

Création céramique à Trois-Rivières

Michèle Tremblay-Gillon

Volume 29, Number 117, December 1984, January–February 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54204ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

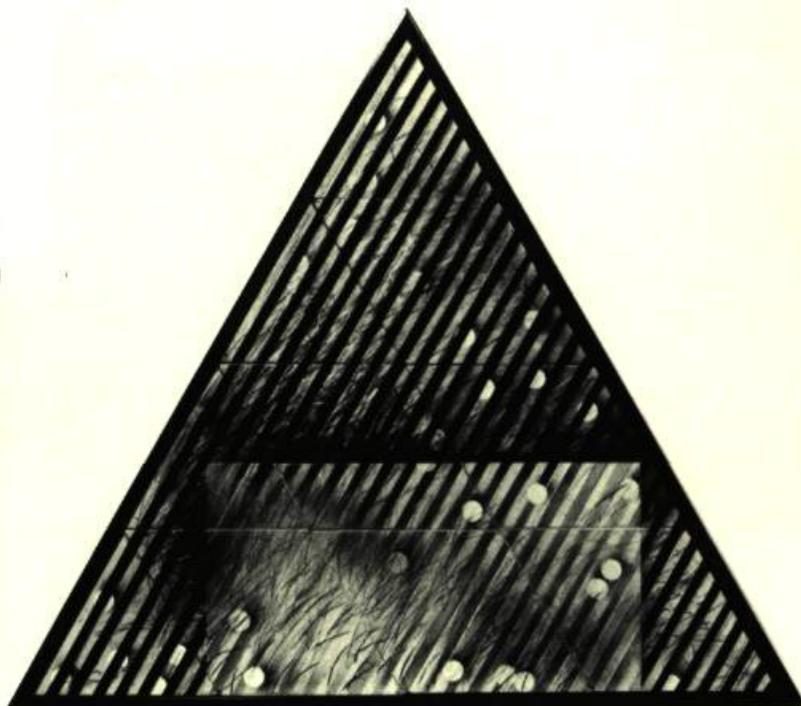
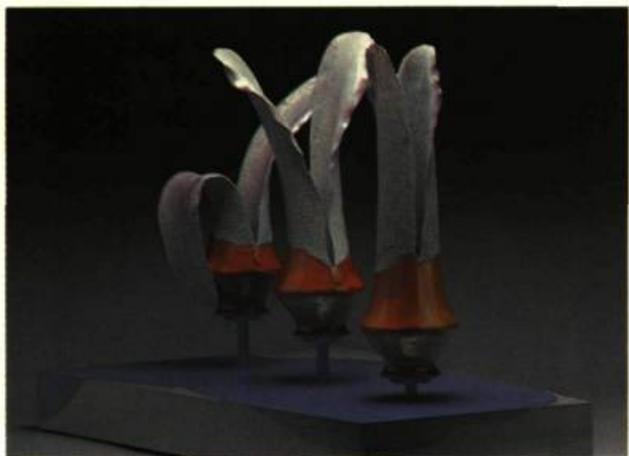
[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay-Gillon, M. (1984). Création céramique à Trois-Rivières. *Vie des arts*, 29(117), 50–51.

CRÉATION CÉRAMIQUE A TROIS-RIVIÈRES

Michèle Tremblay-Gillon



Alors que Trois-Rivières fêtait, cette année, son 350^e anniversaire de fondation, on souhaitait la bienvenue, pendant l'été, en plein arrondissement historique, au Manoir de Tonnancour, à la Corporation des Céramistes du Cœur-du-Québec qui venait d'organiser la première Biennale Nationale de Céramique sous forme d'exposition-concours d'œuvres sélectionnées par un jury de calibre international dont faisaient partie, entre autres, MM. Nino Caruso, directeur du Centre International de Céramique de Rome et Val M. Cushing, de l'Université Alfred, N.-Y.

Placée sous le thème de l'Évolution, la Biennale de Céramique marque bien, me semble-t-il, le processus étonnant de la création céramique qui fait jaillir de la terre, de l'eau et du feu, les concepts de temps et de désir. En plus, la céramique est, ici, empreinte d'histoire, de mythologie, d'amour de la nature, de valeurs humaines, sociales et conceptuelles.

C'est de façon spécifique que s'allient, par exemple, chez presque tous les exposants, divers genres artistiques tels que dessin, peinture, sculpture, architecture, produisant ainsi, un objet autre: un hybride. Ce concept artistique actuel est tout particulièrement bien exploité chez John T. Ikeka (Prix d'excellence), Steve Heinemann (Prix Pierre-Legault), Mireille Perron (Prix thématique), Jacques Lavigne et Alain-Marie Tremblay. On parle de ligne, de couleur, de forme, d'espace, de maquette, d'environnement, ... A ce caractère hybride vient s'ajouter celui d'archétype, si présent chez Yves Louis-Seize, et celui de répétition chez Gilbert Poissant (mention) et Steve Heinemann (Prix Pierre-Legault, en recherche) qui recons-



1. Lisette SAVARIA
Dialogue apprivoisé.
Céramique; 102cm x 73.

2. Ann ROBERTS
Holstein Venus.
Céramique; 130cm x 40 de diam.

3. John T. IKEDA
Stripes and Moon Triangle.
Céramique; 126cm x 126 x 126.

truisent le temps, de fois en fois, à travers le rythme. La céramique devient tableau sculptural, sculpture peinte, maquette architectonique, œuvre passionnante et complexe. Elle est lieu de concept, de réflexion et de communication.

L'œuvre céramique de certains artistes, tels que Joseph Hubbard et Brenda G. Sherring (Prix de la Ville de Trois-Rivières), propose, par ailleurs, une mystique du banal et un commentaire social grâce à des artefacts de la vie quotidienne. Ils citent, tous deux, dans le catalogue de l'exposition, Joseph Beuys et sont d'accord avec lui lorsqu'il déclare que «le contenu de l'art constitue les meilleurs moyens d'informer, de réformer et de partager les intérêts». Alors que la céramique est traditionnellement au service du quotidien, elle montre le quotidien qui, chez ces artistes et chez d'autres, comme Pierre Dansereau, engagé dans la lutte écologique, devient référent ou sujet même, de la réflexion céramique. Cet art est profondément lié à la réalité humaine. L'art et la vie sont exprimés aussi, et avec sensibilité, par des artistes, telles que Kinya Ishikawa (Prix thématique) ou Claude Prairie, alors que les pièces de Marie-Christine Landry et d'Ann Roberts (Prix de la Ville de Trois-Rivières), par exemple, renvoient à l'histoire de l'imaginaire humain, à des mythes, des légendes, des rituels, aussi bien passés que présents. La céramique retrouve, ici, son caractère fétichiste et sacré des temps préhistoriques, et cette notion d'histoire, intimement liée à l'humain, est fondamentale chez la plupart des céramistes. Elle est amenée directement, parfois, comme dans l'hommage vibrant que Françoise Alleyn et Keith

Thomas Campbell rendent à la tradition céramique orientale, ou lorsque d'autres la commentent. L'Histoire est sous-jacente par le biais de la mémoire, de l'imaginaire, de la mythologie, des expériences visuelles passées, d'un vécu personnel, et à travers la recherche artistique aussi bien que plus scientifique.

C'est le temps qui est cible aussi, de par les allées formidables de la nature végétale et animale, omniprésente dans l'exposition et qui fait l'objet d'un véritable

culte chez plusieurs. Son pouvoir semble, effectivement, immense et sans limite dans le travail de nombreux artistes dont Daniel Beauchamp (Prix d'excellence), de Jean Cartier, de Steve Heinemann et d'Ann Roberts. Ils parlent de régénérescence (Roberts), d'ordre rythmique (Heinemann), d'arsenal de beauté, de douceur et de force (Cartier), du grand feu qui, transformant nos gestes, cherche à jouer le jeu de l'éternité (Beauchamp). On parle beaucoup d'eau, de vent, de pluies même

acides, de vestiges, d'étoiles, de galets, de formations rocheuses du désert,...

De l'exposition, ressort clairement ce dialogue constant entre les préoccupations historiques des artistes et leur amour profond de la vie, de la nature. Tout est dans l'ordre lorsque autour d'Hélios (Soleil), tournent Bios (Vie), Physis (Nature), Pyr (Feu), Aion (Temps) et Éros (Désir). Et c'est grâce à Soleil que l'on voit Lune: ce jeu où chacun se représente sans se refléter purement, est, certes, le jeu de l'art.

LE PAYSAGE ESPAGNOL EN MARGE DES AVANT-GARDES

Luis de Moura Sobral

C'est au tout début du 17^e siècle que la lumière cesse d'avoir, en peinture, un rôle exclusivement d'ordre symbolique (la manifestation de la présence divine) et qu'elle sera par conséquent traitée pour elle-même. En se sécularisant, la lumière devient matière et élément ordonnateur de la réalité visible. En Espagne, ce furent tout d'abord des peintres du Sud, de Valence mais principalement de Séville, qui seront fascinés par les contrastes des ombres et des lumières. Vélasquez, tout particulièrement, n'a jamais cessé de s'intéresser à la lumière et aux problèmes optiques et picturaux que causait l'incidence de celle-ci sur les objets ou sur l'atmosphère. L'artiste espagnol réalisera ainsi, vers 1649-1650, à Rome, deux paysages qui essayaient de capter la luminosité particulière de deux moments différents d'une même journée. Il va sans dire que ces deux toiles restèrent isolées, sinon méconnues, pendant près de deux cents ans. Ce n'est, effectivement, que vers le milieu du 19^e siècle que les artistes ressentiront le pressant besoin d'ouvrir toute grande la porte des champs, de sortir des ateliers et d'aller regarder de visu la vraie vie. La suite de l'histoire serait toute linéaire: Barbizon, les impressionnistes, le cubisme et les différents modernistes qui s'ensuivirent. Mais, est-il encore besoin de le dire, c'est là une manière de raconter l'histoire de la peinture qui l'assimile à l'histoire des avant-gardes, c'est-à-dire, à la seule histoire des ruptures que l'on a dit irréversibles. Cette vision des choses est, on le sait, heureusement en train de changer, et on constate un peu partout un souci de faire une histoire de l'art plus équitablement ajustée à un passé inévitablement diversifié.

La Galerie Nationale d'Ottawa nous montrait, voici une vingtaine d'années¹, une exposition intitulée *The Controversial Century, 1850-1950 - Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr.*, où les mouvements majeurs de l'histoire de l'art de cette période étaient représentés, centrés sur la notion de progrès. Nous avons pu voir, le printemps dernier, à Montréal, une exposition toute différente qui, cependant, partait exactement du même découpage chronologique: Peintres espagnols en quête de la lumière, 1850-1950². En bref, il s'agissait d'une exposition sur le paysage espagnol moderne (avec quelques portraits), lequel a commencé effectivement au milieu du siècle dernier et continua d'être pratiqué en notre siècle. En choisissant donc de nous faire voir les peintres luministes, les organisateurs de l'événement ont dû sauter sans sourciller par-dessus les fameuses ruptures du début du siècle. Pour le public informé, c'était quelque peu décon-

certant: «Comment peut-on monter une exposition de peintres espagnols d'une telle période sans y inclure Picasso?», a-t-on entendu à la conférence de presse. Les tableaux faisaient appel avant toute chose au goût de chacun, lequel, en l'absence de références livresques immédiates, risquait de se trouver passablement démuné... Ce qui plus est, lorsqu'on parle de lumière et de paysage, au 19^e siècle, on évoque inévitablement les impressionnistes. Or, il faut comprendre qu'il n'y a pas eu d'impressionnisme en Espagne, malgré les échos plus ou moins prononcés que l'on trouve ici et là, et dont les Sorollas de l'exposition constituaient de beaux exemples.

Chronologiquement, l'exposition commence avec Rosales (1836-1873) et Fortuny (1838-1874), deux peintres aux destinées semblablement météoriques. Ils marquent la transition entre le romantisme historiciste et le luminisme moderne. Fortuny, on le sait, fut adulé de son

1. Santiago RUSINOL
Intérieur avec personnages.
Huile sur toile; 80cm x 64,5.
Barcelone, Musée d'Art Moderne.

2. Mariano FORTUNY
Paysage près de Grenade, 1870-1872.
Huile sur toile; 80cm x 44.
Barcelone, Musée d'Art Moderne.

