1973 se cache mal derrière le parti pris de cynisme affiché par les légendes de plusieurs de ces photos. *Madone au graffiti, Intermezzo, Allez en paix*, où le porche de l'église offre un abri plutôt précaire à toute une famille. *Monument au citoyen inconnu* qui montre le retour difficile d'un groupe d'ouvriers auxquels il ne reste, le samedi soir, que les vapeurs de l'alcool pour oublier leur condition, sont autant de cris de révolte.

En même temps, toutes ces images sont invariablement empreintes de spiritualité: la moisissure des murs, les graffiti politiques y sont autant de tableaux, et les poses fixées par l'artiste sont du plus pur style classique. Même le travail en couleur, beaucoup plus diversifié dans le style, parce que l'artiste y explore principalement l'aspect esthétique, retient cette vie spirituelle constamment exhumée du quotidien. *Les Marchands du ciel*, où la foule qui gravit les escaliers du marché semble commercer avec l'au-delà, *Football*, où un groupe d'enfants joue sur un fond de cimetière, *Eucalyptus*, où les arbres décharnés semblent offrir une ode à la montagne qui emplit l'horizon, sont des exemples évidents d'un symbolisme toujours présent, tantôt romantique, tantôt irrévérencieux.

L'exposition comprend une vingtaine d'œuvres en noir et blanc tirées sur papier en couleur afin d'obtenir un tirage proche de la sépia, technique qui met en valeur les nuances de la lumière et de la texture. Elle comprend également six tirages en couleur faits à partir de diapositives. L'excellence technique de l'ensemble, la personnalité du travail et, surtout, cette foi dans le choc d'images directes et sans fard ébranleront sans doute beaucoup de préjugés sur ce que, parfois, l'on appelle encore ici, avec une pointe de mépris, «la photographie de rue».

1. Du 8 décembre 1983 au 5 janvier 1984.

Serge JONGUÉ

PARADOXES ET CONTRADICTIONS

L'expression «Museums by Artists» se présente comme un ensemble qui réunirait deux contextes. D'une part, l'institution qu'est le musée: ses caractéristiques physiques tout autant que ce qu'il représente; d'autre part, le phénomène *by artist* qui met de l'avant l'artiste et son interaction sur le milieu social incarné par le musée. Ainsi, les relations entre le musée et les artistes, qui jadis avaient semblé évidentes ou opposées, sont devenues une proposition en soi, des œuvres autonomes.

En ce sens, on pourrait croire à un message homogène qui réunirait les œuvres fondées sur une telle formulation ou synthèse. De fait, la plupart de celles-ci mentionnent à l'intérieur d'elles-mêmes leur valeur en tant que marchandise culturelle ou symbolique. Mais, certaines d'entre elles contestent davantage l'espace physique où elles sont situées et d'où leur perception découle. D'autres encore ne retiennent qu'une partie ironique de cette unification en jouant, soit sur la mise en boîte figurée par le musée, soit sur une dramatisation excessive de l'ego représenté par la personne de l'artiste. D'autres aussi sont des incarnations d'objets normalement collectionnés à l'intérieur d'un musée ou des objets quotidiens qui imitent par leur présentation des apparences muséologiques. Le discours sous-jacent de cette expression n'est donc pas homogène, malgré que toutes ces interventions démontrent une conscience unanime d'appartenir momentanément à une classe d'objets ou de valeurs élitistes.

L'expression «museums by artists» est alors créée sur le paradoxe et la contradiction. Ceci en constitue certes l'intérêt majeur au moment où ce phénomène est devenu historique et paraît avoir été peu critiqué finalement, malgré les prétentions à l'être. En se référant constamment au musée comme superstructure, on a sans doute davantage réaffirmé son importance au lieu de la mettre en doute. En construisant des œuvres en rapport avec celui-ci, on le cite, on le symbolise, sans nécessairement le critiquer. La rapidité d'éclosion de ce phénomène et, surtout, sa facilité d'intégration à l'art actuel, nous montrent assez bien que notre société de consommation de masse a réponse aux tentatives de l'annuler.

L'exposition du même nom[1] est édifiée à partir d'œuvres plus ou moins récentes. Ainsi, on a choisi *La Boîte-en-valise*, fabriquée par Marcel Duchamp entre 1936 et 1941, et *Merda d'artista* de Piero Manzoni, *«conservée»* en mai 61, pour illustrer cette période de vingt ans.

L'œuvre de Duchamp ramasse en une boîte qu'il peut aisément transporter les reproductions de l'ensemble de son œuvre. Celle de Manzoni est une boîte de conserve contenant ses propres excréments. La première est une collection d'objets artistiques dont la présentation mime celle d'un musée à l'échelle réduite. La seconde est le produit d'un artiste qui donne à son corps le rôle de moyen, mais dont la présentation calque une société précise. De ces deux types de représentation, ont émergé des courants européen et américain extrêmement florissants pendant les années soixante-dix et dont l'exposition présente les principaux aspects. Daniel Buren, en construisant une œuvre en rapport direct avec l'espace physique du musée – l'œuvre change selon les musées où elle est exposée – clôt le phénomène.

En juxtaposant des œuvres plus anciennes avec des œuvres récentes, en demandant à Buren d'intervenir à l'intérieur de chaque institution où l'exposition est montée, en publiant un catalogue qui devient une œuvre autonome puisque plusieurs des travaux reproduits dans le livre n'apparaissent pas dans l'exposition ou ne peuvent être perçus qu'en fonction de l'objet écrit, l'exposition Museums by Artists se présente comme une finalité en soi. Or, ce mouvement se poursuit, se transforme, en tentant justement de développer son hétérogénéité. Autre paradoxe en ce sens qui indique les contradictions internes de ce phénomène. Il ne suffit pas à une œuvre d'art d'être un commentaire sur ce qui la fait pour en critiquer la fonction et le rôle social.

8. Affiche du Musée Maus/Claes Oldenburg

Le travail de Buren, effectué à partir des restes de l'installation exposée à la Galerie France Morin, en 1982, à Montréal, signale les limites de ce commentaire. Quoique la transparence du verre évoque des qualités matérielles indéniables et renverse celles-ci en fonction du mur qui le soutient, l'approche conceptuelle demeure fondamentale. L'œuvre dépend alors du cadre où elle est exposée et de la composition de ces éléments qui constitueraient les fondements de toute œuvre d'art. Ce ton didactique recoupe ici une expérience passée: on ne sait plus si l'artiste a vraiment voulu éliminer la notion d'originalité... A tout le moins, le thème du musée dans le musée oblige tout conservateur à exposer Buren!

Quoique les œuvres de Garry Neill Kennedy et de Hans Haacke soient travaillées à partir du même fonctionnement – cadre, format, couleur, composition –, elles offrent un résultat différent. Le système reste ouvert et témoigne qu'avec le même registre, l'inventivité garde sa place dans l'élaboration de l'œuvre d'art. Ces deux artistes cependant font plutôt de l'illustration en ayant recours à des images réalistes lorsqu'ils veulent dénoncer une situation sociale. La vieille technique du collage reprend ses titres de gloire. Le paradoxe se renforce car ce phénomène voulait nier l'inventivité en tant que valeur et la primauté de la représentation.

Le travail de On Kawara précise la dialectique de ce mouvement en exposant un simple cahier où il a noté ses déplacements avec l'étiquette elle-même où il indique comment l'objet doit être exposé. En lisant et l'œuvre et l'étiquette, le visiteur prend conscience que les concepts devancent la réalisation.

Derrière *Museums by Artists*, se profile une stratégie dont la récente exposition est l'aboutissement. A la suite de l'engouement des galeries dites parallèles et de la nécessité d'en documenter les réalisations éphémères, Art Metropole avait déjà publié *Video by Artists*, en 1976, et *Performance by Artists*, en 1979.

En juxtaposant au livre *Books by Artists* une exposition, elle aussi itinérante et montée au Musée d'Art Contemporain de Montréal, en 1982, la documentation devenait tangible. Le *look* internationaliste de ces propositions qui y intègrent les artistes canadiens donne une place égale à ceux-ci au sein de l'art international. La présence obsédante de General Idea dont A.A. Bronson est un membre et l'un des initiateurs d'Art Metropole, nous ramène à un *ego trip* qui diminue l'efficacité de ces démarches, le phénomène *by artists* étant perçu comme une entreprise de légitimation.

Si l'art conceptuel s'est ramifié en maintes propositions, le phénomène *by artists*, tel que documenté dans *Museums by Artists*, en est resté au stade de son élaboration. L'inclusion du *Mouse Museum* de Claes Oldenburg nous dévoile finalement qu'il ne suffit pas de faire sourire le visiteur pour qu'il critique les valeurs représentées par le musée lorsque les artistes vivent toujours dans l'emprise des images qu'ils fabriquent.

1. Réalisée par A.A. Bronson et Peggy Gale pour Art Metropole et mise en circulation par le Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, cette exposition a été présentée par le Musée d'Art Contemporain du 15 septembre au 30 octobre 1983.

Jean TOURANGEAU

L'INSOLITE AU MUSÉE, AVEC MURRAY FAVRO

La rétrospective Murray Favro[1] comprend quatre-vingt-dix œuvres, des années 1965 à 1983. Elle se compose de dessins, de peintures, d'installations et de constructions que regroupent quatre thèmes importants dans l'œuvre de l'artiste: le vol et l'avion, la musique avec la création de guitares électriques, la reconstitution tridimensionnelle de scènes connues ou se *révélant* comme non inconnues et enfin l'invention de machines à produire de l'électricité.

L'art de Murray Favro réside dans la passion de la mécanique, dans son goût pour la reproduction de certains objets ou de scènes tirés du quotidien et dans un agencement très personnel et intime des deux, qui tend à nous faire nous reconnaître, au sein de moments précis d'une vie qui semble déjà passée.

Tout ce que Murray Favro réalise – avions à réaction ou à hélice, machines volantes et pièces s'y rattachant, machines à produire de l'électricité, et guitares électriques – est souvent perçu, dans le musée, comme venant d'un autre monde de valeurs que celui auquel on est habituellement confronté. Et, en même temps, on se sent plutôt séduit par les signes de Favro et par ce qu'ils véhiculent, puisqu'ils nous réinsèrent dans un quotidien de notre passé grâce aux représentations d'images et, surtout, d'objets que nous connaissons bien.

L'avion à réaction *F-86 Sabre* ou le *Sabre* est un bon exemple d'une image de notre enfance qui, empreinte de signification, peut ressurgir de notre inconscient dès qu'on l'aperçoit dans le musée. Favro en a conçu, de 1979 à 1983, un modèle réduit à cinquante-cinq pour cent, fait d'aluminium, d'acier, de fibre de verre, de plexiglas et de diverses pièces d'avion. En présence

de cet avion et des dix-huit études exécutées surtout à l'encre, et aussi au crayon, précises et annotées, on se rend compte que l'artiste a préféré recréer une impression, plutôt que de nous présenter un simulacre du *Sabre*. Et, comme l'avion ne fonctionne pas, on est immédiatement rattaché à la référence à l'enfance, a priori à celle de Favro, puis ensuite, à la nôtre. C'est que nous connaissons tous le *Sabre* par l'intermédiaire de la bande dessinée ou encore par le biais de la fabrication de modèles réduits en plastique, qu'il faut coller.

9. Murray FAVRO
Route de campagne, 1971-1972.
Trois diapositives 35 mm – Projecteur, émail, cellulose, bois, plastique, fil métallique, papier.
Brian Merrett/Musée des Beaux-Arts de Montréal

10. *La Machine à laver*, 1970.
Bois, toile, projecteur et miroir.
(Phot. Musée des Beaux-Arts de l'Ontario)

La *Puce-du-ciel* (1976-1977), qui fut exposée à la Galerie Nationale d'Ottawa, en 1977, et, ensuite, acquise par elle, est aussi une œuvre importante et qui fonctionne réellement. Fait de contre-plaqué, de bois, d'acier, de tissu, de colle, d'enduit, de vernis et de peinture, l'avion est équipé, bien entendu, d'un moteur, d'une hélice et de trois roues. Le premier prototype de la *Puce-du-ciel* avait été créé, en 1934, par l'aviateur et designer français Henri Mignet, qui rêvait à la possibilité que chacun puisse un jour réaliser son propre avion, que chacun puisse, par conséquent, acquérir sa propre liberté.

Les *reconstitutions projetées* de Murray Favro comptent parmi les œuvres les plus fascinantes de sa production. *Washing Machine* (1970) et *La Table* (1970) sont de même nature puisqu'on y découvre une représentation d'objets qui semblent aussi personnels qu'universels, le paquet de cigarettes, la cafetière, le chaudron, le livre, etc., pouvant aussi bien nous appartenir. Ces scènes ont d'abord été photographiées puis, une fois projetées, Favro les reconstitue tridimensionnellement à l'aide de maquettes blanches faites de bois et de toile. On assiste alors à une superposition de deux réalités (quasi) semblables, l'une étant liée à l'espace de la scène, l'autre à son temps.

Comme dans le Pop Art des années 1960, Favro fait en sorte que son iconographie soit aussi neutre que significative. Il y a, chez Murray Favro, ce conflit essentiel et nécessaire entre les deuxième et troisième dimensions, ainsi qu'un travail de déconstruction de l'espace perspectiviste de la Renaissance qui permet de rectifier ce qui se dit sur lui, à savoir qu'il serait simplement un *patenteux*.

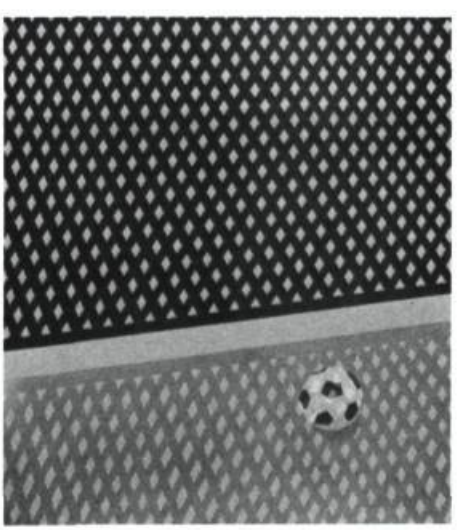
1. Organisée par le Musée des Beaux-arts de l'Ontario, cette exposition a été présentée par le Musée des Beaux-arts de Montréal, du 22 septembre au 13 novembre 1983. Elle sera montrée à la Galerie Nationale du Canada, à Ottawa, du 27 janvier au 11 mars 1984, et ira ensuite à Windsor, à London et à Fredericton.

Isabelle LELARGE

ALBERTA – NOUVELLE IMAGE

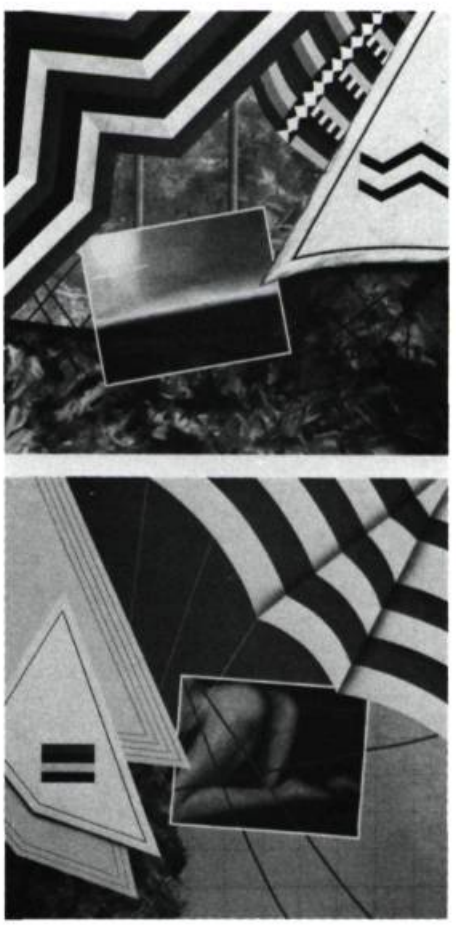
Des œuvres de grande dimension, des sculptures, des propositions, des objets en céramique, des montages, le dynamisme de l'Alberta et l'image nouvelle que projette un groupe de neuf artistes reconnus pour leur goût de la recherche et pour leur audace dans toute forme d'expression, voilà l'importante contribution que le programme de promotion des arts de Lavalin a assuré à la Terre des Hommes au cours de l'été 1983[1].

La critique a reçu cette exposition avec enthousiasme, n'hésitant pas à la qualifier d'événement majeur et à souligner l'innovation et le dynamisme d'un fait artistique contemporain. C'est en regardant ailleurs que l'on peut constater la succession dans laquelle les œuvres aiment s'inscrire quand elles ne la masquent pas. Il est évident que les artistes albertains se rattachent à une tradition new-yorkaise, celle de la plus grande liberté, mais également aux expériences récentes de Los Angeles et de San Francisco. Les influences bien assimilées n'empêchent pas qu'ils en soient encore à la perspective figurative dont le 20e siècle n'est pas sorti.



11. Jeffrey J. SPALDING
Clôture, 1982.
Acrylique sur toile; 163 cm x 147.

Le groupe d'Alberta identifie l'art à l'invention du nouveau dans la succession historique des pratiques artistiques. Valerie Greenfield, conservateur à la galerie d'art de l'Alberta College, a coordonné cette exposition justement avec cette idée de l'*après-coup*, à la suite des expériences de l'Atelier d'Emma Lake qui a marqué, pendant plusieurs années, les peintres de l'Alberta et qui a donné une succession de modernistes, de formalistes et de paysagistes. Elle a cherché à présenter les orientations nouvelles dans une perspective pluraliste, de plus en plus évidente sur la scène internationale. L'un des neuf artistes, Jeffrey Spalding, n'est pas inconnu des Québécois qui apprécient la rigueur d'une expression sensible, autobiographique, à la trace systématique du temps et de l'environnement.



12. Arthur R. MEADS
Marin I, 1982.
Acrylique sur toile; 127 cm 2 x 127,2.

(Photos Phoebus Photography for Communications, Calgary)

Le nouveau n'est jamais si nouveau que cela, mais il demeure dans les apparences du nouveau chez quelques artistes une sincérité qui rejoint et change notre façon de voir et de percevoir les choses. L'exposition *Alberta – Nouvelle image*, a travers le rituel précis du travail, proposait une autre réalité d'images et leur métamorphose en une expérience sensible.

1. L'exposition fut présentée dans l'ancien pavillon de la France, du 21 au 29 août 1983.

Andrée PARADIS

LA VILLA COMME ARCHÉTYPE ARCHITECTURAL

Le Musée des Beaux-Arts de Montréal présentait jusqu'au 11 décembre une exposition sur l'architecture intitulée *Les Villas de Pline et les éléments classiques dans l'architecture à Montréal*. Organisée conjointement par le Centre Canadien d'Architecture et le Musée des Beaux-Arts, de Montréal, en collaboration avec l'Institut Français d'Architecture, elle comportait 125 œuvres incluant dessins d'architecture, gravures, maquettes, livres rares et photos historiques, ainsi qu'une installation de Melvin Charney.

«Vous vous étonnez que j'aime tant ma propriété du Laurentin ou, si *votre purisme* le préfère, ma propriété des Laurentes. Vous ne vous étonnerez plus quand vous connaîtrez l'agrément de sa construction, la beauté de son site, l'étendue de sa plage»[1].

C'est en ces termes que Pline le Jeune commence la lettre à son ami Gallus. Et c'est à partir de cette lettre que s'est organisée l'exposition de l'Institut Français d'Architecture, d'où provenait une des parties de l'exposition du Centre Canadien d'Architecture, au Musée des Beaux-Arts de Montréal. L'Institut proposait, en 1980-1981, un concours d'émulation sur le thème de la Villa Laurentine, reprise moderne d'un exercice de l'École des Beaux-arts, au XIXe siècle. A Montréal, l'exposition, dont le conservateur invité est Pierre du Prey, directeur des programmes d'étude au Centre Canadien d'Architecture, offrait aussi en plus des reconstitutions, une section historique illustrant l'influence de Pline sur les architectes du passé ainsi qu'une autre consacrée à l'utilisation du vocabulaire classique dans l'architecture montréalaise.

L'accessoire essentiel de l'exposition, Pline le Jeune, était un avocat et un haut fonctionnaire de la Rome impériale. Il nous est connu grâce aux dix volumes de sa correspondance qui contiennent, entre autres, la description détaillée de ses deux villas: la Laurentine, près d'Ostie, et la Toscane, au pied des Apennins. Écrivant à ses amis Gallus et Apollinaris, il leur décrit le site de ses villas, la manière de s'y rendre, le plan sommaire des édifices, leur orientation par rapport au soleil et à la mer, les essences peuplant ses jardins et même le détail de la plomberie! En fait, Pline y vante les plaisirs de la campagne, loin du vacarme et des agitations de la cité, mais assez proche de la ville pour ne pas troubler le cours des affaires, idéale en raison de la salubrité de son site, judicieusement placée pour qu'on puisse l'admirer de loin mais aussi y jouir de beaux points de vue, intégrant l'art et la nature par la transition des jardins. La villa est le havre du bien nanti, Romain ou Québécois, et la Laurentine est son archétype.

Malgré toutes les indications données par Pline, les archéologues n'ont jamais réussi à retrouver le site des villas; certains s'interrogent même sur leur existence. Car les lettres, et particulièrement la lettre à Gallus, sont à la fois assez précises pour qu'on essaie d'imaginer le plan des villas et assez vagues pour que différentes solutions architecturales soient possibles. Il s'est donc établi une tradition de restitution de la Laurentine depuis le 17e siècle, avec un temps fort au 19e. L'énigme persistante a donné une dimension mythique à la villa, les reconstitutions permettant surtout à l'architecte d'édifier un modèle de la villa romaine, de rafraîchir ses connaissances des éléments architecturaux classiques et de mettre à l'épreuve son invention.

Le but du concours de 1980-1981, organisé dans le cadre du colloque *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains*, était de «rassembler une documentation cohérente pour alimenter une discussion de nature philosophique qui prenne appui sur un exercice d'architecture codifié»[2], discussion visant à sortir l'architecture de l'incohérence de la pratique actuelle. Nous retrouvions au Musée des Beaux-Arts presque tous les projets illustrés dans le catalogue de l'Institut Français d'Architecture. On passe de la recherche conventionnelle, bien documentée (la plupart des projets, tels ceux de Léon Krier ou de Bernard Huet), à la restitution didactique, du genre Alix (ce qui n'est pas une critique) visant à démontrer que Pline évacue la dimension sociale de l'architecture, la base économique sur laquelle repose la richesse du fonctionnaire: l'esclavage à Rome, la lutte des classes d'aujourd'hui (Jean-Jacques et Jérôme Treuttel, Jean-Claude Garcias); on trouve aussi la reconstitution postmoderne (Fernando Montes) ou la fantaisie moderniste (Justo Solsona et Esteban Fernandez). Mais le projet le plus amusant et le plus subversif n'était pas exposé au Musée, et c'est dommage; Philippe Fraisse et Jean-Pierre Braun ridiculisaient l'esprit du concours en le traitant de «Monopopline» et en soutenant qu'«un seul texte n'a jamais permis une restitution définitive»[3]. Bien sûr, tel n'était pas le propos du concours, mais l'illustration facétieuse en forme de Monopoly antique est irrésistible. Pour en (sa)voir plus, il faut consulter l'excellent catalogue de l'Institut.

Si le thème de l'exposition de Paris était la Laurentine, celui de Montréal était celui plus général de la villa. Le dictionnaire de N. Pevsner donne cette définition: «In Roman architecture, the landowner's residence or farmstead on his country state; in Renaissance architecture, a country house; in nineteenth century England, a detached house«for opulent persons», usually on the outskirts of a town; in modern architecture, a small detached house»[4].

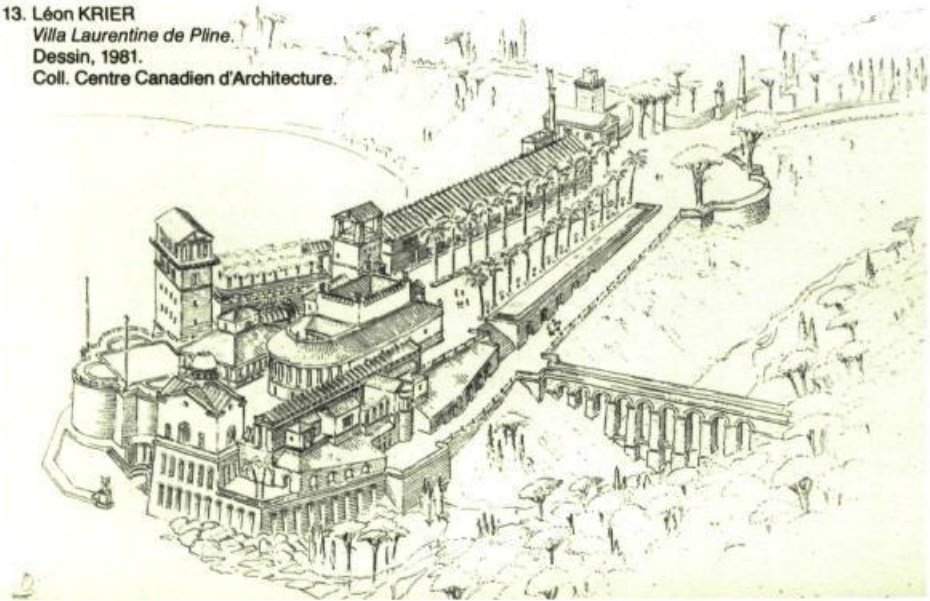
Après avoir illustré la villa romaine, l'exposition nous offrait différents exemples de villa, de la Renaissance au 20e siècle, en passant par les restitutions de la Laurentine ou de la Toscane, jusqu'aux projets de villas pour gens riches. Nous pouvions ainsi voir des plans et des élévations d'architectes aussi divers que Palladio (Italien, 16e s.), Félicien des Avaux (Français, 17e s.), Krubsacius (Allemand, 18e s.), R. Castell (Anglais, 18e s.), et même d'Ernest Cormier (qui exécuta un relevé de la Villa Madama, à Rome), ainsi que de nombreux autres. Ces documents provenaient pour la plupart de Centre Canadien d'Architecture.

La troisième partie de l'exposition illustrait les deux dernières sections de la définition citée plus haut. On nous présentait huit villas sises sur les pentes du mont Royal, répondant à peu près aux mêmes critères que la Laurentine: le bon air (précisons qu'elles ont été construites au moment où le mont Royal, c'était la campagne!), la situation, la proximité, les jardins...Les éléments classiques dans l'architecture à Montréal étaient représentés par plusieurs bâtiments néo-classiques. Étant donné l'abondance d'édifices de ce genre, Pierre du Prey a jugé bon de nous présenter le fronton classique et sa relation avec le mur. Les exemples choisis étaient aussi bien des bâtiments publics (tels le Marché Bonsecours et la Bibliothèque Nationale) que des habitations modestes (d'Outremont ou de Verdun).

En commentaire de l'exposition, l'architecte et artiste montréalais Melvin Charney avait préparé une installation. *Pliny on my Mind, No. 1 and No. 2* est double; la première section accueillait le visiteur au sommet de l'escalier; la seconde était montée au centre de l'espace de l'exposition. Fragments architecturaux évoquant la ruine romaine aussi bien que l'habitat vernaculaire québécois, les constructions de Charney invitaient le visiteur au voyage architectural.

1. Pline, Lettre à Gallus, citée dans Maurice Culot, Pierre Pinon et al., *Ut Architectura Poesis – La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, Paris, Ed. du Moniteur, 1982, p. 97.
2. *Ibid.*, p. 8.
3. *Ibid.*, p. 177.
4. Nikolaus Pevsner et al., *The Penguin Dictionary of Architecture*, Penguin Books, 1981, p. 338.
5. Vu le grand intérêt qu'a suscité l'exposition *Les Villas de Pline et les éléments classiques dans l'architecture à Montréal*, on trouvera, dans notre numéro de mars 1984, une réflexion rédigée par Claudette Hould sur des questions essentielles soulevées par l'exposition.

Pascale BEAUDET



13. Léon KRIER
Villa Laurentine de Pline.
Dessin, 1981.
Coll. Centre Canadien d'Architecture.

14. Couvent de Villa-Maria, 1803.
Pierre grise de Montréal.
Architecte inconnu.
Ailes ajoutées, en 1844, par George Browne.
Coll. Centre Canadien d'Architecture.
(Phot. Richard Paré et Phyllis Lambert)

OTTAWA

LA RÉTROSPECTIVE MAURICE CULLEN

Maurice Cullen fut sans doute un peintre plus influent qu'original. Cela explique peut-être qu'il ait fallu attendre si longtemps pour voir une rétrospective de son œuvre, bien que la Galerie Nationale possède, depuis de nombreuses années déjà, un assez large éventail de peintures de cet artiste.

L'exposition[1], qui se révèle impressionnante, rassemble soixante-dix pastels, dessins et peintures à l'huile, depuis les premiers travaux de l'artiste, exécutés en Europe dans les années 1890, jusqu'aux paysages laurentiens, peints quelques années avant sa mort, en 1934. D'une toile à une autre, états d'âme et couleurs s'expriment par de profonds contrastes, faisant naître sous le pinceau un ciel vénitien romantique et bas, ou l'éclat d'une lumière vive et crue sur une route d'hiver au Québec. Il faut dire que l'influence de Cullen sur son époque tient à ce qu'il a adopté, et importé au Canada, la manière des impressionnistes. La présente exposition illustre très à propos le développement de ce procédé, lequel, s'il paraît aujourd'hui vieux comme le monde, n'était alors rien moins que révolutionnaire. Grâce à la finesse et à la perspicacité de son analyse, Cullen rapporta dans son pays la vision artistique de Monet et la lumière qui baigne les toiles de ce maître. Des douzaines d'étudiants – de même que des artistes de l'époque – suivirent ses expériences. De fait, dans toute son œuvre, Cullen a concilié la beauté avec l'évolution d'une manière de peindre.

Maurice Cullen est né, le 6 juin 1866, à Saint-Jean, Terre-Neuve. Il fut cependant élevé à Montréal, où il suivit les cours de sculpture de Louis-Philippe Hébert. En 1889, il partit pour Paris afin d'y poursuivre des études dans ce domaine. Préférant toutefois étudier la peinture, il s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts et fut l'élève d'Élie Delaunay et d'Alfred Roll. A l'instar de nombreux étudiants canadiens vivant à Paris à cette époque, Cullen canalisa son attention sur les sujets académiques. Pourtant, son interprétation personnelle de l'Impressionnisme était tempérée, comme en témoigne une très belle petite toile peinte dans le village de Moret, où l'artiste était allé rendre visite à Monet. Les mêmes coloris, discrets et délicats, prédominent dans les petits tableaux exécutés à Venise, en 1902, ainsi qu'à Paris (des peintures de la Seine), en 1900, et à Biskra, en Afrique du Nord. En somme, Cullen a su simplifier les formes et laisser la lumière s'infiltrer à travers les objets puis, subtilement, les envelopper.

A son retour au pays, en 1895, l'artiste avait adopté la délicate palette des peintres européens. Cependant, les première toiles qu'il réalisa au Canada présentent une troublante discordance: l'espace qu'occupe le vaste ciel et la lumière trop crue contrastent étrangement avec la touche impressionniste légère qui se révèle dans l'imprécis des contours. Cullen ne tarda pas toutefois à corriger ces disparités. Et lorsque, en 1905, il peignit *Twilight, Dufferin Terrace*, il avait alors découvert un langage mélancolique et superbe pour évoquer la cité historique canadienne. Dans une toile comme *Levis from Quebec*, l'artiste atteint à un sens de la distance qui ne réapparaîtra que bien plus tard, avec les œuvres de Jean-Paul Lemieux. Par ailleurs, *Summer Night*, 1907, nous rappelle la sensibilité d'un Millet, et *Winter Evening Quebec*, 1910, bénéficie d'une atmosphère romantique très délicatement rendue. Néanmoins, l'une des meilleures petites toiles reste *Winter Scene with Oxen*, peinte en 1905, et prêtée pour cette exposition par le Musée McCord de Montréal. Dans *Old Houses, Montreal*, réalisée en 1909, Cullen présente le thème des traditionnelles calèches attendant les clients, thème que reprendront par la suite une légion de peintres, dont Albert Robinson, Sarah Robertson et nombre d'autres. Enfin, *St. James Cathedral*, de 1906, possède une obsédante beauté. Il faut mentionner que le Groupe des Sept, quant à lui, adopta une approche différente de celle de Cullen, et que Jackson, pour sa part, suivit sa propre voie, dans un style musclé où la composition repose principalement sur le modelé rythmique des collines. L'exposition Cullen n'est pas sans nous rappeler J. W. Morrice, un autre Montréalais qui étudia à Paris; toutefois, contrairement à Cullen, Morrice demeura à jamais un expatrié, se retrempant périodiquement dans son univers natal pour en tirer de mystérieuses toiles où l'optique, différente, ne s'écarte jamais complètement des courants européens.

15. Maurice CULLEN
Biskra,
Huile sur toile; 54 cm x 81,3.

Si Cullen a exercé un tel ascendant sur les peintres canadiens, c'est en outre en raison du poste qu'il occupa à l'Art Association de Montréal, où il fut chargé de cours en 1895. En organisant pour ses étudiants des excursions picturales au cours desquelles ceux-ci pouvaient croquer les sites à la manière du *plein air* des impressionnistes, il sut aviver leur imagination artistique comme personne n'avait encore réussi à le faire au Canada. L'un d'eux, Robert Pilot, était le propre beau-fils de Cullen (qui avait épousé Barbara Merchant Pilot en 1910). Mais il y en eut bien d'autres dont les membres du Groupe du Beaver Hall, tous étudiants de William Brymner et d'Edmond Dyonnet, qui enseignaient au premier Monument National. Pour émouvoir à ce point ses étudiants et leur insuffler un tel goût de peindre leur pays avec amour et une certaine mæstria, Cullen devait avoir une manière saisissante de peindre, au soleil, la neige fraîchement tombée sur les bancs, les ombres chatoyantes – tous ces aspects de l'hiver canadien que nous avons appris à aimer. Il leur montra également comment choisir les tons de mauve, de rose, de bleu (selon la technique des impressionnistes), et comment composer avec ces nuances afin de les faire danser ensemble et donner vie au «froid paysage» de jadis.

Du reste, l'influence de Cullen sur le Groupe des Sept de Toronto fut vraisemblablement plus marquante qu'on ne l'a présumé jusqu'à présent. Et de fait, cette rétrospective de son œuvre, organisée par la conservatrice Sylvia Antoniou du Centre d'Art Agnes Etherington devrait permettre d'en mieux juger.

Cette manifestation constitue un tour d'horizon exceptionnel sur les origines de l'*art canadien* et sur l'œuvre d'un peintre canadien modeste mais néanmoins passionné; un peintre plus sensible au charme d'une église canadienne ou d'une route enneigée, qu'à celui d'un intérieur hollandais, à une époque où le goût du public était incertain et demandait à être cultivé. Les œuvres de Maurice Cullen participent d'un sentiment qui transcende les nationalités ou les styles de peinture, et qui touche directement tous ceux qu'unissent les mêmes affinités.

1. Cette rétrospective, organisée par le Centre d'Art Agnes Etherington, de Kingston, pour septembre et octobre 1982, a été ensuite exposée au Musée de l'Ontario, à Toronto, au Musée d'Hamilton, à la Galerie Nationale du Canada, l'été dernier, et enfin à Edmonton, d'août à octobre 1983.
Elle a été financée par les Brasseries Molson, Ltée, les Musées Nationaux du Canada, par le biais du Programme d'assistance aux musées, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des Arts de l'Ontario. En outre, des galeries, des entreprises ainsi que des collectionneurs ont gracieusement prêté des toiles.

Anne McDOUGALL
(Trad. de Laure Muszynski)

TORONTO

LES ROUTES DE LA SOIE

Silk Roads, China Ships est la première exposition itinérante organisée par le Musée Royal de l'Ontario (ROM). Elle fait penser à un gigantesque dépôt de ces trésors que le public s'attend à trouver dans un musée, pierres précieuses et coquillages compris. On peut dire, sans exagérer, que rien ne manque: elle ne comprend pas tous les objets mais, tout au moins, les meilleurs d'entre eux comme, par exemple, cette extraordinaire pièce de tissu iranien, don de Mme John David Eaton, un velours de soie sur trame d'or, un bouclé d'argent, dont un détail orne la couverture du catalogue de l'exposition. Cette exposition bizarre a été organisée afin de donner au public un aperçu des richesses ignorées que contient le ROM, alors qu'une grande partie d'entre elles sont entreposées dans un bâtiment dont le Musée ne peut terminer la construction faute de fonds. Mon coin favori exhibait des chintz, un petit couvre-lit d'enfant de 1728, brodé de châteaux, de hiboux, de cerfs et de fleurs, ainsi qu'un magnifique couvre-lit de la fin du 17e siècle dessiné en Angleterre et brodé en Inde. Ce qui m'amène au thème de cette exposition: le commerce et les fluctuations de la finance internationale. Peu de sujets sont aussi fascinants.

16. Couvre-lit/Flowering Tree.
Indes, 18e siècle; 270 cm x 221.

17. Couvre-lit avec arbre
Indes, 1680-1710; 250 cm x 5 x 178,5.

A ce point de vue, l'exposition est une véritable chronique du rôle de la Chine, ici et là, c'est-à-dire partout, dans le commerce du thé et des marchandises. Rédigées par un narrateur omniscient, les étiquettes décrivent les scènes et indiquent parfaitement le lien qui existe entre le décor extérieur et les objets curieux qui sont exposés. Ces derniers sont présentés avec goût et admirablement photographiés, de sorte qu'on peut facilement les repérer dans les vitrines. Un seul coin d'ombre: la façon dont on a caché le plafond par des rouleaux de papier blanc.

La narration progresse, pas à pas, comme si cela allait de soi. Une histoire se tisse: celle de la place de l'art dans les cultures anciennes, et non pas celle de l'art en soi. Malgré son intérêt, cette chronique historique ne peut retenir l'attention pendant plusieurs heures – il en faut beaucoup pour apprécier cette exposition à sa valeur. Après une demi-heure, une certaine irritation s'installe.

Cette réaction provient sans doute des renvois constants à ce que nous avons déjà appris à l'école. Ainsi, le narrateur nous rappelle à un moment donné: «Voici l'influence des gravures japonaises». (Celui qui a présidé au contenu de cette exposition me paraît lui avoir imposé un carcan quelque peu oppressif ou y avoir porté un regard par trop brillant, à l'instar de bien des conservateurs d'art.) Ces énoncés tombent comme des cailloux dans une mare. Les gravures de Tissot et les lithographies de Bonnard, nous dit-on, montrent qu'elles ont subi l'influence des estampes japonaises. Mais les œuvres sur les murs, par leur présence et leur force, nous incitent à y voir davantage qu'une quelconque «influence».

Selon le catalogue[1] le début du commerce avec l'Orient coïnciderait avec la création de l'empire d'Alexandre le Grand: «Après Alexandre, Athènes connut les épices, l'ivoire et le l'Inde.» Ainsi, le plus extraordinaire conquérant de tous les temps se voit, de surcroît, attribuer le mérite d'avoir jeté les bases du commerce international.

Et le catalogue continue de discourir sur la Bactriane, le Pendjab, une miniature persane tirée du célèbre manuscrit du Châh-Nameh qui fait partie de la collection du ROM, une grande tête de Bouddha. Certaines illustrations photographiques du catalogue nous replongent dans l'ambiance du *National Geographic Magazine*. Le chapitre consacré à l'essor des compagnies commerciales et des colonies nous mène, quoique brièvement, au Canada. Ce que nous livre en fait le Musée, c'est une image de sa collection, fruit des courants du commerce et de la perspicacité de son premier et grand directeur, Charles Trick Currelly, une image qui nous fait pénétrer dans le plus grand et le plus diversifié des musées du pays.

Dans le catalogue, on a mis en exergue la citation suivante, tirée de l'*Annus Mirabilis* de John Dryden, mais elle devrait plutôt s'appliquer au Musée lui-même: «Which makes one city of the universe/Where some may gain, and all may be supplied.» (Qui de l'univers fait une cité dont certains peuvent tirer profit mais où tous s'approvisionnent.)

Cette exposition ne perdra rien de sa popularité en se retrouvant, à son prochain arrêt, dans le musée d'une conurbation, l'*American Museum of National History*, de New-York. Elle entreprendra ensuite une tournée internationale de deux ans, qui comprend deux étapes au Canada, l'une à Calgary et l'autre à Vancouver.

1. Il a été préparé par John Vollmer, E.J. Keall et E. Nagai-Berthrong.

Joan MURRAY
(Trad. de Jan Carbon)

LONDRES

PETER DAGLISH ET MANON LAFLEUR – SIMILITUDE

Le fait que ces deux artistes puisent leur inspiration dans le corps humain et les coïncidences fortuites qui se dégagent de leurs recherches respectives ont donné une saveur toute particulière à l'exposition stimulante et dynamique qu'ils tenaient il y a quelques mois à Londres[1].

Ils travaillent tous deux dans des domaines différents: Manon Lafleur crée des émaux sombres sur fond d'acier; Peter Daglish des murales hautes en couleur et des gravures sur linoléum en noir et blanc. La similitude de leur source d'inspiration les justifie cependant de tenir une exposition commune.

L'origine de leurs œuvres se trouve dans la vie des Noirs. Celle de Manon Lafleur dans les rites de la mythologie propre à la vie tribale en Afrique occidentale. Quant à Peter Daglish, il s'inspire de la vie du Noir d'Amérique, du jazz et du *Truckin'*.

Un équivalent musical de cette exposition serait une *jam session* où Lionel Hampton, Louis Armstrong et des musiciens africains mêleraient leurs harmonies à l'unisson.

Ces deux artistes mettent l'accent sur les contours; et la couleur vient ensuite remplir les espaces que dégage le tracé linéaire. Tandis que celui-ci est, chez Manon Lafleur, plus angulaire et plus proche du masque, le graphisme de Peter Daglish accentue les formes arrondies et exubérantes du corps féminin et prend plaisir à décrire les grandes boucles d'oreilles, les cils palpitants et les souliers à talons hauts et à barrettes.

Les spectateurs qui sont las de fréquenter des expositions qui ressemblent à tant d'autres, seront ravis de découvrir la joie de vivre et l'interprétation toute personnelle qui prévalent dans l'œuvre de Lafleur et de Daglish.

1. A la Maison du Québec de Londres, du 9 au 17 juin 1983.

Denis BOWEN
(Trad. de Jan Carbon)

18. Manon LAFLEUR
You may not know all at once.
Émail sur acier; 35 cm 6 x 45,7.

19. Peter DAGLISH
Lady Caroline.
Gravure sur linoléum.

QUÉBEC

DE L'ACADÉMISME

La Biennale de Dessin et d'Estampe du Québec, 1983

Sauvée in extremis grâce aux efforts conjoints du Groupe La Laurentienne et de la Galerie Lacerte-Guimont, la Biennale de Dessin et d'Estampe du Québec, 1983[1] aura été une manifestation nécessaire en ce qu'elle permet l'examen de notre *état artistique:* «Les académismes courent vite de nos jours. Aussitôt une nouvelle avant-garde s'élance-t-elle, que son propre académisme la prend en chasse»[2].

Il convient de nuancer le mot académisme, ici un rien péjoratif. En fait, la majorité des œuvres retenues[3] laisse nettement voir ses influences. Académisme, donc, en ce sens où la reprise

d'une manière, étrangère, où la réitération d'un modèle connu, asservit l'artiste qui la pratique inconsciemment ou pas. A telle enseigne qu'on y reconnaît tous les courants actuels, depuis Titus-Carmel jusqu'à Arakawa, avec une nette préférence pour les Américains[4].

Ouvert au hasard, le catalogue de l'*Art américain*[5] force le constat de notre dépendance: notre art est un académisme admiratif. Devant cette suite de sous-produits de l'art des autres, on ne parvient pas à croire en un courant d'idées universel dont le point de chute serait le Québec. Notre imaginaire collectif confine bel et bien à l'imitation[6].

La majorité des participants sort à peine de l'école où s'enseigne un art sémiologique: un baccalauréat en *arts visuels* ne fait sérieux que s'il concentre l'attention vers l'analyse du geste, la dissection méticuleuse de l'intention et la réinsertion des codes dans une grille de conduite toute tracée. Ainsi se créent les générations. Celle de la Biennale n'a pas encore trente ans; elle s'intéresse à l'art d'une manière intellectuelle.

Même Denis Demers n'y échappe pas. A première vue, son premier prix[7] le distingue absolument des autres. Le traitement tridimensionnel accroche l'œil. Il n'est plus question d'inclusions ni de ficelles nouées comme chez Lucienne Cornet mais plutôt d'une œuvre entièrement construite de papiers faits main, de colles et d'encres. La matière ainsi sculptée et présentée dans une boîte d'acrylique transparent (comme s'il s'agissait d'un objet mort) s'apparente tout à fait à une habile maquette d'architecte décorateur. Le but de *Court moment* vise ce qu'il ne montre pas. Il a besoin d'un contenu verbal pour être saisi. Ainsi enveloppée, l'œuvre sert de clef pour une esthétique sibylline qui trouve son lieu dans l'interrogation qu'elle provoque. On confine à la sémiologie de l'intention créatrice. Les questions tournent autour d'un *objet curieux*, pas vraiment laid, plutôt intrigant et carrément hors de propos[8].

Peut-être est-ce là qu'il faut regarder. La Biennale nous montre un étonnant travail sur la matière elle-même, celle qui amène à l'œuvre. Avec la pauvreté (Cozic) et la surcharge (Louise Boisvert), apparaît la fascination du papier pour lui-même. La création porte sur la découverte des matériaux: la couleur, les pinceaux, les crayons, le bon papier qu'on achète, déchire, recouvre ou même fabrique. Ainsi, au cœur de l'œuvre en devenir, l'alchimie qui transmute le geste brouillon en art riche de sens définit notre avant-garde esthétique comme une agitation créatrice proche de l'artisanat, oubliant de laisser la main s'égarer à la recherche de son imaginaire.

Hors du courant, Sean Rudman[9] brille déjà comme une étoile de la jeune gravure. Maîtrisant parfaitement sa technique, il en fait un langage qui s'intègre tout à fait à son œuvre. Ses travaux possèdent le mordant incisif de la taille, la clarté du détail et la passion à peine voilée d'un véritable artiste.

La création chez Rudman est un principe évanescent: il circonscrit des formes dont la mouvance rappelle l'univers intemporel des apparitions; sa manière concentrique attire le sujet et le recompose sous un enchevêtrement de lignes qui sont autant de traits nécessaires à l'élaboration du dessin. Et cette fois, en tant que lieu d'action, le papier redevient humblement le support anonyme de l'inspiration.

Situant à la fois les artistes et le public, la Biennale reprend avec l'art son dialogue sur la vie: le papier est patient mais le lecteur ne l'est pas.

20

22 21

20. Denis DEMERS
De courts moments.
Dessin.
1er Prix de la Biennale de Dessin et d'Estampe du Québec

21. Doreen LINDSAY
Nourriture, 1983.
Photogravure;
40 cm 6 x 50,8.

22. Sean RUDMAN
Portrait de femme II.
Eau-forte et burin;
52 cm x 38.
(Phot. Galerie Lacerte & Guimont)

Doreen Lindsay

«J'aime savourer mes aliments un par un afin de m'y consacrer toute entière. En les isolant, je peux mieux me concentrer sur chacun d'eux et cela me permet de méditer sur leur essence.»

Apparemment, Doreen Lindsay ajoute à la preuve de René Huyghe: «L'art est le langage de l'âme.» Elle, dont la récente exposition *Nourriture*[10], représente une philosophie de la transformation, nous propose l'essentiel d'une recherche menée sur la forme comme sur le fond, sur le corps comme sur l'âme.

Deux ou trois modèles (poire, chou, miche de pain) sont vus comme l'illustration progressive et naturelle d'un glissement d'état. La photogravure et un ensemble de procédés (gravure, photographie, xérox couleur, lift film) précisent la forme sur laquelle (et autour de laquelle) s'effectue un travail de représentation: textures, broderie, plexis, coton à fromage. Traitée en séquence narrative, l'image se maquille, se transforme, comme s'orchestre un air de flûte. Il y a une musique évidente chez Doreen Lindsay; une mélodie dont les harmoniques renvoient à la richesse du son initial. Ne forçant jamais l'expression, elle laisse chanter la matière dans son registre le plus beau.

1. La Laurentienne, du 6 juillet au 7 août 1983.
2. Michel Ragon, *25 ans d'art vivant*, p. 112.
3. 300 œuvres reçues; 40 retenues; 2 lauréats; 8 prix d'achat.
4. Et la mode du Néo-expressionnisme. Cf. *Vie des Arts*, Vol. XXVII, N° 108 (Automne 1982).
5. Collections du Musée National d'Art Moderne – *Art américain*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1981. Rauschenberg, Anderson et Man Ray sont les plus marquants.
6. Dur constat envers une trop jeune avant-garde. Mais il convient de mettre à part la finesse des travaux de Louis Pelletier ainsi que les photographismes de Denys Charland et de Paul Cloutier.
7. Premier prix dans la catégorie de dessin.
8. Rappelons qu'il s'agit d'une Biennale de Dessin et d'Estampe visiblement étendue, ici, à une Biennale d'œuvres sur papier.
9. Premier prix dans la catégorie de l'estampe.
10. A la galerie du Musée, du 18 mai au 17 juillet 1983.

Daniel Morency DUTIL

EXPOSITION-CONCOURS DE PIÈCES DE MÉTIERS D'ART

Le Regroupement des Artisans du Montréal Métropolitain, corporation d'artisans professionnels, organise pour la première fois *Le Grand Prix des métiers d'arts*, exposition-concours d'excellence de pièces de métiers d'arts. Cette exposition se tiendra à Montréal, durant tout l'été 1984, dans l'une des maisons de la culture, et s'inscrira dans la programmation, largement diffusée, des événements culturels et touristiques de la ville. Elle réunira les œuvres d'artisans de tous les métiers d'art et de toutes les régions du Québec. Un jury international sera chargé de la sélection des œuvres à exposer. L'exposition sera complétée par l'attribution du *Grand Prix* de $5000. Deux autres prix, de $3000 et $1000 respectivement, et trois mentions seront aussi décernés. Pour tout renseignement supplémentaire concernant ce concours, veuillez communiquer avec le Regroupement des Artisans du Montréal Métropolitain, 3702, rue Saint-Denis, Montréal (Québec) H2X 3L7; Tél. (514) 849-2134.

GRAVURES DE MARC-AURÈLE FORTIN

Pour fins d'inventaire de l'œuvre gravé de Fortin, on recherche auprès des collectionneurs toute épreuve de la main de l'artiste.

Prière de communiquer avec

Vie des Arts
373, rue Saint-Paul Ouest
MONTRÉAL, Québec, H2Y 2A7
Tél: (514) 282-0205