Document generated on 05/11/2024 10:39 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

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

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54209ac

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

(1984). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, *29*(117), 57–68.

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

MONTRÉAL VU PAR LES PEINTRES

Cette exposition fut une réussite! Le public s'y est rendu en foule, et juillet connut des journées de 1500 visiteurs. Du reste, même sous la pluie, Montréalais et touristes affluaient à l'Hôtel de ville au rythme soutenu de six cents personnes par jour, afin de découvrir *Montréal vu par les peintres.* Cette réunion de toiles constituait en réalité une manière de mini-Montréal au sein même de la ville et offrait à l'esprit, comme par un jeu de miroirs, une fascinante illusion.

De prime abord déjà, le hall de l'Hôtel de ville propose un cadre qui se prête admirablement à la présentation d'œuvres d'art. La formule en est à sa deuxième année. Pour cette exposition, on avait logé les peintures dans les alcôves que formaient les panneaux ménagés sur les lieux par les organisateurs. Les hauts plafonds, le dallage et les colonnes de marbre, les magnifiques lampadaires en cuivre patiné par les ans, leurs abat-jour dorés, et, çà et là, les statues de bronze représentant d'anciens notables (Jacques Viger, Peter McGill), concouraient à créer une atmosphère raffinée et chargée d'histoire. En outre, gardiens et guides se montraient particulièrement obligeants. Rehaussées par ce contexte, les toiles racontaient parfaitement l'histoire de cette vieille cité, dans toute la diversité de ses couleurs, de ses états d'âme et de son passé.

Dès le premier regard, il semble que se dessine tout autour de soi le profil de Montréal, une ligne d'horizon qui s'étendrait de l'aube au crépuscule, des jours anciens au présent trop réel d'aujourd'hui. Adrien Hébert domine l'ensemble par ses grandes toiles illustrant le port et la place Jacques-Cartier, en 1929 et 1930. Pour leur part, la *Rue Saint-Norbert,* 1952, de Frederick B. Taylor et l'*Église Bonsecours,* 1954, de Jean-Marc Blier, célèbrent les flèches d'église et les toits. *Sous le pont Jacques-Cartier,* 1982, un tableau de Gilles Labranche, où règnent le bleu, le blanc et le gris, apporte, quant à lui, une image réaliste et néanmoins obsédante de ce point de repère notoire. La couleur, à vrai dire, est partout. *Le Vieux Séminaire,* vers 1967, de William Showell, compose avec le noir, le blanc et le turquoise, dans une huile sur toile des plus exquises. Avec *Square Victoria,* 1971, de Philip Surrey, apparaît une toute autre palette: rosée, provocante, *moderne.* Les jupes étaient-elles donc aussi courtes?

1

2

1. James DUNCAN
L'Incendie de la maison Hayes.
Huile sur toile; 41cm x 30,7.

2. Adrien HÉBERT
Le Port de Montréal, 1928.
Huile sur toile; 113cm x 90.

Du côté de l'histoire, cette exposition est présentée avec une remarquable habileté. Rien d'étonnant à ce qu'elle passionne les enfants. Les dessinateurs britanniques, tels James Duncan et Henry Richard Bunnett, ont peint des scènes du Montréal d'autrefois, dans un style parfois rigide et naïf, mais avec une précieuse authenticité. *The Burning of the Hayes House,* par exemple, exécuté en 1852 par Duncan, participe sans contredit du document d'époque, tout comme, à deux pas, le poignant *Incendie du Parlement à Montréal,* 1849, de Joseph Légaré, avec son cercle de spectateurs effrayés et consternés. Hal Ross Perrigard remet en mémoire les rudes efforts du quotidien dans un Montréal bloqué par la neige, où les chevaux attelés à des banneaux se frayent un chemin au travers d'épaisses congères amoncelées devant *Windsor Station,* 1917. De son côté, John Little révèle aux archivistes et aux urbanistes d'incontestables beautés architecturales aujourd'hui disparues, dont *Prince of Wales Terrace,* peint vers 1960.

Il faut noter également la couleur et l'atmosphère qu'exhalent si intensément *Jour de fête au parc LaFontaine,* 1984, de Pierre Pivet, ainsi que *Sleet at Dr. Penfield and Atwater Intersection,* 1983, d'Alexis Arts. Maintes toiles exposées ici se définissent en outre par leur intemporalité. C'est le cas de *Saint-Lawrence River in Autumn,* vers 1951, de Robert Pilot, qui s'illumine d'orangé et d'abricot; ou de *Vieux-Montréal,* 1917, *Hochelaga,* 1928, *Le Port de Montréal,* vers 1934, que Marc-Aurèle Fortin a rendu avec une palette fraîche et vigoureuse, celle-là même qui, aujourd'hui encore, se retrouve dans les œuvres picturales traitant les mêmes sujets.

Articulée autour de l'atmosphère qui s'en dégage, la *Scène du port de Montréal,* peinte vers 1930 par Mabel May et montrant un bateau à voiles sous le pont, constitue un gros plan audacieusement brossé, excellent exemple de la manière du Groupe du Beaver Hall. De l'œuvre de Louis Muhlstock, émane une beauté certaine, que confirment, entre autres, *Dans la ruelle Goupil,* 1939, dont la porte bleue, aux plans structurés et aux ombres subtiles, n'est pas sans rappeler Van Gogh, ainsi que *Ruelle de la Sainte-Famille, avec vue sur l'École des Beaux-Arts,* 1940, ponctuée d'arrière-cours et de poteaux téléphoniques, et dont les douces harmonies de bleu, de gris, d'orangé et de brun roux s'inscrivent dans une composition dépourvue de personnages mais non de tendresse.

Montréal, il faut le souligner, a, dès ses origines, attiré des gens de toutes les nationalités. Et cette exposition en fait foi, qui s'enrichit de la pluralité de goûts et de cultures inhérente à cette réalité. Miyuki Tanobe y exprime son inclination pour les scènes de rues vibrantes et encombrées, regorgeant de couleurs légères et lumineuses qui éclatent en un kaléidoscope de petits personnages se bousculant le long des rues étroites ou se penchant par des fenêtres, la mine réjouie et ravis d'être ainsi serrés les uns contre les autres: c'est *La Biscuiterie Oscar, rue Ontario,* de 1980, *Festival de jazz de la rue Saint-Denis, à Montréal* et *Demain, c'est la Fête du Canada,* de 1982. L'Espagnol Jesus Carlos Vilallonga fait montre d'une exotique originalité dans sa toile visionnaire aux accents de tapisserie, réalisée en 1958 et intitulée *Threat.* Pour leur part, la Grèce et l'Arménie ont voix à travers les œuvres d'Andris Leimanis et d'Armand Tatossian.

Au fil de l'exposition, on désire, tout bonnement, en voir plus encore. Des peintures influencées *par* Montréal, en l'occurrence. L'écrivain britannique Nicholas Monsarrat déclarait un jour que, selon lui, seules deux villes nord-américaines avaient une âme: San Francisco et Montréal. Quelque chose de cette *âme* se manifeste précisément dans *L'Été, à Montréal,* de Jean-Paul Lemieux, une toile rectangulaire aux tons sulfureux, sur le bord de laquelle s'alignent des blocs caractéristiques – les pâtés de maisons – qui tirent sur le taupe, le jaune d'ocre ou l'ombre brûlée, évoquant la pleine sensation d'une chaude nuit d'été en ville. Aux dires de l'un des guides, c'est ce tableau qui, entre tous, a eu la préférence des enfants.

Le catalogue de cette exposition mérite d'être mentionné. En effet, il se présente dans un format compact et la couleur des illustrations est juste; à quoi s'ajoute une introduction d'Esther Trépanier.

Toujours dans le cadre de ces manifestations artistiques, des peintures en provenance de Pologne ont pris la relève. Il semble que l'on ait trouvé dans cette formule un heureux filon.

Anne McDOUGALL

(Traduction de Laure Myszynski)

LES *CLICHÉS* DE JOYAN SAUNDERS

Imaginez une table sur laquelle on a disposé neuf petits écriteaux; on ne distingue pas encore ce qui y est écrit. Une femme, dont on ne voit que le torse, s'appuie des deux bras à la table. Alors que la caméra s'approche lentement, le personnage fait pivoter son poignet droit. Lorsque le poignet révèle une cicatrice, on peut lire: «In all other respects normal». *Prefix,* ce vidéo de

3. Joyan SAUNDERS
Salt Message, tiré de Prescriptives, 1981-1984. 60cm x 46,5.

Joyan Saunders, est aussi le titre d'une photographie. L'artiste présentait simultanément une exposition à Optica et des vidéos des trois dernières années au Vidéographe. Saunders utilise aussi bien l'image fixe que l'image en mouvement pour illustrer les mêmes thèmes. En effet, sept des dix vidéos avaient leur pendant photographique dans l'exposition. Mais il serait inexact de définir les photos comme sous-produits de l'activité vidéographique de Saunders car elle nous propose en outre d'autres réflexions, développées selon des manières différentes pour chaque moyen d'expression.

Dans ses *photos-tableaux* et dans ses vidéos, Saunders met en scène de menus événements de la vie quotidienne. Elle recherche les attitudes mécaniques, les actes compulsifs pour nous sensibiliser à l'acquisition de ces comportements. La série de photos se nomme d'ailleurs *Prescriptives* (qui est consacré par l'usage, par la coutume). Dans ce qu'elle appelle aussi ses «tableaux vivants», Saunders n'utilise que le noir et blanc. Elle y place peu d'éléments: la figure humaine et le texte en sont souvent des composantes essentielles. Citons comme exemple la photo montrant un biscuit brisé, la formule de bonne aventure qu'il contenait posée à côté, ordonnant «Divest» (renoncer); et la main qui a brisé le biscuit serrant une soucoupe renversée.

Dans ses mises en scène, l'artiste cherche comment animer l'image fixe et comment immobiliser l'image en mouvement. En effet, les photos contiennent souvent un élément *vivant*; un globe terrestre qui tourne, une cigarette qui fume, un morceau de papier qui brûle. Ou alors, ils représentent une action imminente ou en voie de se terminer: une main qui vient de tracer un message dans du sel, une infirmière arrivant pour amener une patiente à son traitement, une femme se préparant à entrer dans un bureau d'emploi. En ce qui concerne les vidéos, Saunders fige l'image en lui fournissant un minimum d'action et en restreignant les effets techniques. A cet égard, les seuls plans utilisés sont le plan fixe et le gros plan; le seul mouvement de caméra est le zoom frontal. La caméra ne suit pas l'action, elle est un appareil destiné à enregistrer la présence ou l'absence de mouvement. Elle ne se substitue pas à l'œil du regardeur. Le cadre est souvent fixe; c'est le personnage qui se déplace, parfois à l'extérieur du cadre, parfois tronçonné par lui. Le comportement passif de la caméra sert à concentrer l'attention du regardeur sur l'anti-action de la vidéo. Car, il n'y a pas de montée dramatique et même, quelquefois, pas de résolution finale. Cette structure dramatique *immobile* est renforcée par l'utilisation presque exclusive du noir et blanc et par l'absence presque totale de musique (il n'y a, en général, que des bruits ambiants, accompagnés ou non par un monologue dit par l'artiste).

Les *tableaux vivants* de Saunders illustrent surtout des moments de tension, des moments qui devraient être heureux et qui ne le sont pas. C'est l'instant qu'elle choisit de mettre en scène qui donnera force et lisibilité à l'image. C'est ainsi que certaines photos, dont les éléments sont puisés dans le vocabulaire iconographique courant, seront facilement compréhensibles. L'exemple le plus frappant est l'image suivante: un personnage s'apprête à jeter à la poubelle un morceau de viande découpé en forme de cœur. Chacun y verra une parabole sur l'amour car l'allusion est directe. Toutefois, d'autres images sont beaucoup moins lisibles, parce que tirées de fantasmes propres à l'artiste. La diminution de la lisibilité n'est pas en soi une faute, puisqu'elle augmente les possibilités de lecture. Mais que peut bien signifier une table garnie d'un oiseau, d'un feutre et d'une tarte, avec l'inscription «humble pie». Où est l'humiliation, quel est le rôle de l'oiseau, du chapeau? Fait heureux, les clichés tout à fait obscurs sont rares.

L'œuvre photographique et vidéographique de Saunders est au moins implicitement féministe. Car l'angle de vision, sinon la situation exposée, reflète une volonté délibérée d'exposer la façon de vivre des femmes. A cet égard, les objets et les parties du corps photographiées sont révélateurs: talons hauts, ongles vernis, boîte de chocolats, bretelle de soutien-gorge, test du crayon,... Manifestations du féminin qui se transforment en manifestations du féminisme. Ainsi, une inscription qui aurait pu être rédigée par l'un ou l'autre sexe: «Eventually one of us would feed on the other and I don't want the meal to be me», devient symbole d'indépendance lorsqu'elle est tracée par une main aux ongles vernis. Un objet-cliché, la boîte de chocolats, est ici révélé dans sa tristesse: il ne reste que trois chocolats, et la ficelle qui a servi à décorer la boîte se trouve au doigt de la mangeuse. Le chocolat devient consolation, compensation pour l'amour souhaité. Il faut citer aussi l'inversion de la situation classique de l'homme qui rentre trop tard et enlève ses souliers pour ne pas faire de bruit, soit le remplacement du personnage masculin par une femme. C'est un autre témoignage des convictions féministes de l'artiste. Saunders, qui a déjà été plus revendicatrice dans son art, procède maintenant d'une manière plus allusive.

Il faudrait aussi mentionner l'humour (qui se manifeste surtout dans les vidéos), les rapports entre le texte et l'image chez Saunders, le passage de l'utilisation impersonnelle de son propre corps à l'identification de ce corps comme celui de l'artiste. En somme, il y a beaucoup à dire sur le travail de Saunders...

Pascale BEAUDET

GILBERT DUCLOS

Les trente-cinq images photographiques (accompagnées d'une bande sonore) que nous proposait Gilbert Duclos lors de son exposition Personnages à l'affiche[1], appartiennent à un genre photographique bien établi au Québec, celui du documentaire social.

La paternité formelle de ce genre pourrait être attribuée aux travaux modernistes des Américains Stieglitz, Strand, et Evans et, pour ce qui est d'une paternité philosophique (s'il est possible de séparer formalisme et philosophie) des Européens comme Kertèsz, Brandt (à ses débuts) ou encore Cartier-Bresson. Ces photographes voulurent souligner, par leur travail, le pouvoir de la photographie à dépeindre l'humour, l'insolite et les associations surréelles de la vie quotidienne.

Gilbert Duclos, quant à lui, décrit ainsi son travail photographique. C'est «la synthèse instantanée de mes réactions sociales. J'interviens et je fige émotivement sur ma pellicule cette démarche qui révélera sans doute mes tendances vis-à-vis de mes contemporains».

Les contemporains dont il s'agit sont moins des personnages au sens premier qu'en donne le dictionnaire, c'est-à-dire une personne qui joue un rôle social important et en vue, que des personnes figurant dans une œuvre théâtrale, des acteurs. Les personnages de Duclos sont caricaturaux: une dame âgée (trop bourgeoise?) deux religieuses (trop sévères?), un policier (?).

Duclos nous présente à travers cette exposition une galerie de portraits sur le vif, plus ou moins amusants ou critiques (selon les goûts), réalisés dans un contexte urbain plutôt agréable et loin des problèmes sociaux qui secouent régulièrement le grande ville.

Prises individuellement et considérées sous leur aspect plastique, les images ne sont guère convaincantes. Cela tient en grande partie aux différents fonds sur lesquels évoluent les personnages, lieux plus ou moins anonymes qui ne viennent pas renforcer (par une relation critique et étroite entre les personnages et le fond) le commentaire caricatural de Duclos et qui pouvaient, par exemple, faire la force des images de Kertèsz.

Quant à la bande sonore qui accompagne l'exposition et dont l'objectif est de recréer l'univers sonore où évoluent les personnages, elle ne nous semble pas nécessaire puisqu'elle ne rend pas le contexte, où les images sont exposées, plus *urbain*. D'un volume peu élevé, elle se confondait (lors de notre visite) avec les bruits ambiants (l'Espace Ovo donne sur la rue Sainte-Catherine) et gênait la lecture des œuvres. Elle aurait mieux convenu à la diaporama.

4. Gilbert DUCLOS
Photographie en noir et blanc.

D'autre part, les images de format affiche sont présentées sans encadrement. Ce geste qui vise à rendre l'image plus *accessible* est une prise de position idéologique sur la photographie, considérée, dès lors, non plus comme un objet qui a fonction d'art mais comme un mode de communication sociale. Le geste est intéressant et mérite d'être repris. Il est dommage qu'il n'ait pas été poussé plus loin, de façon à susciter une réflexion plus approfondie sur le contexte de toute exposition, comme peut le faire, par exemple, l'artiste américaine Jenny Holzer en collant ses affiches sur les murs extérieurs des édifices. En ce sens, le carton d'invitation de l'exposition constituait une meilleure proposition. D'abord, parce qu'étant imprimé en plusieurs centaines d'exemplaires, il diffuse très largement, et d'une façon beaucoup plus efficace que les photos-affiches de l'exposition, la proposition du photographe. Ensuite, parce que sa conception, réalisée à partie d'un collage de treize personnages (découpés en silhouette et montés sur fond blanc), offre une mise en scène

réussie d'un monde un peu merveilleux (à la façon peut-être d'une bande dessinée), où tous ces *personnages* pourraient cohabiter sans trop de problèmes.

Il nous semble que ce carton présente quelques problèmes intéressants à approfondir. Mais, pour le moment, l'ensemble de la proposition de Gilbert Duclos demeure faible.

1. A l'Espace Ovo, du 12 avril au 3 mai 1984.

Michel GABOURY

UN BON COUP D'ENVOI

Si l'attribution du premier Grand Prix des Communautés Culturelles, le printemps dernier, a provoqué quelques remous chez les intéressés, il n'en fut pas de même des résultats du concours intitulé *Tout l'art du monde* que le ministère de M. Gérald Godin avait organisé à la même époque et dont la réussite fut inespérée.

En effet, quand on considère, d'une part, les problèmes de recrutement de *bons* artistes que connaissent au Québec les confrontations de ce genre et, d'autre part, le caractère résolument expérimental de ce projet dans un ministère dont les préoccupations ne sont pas d'abord artistiques (au sens strict), on ne peut qu'augurer le meilleur de la première édition de *Tout l'art du monde*, une manifestation qui serait appelée à se répéter annuellement.

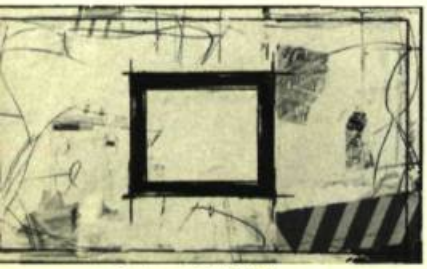
Rappelons les faits. Nonobstant des délais anormalement courts, près de trois cents artistes, provenant de plus de cinquante pays – et des cinq continents! –, répondent à l'invitation du ministère des Communautés Culturelles et de l'Immigration de soumettre des œuvres (peintures, sculptures et œuvres sur papier) à un jury d'experts en arts visuels; ceux-ci en retiendront quarante qui feront d'abord l'objet d'une exposition[1] avant d'orner (d'intriguer?) divers bureaux du Ministère.

On pouvait craindre que les artistes chevronnés, nés à l'extérieur du Québec mais parfaitement intégrés dans ses réseaux réguliers de diffusion de l'art, ne boudent cette confrontation *ethnique*, n'y voyant qu'un sympathique mais inutile *concours d'amateurs*, mais il n'en fut rien. La première cuvée de cette nouvelle collection gouvernementale réunit des travaux d'artistes aussi prestigieux que Peter Gnass, Miljenko Horvat et Francine Simonin, entre plusieurs autres, et aussi quelques révélations, notamment un inoubliable tableau-objet de la jeune artiste d'origine israélienne Ilana Isehayek. Quant au reste — et compte tenu des limites budgétaires –, le corpus se compare avantageusement à certaines collections publiques plus *adultes*.

Cela dit, on regrettera d'autant plus le fait que la collection *Tout l'art du monde* n'ait pas profité, cet été, d'un espace susceptible de la mettre vraiment en valeur et, par ailleurs, qu'elle ne s'ouvre pas à la photographie, ce qui la prive de quelques contributions majeures à l'art québécois contemporain.

1. Présentée à la Gare maritime du Vieux-Port de Montréal, du 21 juin au 3 septembre 1984.

Gilles DAIGNEAULT



5. Graham CANTIENI

BRÛLIS

Louisette Gauthier-Mitchell dessine pour son public le passage mort/transformation[1], où le noir répond à l'urgence de l'expression et du partage. Les animaux sauvages nous accompagnent dans la forêt masquée de découvertes. Louisette Gauthier-Mitchell a choisi la non-couleur pour visiter son imaginaire et transmettre au regardeur une vision habitable des brûlis.

Le symbolisme adapté à la vie quotidienne est l'esprit de la guerrière. Sa démarche artistique décortique l'intelligible et transpose la vie primitive signifiée. Pour apprivoiser le lieu terrestre, l'observatrice, l'observateur escaladent la colline, pataugent dans les marais, bondissent sur les souches et se dépolluent. Cet exercice permet une lecture ordonnée et dictée par les mânes des ancêtres.

L'espace nocturne est obtenu par la magie du fusain compressé et du papier. «Le regard touche, la main, dans un corps à corps, soustrait la matière» (Louisette Gauthier-Mitchell). L'odeur de savane et d'épinette, brûlées par la blancheur du soleil de juillet, nous hypnotise. C'est seulement à la vue des œuvres et à travers l'œil imaginatif extraordinaire de Louisette Gauthier-Mitchell que nous pouvons capter les joies, les merveilles, les terreurs de ce lieu privilégié et percevoir les êtres dissimulés dans les replis du feuillage. Cette forêt nous invite à une fête dont les ours sont les hôtes. La luminosité suggère et intensifie le récit. Les silences habitent la majeure partie des dessins. L'observateur, l'observatrice deviennent chasseur, chasseuse.

Dans les œuvres antérieures, une trace de civilisation occupait la première place. Des femmes messagères dénonçaient le silence et déterminaient leur territoire. Louisette Gauthier-Mitchell taille dans l'espace visionné l'essentiel du souvenir de l'enfant éveillé. Elle reconstitue l'enveloppe de l'arbre, revêt la peau de l'ours, désensorcelle les odeurs de fumée, et redevient guerrière; ce qui était explicite devient implicite.

Dans l'ensemble de l'œuvre, nous retrouvons des objets courants de rituels oubliés. Autour des habitations, sédentaires ou nomades, Louisette Gauthier-Mitchell dessine des horizontales de soutien, sur lesquelles sont suspendus poissons, plumes, peaux d'animaux et tapis de feuilles. Ces plans en chute coupent la perspective classique et organisent la bidimensionnalité dans sa lecture contemporaine.

No 1: Zone est une invitation à explorer les profondeurs de la forêt. Le souffle de l'arbre-poumon effleure la boulaie touffue; ses branches entortillées forment une immense caverne. Dans *No 2: Lueur,* des chouettes blanches hululent une litanie; les Grands Manitous guettent l'ours, qu'on devine à travers un chahut présidé par deux hiboux impassibles.

No 3: Le Passage – un hamac forme un toit plate-forme où règne une forte discussion cacophonique. Beaucoup de peaux ont été balancées par-dessus bord et flottent vers le sol. Elles distraient le discours et se libèrent dans des arbres-fantômes, où apparaissent, en miniature, des personnages blancs et noirs, ligotés aux troncs.

6. Louisette GAUTHIER- MITCHELL
Passage, 1982.
Huile sur toile.

Dans le suivant, *No 4: Suspension,* un rideau de silence noir figure la mort de l'ours; à l'opposé, l'angle de la lumière dessine une colline paisible.

La dernière de cette série est la plus veloutée: de grosses roches, semblables à des pierres tombales illuminées de l'intérieur, dégagent le centre du dessin. Des chemins obscurs mènent à un grand lac noir, aux rives vierges. Des troncs d'arbres déracinés, à l'écorce meurtrie, peuplent le ciel, et le climat sec fait écho à la mort.

Deux grands dessins de couleurs complémentaires annoncent la production à venir. Les personnages s'amalgament à la forêt; leur complicité grise teinte le crépuscule d'une chute de lumière cristalline. L'exploration du primitif naît du rêve et rejoint les sens, d'une façon universelle.

L'artiste conserve un discours intègre et s'invente une terre sans angoisses.

1. Exposition de dessins récents à la Galerie Aubes 3935, du 6 mai au 3 juin 1984.

Stella SASSEVILLE

CINQ PEINTRES MONTRÉALAIS

Les cinq artistes montréalais qui ont organisé cette exposition indépendante[1] de leurs œuvres personnelles ne reconnaissent, pour seules relations entre les travaux présentés, que la similarité des proportions et le respect mutuel des conceptions propres à chacun des participants. De fait, dans cette manifestation, l'individualité de chaque exposant se révélait des plus évidentes, car ces œuvres puissantes, toutes exécutées à très grande échelle et dans des styles picturaux exubérants, comportaient néanmoins des différences indéniables. Les toiles imposantes de Bernard Gamoy[2], et plus particulièrement *La Cène* et *Mirage de la mer,* tendaient à dominer le vaste périmètre d'exposition par la force de leurs évocations. Les deux tableaux étaient vides de personnages humains: sur le premier, dans un décor lugubre, une longue table nappée suggérait l'absence des treize figurants apparaissant de coutume dans la Cène biblique; sur le second, un radeau désert sur une mer démontée faisait allusion à la tragédie de la Méduse. Les thèmes choisis revêtaient en vérité moins d'importance que l'expression de la couleur et de l'atmosphère. En somme, Gamoy maîtrise les surfaces dans une manière hardie et généreuse, qui répond à l'envergure de la toile et du sujet traité. La peinture de Janet Logan est, elle aussi, figurative; les images qui s'offrent au regard contrastent toutefois avec celles de Gamoy par une accentuation de la présence humaine. Les formes humaines y sont amples et bien définies, et la rareté du détail vient intensifier le geste ou l'action dépeints, comme en témoignent le mouvement ascendant qui caractérise *Hill Slopes,* ou la tendre étreinte des personnages qui composent *The Seasons Will Return.* Les couleurs employées exhalent toute la chaleur de l'image sans donner dans le piège du sentiment, et l'application de la peinture dénote une touche large et sûre que soulignent, par l'éclat qu'elles confèrent à ces grandes toiles, les couleurs fortes.

7. Installation.
De g. à dr.: Travaux de B. Gamoy, J. Logan, R. Shapiro, M. Smith, D. Oxley.

De leur côté, Oxley, Shapiro et Smith optent ici pour des styles abstraits qui s'écartent de la figuration, dans un esprit plus apparenté à cette récente tendance qu'au formalisme de la dernière décennie. Dan Oxley proposait des formes paysagères monumentales, tels les monticules et les buttes de *Telgte II*. Les couleurs dont il use – fréquemment des rouges, des ocres et des noirs – animent les formes inertes de la toile, les dotant d'un caractère authentique de symbolisme sacré primitif. L'œuvre de Rhona Shapiro s'articule, quant à elle, sur l'intérêt de cette artiste pour les textiles. Ses toiles taillées et façonnées reflètent une certaine humanité dans l'esprit pratique. Ainsi en est-il de *Moving Around (but never too far)* dont les formes, ressemblant vaguement à des tentes, rappellent un abri, et de *Between Us Three*, aux formes drapées qui suggèrent l'idée d'un vêtement. Par l'asymétrie de ses formes affranchies et par une application pertinente de coloris intenses sur la toile brute, Rhona Shapiro cherche à transposer le sens de la couleur et du mouvement, à rendre l'animation, plutôt que la structure. Michael Smith, pour sa part, montre une conception vibrante et lyrique de l'abstraction. Ses formes se font mouvantes, éclatements de masses de couleur qui éveillent davantage l'idée de musique que de formes figées dans l'espace, bien que ses titres évoquent des références à la nature, *Tree, Shadow/Reflection, Second Embrace*.

En dépit des particularités propres à chacun des artistes, l'exposition présentait une harmonie telle qu'elle semblait inciter à la recherche d'un motif commun. Une manifestation, pour tout dire, frappée au coin de l'humanisme, de la poursuite positive d'une voie, même dans les vides tragiques de Gamoy. Et cette voie se reconnaît peut-être, du point de vue du style, dans ce souci de la couleur que partagent tous ces artistes. Il faut préciser que le colorisme suppose généralement, outre une sensualité exaltée, quelque ouverture de l'âme à l'intuition, à la liberté émotionnelle et à la spiritualité; autant de qualités mieux perçues à première vue qu'en fonction d'une analyse critique, et qui toutes apparaissent dans les œuvres exposées. Les dimensions imposantes des travaux n'étaient, par ailleurs, pas moins importantes. Montréal possède en fait très peu d'espaces d'exposition suffisamment vastes pour la présentation, en nombre considérable, de peintures de grand format. L'étage sous les combles loué par les artistes pour cette exposition était de circonstance et se prêtait aussi agréablement à la découverte que l'exposition elle-même. La salle, spacieuse et haute de plafond, démontrait du reste la nécessité d'un espace physique, tout autant que d'un appui plus généreux de la part d'organismes divers et du public en général, pour accueillir comme il se doit de nouveaux travaux de grandes dimensions.

1. Exposition collective tenue au 699 de la rue Saint-Maurice, à Montréal, du 6 avril au 4 mai 1984.
2. Ces œuvres mesuraient respectivement 2m 43 sur 4,26 et 1m 93 sur 3,96.

Janice SELINE

(Traduction de Laure Muszynski)

SUR LES ELLES DU TEMPS

Camille Claudel et la sculpture contemporaine des Québécoises

C'est le livre d'Anne Delbée, *Une femme*[1], qui le premier introduit chez nous le personnage de Camille Claudel, sculpteure (frère: Paul; amant: Rodin, comme le précise la jaquette du best-seller). En mai dernier, le Théâtre d'Aujourd'hui affichait *Camille C.*[2]. Dans une seconde étape, l'exposition Sur les Elles du temps, présentée à la Galerie de l'UQAM[3], nous offre sept sculptures et installations récentes d'artistes québécoises en relation avec le thème de Camille C. Les artistes, sept femmes de Barbe-Bleue, livrent passage à des tranches de vie qui auront pris la forme d'objets divers, solides, mous, plats ou allongés.

Seules quelques photos renseignent le visiteur sur l'œuvre de Camille C., tandis qu'autour de lui s'imposent des pièces qui n'ont rien à voir avec *L'Abandon, L'Âge mûr* ou *La Vague*, par exemple. La chère célébrée est devenue patronne et sainte; les coups réguliers de son marteau frappant la pierre résonnent dans cette galerie à travers les œuvres nouvelles de S., A., C....

Dans la petite salle, l'installation de Ginette Prince a l'aspect d'une aire de jeu abandonnée où les objets auraient volé des *âmes*. Leur immobilité semble masquer une facétie. Ou alors, comme dans les restes d'un avion renversé, quelque morceau bouge insensiblement. Ainsi, l'œil suspicieux guette telle lentille pendue à un fil et la tige souple posée sur un groupe de chevalets bleus; il appréhende telle autre flèche rouge passée au travers d'une vitre ou, au sol, une mer de papiers aux corps bleus. Tour à tour, ces éléments se mettraient à tournoyer, battre, piquer ou rouler, et ce câble énorme, serrant une colonne, à laisser glisser lentement ses anneaux à terre... *A part toi* révèle à l'observateur son potentiel d'oscillation.

Cependant, *Mektoub* de Tatiana Séguin se fixe comme une tache. C'est une spirale sans issue dont les anneaux concentriques retiennent entre eux des allées de sable clair. Au centre du système s'élève une sorte de bûcher, longues plaques de ciment fondu dressées les unes contre les autres autour d'une stèle rouge à peine visible. La circonférence du circuit est barrée par deux portes qui délimitent une section de sable noir: voie de l'internement jusqu'à la mort. Cette œuvre, apparentée à l'esprit du land art, en possède la grandeur et le sublime.

L'on est ensuite aisément recueilli par de hautes cloisons souples: le *Magasin pittoresque* de Lise-Hélène Larin est un vaste environnement entièrement composé d'éléments de latex. Une trentaine de parois, dont certaines portent des traces de rouille, abritent de longues suites d'*empreintes de vis* enfilées sur des tringles. Ces boyaux, aux allures de phallus vaincus, font en même temps d'admirables colliers de charcuterie pendus, puisque c'en est une, au plafond de la boutique. Cette jungle luxuriante et prodigue de ses caresses déploie deux ailes symétriques de part et d'autre d'une feuille de plexiglas fumé. Hors de l'enceinte, se trouve une colonne enrobée de la même matière gluante, qui attire et repousse interminablement, mais que, dans cette demeure, on ne peut manquer de frôler.

8. Lise-Hélène LARIN
Le Magazine pittoresque, 1984.
Installation;
Latex et élastique.

9. Ginette PRINCE
A part toi, 1984.
Installation photographique.
Techniques mixtes.

Tout près, pendent d'autres choses. En un lieu qui m'apparut plus sombre, balançaient des lambeaux minces – résine, latex et coton-fromage – reliés par des tubes de plastique transparent. Dans les réseaux macabres de ce vestiaire circule un sérum inefficace. Partant de leurs deux pieds de fer, deux jambes remontent jusqu'à la poitrine lumineuse sertie d'une pauvre tête renversée. Marielle Lavertu a transformé quelques bandages en un temple de la décrépitude. A l'opposé, Denise Arseneault nous place fermement devant une pièce de marbre vissée à un socle dont le rouge épais a giclé – probité ou excès – sur les plis d'une *nappe* blanche qui s'étend devant lui.

Le récit d'Anne Delbée a soulevé chez *plusieures* une indignation parfois immodérée. Marie-Hélène Cousineau exprime sa colère: «Ça me sort par les mains, les genoux et les cheveux (...)» L'intervention de Cousineau, discrète mais combien accusatrice, consiste en dalles de ciment ornées d'un motif rouge, recouvrant à s'y méprendre les marches de la galerie. A ce moment de ma visite, les rouges alentour [indices d'un parcours douloureux] me sont réellement apparus: devant, la porte rouge de Séguin, puis le sang répandu d'Arseneault, derrière, la flèche pointée de Prince et, finalement, une bride, rouge, tendue entre deux grosses pierres brutes. Cette dernière pièce, *Orin*, de Micheline Brodeur, écrasant sous elle un monticule garni d'une toison blanche, vibrait de l'effort qu'elle mettrait à déplacer sa substance. Y parviendrait-elle seulement que ce ne serait pas plus d'un millimètre à la fois.

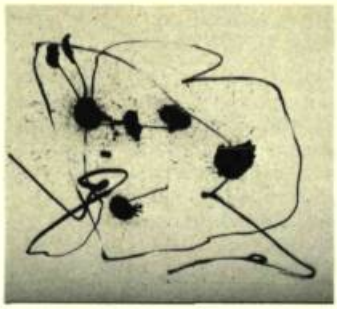
En sortant, je ruminais tranquillement: «Après tout, c'est peut-être comme cela qu'elle nous est parvenue, Orin, évoluant laborieusement depuis les Vikings (la fourrure évidemment).» Irréductible au temps, masse solitaire et butée, telle une certaine Camille qui commença de traverser, par les jours d'une époque, l'espace posé entre femme et métier, créature et créatrice.

1. Paris, Presses de la Renaissance, 1982.
2. Du 8 mai au 10 juin 1984.
3. Du 27 juin au 15 juillet 1984.

Violette DIONNE

DEUX SENSIBILITÉS A MULTIPLES FACETTES

De simples dessins au pastel et à l'encre sur papier, un graphisme linéaire noir superposé à des coloris riches d'où jaillit une lumière puissante, souvent dorée et toujours très intérieure; des œuvres qui s'éclairent elles-mêmes du feu personnel de leur auteure, qui vibrent du plaisir manifeste qu'elle a



10. Claire DESCOTEAUX
Sans titre.

pris à les réaliser sans préconception: telles se sentent les quinze ouvrages graphiques qu'exposait Thérèse Guilbault, le printemps dernier[1].

«J'aime les choses lumineuses, explique Thérèse Guilbault, je suis très instinctive: je ne prévois jamais ce que je vais faire avant de prendre le papier en main. Voilà probablement pourquoi ça passe du drôle au tragique.» Et justement, à côté de certaines œuvres profondes, quasi déchirantes, s'affichent des dessins pleins d'humour: «J'ai toujours été un peu attirée par la caricature.»

Entre une *Usine d'illusions*, grise au centre de laquelle brille un œil d'or, et un *Rendez-vous sur la lune qui pleure*, où trône une lune rouge et noire, un drôlatique *Don Quichotte en Amérique*, d'un rose bleuté, semble se demander lui-même ce qu'il fait au milieu des gratte-ciel. La technique est sûre, spontanée et semble facile à cette femme qui a fait les Beaux-Arts et fréquenté le groupe de Borduas, à la fin des années quarante et qui fut du groupe initial des automatistes jusqu'en 1955, avant de passer vingt-quatre ans sans peindre ou dessiner.

Revenue à l'art graphique en 1978, alors qu'elle exposait à la Librairie des Femmes, elle travaille seule depuis, secrète et plus instinctive que jamais. Elle sent même le besoin de justifier l'affichage de ses travaux: «J'ai exposé un peu en panique parce qu'une autre personne s'est désistée à la dernière minute. Je suis le genre à me mettre dans le bain puis à foncer; je travaille mieux quand je me sens forcée.»

Les dessins de Thérèse Guilbault offrent deux niveaux de lecture: un premier, superficiel, d'où ressort l'aisance graphique et la lumière éclatante: un second, plus intérieur et un peu caché, faisant état de la minutie de l'artiste et, chez elle, d'un certain trouble qu'on reconnaît comme typique de la difficulté de vivre dans ce monde de fous. A cet égard, *Le Retour des oies sauvages* est exemplaire. D'énormes oies grises stylisées, en plein vol, se tachent d'ocre à mesure qu'elles s'éloignent du premier plan et se transforment progressivement en carcasses volantes d'avions de lignes: une astucieuse composition, pleine d'élégance. Côté minutie et organisation de l'espace, ce sont les *Pensées dispersées sur une solitude blanche* qui offrent la composition la plus intéressante. Le genre frise l'héraldisme et le tableau tient du blason, grâce à une technique mixte et à un agencement de trois petits éléments colorés sur une vaste surface blanche.

Sur papier à aquarelle rugueux, *L'Ordre des choses impratiques* tient de la caricature: c'est le Paris des comédies musicales américaines dansant en relief sur fond orangé. *La Tache originelle* est avant tout une éclaboussure de lumière dorée sur laquelle monte, vers le haut de la toile, une lave noire striée de rouge. Et ne demandez pas à Thérèse Guilbault si ses œuvres surgissent d'une volonté de s'afficher psychologiquement: «Ça vient très vite, explique-t-elle, et dès que c'est fini, je mets un titre en dessous, immédiatement après ou alors je ne le pourrais plus...Bien sûr, ça me représente, mais pas du tout consciemment.»

Et les titres sont intéressants, décrivant en général assez bien les tableaux: *Obstacle à la vie, Ne chantez pas la mort, Les Chromosomes se balladent, Mobiles immobiles, Les Choses tues, Diane Dufresne à l'Olympia.* Humble et timide, Thérèse Guilbault est une personne riche et complexe qui avoue bien candidement, dans son art, les multiples facettes de sa personnalité, en particulier dans *Je ne suis qu'une seule et même personne*, celle de ses œuvres qui est présentée dans les tons foncés les plus riches et qui se divise (l'aveu est clair) en quatre parties bien distinctes et bien différentes. Une artiste fascinante, qu'il faudra revoir.

* * *

11. Thérèse GUILBAULT
Mobiles immobiles.

Partageant la même exposition de la Galerie La Malvas, Claire Descôteaux est une photographe exceptionnelle qui a bien envie de devenir peintre: «Non pas, dit-elle, que la photo ne soit plus satisfaisante comme mode d'expression, mais des amis m'ont proposé de faire autre chose.» Décrocheuse des Beaux-Arts en 1967, elle vit de photographie et il s'agit ici de la première fois où elle expose ses dessins, ses huiles et ses gravures. Huile et acrylique, Conté et graphite, pastels à l'huile, encres de Chine, Claire Descôteaux n'hésite pas à tâter de toutes les disciplines mais, outre ses photos, ce sont vraiment ses gravures, miniaturisées, qui sont les plus intéressantes.

Peut-être les dimensions de ces petits tableaux, plus proches de celles de la photographie, correspondent-elles davantage au mode d'expression de l'auteur; peut-être le souci du détail fignolé qu'ils exigent est-il plus conforme à son entraînement photographique, quoi qu'il en soit *L'Oiseau-noix, Printemps masqué, La Mouche en alerte, Au delà du miroir* sont de véritables petits bijoux que leur disposition par grappes, dans le cadre de cette exposition, rendait encore plus fascinants.

Je ne parlerai pas des sérigraphies, qui ne m'ont pas touché: c'est peut-être affaire très personnelle, mais les deux toiles d'huile et acrylique éclatent de tons durs en noir, rouge, jaune et gris et manquent nettement de raffinement. Quant au tableau fétiche de l'artiste, représentant une femme à robe rouge portant, en guise de tête, un pot d'impatientes fleuries, même s'il ressort d'une symbolique flagrante, il est nettement trop simpliste et brossé à gros traits pour vraiment plaire.

En fait, on peut difficilement imaginer que les grandes toiles affichées à cette exposition soient également l'œuvre de la photographe quasi miniaturiste dont les montages de négatifs multiples, solarisés, parviennent à créer des pièces uniques et à hausser la photo au niveau de l'art le plus raffiné. On imagine les heures et les heures que Descôteaux a dû passer en chambre noire pour fignoler ces merveilleuses pièces, vivantes et tellement éloquentes. Le jeune visage à la fenêtre de *Souvenir magnétique*, en pleine réflexion, ou ce *Sans titre* d'un rouge métallique très poli, comme encore cette incroyable *Apocalypse*, sont autant de montages photographiques uniques, personnels et merveilleusement méticuleux, dénotant une infinie sensibilité.

«Ça allait bien en photo, explique Claire Descôteaux. J'ai fait ça pendant dix ou douze ans et peut-être que je n'aurais jamais dû lâcher, mais j'ai décroché. Je veux en faire d'autres, mais je refuse de m'arrêter à faire une seule chose.»

Il faut souhaiter que, sans renoncer au dessin et à la peinture, Claire Descôteaux pousse encore plus avant cette superbe technique photographique.

1. A la Galerie La Malvas, de Montréal.

Jacques LARUE-LANGLOIS

L'INTÉGRITÉ SOLITAIRE DE FAUTRIER

Chacune de ses toiles semble violemment spontanée, et celles qui la précédèrent montrent que sa force est faite de suppressions, de refus, de la volonté de ne conserver que le plus fort et le plus aigu.
(Malraux, 1933)

Parler de Fautrier, c'est, nous semble-t-il, dire l'extrême sincérité d'un peintre qui n'a pas cherché ses vérités à travers les passés de la peinture, mais a tiré, arraché de son intériorité, la substance picturale d'une vie. Son seul miroir ne fut sûrement qu'un grand geste interrogateur où, creusant la terre, il y trouva sa matière. Semblable aux premiers créateurs, Fautrier a, de la glèbe, façonné sa véritable image.

S'il y a ludisme, ce n'est plus un mouvement ornemental, mais un mouvement total qui a saveur d'éternité. Jean Paulhan ne s'y est pas trompé lorsqu'il le nommait Fautrier l'Enragé[1]. Car, au delà des modes, des désagréments critiques, Fautrier a suivi son destin propre. S'il est abstrait, c'est par accident; s'il est parfois lyrique, c'est par nécessité. On imagine aisément Fautrier qui, ayant dédaigné le chavelet, devait s'accroupir en face d'un papier enduit de blanc d'Espagne et de colle, et qui, sur ce *champ*, traçait ses impulsions premières, les fragments émus de son réel.

Éparpillant, grâce à des poudres de couleur, ses visions prismatiques, l'artiste les mêle à des pâtes épaisses, dessine à la spatule, au pinceau et, finalement, à l'ébauchoir de métal les sillons de ses profondes nécessités. Fautrier, plus encore peut-être que Matisse, est le peintre de l'instinct à peine apprivoisé, le sauvage discret qui a redonné au 20e siècle l'essence secrète du vrai. Fautrier, le total, est et demeure à nos yeux un des plus grands peintres de cette époque. Qu'au printemps dernier, la Galerie 13[2] lui ait rendu hommage en exposant son œuvre gravé de 1927 à 1962, cela mérite d'être souligné, tant il est nécessaire que, dans la mosaïque d'instants créateurs qui accompagnent un siècle, un fragment essentiel n'en soit occulté par un silence inexplicable et même impardonnable.

Au delà de la magnifique série de quatorze eaux-fortes répertoriées *Petits nus*, nous avons été particulièrement sensibles, lors de cette exposition, à *Nu, fond bleu*, 1955. Sur un fond bleu de mer est écrit le corps alourdi d'une Vénus, mère ancestrale. Une sorte d'hymne à la fécondité originelle, d'où des monts vénusiens sont appelés, dans un au-delà du masculin et du féminin, les fêtes du désirant et du désiré. La transparence des rouges de l'aurore baigne ce corps qu'un trait bleu crépusculaire dessine. Le *Paysage jaune et violet*, 1941, appelle aussi cette présence humaine. Deux êtres semblent lovés, bercés, enfouis dans un soleil diaphane que réchauffe une nappe d'or. Et que dire de ses *Études d'otages*, 1942, à travers lesquelles la graphie, discrètement stylisée, rappelle certains masques africains? Des densités profondes de noir émergent des visages, comme tirés des lacs sombres de la nuit[3]. Ou encore, l'eau-forte *Fougères*, où semblent s'être amassées des vapeurs ombreuses entourant le pain lumineux de la naissance et cisaillé, déchiré, par un trait noir pareil à une douce blessure qui enserre la vie et la mort. Et, entre rêve et matière, Fautrier suggère l'essence même d'un objet telle *La Chope* – ici le trait crée. D'un centre de lumière qui s'appuie sur des lignes noires, les roses jouxtent un jaune orangé qu'accueille un cloaque bleu.

André Berne Joffroy écrivait, en 1955, dans la *Nouvelle Revue Française:* «Quant au dessin, c'est la primauté du gribouillis, que nous suggère Fautrier. Gribouillis plein d'intentions sensibles, affirmant le charme cursif des courbes et la gravité de quelques éléments de légère géométrie, mais préservant toujours et par-dessus tout le bonheur sensuel de l'élan qui l'a fait.

«Là-dessus la couleur survient, offrant d'un cœur tout pur la cendre toute pure (...) Fautrier a pu ranimer quelques charmes honnis depuis longtemps: la suavité, l'exquisité, le délice; les réintroduire dans le monde de la peinture de façon si originale et si forte, que personne n'a osé reconnaître, à côté du noir charbon de bois, du vert chlorophylle et du brique écrasé, le rose Boucher, et, très loin de l'atroce, tout près du délice, le bleu Helleu.» Et que la fête continue...

1. Chez Gallimard.
2. Exposition tenue, du 30 mai au 17 juin 1984, grâce à la collaboration de la Galerie Tendances, de Paris.
3. A lire absolument *Le Lac*, chef-d'œuvre de Kawabata, où la blancheur devient corrosive (Albin Michel, Éd.).

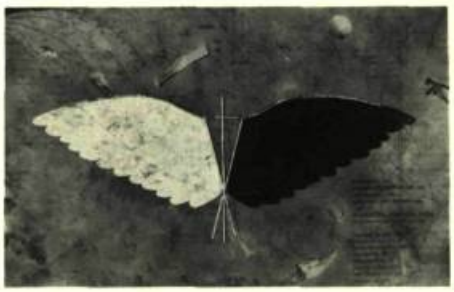
Normand BIRON

12. Jean FAUTRIER
Fougères, 1941.
Eau-forte en couleur.
(Phot. Richard-Max Tremblay)

UNE POÉTIQUE DE LA XÉROGRAPHIE

Les œuvres de John Stewart sont des images de poète. Elles déploient sur le mur[1] les feuillets grand format d'un album d'art superbe en ce sens qu'il mêle subtilement le scripturaire et l'image. Mais il vaudrait mieux dire: des œuvres *pour* poète, car le texte reste à écrire et l'album à composer.

13. John W. STEWART
Paracleté.
Techniques mixtes;
91cm x 61.
(Phot. Andrew Blanchard)



SÉMIOGRAPHIE

Des écritures anciennes, manuscrites, calligraphiées à la plume avec la sensualité des pleins et déliés, souvent inversées comme celles de Léonard ou les traces d'un papier buvard, parfois surimposées à des colonnes de caractères d'imprimerie effacés, avec une pagination qui ne renvoie à rien. Album à faire ou grimoires défaits depuis que les ont autrefois rapportés capitaines et explorateurs: dessins précis rehaussés d'aquarelle de flore et de faune lointaines, planisphère, ondes des fonds marins, cartes du ciel indiquant la position et la rotation des planètes, etc. Il s'agit toujours de déchiffrer des signes, de trouver un sens: signification ou direction. Le regardeur cherche rationnellement une signification qui justifierait, en l'épuisant, la juxtaposition des fragments, la fusion interartielle du texte et de l'image. Or, la poésie réside justement dans l'écart qui résiste entre les deux termes de cette équation impossible, dans l'inadéquation du sens et du signe. On n'est pas étonné d'apprendre que John Stewart compte parmi ses amis de nombreux poètes, ni qu'il a participé au concours national du livre d'artistes[2].

Sa thématique est archétypale et relève principalement de l'imagination matérielle de l'Air. On pense à Bachelard, à Gilbert Durand. Les signes sont multiples du schème ascensionnel: échelle de Jacob, flèche, aile, oiseau, fin squelette aérien, construction de structure volante qui réactive le mythe d'Icare, prédilection pour un fond bleu-vert grisé qui flotte entre le nuage et l'eau, cartes astronomiques. *Book* étudie le son: «effect of wind on sound, displacements of air on aerial waves, vibrations,...». Un autre registre tire ses citations des sciences de la durée, archéologie, paléontologie: fossiles, squelettes, momie, permanence et mort.

XÉROGRAPHIE

Le décalage sens/signe est renforcé par le moyen employé, moyen inhabituel et inhabituellement utilisé ici: la xérographie couleur. Elle permet dans la reproduction des signifiants la plus grande précision, qui augmente par contraste le flou signifié globalement. Il en résulte une œuvre ouverte dont la lecture oscille entre la dénotation des parties et la connotation, la saisie intuitive, poétique, du tout.

Le souci artisanal du travail bien fait, le soin du détail contribuent à la qualité de l'œuvre, à contre-courant de la tendance dominante. D'aucuns lui reprocheront cette élégance séduisante, et le danger serait de s'y complaire *gratuitement*. Les matières utilisées sont tactilement belles à voir, en particulier le papier de riz ciré qui permet les transparences à travers cinq feuilles superposées. De même les morceaux de reliures, les caractères typographiques, les encres de couleur, les fonds marqués d'interventions. John Stewart est directeur artistique chez Eden Press: sa connaissance concrète, physique, du livre alimente son œuvre. Les objets apposés au support sont artistement bricolés (*Paraclete*), et les cadres ne sont pas accessoires à l'œuvre, coffrets vitrés pour reliques, vestiges, débris de fouille.

Mais l'aspect le plus intéressant de la fabrication demeure dans la technique maîtrisée de la xérographie couleur que Stewart travaille depuis 1979-1980[3]. Il y est arrivé pour outrepasser les limites de conservation du collage, dont il aimait l'aléatoire ludique, en utilisant les procédés de transfert par la chaleur dont on se sert sur les T-shirts. Il a réussi aussi à outrepasser les limitations de format qui handicapent la plupart des reprographes et à obtenir une subtilité de coloris rarement atteinte. Cette œuvre jeune de John Stewart (né à Québec, en 1951) prouve que la xérographie peut avoir un bel avenir.

1. Exposition à la Galerie Waddington et Gorce, du 25 avril au 12 mai 1984.
2. Galerie Aubes, 1983.
3. Ses œuvres figuraient à l'exposition internationale de Copie-Art, à la Galerie Motivation V, 1981.

Monique BRUNET-WEINMANN

14. Hugh John BARRETT
Nature morte, 1983.
Acrylique; 121cm 9 x 91,4.

LE JARDIN DE HUGH JOHN BARRETT

La dizaine d'œuvres récentes de Hugh John Barrett présentées à la Galerie Bernard Desroches, aquarelles, acryliques sur toile, dessins aux crayons de couleur ou à la mine de plomb, donnent toutes à voir des microcosmes fantasmatiques, minutieusement ordonnés à partir de formes qui prolifèrent d'une manière anarchique, sans mise en place préconçue. Un peu comme si l'œil étonné et curieux suivait à la trace le crayon ou le pinceau doués d'une vie autonome, indépendamment de tout projet établi. Il y a là un certain paradoxe: la complexité de ces enchevêtrements végétaux et minéraux, et l'*application* presque maniaque nécessaire pour rendre ces détails microscopiques, sembleraient à première vue ne pas pouvoir s'accorder avec le foisonnement débridé, la luxuriance un peu folle de cet univers irréel et, à vrai dire, totalement gratuit. En y regardant bien, on constate que la charge onirique est ici passablement inoffensive malgré l'effort visible pour constituer un monde inquiétant, hérissé de mille pièges sournois, de tentacules et de floraisons vénéneuses, à mi-chemin entre la botanique-fiction et l'exploration de fonds marins encore jamais vus.

On est moins convaincu en lisant, dans le dossier de presse préparé par la galerie, que cette production de 1983 et 1984 «est un cri d'alarme face aux atteintes à l'écologie et à la violence faite par l'homme à la nature»...Ce «surréalisme écologique» paraît plutôt donner une série de variations anodines sur une flore modérément troublante. On pense parfois à ces fleurs et à ces fruits autrement chargés de symbolisme fantastique dans certains tableaux de Jérôme Bosch. Mais il y a loin de l'univers doucement halluciné du *Jardin des délices* ou de *La Tentation de saint Antoine* à *Lingot végétal* ou à la grande *Nature morte* de Barrett. Non que l'exécution ne soit parfaitement méticuleuse, ni que les détails microscopiques ne pullulent dans toutes les directions. Mais nous avons finalement l'impression de rester à la surface des choses, un peu comme si nous étions relégués derrière une vitre, à seulement regarder, sans pouvoir pénétrer au cœur de ce jardin pour y effleurer d'un doigt prudent les sphères et les piquants, les coraux ombellifères, les écailles, les papillons improbables, les grenades à hublot.

Parfois un corps féminin se devine, et l'on suppose alors la présence du thème de la fécondation, allié aux images de l'eau, de l'écoulement, du flux vital. Mais, là encore, rien qui affirme ces motifs d'une manière urgente, biologique: ces corps de femme, inertes, ne font que *figurer* quelque préoccupation symbolique. Elles n'engendreront point, ni hommes ni monstres. Ce qui rend pourtant ce travail intéressant, au delà de l'anecdote, c'est sans doute l'utilisation de la couleur, et l'extrême minutie de l'exécution. Que ce soit la brillance des jaunes, des rouges, des ocres, sur les fonds sombres (bleu, verdâtre), ou les tons feutrés, éteints, nocturnes de visions glauques (*Équinoxe, Lingot végétal*), les rapports et les distributions sont toujours stimulants, vivants. Et l'on trouve dans les mines de plomb (*Silver Dream, Still Greys*) des luminosités séduisantes. Mais l'ensemble suggère un univers glacé, un décor soigneusement mis en place, sans véritable délire, et, en tout cas, sans interrogation durable[2].

1. En mai-juin 1984.
2. Cf. Entrevue avec Marie-France O'Leary, dans *Vie des Arts*, XVI, 66, 27-29.

Jean-Pierre DUQUETTE

NAURA LAUNEUR TOUJOURS UN PEU *OUT*

Nous pouvions voir à la Galerie Aubes 3935, en juin dernier, les travaux récents d'un jeune artiste *groundy*, à la production *crunchy*, Pierre Bruneau.

Son rêve est d'aller vivre à Paris et en Italie, publiciser son héroïne, Naura Launeur. Graphiste de formation, il est avant tout dessinateur de bande dessinée. Il travaille en collaboration avec des écrivains, des musiciens et d'autres artistes, un peu plus réalistes les uns que les autres dans leur façon de faire.

L'exposition en cours s'articule dans trois salles bien distinctes et trois sortes d'œuvres différentes y sont présentées. Pour le plaisir des amateurs de bandes dessinées, la première aventure de Naura Launeur, dans *Puri, Pourri, Pourrit*, tirée à 1000 exemplaires; le scénario est de Laurence Orillard. Les planches originales sont fixées aux murs de la grande salle, et l'album est en vente durant l'exposition.

L'écrivaine ne livre pas tous les éléments qui feraient de ces 140 pages d'album une intrigue policière ou une histoire politique. Cela nous laisse voguer dans la grisaille des images. C'est une aventure de voyage qui pourrait bien se passer ailleurs qu'en Inde, si ce n'était de quelques détails visuels. La présentation des personnages, en première page est classique. Le texte illustré nous fournit des détails inusités dans la bande dessinée; il ne présente aucun ballon: des flèches vont de la bouche de l'interlocuteur à l'écriture. Ce dernier est très amusant dans ses formes graphiques multiples, à caractères variés. Les jours de décembre sont marqués comme un journal de police, où les minutes et les heures sont comptées. En tant que l'argent de voyage est suffisant, il permet aux acteurs, tous principaux, de demeurer à l'hôtel Love'N Life, et de trafiquer au restaurant Boum Slankar. «Il est assez réaliste de dire que Puri, Pourri, Pourrit est une production de beurre d'arachide mélangé avec de la confiture américaine, un peu plus sucrée pour le marché québécois.» (Pierre Bruneau).

L'installation Livre Environnement déroute le lecteur. Il nous faut occuper l'enceinte, nous asseoir au centre d'une petite salle de thé où cinq toiles nous accueillent curieusement: tiens, une plume de duvet rouge nous salue du coin de l'œil. Le spectateur figure dans ce lieu, reconstitue sa propre présence. Le livre est sur la table; il n'y a là ni café ni assiette. Les occupants réels du livre de Marie Laberge, *Le dur instant*, nous laissent entendre l'angoisse de la panique du langage, souvent impossible parce que le code d'éthique de la conversation est rompu par son propre auteur. Cette situation ridicule est très bien rendue dans le texte et les illustrations. Sur les murs du salon de thé, de grands espaces bruns troués de noir divisent cet homme et cette femme dans le quotidien du geste; une serveuse efficace va à toute allure, et un homme entre. Il y a là deux hommes, deux femmes, et nous les écoutons: «L'addition, s'il-vous-plaît.»

15. Pierre BRUNEAU
Naura Launeur, 1984. Dessin.

Les proportions de l'espace sont cinématographiques; elles marquent le temps dans le mouvement et annoncent la venue d'une nouvelle scène. Le contact social est formel, les paroles sont directes, l'action est au présent et aussi courte qu'un commercial télévisé. Cet environnement est, sur le plan pictural, semblable à quelques lieux théâtraux; ces figures à la Francis Bacon jouent de tragédie et d'aventures publiques. Elles sont très sympathiques. La musique est de Paul Cholette. Le tout s'emballe sous forme de kit: cinq tableaux support/surface, une cassette, le livre et les auteurs nous souhaitent la bonne aventure. Optimiste bien adapté, Pierre Bruneau nous fait la leçon d'un amuseur populaire.

La petite salle nous montre des objets libres, intuitifs et variés. Ils sont le résultat de photographies prises sur le vif de l'anecdote, et de recherches personnelles. Des chandails, des livres-objets, des dessins de transition très colorés et dynamiques portent en eux un secret historique. Ces T-shirts sont dessinés d'une façon docile, et le langage est enfantin – «C'est une auto» –, la voiture est compacte et rapide, dessinée sur l'estomac et sur les lombes, elle file. Ces dessins sont dans le même esprit: *Blind Date, Polaroid en 4 Mouvements* et *Branchés*. Ils nous présentent des hommes et des femmes en interaction cocasse d'impossibilité, possible, et pourquoi pas. On y retrouve les gros porcs, les prostituées, les racistes et les bandes...assez de rendez-vous de passage.

Le spectateur/regardeur se sent en voyage ou en vacances dans ces salles d'exposition estivales. Si Laura devient un peu plus *groundy*, elle pourra sûrement s'envoler sur les ailes d'Air Canada...

1. Du 6 au 30 juin 1984.

Stella SASSEVILLE

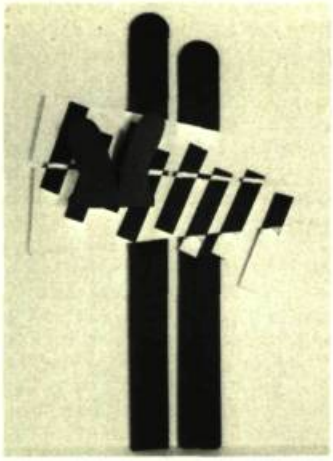
QUÉBEC

SEAN RUDMAN

Observer. Traduire. Voilà deux constantes de l'art du peintre et graveur Sean Rudman[1]. L'univers des apparitions et des corps évanescents, la précision *masquée* du trait et le flou photographique se retrouvent, cette fois, traduits en peinture[2].

Au moment où, de par sa fréquentation avec le design, le *dessin actuel* exige des traits purs et géométriques, l'ambiguïté des formes prend ici sa pleine valeur expressive. Rudman accentue les déplacements, brouille les lignes et multiplie les points de vue. Il prête vie à ses modèles enfin libérés des contraintes de la pose. Virtuellement, il crée un art cinétique.

16. Sean RUDMAN
Huile sur toile; 125cm x 88.



17. Cyril READE *Black Jack*, 1984.
Bois, panneau de fibres, cuir, huile, acrylique; 211cm x 135 x 30.
(Phot. Patrick Altman).

Cet artiste au métier solide – et, assurément, un des plus puissants – cherche et trouve son inspiration dans la figure humaine. Introspectif et scrutateur, Rudman oppose la douceur à la violence et juxtapose l'impressionnisme à l'expressionnisme en un jeu constant entre la forme et le fond.

Et la couleur, absente de ses travaux précédents, ajoute une touche humaine sensible. Les roses, les verts et les bleus achèvent de transformer les signes de cette nouvelle écriture en un art riche de sens.

LE MUSÉE DU QUÉBEC

Pour tenir bon la vague en cet été *mer et monde*, le Musée du Québec, en collaboration avec l'Université Laval et le Gouvernement français, a mobilisé ses salles et son personnel et présenté, simultanément, pas moins de sept expositions différentes[3].

Le 450e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier a donc fourni à l'institution le loisir de s'emmêler avec les cordons de la bourse. D'autant plus que, n'eût été cette extraordinaire occasion, le Musée du Québec, faute de direction adéquate, n'aurait su orienter les débuts de son second cinquantenaire. Même la France et ses *chefs-d'œuvre* n'ont pu conférer à l'ensemble cette touche d'éclat pourtant souhaitable et nécessaire[4].

En effet, sur *La Renaissance et le Nouveau Monde* – malgré de splendides dessins de François Clouet et quelques cosmographies rappelant l'Âge des découvertes – ne figurait aucune œuvre d'importance majeure. Préférant sans doute – et à juste raison – courtiser le voisin américain, le Gouvernement français a donc prêté ses *vrais* chefs-d'œuvre à la Louisiane, délaissant, à nouveau, notre contrée et ses quelques arpents de neige.

L'importance des œuvres mise à part, il convient de souligner la qualité de la présentation, qui a le mérite d'être didactique. L'exposition regroupe environ deux cents œuvres d'art parmi lesquelles des gravures, des armes, des céramiques, des peintures, des sculptures et des tapisseries de l'École de Fontainebleau, donnent une juste idée de la Renaissance française, c'est-à-dire de la France largement influencée par l'Italie.

Les doubles pouvoirs royal et religieux ont longtemps présidé aux destinées de la jeune colonie française. *Le Trésor du Grand Siècle* illustre fidèlement ces préceptes. Parmi les pièces de mobilier (trône des évêques de Québec), les peintures (portraits du Roi et de l'intendant Talon) et les textiles (vêtements liturgiques offerts par Louis XIV), figure un splendide reliquaire en argent exécuté par un orfèvre français et représentant le jésuite Brébeuf, saint martyr canadien.

Trop collée à l'histoire, dont elle ne parvient jamais à se distancer, l'exposition rate une dimension artistique importante. Elle reste mince et peu étoffée comme le montrent *Les Cadeaux du Roi*. L'exposition perd considérablement de sa valeur une fois reléguée au corridor du Musée. Même l'opuscule d'accompagnement n'arrive pas à faire vibrer la passion du visiteur. C'est que chaque pièce, aussi belle, aussi parfaite soit-elle, vue sous l'angle aigu de l'histoire devient alors un simple *objet de curiosité*.

Cependant, *Jacques Cartier et le Nouveau Monde* et *La Ville de Québec, le fleuve et ses voiliers* méritent une attention particulière par le choix et la qualité des œuvres. Limités à la figure d'un personnage et à la dimension d'une ville, ces deux parties de l'exposition ont su protéger l'intégrité et l'unité de leurs champs d'action. Les concepteurs ont circonscrit leurs sujets tout en respectant l'aspect purement artistique.

Conçue comme un tout mais présentée en petites cellules autonomes, l'exposition d'été au Musée du Québec a voulu prolonger l'histoire ancienne par un ensemble d'art contemporain en faisant appel à une vingtaine d'artistes qui habitent et travaillent à Québec.

Québec 84 – L'Art d'aujourd'hui, malgré qu'on s'en défende, ne peut que synthétiser les différentes tendances des arts visuels à Québec. Puisqu'elle établit un constat, l'exposition tâte le pouls d'une génération d'artistes engagés dans la foulée de l'art actuel.

Venus, pour la plupart, de l'Université Laval, plus ou moins disciples de Marcel Jean, la majorité d'entre eux interrogent leur art et proposent des solutions souvent dépassées. Ce qui ne place pas Québec au premier rang de l'avant-garde mais qui, du moins, la maintient dans le peloton.

1. *Vie des Arts*, XXVIII, 113, 77.
2. A la Galerie Lacerte-Guimont, du 15 au 29 avril 1984.
3. *Toutes axées sur les fêtes du Nouveau-Monde* et tenues entre le 9 mai et le 19 août 1984.
4. L'inauguration par MM. Clément Richard et Jack Lang ajoutait au prestige de l'événement.

Daniel Morency DUTIL

OTTAWA

A & B ASSOCIÉS – UN ART SCULPTURAL SOUS LE SIGNE DE L'ENVIRONNEMENT ET DE L'INNOVATION

C'est dans la cour du Bureau central de la police d'Ottawa que fut dévoilée, cette année, à l'occasion de l'inauguration de cet immeuble tant attendu, l'une des commandes d'œuvres sculptées les plus controversées. A la surprise de nombre de gens, l'art environnemental qui émaille depuis lors ce bastion de la loi et de l'ordre n'a rien de traditionnel. Il n'est d'ailleurs que juste de reconnaître à la Ville le mérite d'avoir osé miser sur deux jeunes sculpteurs qui portent le nom de A & B Associés et se spécialisent dans l'étude des ruines industrielles. Il s'agit de René-Pierre Allain et de Miguel Berlanga.

Les deux artistes s'en tiennent habituellement à des miniatures, qu'ils montent sur des socles gris massifs de 1m 80 sur 1,80. L'édification du nouveau poste de police leur a donné la possibilité de bâtir l'une des facettes d'un ouvrage appelé *Transformer Site*. Le résultat se concrétise en un spectacle obsédant, composé de poutres rouillées, de ciment moisi, de fenêtres béantes, de mécanismes détériorés, de murs et de piliers couverts de mousse et de lichen. L'explication? Elle est simple: Que pourraient donc découvrir des archéologues en exhumant notre société d'aujourd'hui?... Une civilisation déchue? Inégalement délabrée? Bombardée? Quelles pensées ces jeunes gens cherchent-ils à communiquer?

En fait, bien que l'un d'eux, en l'occurrence René-Pierre Allain, ne manque nullement d'éloquence et qu'il ait, à vrai dire, poursuivi une carrière fructueuse en photojournalisme, A & B laissent leur œuvre parler pour eux et ne se prononcent pas sur le genre de destruction que leur sculpture représente. Ils restent toutefois hantés par le temps: présent, passé, à venir. Certaines de leurs créations rappellent, par leur conception, le Panthéon romain, les anciennes cathédrales, ou même le silo des fermes traditionnelles. On s'interroge: Se désolent-ils de cette destruction des valeurs anciennes que nous fait vivre notre époque? Ou déplorent-ils quelque laideur inhérente à notre apport industriel, à la grande architecture de tous les temps? Pourtant, ceci dit, il est intéressant de constater qu'en dépit de ses éléments rouillés et désagrégés, l'œuvre sculpturale qu'abrite le poste de police réalise une harmonie qui n'a véritablement rien de déprimant. Quiconque vient régler une contravention de stationnement dans cet édifice se trouve de fait devant un agréable aménagement d'arbustes et de plantes, qui comblent avec grâce les angles des composants qui, sans quoi, présenteraient une rudesse certaine. Et l'hiver, sous la neige, d'autres contours adoucis se dessinent. Les citoyens d'Ottawa, initialement hostiles à cette structure, découvrent désormais l'atmosphère de confort et d'agrément inattendus que ces formes rectangulaires donnent au lieu.

René Allain et Miguel Berlanga sont issus de cultures très distinctes: le premier est Acadien, du Nouveau-Brunswick, et le second, Espagnol. Ils firent connaissance lorsque Allain, à l'époque photographe publicitaire, vint faire des clichés de peintures de Berlanga. Tous deux se découvrirent un inté-

18. A & B ASSOCIÉS
Silus II (détail).
(Phot. A & B Associés)

rêt commun pour les ruines et, durant leurs moments de loisirs, commencèrent à construire des maquettes. Ils se procuraient des objets rouillés et fabriquaient leur propre ciment qu'ils appliquaient sur une mousse de polystyrène afin d'obtenir un aspect croûté et vieilli. L'exposition qu'ils tinrent à Ottawa se révéla un succès et, très peu de temps après, le Conseil des Arts du Canada acheta deux de leur œuvres. L'une d'elle, *Silus II*, consiste en une construction hexagonale présentant d'imposantes portes d'entrée, un toit ouvert, des piliers qui s'effondrent et qui ressemblent à des roues, et un mystérieux niveau souterrain, visible en partie seulement, à travers de profondes cavités carrées. La curiosité incite le regardeur à faire le tour de l'ouvrage, et l'expérience prend alors l'allure d'un voyage dans le temps, vers le passé tout comme vers l'avenir. Contre un mur s'appuie une échelle...oubliée peut-être par l'archéologue des temps à venir? Une corde enroulée confère en outre à la composition une touche familière. *Silus I*, le pendant de cette structure, montre une conception plus lourde, s'apparentant davantage à une prison sans fenêtre ou à un garage sans aération. Les entailles qui marquent les murs latéraux invitent à jeter à l'intérieur quelques coups d'œil furtifs. Qui donc travaillait ici? Qui a laissé ce témoignage?

Quoi qu'ils tentent d'exprimer, A & B trouvent audience. Depuis la présentation de leur *Dépôt central*, à la Galerie Saw, d'Ottawa, en 1981, ils ont exposé des travaux à Montréal, Toronto, Sudbury, Thunder Bay et London, et font actuellement une exposition itinérante au Québec. *Core Island*, une œuvre montrée à London, ne manquait pas de pittoresque, du fait qu'elle était montée dans un bassin dont l'eau réfléchissait les surfaces latérales peintes en noir. Cette fois encore, des vestiges de la société industrielle du 20e siècle illustrent la monumentalité de l'architecture, les types de matériaux utilisés (l'acier et le béton), la façon dont ces matériaux se détériorent et l'effet mystérieux de ces ruines sur les explorateurs (ou sur les artistes) qui les découvrent ultérieurement. Le 20e siècle serait-il plus sinistre que les époques précédentes?

Le Parthénon, bien que partiellement en ruines, a certes un effet spirituel tout différent sur les gens qui le visitent des centaines d'années après son édification. Néanmoins, A & B Associés ne représentent pas des palais de justice, des cathédrales ou encore nos édifices parlementaires tels qu'ils pourraient apparaître à une autre époque. Du reste, même par un samedi soir, au clair de lune, les bâtiments industriels, totalement désertés par les employés des jours de semaine, produisent le même effet de vide et de froideur que ces ruines industrielles de l'avenir. Peut-être les deux artistes mettent-ils l'accent sur l'*importance* que nous accordons à ce type d'architecture? Jugement, là aussi, plus ou moins équitable, si l'on songe à l'architecture de certaines églises modernes du Québec ou de l'Hôtel de ville de Toronto, ou bien encore à celle des nouveaux bâtiments de la Galerie Nationale et du Musée que l'on érige actuellement à Ottawa, sur chaque berge de la rivière des Outaouais.

L'atelier d'Allain et de Berlanga (leurs initiales forment le nom de leur association) est installé dans une maison basse aux nombreux recoins, dans le secteur Vanier-Linden Lea, à l'abri de l'élégant parc Rockliffe. Il est conçu de façon à supporter les lourdes poutres et planches qui servent à leurs créations. C'est un endroit des plus exaltants à visiter, où s'entassent les livres d'art – et de philosophie également, puisque ce domaine intéresse tout particulièrement la femme d'Allain, Pauline O'Connor. L'un des volumes présente les œuvres de Charles Simonds au Museum of Contemporary Art de Chicago, ainsi que de merveilleuses reconstitutions de la civilisation des Indiens Pueblos, qui fascinent Allain. (Mentionnons, au passage, les Poirier, de France, des artistes qui se passionnent également pour les *ruines*).

Michel Berlanga, quant à lui, est né en 1951 – la même année qu'Allain – à Madrid, en Espagne. Il fut l'élève du peintre espagnol Gayo. Parti pour le Canada en 1972, il en obtint la citoyenneté en 1979 et épousa une Canadienne, Celine. Outre des expositions particulières à Ottawa, Québec et Montréal, cet artiste a participé à des expositions collectives tenues à Madrid et à Toronto. Il apporte, aux réalisations communes signées «A & B», un sens intuitif de la conception, alors qu'Allain, pour sa part, fait montre d'un dynamisme intellectuel intense et d'un notable talent administratif et pratique.

Station Pilote, leur montage en cours, circulera dans plusieurs villes[1]. Appelée Présent antérieur, l'exposition comprendra trois autres artistes et traitera, naturellement, du concept du temps.

Allain déclare qu'il bâtit ses maquettes et ne s'attarde à y réfléchir qu'ensuite. C'est la seule façon pour lui de demeurer *investigateur*, d'ajouter l'artiste. Il arrive même, parfois, qu'il ne sache véritablement ce qu'il est en train d'exprimer que lorsque l'œuvre est accomplie. Un artiste intéressant, honnête. En vérité, A & B forment à eux deux un duo peu banal.

1. Trois-Rivières, du 15 septembre à octobre 1984; Matane, du 1er au 30 novembre 1984; Hull, du 15 décembre 1984 au 15 janvier 1985; Chicoutimi, du 1er au 28 février 1985; Rivière-du-Loup, du 15 mars au 15 avril 1985.

Anne McDOUGALL

(Traduction de Laure Muszynski)

TORONTO

NANOU MATELJAN, OU LE RETOUR DE L'HISTOIRE

Apparences: les toiles de Nanou Mateljan[1] évoquent d'abord, dans leurs roses pâles et leurs verts tendres, dans le soin apporté à leur mise en page et dans la précision de leur dessin – je dirais presque, tant la facture est parfaite, leur design – le journal intime qu'une petite fille fin de siècle tiendrait de ses errances, réelles ou rêvées. Elle en note soigneusement les non-événements, elle en colorie les marges avec l'application et le talent d'une enfant studieuse qui ne veut pas se laisser surprendre, elle en remplit tous les blancs pour éviter que ne s'y infiltre quelque mauvaise pensée. Ainsi, peut-être, Samivel aurait illustré pour Hollywood les aventures d'un M. Dumollet postmoderniste.

Ce masque délibérément posé sur un itinéraire personnel tendu comme l'arc de René Char ne trompe pourtant que les visiteurs pressés. Ici, Alice a perdu ses merveilles, le miroir est brisé, le chemin d'épines hésite entre un avenir futuriste qui ne cesse de nous échapper (un temps, Mateljan peignit des vaisseaux d'outre-espace que convoitaient et redoutaient tout ensemble les survivants de nos civilisations mortelles) et un passé qui n'est plus saisi que dans son absence.

Certes, il y a un côté rétro chez Nanou Mateljan: retour sur un temps et un lieu révolus, attendrissement pour des êtres et des sentiments qui ne sont plus ce qu'ils étaient, nostalgie d'une enfance éperdue. On pourrait même dire que son art réfléchit, parfois en l'édulcorant, pour mieux se l'assimiler, une grande part du passé esthétique de notre époque. Hommage presque littéral à Picasso – je revois l'*Atlantide endormie* du Musée d'Antibes, dont l'héritage pèse lourd pour qui veut peindre en modernité. Vision fugitive d'un Braque dans le tableau d'une femme n'arrivant pas à s'arracher à la matière brute de la falaise qui l'enfante (1971). Petites fleurs de Dufy venant éclore en plein béton urbain. Traits faussement primesautiers de Miró, eaux et lumières à première vue tranquilles de Magritte...

Mais on ne revient jamais chez soi. Tel Orphée perdant Eurydice par excès de sentimentalité (qui aurait pu résister à la musique de Gluck?) et gagnant du même coup l'immortalité, la peinture de Mateljan se déboussole, perd le Midi et retrouve, sinon l'Éternité, du moins l'Histoire.

Car c'est bien la dynamique d'un récit qui informe cette série de tableaux si joliment *finis*. La netteté du trait, la précision du découpage, l'équilibre des formes, le poli même des coloris recouvrent une histoire qui est toute de dépaysement, et de son contraire, la lente appropriation d'un nouvel espace. Derrière la sérénité – l'unique rose, absente de tout bouquet, qui fleurit dans maint tableau – où baignent les œuvres récentes, voici qu'est chanté l'arrachement cru impossible, l'effroi du départ longtemps refusé.

Thème lumineux de ce point de vue, la Mère à l'enfant demeure le sujet majeur. Enfant – presque toujours une fille – qui est le miroir de sa mère jusque dans le modelé de la coiffure figée, comme si la marche du temps, qui est irruption irréversible de *l'autre*, pouvait être niée par la simple répétition du *même*. Mère tenant son enfant, non pas, comme chez certains primitifs italiens, pour le présenter en gloire, mais pour le protéger de l'étrangeté et de la menace du monde. (Une seule fois, geste timide de la mère pour envoyer l'enfant dans le monde; mais là non plus, la rupture n'est pas tout à fait consentie, comme en témoignent les lignes qui s'obstinent à revenir sur elles-mêmes.)

19. Nanou MATELJAN
La Rencontre à Antibes, 1983.
Huile sur toile; 48cm x 36.

Pareillement, quand il y a couple heureux (l'histoire, parfois, finit bien), ou trio familial, c'est la hantise de la séparation qui semble dominer: on s'enlace et on se blottit, les trous eux-mêmes, qui ailleurs sont béances, se faisant ici refuges où la spectateur a envie d'aller se nicher. Les plus solitaires des personnages sont lovés dans la contemplation d'un rêve intérieur que rien ne semble pouvoir interrompre (*Rêve*, 1982). Partout, des courbes entrelacées, des lignes qui s'interdisent de faire l'angle, des rondeurs qui nient la brutalité urbaine. Et, toujours, l'ovale, qui est nid maternel...

Pourtant, dans le même mouvement, Mateljan affirme la présence irréductible du discontinu et de la rupture. Ces lignes qu'elle trace d'une main si sûre ne cessent de dire l'écart entre la terre et l'eau, la ville et le lac, les êtres et les choses, l'avenir et le passé. Le paradoxe est évident: au moment où elle paraît refuser le mouvement, elle célèbre l'avènement de la frontière et la nécessité du passage. De là découle, je crois, la riche ambiguïté de certains tableaux, comme *L'Attente* (dans sa variante 1984 de cet autre thème fécond), où la Mère a les bras repliés, un oiseau sur la main – à la fois posant *sub specie*

æternitatis et prêt à s'envoler –, tandis que l'Enfant tend les mains vers l'ombre d'un buste qui aurait pu être dessiné par Cocteau. Prophétie ou passéisme, immobilité à grands pas? Nous sommes là dans un univers de subtile innocence et d'infini savoir.

Ainsi s'instaure à mi-voix, depuis les premiers tableaux *atones* jusqu'aux tout derniers parsemés de taches de couleurs de plus en plus vives, le récit d'accordailles avec le génie du lieu. Le drame, que l'artiste avait souhaité nier, se renoue peu à peu: commence une narration. Apparaissent des personnages qui sourient, non certes de contentement béat, mais d'*intelligence*. Ce regard qu'ils veulent bien enfin poser sur le monde, ne rejette plus le monde, il le réordonne. Il faut voir cet étonnant *Dialogue*, de 1978, où le décolleté d'une femme dessine comme la brisure d'une coquille dont elle émergerait, Vénus d'un second matin. La Tour du CN, si souvent peinte par Mateljan depuis 1978, manifeste non seulement l'émerveillement devant une autre modernité, mais bien un nouvel ancrage; elle est à la fois point de repère et point de départ.

On ne passe certes pas impunément d'un phare à un autre, de la lumière méditerranéenne à celle du Lac Ontario. Je soupçonne, çà et là, des remontées d'angoisse. Parfois, le dessin est trop appliqué, l'huile trop lisse, la composition trop *léchée*: tels des morceaux que le bon artisan recolle avec soin pour dissimuler la fêlure. Mais, quelque part, quelque chose réapprend à vivre. On croit que tout est fini, disait Claudel, et puis il y a un rossignol qui se met à chanter. C'est à peu près en ces termes que Mateljan, qui s'est faite oiseleur, apprivoise pour nous la très grande ville. Après quel détour! Mais c'est aussi qu'il y a loin des rues de la vieille Antibes, qui sont enclos et jardin, à l'espace ouvert et éclaté de la capitale ontarienne.

Voici donc Toronto sous une neige presque grise (*Pourquoi*, 1978). Tout semble déserté; seules une femme et son enfant attendent on ne sait plus quoi, la fin d'un monde sans doute; et pourtant du grand lac gelé émergent des fleurs qu'on aurait pu croire artificielles – en cette saison et dans ce décor – si les racines n'en étaient également visibles, émouvante garantie d'un autre lendemain.

Récit d'une délivrance? Peut-être. Il me semble en tout cas que, dans ce qu'elle a de meilleur, Nanou Mateljan parvient à retrouver la démarche de ces peintres flamands qui, eux aussi, réordonnaient le monde parce qu'ils étaient en train d'en devenir les héritiers. Devant nos yeux, une ville que nous imaginons utopique commence à s'édifier, des perspectives se devinent – pas de ligne de fuite, encore, pourtant: le tableau tend à rester clos; une lueur point dans les regards, l'enfant va sûrement quitter la mer.

Mateljan nous a souvent parlé d'ailleurs et d'autre chose. Qu'elle commence à dire l'ici me paraît être non seulement le signe de sa réconciliation avec sa propre histoire, mais bien la promesse d'une nouvelle esthétique. Il est clair, cependant, qu'elle ne saurait délaisser, sans se trahir, cet art que j'appellerais du *déguisement* ou de la *ruse* avec l'Histoire. Refus de l'empoignade, dégoût de la virilité factice, qui est violence. C'est pourquoi dire d'elle, comme le font ses critiques et certains de ses clients (ceux-là mêmes qui auraient crié au scandale devant les premiers Chiricos), qu'elle est surréaliste me semble tout à fait faux. Ou bien, il faut aller chercher le surréalisme belge, la fantaisie méticuleuse d'un Delvaux, par exemple, mais sans l'érotisme, où elle verrait même risque de négation de l'autre. Et plus encore – car c'est aux poètes qu'elle s'apparente avant tout –, les jardins sous la lune de Schéhadé, cet autre Méditerranéen exilé, avec qui elle pourrait écrire:

D'abord derrière les roses il n'y a pas de singes
Il y a un enfant qui a les yeux tourmentés.

1. Rétrospective à la Galerie Jarmain, de Toronto, en mai 1984.

Alain BAUDOT

LES DERNIERS TRAVAUX DE SUZANNE PASQUIN

L'expérience plastique que Suzanne Pasquin révèle dans ses travaux récents[1], mérite une attention particulière. Exposés il y a quelques années chez Graff, les œuvres sur papier avaient été réalisées au fusain rehaussé de pastel. Leur thème, soutenu par des objets réels, se développait autour du phénomène de la déchirure.

Précédemment montrés à la Galerie Powerhouse, d'autres dessins exclusivement au fusain: graphie gestuelle, s'inscrivaient dans un espace virtuel projetant des sensations rythmiques à travers des jeux d'ombre et de lumière. Ce retour en arrière, mise au point par rapport à des travaux récents, nous aide à comprendre, à la fois la logique de son évolution et, surtout, sa capacité d'approfondissement et de compréhension formelle. Passant de l'expression graphique immédiate de sensations intimes à un besoin exigeant de vérification devant le visible, elle développe peu à peu une capacité de transposition où l'articulation du langage, par des choix éclairés, concentre l'émotion née d'une tension extrême entre sa vision et la réalité observée.

Essayons donc, pour mieux cerner sa problématique propre, de refaire le cheminement de ses réalisations. Dès maintenant, ne l'oublions pas, ses travaux, dessins au crayon, fusain, pastel et acrylique, forment un groupe aux unités reliées en chaîne, dont la perception éclaire la compréhension sensible de ses objectifs. Revenons au thème de la déchirure: tissu éclaté, fendu, plis, replis et nœuds, provoquent l'œil. Patiemment, il saisira et transposera graphiquement ce que le visible propose à son intérêt curieux et avide. A l'évidence, une artiste, comme Suzanne Pasquin, ne choisit pas au hasard les objets qui la motivent dans son expression plastique. C'est là qu'interviennent des microcosmes *de nature*, de même que des constructions manuelles, métamorphosées par le vent, le soleil, la pluie et, enfin, l'orage, la bourrasque. Le regard curieux, inquisiteur, les cherche, les découvre à travers ses quêtes quotidiennes. Cette urgence visuelle, réfléchie, sera transfigurée par l'imaginaire décuplant le pouvoir sensible des textures longuement inventoriées que la main inscrira sur le papier ou la toile au moyen de la touche créant la lumière et l'ombre à travers les demi-teintes.

20. Suzanne PASQUIN
Série Site-Fouille (détail), 1981-1982.
Crayon sur papier; 101cm 6 x 66.

Ces réalisations résultent d'un lent dialogue entre le visible et celle qui s'en nourrit pour projeter des images brûlantes de palpitations vitales. L'artiste, comme tout homme lucide et conscient, a besoin de se faire une image du monde, de reconstruire à travers son être intérieur, sa perception de l'univers. Mais comme l'écrit Henri Focillon dans *L'Éloge de la main*: «La possession du monde exige une sorte de flair tactile. La vue glisse le long de l'univers (...). Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes, que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas. Le toucher emplit la nature de forces mystérieuses. Sans lui, cette possession resterait pareille aux délicieux paysages de la chambre noire, légers, plats et chimériques.» Suzanne Pasquin, à l'occasion, se sert de la photographie pour établir une documentation motivant sa mémoire et sa sensibilité. En plus, son intérêt pour la déchirure l'a incité à creuser, à fouiller, et elle a rassemblé dans des boîtes avec de la terre, du sable, de la roche, du bois rongé et de l'herbe séchée, des objets-momies, restes de ses fouilles mnémoniques. «L'artiste, écrit James Lord, doit nous montrer que sa sensibilité a une raison d'être au delà de sa seule existence: là est le test auquel tout artiste doit se soumettre, et c'est la qualité de cette raison d'être qui fait la valeur de la sensibilité, qui ne peut être appréciée que par la mesure de sa relation à la réalité. Pour défier les limites apparentes de la réalité, pour satisfaire le besoin d'enregistrer les expériences visuelles aussi immédiatement et naturellement que possible, *dessiner*, traduire par des moyens relevant des techniques traditionnelles, des sensations visuelles correspondant, de façon aussi réaliste que possible, à des stimulis psychiques de comtemplation. L'artiste arrivera ainsi à défier les limites apparentes de la réalité et à démontrer son habileté à transformer une vision en expérience esthétique.»

Suzanne Pasquin, après avoir modelé et construit ses boîtes-objets, les dessine donc. Dans des lumières choisies, elle recrée, sur la surface du papier ou de la toile, des variations linéaires et rythmiques, des jeux de masses creusant l'espace, se métamorphosant en éclats volcaniques qui rongent les aspérités des matières texturées. «Les dessins, écrit encore James Lord, disent la vérité sur un artiste. L'importance de cette vérité est déterminée par sa relation à la vie, son rapport émotionnel et intellectuel avec l'expérience humaine et le dessin peut devenir à la fois le moyen d'évasion et le carcan, l'assaut et la capitulation, l'épanouissement et la frustration de la vie.» Si notre regard se porte lentement des artefacts de Suzanne Pasquin à ses multiples dessins, ces objets fétiches peuvent avoir une valeur et une signification en eux-mêmes comme témoignage de récupération et reconstruction, l'artiste édifiant pour elle-même des microcosmes pour alimenter sa vision et son imaginaire. Quant aux dessins, au delà d'un simple constat graphique, leur articulation traduit à quel point l'œuvre d'art révèle, dans un espace virtuel, des sensations intelligibles; à travers les contrastes de lumière et d'ombre, les miroitements de la couleur émergeant de la nuit, les bruissements linéaires vérifiant des accents rythmiques, tout fait surgir de ce monde imaginaire une interrogation métaphysique.

1. A la Galerie Olga Korper, de Toronto, en mai 1984.

André JASMIN

PARIS

DEREK DIAMANT UNE ÉPOPÉE DE LA SOLITUDE

A défaut de nous ébranler par une œuvre grandiose, Derek Diamant, en plus d'une très vive sensibilité, a suffisamment de sincérité pour nous émouvoir sur son sort. Sans doute méritait-il un autre destin. Or sa vie a bien failli n'être qu'un énorme gâchis. Seul un courage hors du commun lui a permis de préserver ce qui pouvait lui rester.

Cet être débordant de sève naît dans un univers de sécheresse où il va bientôt s'étioler. Sa mère, outre le fait qu'elle a une existence personnelle plutôt compliquée, songe avant tout à sa propre carrière de pianiste. Tributaire des aléas familiaux, le jeune Derek, à sept ans, est emporté de l'Angleterre vers le Canada. Là, il est placé dans une institution dont, aujourd'hui, il a tout oublié, hormis le berceau de verdure qui, peut-être, peuplait sa solitude. Très tôt, tout en poursuivant des études après les heures de bureau, il doit faire l'apprentissage de la vie active. Les siens réclament d'ailleurs son assistance. Cependant, après une enfance confisquée, après une adolescence étriquée, le besoin de réagir se fait le plus fort. A tout prix, partir! Hélas! le retour en Grande-Bretagne est infructueux. La Suisse, elle, ne peut assurer qu'un intermède. Enfin, en 1968, il parvient à s'établir à Paris.

Le comportement de Derek Diamant à l'égard de la peinture est révélateur de cet état d'incomplétude – avec le tragique sentiment d'incompétence qui en découle – dans lequel, si longtemps, il s'est trouvé plongé. Fort tôt, avant d'être *assassiné* – au sens où l'entendait Saint-Exupéry, avec sa merveilleuse évocation de Mozart –, il avait affirmé d'évidentes dispositions. En la personne de Stuart Morgan, l'appui d'un mécène lui avait même été acquis. Et puis, un jour, plus rien. Le petit Derek a rangé ses pinceaux. Pendant quinze ans, il ne va plus les ressortir. C'est l'enterrement vivant; l'incarcération au fond d'une fosse où ne peut plus s'affirmer aucune identité. La délivrance, fort heureusement, pourra survenir à temps, incarnée par un artiste néo-zélandais, Bernard Waters, qui accorde son amitié au jeune homme et le pousse, par ses encouragements, à entrer enfin en pleine possession de lui-même.

Une récente exposition parisienne[1] nous a permis, à partir de trente-huit pièces, de mieux mesurer le chemin parcouru par Diamant, depuis une dizaine d'années, et de mieux percevoir les particularités de son style. Au début, il se contentait de juxtaposer des formes librement disposées dans l'espace, sans parvenir à les relier entre elles. Puis son univers, en se structurant peu à peu, a fini

21. Derek DIAMANT
Les Baigneuses, 1982.
Huile sur toile; 116cm x 38.

par se ressourder. Indépendamment de ses gouaches et de ses aquarelles, l'artiste a recours à l'acrylique (sur toile ou sur panneau) pour les œuvres de grande taille et à la peinture à l'huile pour les autres. En plus d'un séchage rapide, l'acrylique a l'avantage de présenter une brillance de mosaïque, parfaitement en accord avec les recherches de Diamant, qui sait aussi apprécier, pour les effets de relief qu'il en tire, la transparence offerte par l'huile. La minutie qu'il apporte à la réalisation de chacune de ses créations est extrême. Devant tant de précision dans le trait, tant d'intensité dans la masse, force est d'évoquer les prodiges de la tapisserie, avec laquelle, d'ailleurs, Diamant ne cache pas ses profondes affinités.

Saisissante, en son ingénuité, est l'opposition entretenue entre l'agressivité de la forme – qui fait songer au déferlement d'un papier mural – et la suavité de la couleur, – qui fait songer à la chaude intériorité d'un paquet-cadeau. Il en naît bientôt une tension étrange, accentuée par un fourmillement organique où nous retrouvons – à travers l'aile et le bec de l'oiseau, à travers les anneaux du reptile, à travers tant et tant d'élytres, tant et tant de tentacules – une sorte d'arche de Noé réduite en miettes. Et partout, des yeux, des yeux, des yeux... Mais s'agit-il, au milieu des remous de la vague, des yeux de la pieuvre ou bien des yeux d'une femme, – qui pourrait, par exemple, avoir été notre mère?...

L'univers des gens seuls est toujours surpeuplé. Nous le vérifions une fois encore avec Derek Diamant et sa dramatique épopée. Hier, quand il voulait peindre, il n'arrivait jamais au premier jet; aujourd'hui, quand il se met à écrire, pour le plaisir, il n'arrive jamais à la conclusion. Pourquoi donc, en lui, à ce point prolongée, une telle brisure? Pourquoi?... Confronté à l'insondable, celui-là même qui se voudrait un témoin n'a plus, hélas! qu'à se taire.

1. Au Centre de recherche Créer, du 2 au 26 mai 1984.

Jean-Luc ÉPIVENT

LOUIS GOSSELIN, OU LA PERMANENCE DU SACRÉ

La démarche de Louis Gosselin, céramiste inspiré et toujours très méthodique, est doublement digne d'intérêt. D'abord, elle prouve que les plus anciennes techniques, loin d'avoir tout donné, ne demandent, le plus souvent – contre un peu de hardiesse ou d'habileté – qu'à se laisser perfectionner. Et puis, surtout, elle témoigne en faveur de la permanence des instincts fondamentaux et des aspirations secrètement entretenus par l'être humain. Incessants combats livrés contre l'opacité ambiante par des cœurs hésitants mais affamés d'éternité...

Lors de sa dernière exposition parisienne[1], Louis Gosselin, dont la production (avec environ mille créations en douze ans) est d'une ampleur tout à fait considérable, s'est attaché à valoriser ses porcelaines, exécutées, à partir de 1977, dans les ateliers de la Manufacture de Sèvres. Si l'emploi du grès reste indispensable pour les pièces les plus importantes – de larges disques d'où se dégage une indiscutable impression de force –, le passage à la porcelaine lui a permis, parallèlement, de beaucoup gagner en finesse. En fait, au lieu de simplement la préserver, l'artiste a su approfondir sa relation privilégiée avec la terre, matériau de prédilection. Mais il a dû s'adapter à de nouvelles méthodes, c'est-à-dire adopter lui-même un autre maintien. En effet, le travail de la porcelaine, à la différence du grès, exige des outils dont le maniement est d'une minutie extrême. Par ailleurs, en raison d'un risque évident de claquage, les étapes de la cuisson et du séchage constituent toujours des instants critiques. En contrepartie – en dehors de toute flatterie, de toute joliesse, de toute sollicitation purement décorative –, la porcelaine, en favorisant l'élaboration d'une véritable calligraphie, a élargi les horizons de Gosselin jusqu'à l'univers des signes. Ainsi, à l'aide d'une boudineuse – et c'est là l'une de ses récentes trouvailles –, a-t-il pu opérer des projections sur des supports de plâtre pour en tirer les éléments d'une écriture parfois insolite mais profondément originale.

22. Louis GOSSELIN
Rythme blanc, 1979.
Porcelaine; 15cm x 10 x 3.

Ce que parvient magnifiquement à exprimer Louis Gosselin, à travers la diversité de son invention, c'est avant tout la présence d'une autre dimension, étrangère à la seule physique. Il ignore les lois du temps et de l'espace. Son inquiétude est ailleurs. Autant il se rit d'une sculpture de la vanité, affichant abusivement la stérilité des hochets de luxe, autant il affirme avec gravité son respect pour tout ce qui, témoignant en faveur de la permanence du sacré, perpétue dans nos consciences l'inappréciable valeur des plus vieux objets culturels. Il n'a que mépris pour l'art de l'esquive; chez lui, tout annonce la nécessité de faire front: sa vie, ses idées, ses œuvres. Ce révolté toujours seul, cet apôtre du refus, cet indomptable individualiste a aussi l'humilité d'un saint. Le message est simple, il est clair: à défaut d'adoration, ayons au moins le souci – en préservant le lien primitif qui nous rattache encore à la terre – de nous imposer un surcroît d'interrogation...

Dans l'éternel combat opposant David à Goliath, Gosselin est du côté du premier. Il n'a pas besoin d'armes pesantes, lui qui se doit d'abord de préserver sa mobilité. Délibérément placé au service d'une authentique gestualité – entendons: d'une improvisation transfigurée par l'inspiration –, il est toujours prêt à bondir, à pousser plus avant, sans pouvoir envisager de revenir sur ses pas. Il est vrai que son programme est le plus ambitieux, le plus prodigieux, le plus fou qui soit: la rencontre, le temps d'un éclair, d'un peu d'argile avec une parcelle de l'Esprit divin...

1. Au Centre Culturel Canadien, du 4 mai au 10 juin 1984.

Jean-Luc ÉPIVENT

BORDEAUX

DAVID RYAN ET *L'ULTIME PRÉSENCE*

Ce qui caractérise le travail de David Ryan, c'est une figuration élémentaire, sans détours ni échappatoires, assiégée par des vagues acérées de signes, de hachures et d'entailles. Elle se détache, incisive, jaune d'or, d'un fond noir, espace nocturne, silencieux et sans possibles dérobades. Sobrement esquissés, hommes, femmes, dauphins, taureaux, chevaux se confrontent irrévocablement. Ces images condensées révèlent des nœuds d'émotion et d'étonnement à travers des actes guerriers où la danse des corps reste toujours muette. Dans ses grands tableaux, tragiquement démesurés, David Ryan ne cède ni aux artifices ni aux concessions. Ce qu'il cherche, c'est une certaine fragilité de

l'image pour donner à vif tout ce qui se passe dans le cheminement d'un travail d'une redoutable originalité.

Son activité picturale revendique une complicité qui s'efforce de dénaturer le sens de l'image unique et de prolonger l'acte du peintre dans le cadre d'autres modes d'expression (performance, musique,...). Pour provoquer des lectures différentes de ses images, David Ryan travaille en étroite collaboration avec un ami musicien, Jérôme Joy. La réflexion menée ainsi en commun engendre une singulière théâtralité qui s'attache à renforcer l'essentiel sans le piétiner. Un dialogue se développe où le peintre a un droit d'écoute et le musicien un droit de regard, chacun pouvant, à sa manière, intervenir sur le travail de l'autre.

D'une telle pratique, découle la *répétition* par Jérôme Joy de certains tableaux de David Ryan. Le musicien exécute, selon la même technique, un double d'une image du peintre. Il s'approprie les lignes de force d'une œuvre qui, de ce fait, s'impose avant tout comme un sujet. Cette permutation des compétences pousse l'artiste à découvrir ses limites et l'oblige à prendre d'autres risques. Souhaitant rester ouvert à tous les possibles, David Ryan récuse le carcan de l'image unique et la fonction du peintre qu'elle conditionne. Il transcende les règles du jeu et s'engage, sans réserve, dans l'expérience d'une œuvre attentive à ses redoublements.

23. David RYAN
Taureau, 1983.
(Phot. Bordeaux, CAPC.)

La peinture de David Ryan prend toute sa justification dans une action-exposition d'un soir comme *L'Ultime*, imaginée et réalisée en compagnie de Jérôme Joy. Cette performance s'organise comme une promenade ponctuée par vingt tableaux immenses (5 m x 5), la plupart peints par David Ryan, les autres *répétés* par Jérôme Joy. C'est un lieu de rêverie et d'harmonie, d'ombres et d'éclairages diffus, d'écoute, d'accords et de combats, perturbé par la musique de Jérôme Joy, entrelacement de lignes mélodiques et de rythmes simples. Dans cet environnement, où s'instaurent des forces de peur, de soutien ou de fuite, les deux artistes se déplacent et exécutent une sorte de rituel composé de danses, de chants et de chutes. *L'Ultime* est le théâtre de fines cassures, d'offres singulières et d'interrogations diverses où l'exposition des tableaux de David Ryan, limitée à trois heures, accentue l'intransigeance d'une peinture qui refuse tous les attachements aux apparences et aux complaisances.

Principales expositions:
— Galerie Axe Art Actuel, Toulouse (1983);
— Galerie Gillespie-Laage-Salomon, Paris (1983);
— *L'Ultime*, CAPC-Musée d'Art Contemporain de Bordeaux (1984);
— Ateliers 84, ARC-Musée d'Art Moderne de Paris (1984).

Didier ARNAUDET

UN REGARD NEUF SUR L'ART RELIGIEUX AU QUÉBEC

Suite de la page 25

polychrome; orfèvrerie la plus diverse; estampe européenne ou québécoise; vêtements sacerdotaux, parements, bannières et attributs épiscopaux; fer forgé, vitrail, etc.

A travers cette diversité, on a cherché à évoquer aussi bien la vie religieuse que la vie des formes. On a tenu compte aussi bien du contexte de création des œuvres que de leur utilisation. On s'est intéressé autant aux questions de style qu'aux problèmes d'iconographie. On a tenté de dégager de façon aussi objective que possible les traits d'originalité et de dépendance propres à notre héritage artistique religieux, un héritage qu'on ne saurait désormais dissocier de l'évolution de l'art occidental. En ce sens, on peut parler d'une exposition ouverte sur le monde, une exposition devant laquelle il devient évident que, par delà les valeurs symboliques qu'il incarne, l'art religieux occupe une place essentielle dans l'évolution de l'art québécois. Si cette manifestation a permis à trois générations d'historiens de l'art de faire un bilan des recherches menées au cours des vingt dernières années, elle a également le mérite d'ouvrir la voie à l'exploration de champs de recherche aussi nouveaux que prometteurs.

1. Elle doit prendre fin le 13 janvier 1985.
2. M. Yves Lacasse participa à cette première phase à titre d'adjoint de Jean Trudel. Il devait peu après accepter un poste de conservateur au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Il fut remplacé par M. Mario Béland, à la fin du mois de mars.
3. Cette exposition était placée sous la responsabilité de M. Magella Paradis, conservateur au Musée du Séminaire de Québec.

RAYMONDE GODIN, UNE DOUBLE INTÉGRATION

Suite de la page 37

La substitution de l'acrylique à l'huile, en 1971, permet à Raymonde Godin de franchir une étape décisive, avec l'obtention de formes plus transparentes et plus souples, dont l'émergence est favorisée par la fluidité de la matière. Elle en est ainsi arrivée (à partir d'une longue étude des idéogrammes) à l'élaboration d'une véritable écriture, lui permettant de libérer l'indicible grâce à un surprenant pouvoir d'expression – au sens le plus fort de ce mot: celui qui veut que soit rendu le non-dit d'un fait vécu ou d'un simple état de conscience par la projection du signe. Nous voyons donc se dresser, érigées les unes à côté des autres, des colonnes aux subtils enroulements, qui, par la juxtaposition des taches les plus vives – bleu et vert accompagnés d'ocre ou de rouge – nous imposent, avec l'élan de leur prolifération, aussi impétueuse que savamment contenue, la féconde et foisonnante image d'une forêt de symboles...

S'il n'y a pas rupture entre la vie créatrice de Raymonde Godin et sa vie personnelle, il ne saurait y avoir rupture, non plus, entre la vie de l'individu et celle de son espèce. Tout continuum purement organique (ou interorganique) finit par nous conduire au continuum espace-temps, avec la double intégration du temps à l'espace et de l'être au temps. Par l'approfondissement de sa pensée sur les phénomènes plastiques, l'artiste elle-même, dans l'un de ses carnets, a su transcrire à merveille la permanence de pareille vérité: «Le geste rapide, observe-t-elle, est un élément d'un ensemble plus vaste qui est une forme lente». Tout – en quelques mots, en quelques traits – est enfin dit. A chacun d'en tirer son profit...

1. A la Galerie 13, de Montréal, en octobre et novembre 1984.

COMMUNIQUÉS

Le Musée des Arts Décoratifs de Montréal désire faire l'acquisition de meubles, de textiles, et d'objets en verre et en céramique créés entre 1930 à 1950 par des designers scandinaves. Pour renseignements, s'adresser à Josée Serravalle; Tél.: (514) 259-2575.

L'Université Hofstra de Hempstead, New-York, annonce la tenue, les 14, 15 et 16 novembre 1985, d'un colloque sur *L'Art d'avant-garde et la littérature – Vers une réévaluation de l'héritage du Modernisme.* A cet effet, les personnes intéressées sont invitées à soumettre avant le 1er avril 1985, des textes en double ne dépassant pas vingt minutes de lecture à la coordonnatrice, Mrs. Barbara Lekatsas, au Centre Culturel de l'Université Hofstra. Les textes choisis seront publiés.

Pour renseignements, écrire à:
Avant Garde Art & Literature
Hofstra University Cultural Center (HUCC)
Hofstra University
Hempstead, NY 11550
ou téléphoner à: (516) 560-5974/5669