Document generated on 10/12/2024 2:16 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54150ac

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

(1985). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, *30*(119), 72–79.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1985

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/

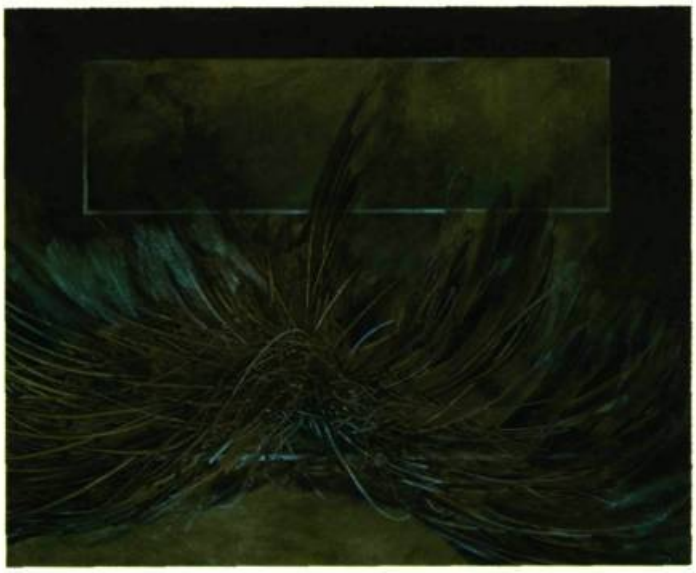
EXPOSITIONS

MONTRÉAL

LES STRATAGÈMES D'ANDRÉ BLOUIN

Coiffes indiennes froissées, nids, larges coups d'ailes, gerbes d'herbes dures, humides; plumes robustes, danses tribales, rien de strictement figuratif pourtant, sinon quelque silhouette de chien au repos... André Blouin exposait[1], en février dernier, une dizaine de toiles exécutées depuis l'automne. Les crises et les transes de son pinceau nuptial et belliqueux cherchent à nous persuader que, si l'art est un *leurre*, il n'en reste pas moins recommandable absolument.

Un *stratagème*, dirait Blouin. Il est ici question de prédateurs et de proies – d'appâts aussi –, et les uns comme les autres tentent de confondre leurs antagonistes. Non à proprement parler une thématique, mais plutôt des phénomènes, des méthodes de *camouflage*, sans duperie toutefois: «D'une certaine façon, l'exécution de cette série de toiles est elle-même un stratagème». Jamais vain, cependant: il arrive un moment où l'art procure de telles satisfactions, est à l'origine de tels affranchissements, qu'il faut reconnaître qu'on s'est peut-être mépris naguère sur *l'utilité de la mort*.



1. André BLOUIN *Mutation et envol*, 1985. Acrylique sur toile; 101,6 cm x 121.

Souvent un rectangle (ou seulement une trace de rectangle) à l'horizontale ou à la verticale, occupe le quart, parfois le tiers de la surface, et c'est d'après, avec ou contre lui que se *cambre* le phénomène, cette touffe de traits et de couleurs expansifs. Règle générale, l'écheveau bondit hors de ce rectangle, à la fois incubateur, chrysalide et cocon, nid ou caveau...

S'en extraire pour danser, à la manière des grands oiseaux, dans une prodigalité de plumes («Progressivement, j'ai orienté mon action vers une célébration»[2]), avec le bruit vif, impatient et sec des ailes frappant la terre brûlée, mais non sans un doute rétrospectif, habituellement repoussé; le plus souvent surmonté, on l'a dit.

Mais n'insistons pas outre mesure sur les symboles. André Blouin a pleine confiance au pouvoir salvateur de la peinture et d'elle seulement; il sait traquer la couleur, jalouse de ses puissances encore inexprimées, et la sortir de ses retranchements pour la produire au jour. Couleur de daim mouillé; oranges et rouges d'automne intenses, où la blancheur soudain, crée des effrois de lumière. On sent qu'il y a eu, sur la table rituelle, des luttes, des besoins irrépressibles de culbuter les structures rigoureuses, et l'artiste s'est interrompu avant que ne flanche l'équilibre. Il y a là franchise, offrande et feu. Il y a là *tempérament*.

1. A la Galerie Alliance, de Montréal, du 6 février au 1er mars 1985.
2. In *Cahiers 19*.

François TÉTREAU

UNE PEINTURE D'INTUITION AUX COULEURS D'AMÉRIQUE

Ma nouvelle vie québécoise est fantastique et le bonheur de peindre, présent dans mon quotidien. (Yvone Duruz)

D'origine Suisse, Duruz habite le Québec depuis quatre ans. Artiste renommée, sa peinture transpire une liberté nourrie au contact de la jeunesse. Peintre graveur et écrivaine, Yvone Duruz exprime d'une façon consciente les mille et une facettes cachées de la vie moderne dans son évolution précipitée[1].

La nature violente des rouges agresse des personnages et les métamorphose. Cette manière de représenter les affections sociales se qualifie d'archétype. La robotisation de l'être humain est, ici, élaborée par la danse fantomatique. Se manifeste et s'articule à parts égales l'anonymat de ces corps à l'état primitif dans leurs ombres renversées.

Que ce soit dans *Spotlight*, dans *Love Story* ou dans *America*, l'exubérance, l'individualisme et le caractère revendicateur de ces êtres dénudés, soulignent le geste spontané du peintre. La juxtaposition de zones de peinture brute s'oppose, dans ces toiles, au traitement des couleurs en aplat, d'apparence crues et nettes. L'espace exploité des corps tordus par l'émotion dont le cycle extérieur-intérieur nous ramène à la consommation sensorielle, n'est-elle pas une manifestation de notre société au cadre social presque inexistant?

La mutation sujet-objet cache le thème d'inspiration et dévoile dans l'imaginaire de l'interprète des affinités multiples par rapport à l'histoire de l'être. La non-couleur sépare des espaces bidimensionnels aux formes érodées, blanchies et sans artifice. Seuls, les couleurs métalliques et les rouges indiquent le drame.

L'architecture d'environnement est dégrossie grâce à de fortes teintes bleutées qui contournent ces personnages *lunaires*. Un silence nocturne cache le drame d'où surgit une agitation froide ou chaude suivant le chromatisme de la toile.

Dans le triptyque *Spotlight*, de grands mouvements obliques, rouges et blancs, s'acharnent à voiler la lecture. Ils ondulent et marquent le temps d'une transformation. Tant de jour que de nuit, des personnages s'entrelacent, pataugent sur des fonds dégarnis et luttent d'une façon féroce. Leurs visages se définissent dans l'ombre où seuls des yeux aux contours souples et discrets sont évidents. Les mains, prolongement de bras ouverts, visibles seulement par la mutation de l'ombre, servent d'appui afin de mettre en évidence cette lutte acharnée. Dans *Love Story*, les six mains rouges tracent sur le rivage dénudé une piste meurtrière de clair-obscur. C'est dans la subtilité de la mutation extériorisée que disparaît à tout jamais la magie de l'amour. Duruz démytifie le classique *Love Story* d'Amérique et peint l'impossible contact de ces personnages d'Harlem glaciaux, au regard dur, un soir de crépuscule.

L'apparition des étoiles, des cornets de crème glacée, des micros, laissent une note humoristique qui équilibre les tensions. Le réel ne serait-il pas dans l'illusion éphémère de la vie? Elle manifeste les plaisirs: *America*, une chaleur de volupté féminine. Cette toile représente une femme teintée de blanc, aux contours charnels agrandis de pourpre et de rosé. Elle pose et miroite devant le regardeur par l'intermédiaire d'une énorme coupe de crème glacée à cinq boules, généreuse et dégoulinante de caramel. C'est une œuvre à lecture multiple. Se complètent: le silence, l'expression d'un réalisme senti, un code d'esthétique intelligible et une grande créativité. «La dualité dans la lutte de cette série de toiles, prend sa source grâce à l'importance des médias. Ces informations dépersonnifient les individus», explique Yvone Duruz.

2. Yvone DURUZ *Love Story, N° 8*, 1984. Acrylique sur toile; 121 cm x 92.

Les dernières œuvres, *Ritual* 1 et 2, trouvent un compromis par rapport à cette réalité sociale. Les fantômes revêtent un habit de protection argenté, symbole d'une lumière réfléchie. Plus verticaux, les personnages se dédoublent en mutants. Les jaunes prennent place et l'expression des blancs annule le temps de la revendication. Leur danse est splendide, froide et méditative. Le corporel abdique, le combat est autre.

Ces mirages armés contre tout assaut extérieur prônent les Amériques avec une adresse surprenante. Ils soulèvent leurs jupes étoilées au rythme d'une musique inconnue de Broadway.

L'omission de certains thèmes qui ont référence à l'histoire présente ici une caractéristique évidente. Le renouveau de la palette d'Yvone Duruz ne fait qu'augmenter la tentation de la suivre dans sa démarche artistique.

1. A la Galerie Art 45, du 13 mars au 10 avril 1985.

Stella SASSEVILLE

MARK RUWEDEL ET CHARLIE MURPHY

L'exposition récente des travaux photographiques de Mark Ruwedel et de Charlie Murphy[1], met en relief d'une façon particulièrement saisissante, l'*espace* qui sépare ces deux pratiques photographiques, exemplaires par certains de leurs aspects, de la photographie actuelle.

Mark Ruwedel, qui est originaire des États-Unis, nous présentait, à cette occasion, des images de jardins et de façades de salles de cinéma. Ses photographies en couleur, réalisées avec une caméra de grand format (qui permet d'obtenir des images de haute définition) soulignent certaines caractéristiques *modernes* que l'on a attribuées à la technique photographique. Par exemple, sa capacité de reproduire tous les détails d'une scène, ou encore, pour reprendre une expression de Jean Baudrillard, de rendre «plus que visible, le visible».

3. Mark RUWEDEL
Coliseum, Seattle, 1984.

4. Charlie MURPHY
Aunt Wawi In My Mother's Kitchen, 1984.
Photographies, plâtre et peinture; 71 cm 1 x 68,6.

Ce type d'images nous propose par ailleurs, une reproduction de la réalité exempte d'*aspérités* ou de *poussières,* aussi bien sur la surface de l'image que sur l'*optique* qui la met en scène.

Rien ne vient donc troubler la rationalité de ce processus photographique, ni la tranquillité de son thème préféré, le paysage naturel ou urbain, figé par l'obturateur de l'appareil photographique.

Les grands collages sur bois de Charlie Murphy ne prétendent guère, quant à eux, à une précision visuelle ou encore à une surface lisse, exempte d'aspérités, puisqu'ils sont réalisés à partir d'un amalgame bricolé de portraits photographiques en noir et blanc d'amis et d'amies de l'artiste, d'objets trouvés, de bas-reliefs en plâtre et de matériaux pauvres: agrafes, polyester, bois pressé.

Ces diverses manipulations picturales permettent à l'artiste de reprendre, d'agrandir et de réfléchir ces portraits, dans un contexte photographique élargi, où l'on retrouve des concepts théoriques comme ceux de la chambre (noire), de la fenêtre (qui encadre), du miroir (qui reproduit), ou encore de la perspective. Ces œuvres intimistes sont aussi un rappel troublant (par les matériaux, par les intérieurs, par la façon) de la pauvreté économique des provinces de l'Atlantique, d'où Murphy est originaire.

De ces deux attitudes esthétiques, celle de Charlie Murphy est sans doute la plus intéressante par ses réflexions sur la photographie et sur le métier d'artiste (de l'artiste?). Quant aux œuvres de Ruwedel, il nous est difficile de croire, en 1985, au regard moderne, clair et objectif qu'il pose sur les jardins et sur les salles de cinéma, alors que notre environnement social nous confronte quotidiennement à plus de subjectivité et de confusion.

Bien que séparées par un *espace* idéologique, ces deux propositions ont néanmoins un point commun, qui est celui de leur lieu de diffusion: l'*espace* de la galerie où elles sont exposées.

Il est quelque peu ironique de constater que les photographes de diverses tendances doivent s'inscrire, pour assurer leur crédibilité artistique, dans ce lieu maintes fois décrié, tant par les uns que par les autres, qu'est la galerie d'art, là où la photographie reprend ce que Walter Benjamin croyait qu'elle avait définitivement perdu: son aura.

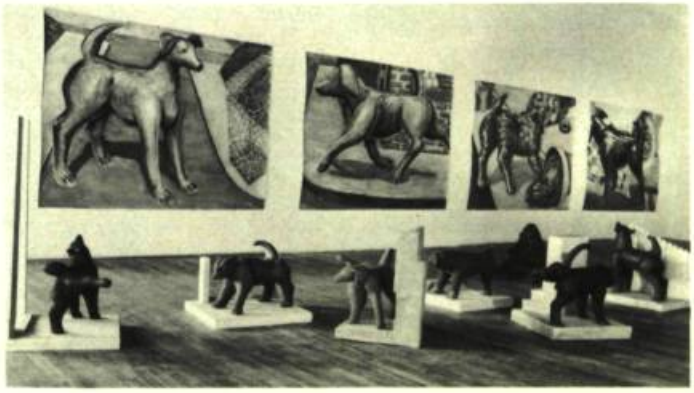
1. A la Galerie Dazibao, du 9 janvier au 3 février 1985.

Michel GABOURY

SUZANNE GAUTHIER

Suzanne Gauthier, une artiste originaire de Winnipeg, est connue depuis peu sur la scène artistique montréalaise. L'année dernière, elle exposait à la Galerie Interaction des assemblages de terre combinant des formes biomorphiques de toute sorte. Cette année, dans le cadre d'une installation de dessins et de sculptures intitulée Black and White to Full Colour[1], l'artiste expérimente les possibilités d'expression de ces deux formes d'art en faisant intervenir un répertoire d'images tirées des menus gestes des chiens en milieu urbain. Elle dépose huit sculptures d'argile cuite sur le plancher, au centre de la galerie, et accroche sur les murs, de chaque côté, neuf grands dessins colorés. Une pièce de céramique abstraite à une extrémité et un tas d'ordures très stylisées à l'autre encadrent une série de six chiens sommairement mis en situation par leur base respective: un chien, la patte haute, urinant au pied d'un escalier, un autre menaçant, placé devant une grille; ou encore celui-ci debout devant une clôture, le nez humant l'air. Dans les dessins, nous repérons aisément des éléments apparaissant en sculpture: le chien dessiné devant une fenêtre où l'on voit un soleil couchant est également exécuté en terre et des éléments de l'environnement dans lequel il est représenté serviront de piédestal à une autre sculpture.

L'utilisation du dessin par l'artiste rend caduque la traditionnelle aliénation de celui-ci par la peinture et la sculpture. Ayant longtemps été perçu comme étude préparatoire, il est ici juxtaposé aux autres moyens d'expression dans une partielle autonomie. Par le recours à la couleur et au grand format, Suzanne Gauthier confère à son dessin le statut de tableau en lui conservant la trace du travail de la main de l'artiste et les couleurs atténuées qui lui sont propres. Avec les pièces de terre, le travail au crayon sur papier établit un dialogue constant où il importe peu de savoir lequel est en conformité avec l'autre. Chacun des moyens fait voir une interprétation différente du motif mais aucun n'a la prétention d'en atteindre la vérité. Les dessins-peintures créent en couleur une certaine illusion d'espace; la sculpture s'affirme davantage en coïncidence avec notre espace réel. L'œuvre ouverte laisse chacun des différents types de représentation juxtaposés comme fragments autonomes. Ils s'exhibent tour à tour comme lieu convoquant le spectateur comme spectateur, chacun à sa manière propre.



5. Suzanne GAUTHIER
(Phot. R.S. Diamond)

Dans les œuvres sur papier, là où d'autres réutilisent des motifs abandonnés par l'histoire de l'art, Suzanne Gauthier choisit de représenter encore des scènes familières de la vie urbaine impliquant des chiens. Ce motif très anthropomorphique est retiré de son contexte initial, puis l'artiste le répète pour conserver sa puissance d'évocation. Sa récurrence dans toute la nouvelle peinture figurative ne fait qu'ajouter à son expressivité potentielle. La figuration n'est donc pas le but premier de ces œuvres; elle sert plutôt comme motif qui canalise l'énergie et anime la toile d'un dynamisme expressif. Nous pourrions en dire de

même de la gestualité, du travail de la couleur: ces éléments picturaux agissent comme carrefour dans une image construite de motifs. Ils aménagent et complexifient le réseau des renvois et des appels, dirigent la visibilité et simultanément la lisibilité pour solliciter le spectateur d'une façon obligatoirement active et dynamique. La surface, liant de ce tout fragmenté, est animée d'une énergie toujours coulante et changeante qui entraîne le regard du spectateur à la recherche d'une réponse impossible et sans importance...

1. A la Galerie Articule, du 30 janvier au 17 février 1985.

Marie PERRAULT

BERTHA SHENKER

Jeune artiste montréalaise, diplômée de l'Université Concordia, Bertha Shenker[1] participe à cet intérêt nouveau des peintres pour le tableau anecdotique. Il s'agit du rejet du formalisme au profit d'un art figuratif au contenu dramatique. La toile devient un constat ou un commentaire sur les problèmes sociaux ou politiques actuels.

6. Bertha SHENKER

Les paysages urbains sont des masses de couleur lumineuse, cernées de contours sombres qui forment une structure uniquement composée de surfaces, parfois de surfaces qui se heurtent violemment. La représentation de l'espace fait défaut, les motifs sont interchangeables à volonté. Leur forme résulte d'une synthèse entre les impressions que suscite le monde extérieur de l'artiste.

«L'architecture joue un rôle important comme élément historique; c'est un symbole du temps qui ne bouge pas, c'est là la rationalité parmi les émotions qui sont toujours changeables»[2]. Une tour revient dans plusieurs images. Pour l'artiste, elle symbolise la pensée prisonnière de la boîte cranienne, ouverte ou présente au monde extérieur par ses fenêtres que sont les sens de l'odorat, la vue, l'ouïe et le goût.

Le monde extérieur qu'elle décrit est peuplé de somnambules, ponctué d'oiseaux sombres, sous un ciel orageux. Un monde de solitude et de références. Références à un corpus pictural historique comme si il y avait timidité à s'exprimer complètement ou encore problème à trouver un mode d'expression original. L'ensemble du travail fait penser à une période naïve, comme un enfant qui découvrirait la culture, les couleurs et le reste, et qui veut jouer avec tout à la fois. Mais cette façon d'utiliser toutes sortes de références produit une œuvre sensible et poétique et, finalement, intensément personnelle.

1. Son exposition a été présentée au Centre Saidye Bronfman, du 10 janvier au 14 février 1985.
2. Catalogue Paris-Couleur-Montréal, p. 21.

Hedwidge ASSELIN

7. Vue partielle de l'exposition *Impulsion totémique.*

L'IMPULSION TOTÉMIQUE

L'Impulsion totémique: la tradition continue est une exposition qui tente de réunir sous ce thème les travaux récents de dix-huit artistes de Montréal, Toronto et New-York[1] et qui veut illustrer une récapitulation de l'énergie primordiale à l'origine du picturalisme. Selon le directeur de la Galerie, les artistes s'inspirent de sources aussi diverses que l'anthropologie, la mythologie, le surréalisme. Les styles vont de l'interprétation littérale du motif du totem jusqu'aux définitions sublimées ou transcendées de cet instinct primitif.

Les artistes sont Pierre Bellemare, Liliana Berezowsky, John Heward, R. Schuyler Lake, David Moore, Daniel Oxley, Kenneth M. Peters, Richard Roblin, Michael Smith, Françoise Sullivan, de Montréal, Paterson Ewen, Victoria LeBlanc, Ted Rettig et Judith Schwarz, de Toronto, et Nene Humphrey, Nancy Smith, Joseph Szilva et Brian Wood de New-York.

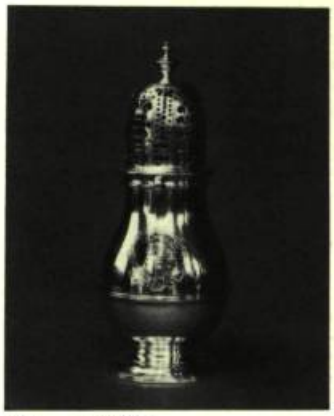
Les sculptures, en général, qui respirent bien dans cet espace, traduisent de façon plus heureuse le thème invoqué. A noter particulièrement l'*Althear* de Berezowsky, qui représente un lieu habitable reposant sur trois minces pattes traitées différemment. Le lieu a des réminiscences de structures anciennes. Le *Palmyra* de Joseph Szilva est composé de deux écus patinés bronze qui ont une résonnance africaine.

Côté peinture, l'œuvre de John Heward *Untitled* (Maskpiece) est la plus intéressante. Un cercle, un triangle et un carré sont disposés de façon spontanée sur une toile non montée, qui se juxtapose sur une autre aux symboles différents. L'effet s'accorde bien au thème proposé. Le néo-expressionnisme a ses adeptes ainsi que le hard edge et l'abstrait lyrique.

L'exposition démontre surtout l'ouverture d'esprit du directeur sur le plan esthétique et permet d'augurer une carrière intéressante pour cette nouvelle galerie.

1. Présentée à la Galerie John A. Schweitzer, qui occupe le local de l'ancienne Galerie France Morin, du 13 janvier au 8 février 1985.

Hedwidge ASSELIN



8. Simon PANTIN I
Sucrier, 1715-1716.
Argent.
Don de Mme Henry P. Markey.

L'ARGENTERIE HUGUENOTE

Il est assez rare d'avoir le plaisir de voir une exposition d'art décoratif au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Car les arts dits mineurs ont proportionnellement droit aux cimaises. Quel dommage! Puisque le secteur des arts décoratifs, au sens large, est peut-être l'une des formes d'art, avec l'architecture, qui fait le plus partie intégrante de notre quotidien.

Pour cet intermède, le conservateur des arts décoratifs, Robert Little, nous propose, au chapitre des petites expositions didactiques Au fil des collections, *Argenterie huguenote: le style dépouillé*[1], et ce, afin de mieux mettre en valeur et de faire connaître une mince partie de la magnifique collection d'argenterie ancienne que possède le Musée, malheureusement présentée dans un espace trop exigu.

Les objets présentés regroupent de fins exemples d'un style dépouillé faisant opposition à la surcharge décorative qui avait alors cours en Angleterre. Après la révocation de l'Édit de Nantes, plus de 400,000 huguenots[2] durent trouver exil en Hollande et en Angleterre, et, parmi eux, plusieurs maîtres de métiers rapportèrent de France cette tendance au dépouillement. Revalorisant cette esthétique de la sobriété, où la forme parle par la ligne et non plus par une accumulation d'ornements et de bosselages qui font oublier la nature première de l'objet. Pour les huguenots, la forme doit être utilitaire et son exécution s'allie à des lignes bien simples répondant au penchant naturel des Anglais pour le dépouillement, et qui sut s'imposer tout au long du dix-huitième siècle.

Aidés par la prospérité grandissante de la nouvelle aristocratie, à l'affût des nouveautés, les artisans huguenots connurent un grand succès – malgré un boycottage des orfèvres anglais –, dû également au style qu'ils préconisaient ainsi qu'à leur habilité technique remarquable. Leur esthétique reposait sur un agencement de formes de base: le balustre, forme ronde, octogonale ou hexagonale, forme agencée, moulée, coulée et délicatement ciselée avec de fines moulures en courbes de cymes ou de grecques. Comme la plupart des surfaces étaient plates et dépouillées, elles permettaient de ciseler les chiffres et les armes des familles qui acquéraient ces pièces. Les inscriptions pouvaient être faites par d'autres corps de métier comme les graveurs, ce qui eut pour effet de faciliter l'industrialisation et d'amener, par une plus grande communication entre les artisans, de nouveaux registres de formes.

Parmi les objets présentés, figurent des pièces utilitaires alors en pleine vogue, comme de belles boîtes à thé aux lignes sobres, des plateaux sur pied, de magnifiques cafetières, chocolatières et théières, dont une par William Spacman. L'exposition regroupe quelques vingtaines de pièces des artistes les plus représentatifs de ce style dépouillé, qui connut sa plus grande vogue entre 1700 et 1730.

Malgré une présentation sobre et de bon goût allant dans le sens des nouvelles tendances de la muséologie, il est cependant regrettable que les présentoirs nous laissent voir tous les fils électriques, chose qui aurait pu être corrigée par des vitrines plus hautes d'une dizaine de pouces seulement.

1. Du 28 février au 2 juin.
2. Les estimations vont de cent cinquante à quatre cent mille.

Martin-Philippe CÔTÉ

9. Céline BARIL
Une histoire de la création, 1984.
Installation.

L'HISTOIRE DE LA CRÉATION DE CÉLINE BARIL

Une Histoire de la création, racontée par Céline Baril, est certainement une drôle d'histoire[1]. C'est une installation qui interroge sous plusieurs aspects le moyen d'expression photographique comme véhicule idéologique. L'artiste a installé cinq photographies à l'extérieur de la Galerie. Quatre d'entre elles sont placées à l'extérieur des fenêtres tout autour de la Galerie et sont visibles de l'intérieur. La cinquième fait face à la rue, sur le balcon. L'accrochage est particulièrement signifiant: les photos sont accrochées à la base de la fenêtre, et ce que l'on voit alors est une portion du paysage urbain encadré. Cette série ceinture en quelque sorte l'installation, elle instaure des intervalles, brisant ainsi la narration qui risque de devenir prédominante.

Cette Histoire de la création est organisée sous la forme de *stations* où se côtoient les personnages de Dieu et de Napoléon. Dieu est représenté par une photographie de la tête d'une statue: un patriarche au regard foudroyant. Accrochée très près du plafond, elle domine le spectateur. Napoléon figure sous l'aspect d'un jouet miniature photographié avec une lentille «macro». De l'agrandissement, résulte un flou, une sorte d'inflation de l'image faisant écho peut-être à la fascination exercée par le personnage historique. La place occupée par la représentation de Napoléon mérite qu'on s'y attarde. Manifestement, Céline Baril a choisi deux représentants qui incarnent fortement l'image du père. Je dois dire que j'ai été frappée par l'ampleur donnée à la représentation de l'homme au sein de l'exposition. Dans la majorité des œuvres, il y a une prédilection pour le motif de la tête et elle est, dans la plupart des cas, détachée du corps. Au delà de la dichotomie corps/esprit, il faudrait peut-être voir la coupure effectuée par le rectangle photographique: mutilation du corps. Les similitudes entre l'appareil photographique et les armes sont connues. La guerre est une entreprise d'homme et Napoléon[2], un militaire dont la renommée n'est plus à faire. Par des subterfuges, il devient ici la cible d'une caméra, même si l'avènement de la photographie lui est postérieur.

Fiction de la réalité ou réalité de la fiction? L'exposition de Céline Baril me semble poser un problème tout à fait actuel: la tension entre le politique et le poétique. Dans cette Histoire, les deux instances cohabitent et entrent parfois en conflit mais suscitent le questionnement. Entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'objectif et le subjectif, pas de juste milieu mais une friction d'où surgit le sens de l'œuvre.

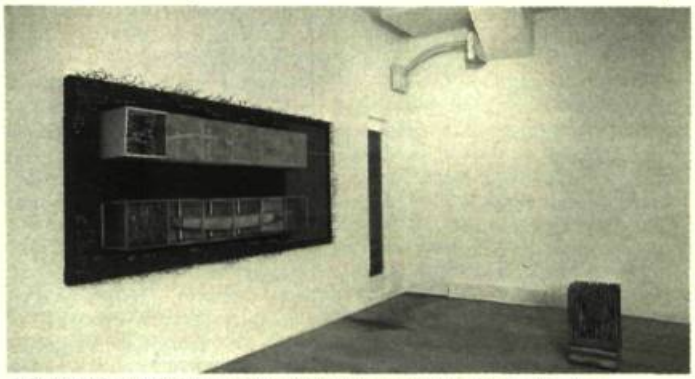
1. A la Galerie Appart', du 7 novembre au 1er décembre 1984. Cette installation s'inspire d'*Une histoire de la création* de l'auteur de l'article.
2. L'exposition Le Musée des sciences par Lyne Lapointe, Martha Fleming et Monique Jean, février 1984, en a démontré plusieurs aspects. Voir aussi l'article de Pierre Boogaerts, *Perspectives, photographie et encadrement*, dans *Parachute*, N° 30, p. 33-41.

Chistiane GAUTHIER

VENT D'OUEST

Comme on pouvait s'y attendre, le bois est à la fois le thème et le matériau principal, le concept et le contenu de l'exposition Wood of the West/Direction Est, dont les artistes viennent de la Plaine et de la Colombie-Britannique[1].

Robert Iveson présente deux objets dont l'un est de facture plus artisanale qu'abstraite *(A Step Closer/Un pas ensemble)*, et composé de planches vernies fixées sous un panneau central par des boulons, eux aussi en bois. Son autre œuvre, *Harrows*, exclusivement en bois elle aussi, est formée de quatre sections faites de planchettes entrecroisées, posées sur le sol, s'apparentant soit à une herse, comme son nom l'indique, soit aux rideaux de fer qu'utilisent certains magasins. La démarche d'Iveson (s'inspirer plus ou moins exactement d'un objet utilitaire, le recréer en changeant de matériau et le rendre *inutilisable*, c'est-à-dire le transformer en objet d'art) s'inverse chez George Sawchuk, qui incorpore des objets usuels à l'intérieur de ses sculptures. Ces objets témoignent de la présence d'un monde extérieur à l'art: celui de la vie quotidienne. Sawchuk équarrit partiellement des troncs d'arbre et introduit dedans un livre de Lénine (dans *New, New Testament*), ou, dans *Granary*, une caissette remplie de grains. Autre manière: il bâtit un autel sur lequel il place des objets miniatures commémorant la mort de Louis Riel *(The Sting of the Wasp: Requiem for Louis Riel)*: une croix à laquelle il ajoute un gibet, un cercueil rempli de grains, un coffret renfermant une médaille de saint Christophe, deux hampes au bout desquelles flottent les drapeaux britannique et québécois. Deux de ces œuvres sont déjà très représentatives des convictions sociales de l'artiste: son engagement envers les démunis, les travailleurs manuels et autres victimes du système.



10. *Direction Est* chez Optica: En haut: Tommie GALLIE *Sans titre*, 1985. au mur et au sol: Marcel GOSSELIN *Passage*, 1983. et *Mirador*, 1983-1984. (Phot. D. Farley)

Rick Ross et Tommie Gallie offrent un message plus *léger* et, dans le cas de Gallie, la métaphore est architecturale. Deux petites sculptures sont placées dans des endroits stratégiques (un coin de fenêtre et entre deux avancées du plafond), comme si elles étaient des supports structuraux: ce sont des tiges de bois flexibles, courbées sous la pression des blocs de bois qui les enserrent. Rick Ross combine un dessin et sa réalisation concrète, soit une patère (une branche peinte en blanc) à laquelle est accrochée un chapeau rouge... en bois.

Terence Johnson expose aussi un dessin et sa matérialisation, ce qui semble être la carène d'un navire. Toutefois, les sculptures et les dessins, très épurés, sont proches de l'art conceptuel (ce n'est pas tant de la navigation marine que de la céleste dont il est question). Un lien physique est créé entre le dessin et l'objet (contrairement à Rick Ross): le support des bateaux est placé entre les deux dessins et des traits de craie indiquent l'axe où les poser.

Enfin, Marcel Gosselin se sert de matériaux fragiles pour signifier la fuite du temps, la vie et le déclin des choses. Sa manière nous renvoie aux gestes physiques de la cueillette puis de la mise en forme, de la mise en ordre. Dans *Passage*, Gosselin assemble branchettes, papier de riz, peaux très fines, allumettes, aiguilles, ampoules miniatures, sur un panneau troué. L'accrochage sur le mur est plus un rappel pictural que sculptural, ce qui n'est pas le cas pour *Aile* et *Flèche*, branches dont le recouvrement s'écaille, ou pour *Mirador*, une multitude de branchettes immobilisées dans un socle de béton.

Sauf en ce qui concerne Ross, tous les artistes ont remarquablement soigné l'exécution et la finition de chacune de leurs pièces, ce qui nous ramène à la tradition historique de la sculpture et nous éloigne des ready-made de Duchamp, soit de la remise en question de l'artiste comme artisan et du questionnement du statut de l'objet d'art. Le déplacement en dehors du champ de l'art s'effectue aussi chez Sawchuk, alors que Johnson et Gallie s'intègrent aux courants de l'art contemporain. Quant à Iveson et Gosselin, l'un est peut-être trop littéral et l'autre trop méthodique pour avoir une grande portée, du moins dans les œuvres présentées.

1. Présentée à la Galerie Optica, du 29 janvier au 23 février 1985.

Pascale BEAUDET

SIMONIN LES FILMS INTÉRIEURS D'UN DESTIN

> Ce jeune garçon pauvre qui tient un jeune chien à peine né dans ses mains et penche sa joue vers lui (Kertész, 1928), regarde l'objectif de ses yeux tristes, jaloux, peureux... En fait, il ne regarde rien; il *retient* vers le dedans son amour et sa peur; c'est cela, le Regard.
> (Roland Barthes, *La Chambre claire*)

> Par bonheur, pourtant, qu'est-ce *l'être*? – Il est que des façons d'être, successives. Il en est autant que d'objets. Autant que de battements de paupières.
> (Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*)

Vouloir dire l'œuvre de Francine Simonin, c'est accepter de lever les barrières de toutes les nomenclatures formelles qui veulent décrire une démarche. Si, dans un premier moment, nous aurions pu être amenés à nommer sa trajectoire par les vocables de l'abstraction lyrique, rapidement nous avons abandonné ces terres de la restriction pour n'écouter que les appels de sa création.

Dès les débuts de son aventure, nous avons été tentés de la comparer à la force d'un Mishima dont le nom signifie littéralement en japonais «Trois îles» que nous n'hésitons pas à nommer Beauté, Érotisme et Mort. Car sa quête interroge l'absolu et répond à un cri essentiel. Que ce soit à travers le *Primordial Final*, les *Circuits intérieurs, Aires de femmes* ou *Topologies*, Simonin obéit à une pulsion lointaine des commencements. Si l'on songe aux premiers créateurs dont l'histoire a conservé une trace – on pense ici aux grottes de Lascaux –, l'artiste ici semble avoir retenu, de ces élans originels, la puissance du geste.

Semblable à une *mer (mère) de fertilité*[1] qui se déploie sur les rivages de l'interrogation, Simonin a écrit à travers son œuvre les signes d'une profonde intégrité. Ses *Films d'intérieurs* qu'elle vient récemment de nous présenter[2], craignent moins les bonheurs de la séduction. Ces corps qui chantent, sautent et gambillent, appellent les regards de l'intériorité. Si, dans un premier élan, l'on peut y reconnaître la fête du mouvement, ces larges traits campent à la fois ces divinités de chair et de sang dans une aire de grande solitude. Ces êtres esseulés jusqu'à la nudité se prostrent dans des joncs de lignes noires, voire se cambrent pour défier la mort. Ces personnages donquichottesques oscillent souvent entre le sublime et le dérisoire. Dressés sur un tabouret ou courbés vers le limon, ils errent à la recherche d'un lieu juste où, semble-t-il, pourraient s'inscrire les bonheurs de la totalité.

La vie apparaissant comme un jeu de colin-maillard où l'on tâtonne dans les sentiers obsédants d'un questionnement infini, l'on n'est point étonné que l'artiste ait eu besoin de créer par pulsations séquentielles des corps tourbillonnants jusqu'au vertige. Pareilles à un film dont on aurait arrêté chaque plan, ces images décomposées, cette quête anxieuse conduisent là où subsiste, au delà des affleurements du dehors et du dedans, l'intolérable et douloureuse tentation de s'approcher, de prendre possession d'autrui. D'un coup d'œil, Simonin fait tomber les cloisons de l'inconscient; le mouvement le plus fugitif la révèle plus que les paravents de la vraisemblance. Si le temps ici devient un courant rapide qui pousse les intrigues de nos *films intérieurs*, au regardeur de se servir de ses propres miroirs et des reflets qu'il y aperçoit pour tenter d'arracher au dessin son mystère.

Au niveau technique, le regard de Simonin s'empare à son gré de ses modèles, les étire, les abandonne, les pulvérise, les aplatit, les grossit, les comprime pour les obliger à lui faire entendre une voix essentielle qu'elle s'efforce de percevoir et qui pourrait bien être la sienne propre. Pour mieux comprendre ces mouvements secrets, l'artiste les a décomposés jusqu'à en faire un présent agrandi. Leur déploiement en impressions fugitives presque indéfinissables devient un long trait fragmenté qui rappelle la mémoire littéraire d'un Proust qui essayait «d'aller jusqu'à ce fond extrême où gît la vérité, l'univers réel, notre impression authentique.» Hélas! Ce fond total, s'il existait, aurait permis, depuis quelques millénaires déjà, que les frémissements angoissés de l'homme s'apaisent dans un silence serein. C'est pourquoi encore, l'artiste retourne la terre des passés et des présents, fragmente les traits de sa pensée pour y chercher quelques instants d'éternité.

11. Francine SIMONIN *Films d'intérieurs*, 1984. Dessin, craie et encre de chine sur papier; 80 cm x 120. (Phot. David Steiner)

Au delà de ces moments séquentiels et fragiles, Simonin a dépassé les ombres pour s'abandonner, à travers quelques toiles, à une fête rituelle qu'enchantent des couleurs vives. Elle ensorcelle les bleus pour faire bramer des corps couchés, enserrés, créés par son geste vigoureux de peintre. A la surface de ces lacs endiablés, se dessinent des voûtes splendides portant l'immensité des horizons. Et cet univers nous amène à ce mot de Rilke qui pourrait bien résumer les dernières œuvres de Simonin: «En une seule pensée créatrice revivent mille nuits d'amour oubliées qui en font la grandeur et le sublime.»

1. Avant de se donner la mort, Mishima écrivit un grand cycle romanesque, de la naissance à la mort, sous un seul titre *La Mer de la fertilité* qui se morcelle en quatre volumes: *Neige de printemps, Chevaux échappés, Le Temple de l'aube, L'Ange en décomposition.*
2. A la Galerie 13, du 7 au 31 mars 1985, ainsi qu'aux Services Culturels de la Délégation du Québec à Paris, en avril 1985.

Normand BIRON

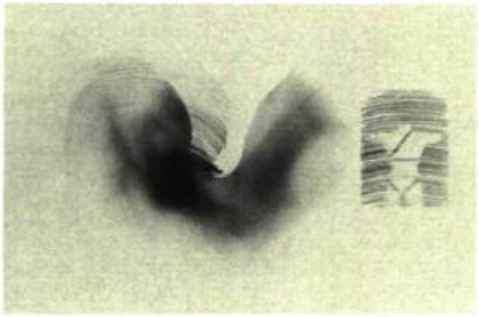
QUÉBEC VERS L'ART ACTUEL

Quelques-unes des galeries récentes orientent leurs regards en fonction de l'art qui se fait, s'analyse ou, tout simplement, existe.

Chez René Bertrand, l'art actuel accapare toute la nouveauté, surprenante en un lieu triste et morne (presque atone) où, dans l'espace rude et gris, rien n'existe que les œuvres. Un peu d'air pourtant ne saurait nuire aux excellents dessins de Paul Lacroix[1].

Misérablement épinglés, ces grands papiers blancs, vus de loin, semblent flotter au vent et ne rien *supporter* d'autre que leur propre poids. A tel point qu'on est surpris d'y découvrir, tracées avec habileté, les formes équivoques et naturelles de l'anatomie humaine. Équivoques, parce que justement ce que l'on croit deviner s'estompe et se dissout en une autre forme. La fluidité des traits rappelle la mouvance des dunes sous l'action du vent.

Énigmatiques, les dessins de Paul Lacroix sont conçus comme une suite aux subtiles variations en gris, aux allers et retours de l'œil entre la forme et le fond (Gestalt), entre les lignes floues et les images claires (transfert d'image). Alors, se dégage une sensualité à fleur de peau, évanescente même. Existe et se ressent un indubitalbe *ralenti sportif*, une marche vers l'immobile alors que tout semble vibrer. Peut-être, y décèle-t-on une *théorie du montage* qui essaye la cœxistence de l'image, précise et objective, et de l'impression, fugace et subjective. Subrepticement, la double association de cette vision simultanée rappelle aussi le microcosme en macrocosme: le détail anatomique – ce fameux ralenti – renvoie à l'image complète – ce calque bellâtre – d'où émerge le sens du dessin comme un jeu adulte entre l'échelle des plans et les valeurs sensorielles.



12. Paul LACROIX *Sans titre*, 1984. Pigment, décalque et crayon sur papier de Rives; 75 cm x 106. (Phot. Guy Couture)

Une humble sagesse caractérise la Galerie La Minerve. Forte d'un métier acquis chèrement pendant vingt-cinq ans, Mercédès Malo[2] expose des toiles rafraîchissantes, poétiques et sensibles. Le pays de Charlevoix tombe aisément sous sa dictée et le discours pictural qu'elle prononce la rapproche du courant impressionniste. Malgré une palette transparente, les textures demeurent fermes et, en son apparente légèreté, Mercédès Malo exécute des *toiles-céramiques* dont les savants glacis durcissent la neige omniprésente des tableaux. A la limite, la forme disparaît et le paysage déroule son mystère infini.

Irénée Lemieux[3] s'amuse à créer des sculptures étonnantes. Ramassés au hasard, pierres, galets et roches de toutes tailles sont assemblés pour la joie de l'artiste et le plaisir de l'œil. Créations morphologiques pour la plupart, ces montages de cailloux deviennent des *sculptures minérales* pleines d'humour et de candeur. Animaux, groupes sociaux, stylisations, figurations, rien n'échappe au regard inventif d'un artiste complet. Le traitement formel inclut toujours une présentation soignée. Laquées et parfois rehaussées au pochoir, les œuvres d'Irénée Lemieux démontrent ostensiblement que l'art existe en toute chose et que, souvent, il suffit de se pencher pour le trouver.

En constante référence avec lui-même, Richard Mill[4] retrouve son public, ses pinceaux et ses idées formalistes. L'expérience douloureuse renvoie constamment à l'artiste *en quête* du sens mystique de l'art, du geste, de la couleur et de leur présence ou, mieux, de leur *absence aiguë*, significative en elle-même.

Cette fois, l'artiste (séduit par les discours américains) découvre la transparence. Et le chemin tracé sur le support (toile ou bois), raconte une aventure indiscible, multiple, existentielle, potentielle et, malgré tout, incomprise. Sauf de quelques rares initiés. Car, justement, voici un art fièrement hermétique: à rejeter ou à accepter, sans demi-mesure. Voilà l'essentiel de sa qualité. La déroute est heureuse: six grands tableaux laissés en pâture aux interprétations les plus vastes, les moins restrictives.

Textures, graffiti, gestes amples ou saccadés traduisent l'abandon de la linéarité au profit de la multiplicité. Au tournant de son art, ayant foi au discours pictural, Richard Mill renvoie le regardeur au regardé. La vibration, à peine rete-

nue, remplace allègrement le statisme antérieur. La juxtaposition des plans bannit le dessin, et le jeu des masses souligne la recherche plus ou moins contrôlée de l'effet.

Pour Monique Voyer[5], la joie du papier transgresse les lois de l'ordre, dépasse l'équilibre et apporte la mouvance dans les teintes, les bruns, les orangés, les bleus, les rouges, couleurs sourdes et terreuses, mouillées et vibrantes. Il lui faut briser la douceur, la casser, pour ouvrir une brèche sur l'inédit. Des échelles se tissent, des lignes échafaudent en silence (*Les Pierres silencieuses*) un réseau de souvenirs habités du dedans (*Ceci est la couleur de mes songes*) pour traduire des moments imagés proches de la légende (*La Bête du Memphrémagog*), comme enfoncés dans la magie des lieux et du temps abolis.

Mobilier d'artistes

Une bonne douzaine d'artistes ont succombé à cette manifestation hors zone. La décoration ou même la création d'un objet s'apparente davantage au design qu'aux beaux-arts. En confiant cette pratique à l'esprit d'invention, la Chambre Blanche interroge habilement la manière et la méthode. A la fois sérieuse et fantaisiste, l'exposition thématique *Mobilier d'artistes*[6] proposait avec bonheur une expérience singulière.

Aux aspects décoratifs exploités par Suzanne Joubert (cabinet à musique rehaussé d'une figuration minutieuse et romantique), Pierre Train (*Table*) et Gaétan Cantin (*Carré bleu de nuit*) s'ajoute la dimension artisanale et débridée des constructions allégoriques de Francine Dubois (*Véhicule VII*), Maxime Rioux (*Chaise accordéon*) et Pierre Larochelle (*Tables de chevet*).

13. Richard MILL
Sans titre, 1985.
Acrylique sur toile;
181 cm 4 x 167,6.

Par delà le connu transformé, l'originalité de Bradley Struble (*Panier à linge*) force à reconnaître la banalité des objets usuels pour dépasser les canons mêmes du design actuel. Sagement mais avec distinction, Michel Parent réalise une structure environnementale complète et autonome conçue comme une méditation esthétique sur l'objet.

Cette fois, le mobilier s'efface au profit de l'Art dont il n'est, en définitive, qu'une des variations possibles.

1. Galerie René Bertrand, Janvier 1985. Dessins en format unique (75 cm x 106); papier de Rives, graphite, décalque.
2. et 3. Galerie La Minerve du 10 au 19 mars 1985 et du 10 au 24 février 1985.
4. Galerie des Arts Visuels de l'Université Laval, Février 1985.
5. Galerie du Grand-Théâtre de Québec, Janvier 1985.
6. Du 15 février au 24 mars 1985.

Daniel Morency DUTIL

OTTAWA

LA MAISON

Habituellement, les galeries d'art parallèles, telle la Galerie Saw[1], d'Ottawa, n'attirent pas un très grand nombre de visiteurs. Ce ne fut toutefois pas le cas de ce petit espace d'exposition sans prétentions, sis dans le quartier du marché Byward de la capitale, qui, en décembre dernier, vit défiler un flot régulier de curieux, tous venus découvrir une exposition intitulée *La Maison*.

Pièce majeure d'art environnemental, *La Maison* est un ouvrage en bois grandeur nature, peint de rose et de bleu, et comportant cinq espaces intérieurs décorés par Carol Bretzloff, Suzanne Joubert, Jane Martin, Merijean Morrissey-Clayton et Susan Geraldine Taylor, artistes bien connues de la vallée outaouaise. Cette élégante construction au toit pointu et aux corniches bleues sert en quelque sorte de vitrine à leur art. Néanmoins, dans une perspective différente, elle apparaît comme un fascinant répertoire de souvenirs et de visions. C'est peut-être pour cette raison qu'elle a touché à ce point tant de regardeurs et qu'elle est devenue l'un des sujets d'exposition artistique dont on parle le plus à Ottawa.

On entre dans *La Maison* comme on pénètre dans un sanctuaire: avec vénération. Cependant, plutôt que d'emprunter une porte, le visiteur franchit un portique ouvert qui le mène à un vestibule austère, aux murs duquel sont accrochés dix portraits à l'huile exécutés par Jane Martin. Brossés avec minutie, dans des couleurs sourdes, ils représentent des femmes posant devant un papier peint à motifs de boutons de roses. Comme dans tous les portraits de Martin, les personnages, stylisés, présentent un caractère grotesque. On y reconnaît malgré tout, dans l'instant, des figures féminines authentiques, quoique anonymes, empreintes d'une silencieuse dignité et d'une humanité bien à elles.

Du vestibule, le visiteur passe dans un lieu qui se révèle certainement un atrium des plus originaux; en fait, une aire centrale parée d'un panachage d'objets symbolisant la procréation, la vie, la mort, la renaissance et la magie. Ces sculptures suggestives et saisissantes sont l'œuvre de Carol Bretzloff, qui peint et sculpte en se servant à la fois de fibres synthétiques et de matières organiques pour évoquer les divers cycles et rites existentiels.

S'ouvrant sur l'atrium, appelé *Le Jardin*, la *Chambre utérine* de Susan Geraldine Taylor, une réplique très réelle de l'utérus d'une femme adulte, où l'on ne peut s'introduire qu'en se glissant dans un tunnel étroit et douillet. Une fois à l'intérieur, le visiteur découvre une enceinte de nylon rose, tout emplie d'un bruit qui rappelle les battements de cœur du foetus.

Au sortir de l'espace confiné de la *Chambre utérine*, il n'y a que quelques pas pour atteindre la *Chambre des tapis magiques* de Merijean Morrissey-Clayton: des sculptures peintes, figurant des tapis volants, sont montées sur fibre de verre de façon à *flotter* et à *ondoyer*, produisant ainsi une impression de mouvement. A l'instar du tapis magique mythique, ils symbolisent l'évasion vers un monde imaginaire où n'existe aucune limite à la libre expression.

De l'autre côté du vestibule, mais donnant également sur l'atrium, se trouve une zone qui fleure la nostalgie, la *Chambre des souvenirs*. Le décor de cet espace faiblement éclairé revient à l'artiste, auteure et professeure Suzanne Joubert, instigatrice du projet. Elle y a disposé diverses pièces du mobilier d'une chambre à coucher, qu'elle a peintes et couvertes de sérigraphies et de photographies, souvenance de son passé et évocation de la mémoire collective des femmes.

14. *La Maison*.
(Phot. David Knowles)

On ne s'étonnera pas de ce que les meubles principaux soient un lit conjugal et un berceau.

Critique d'art pour *Le Droit*, Suzanne Joubert faisait, en 1981, un compte rendu sur une installation d'art environnemental – une chambre de femme – exposée à la Galerie 101, d'Ottawa, lorsque l'idée de *La Maison* lui vint pour la première fois. Composée par Susan Geraldine Taylor, l'œuvre recréait un univers féminin en miniature qui sut si bien émouvoir et enthousiasmer Mme Joubert que celle-ci résolut aussitôt de «réaliser quelque chose de très féminin» elle-même. Les vitraux qu'elle avait conçus pour le Palais des Congrès de Hull étant sur le point d'être achevés, c'était le moment de commencer à explorer quelques idées pouvant mener à de nouvelles réalisations. Cette petite personne débordante d'énergie se mit donc à songer à un ouvrage d'art environnemental, qui se fonderait sur une thématique féminine et témoignerait du talent d'un groupe de femmes artistes ayant une affinité de conceptions.

Dans cet esprit, Suzanne Joubert convoqua les quatre artistes qui participeraient ultérieurement à *La Maison*. Il naquit de cette petite réunion initiale l'idée d'un cadre qui abriterait leur art et qui se concrétiserait sous la forme d'une maison ou d'un intérieur.

La construction effective de *La Maison* débuta à l'automne de 1984, dans le sous-sol d'un immeuble du centre d'Ottawa. Alec Anderson, sculpteur originaire de Montréal, établit les plans de la structure et conçut les pièces d'emboîtement permettant de monter et de démonter la maison aisément. Trois charpentiers lui prêtèrent leur concours: Colleen McMackon, Dana Wardrop et Jonathan Deachman.

Précisons, enfin, que *La Maison* a bénéficié d'une aide financière du Conseil des Arts du Canada, du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, de la Commission des Échanges Culturels Ontario-Québec, ainsi que de donateurs privés.

1. L'exposition *La Maison* a été présentée à la Galerie SAW, du 4 au 29 décembre 1984, et à Montréal, à la Galerie VQAM, du 13 au 24 février 1985.

Valerie KNOWLES

(Traduction de Laure Muszynski)

PARIS

LA JEUNE PEINTURE, OU L'IMPOSTURE EN VITRINE

D'année en année, les responsables de la Jeune Peinture affirment, haut et fort, quel est leur triple souci de représentativité, de sérénité, de vitalité par le renouveau. Le 36e Salon[1] n'a pas failli à la règle. Mais, avec ce genre d'institution, les changements de personnes sont comparables aux changements d'emballages dans le petit commerce: en l'absence de tout certificat de garantie, ils n'empêchent pas qu'il y ait, parfois, tromperie sur la qualité de la marchandise...

15. Raymond SIGOUIN
Art poétique.
Technique mixte; 81 cm x 65.

Il est vrai que notre époque n'est pas facile. Il ne s'agit pas d'être passionnément, d'être obstinément pour ou contre quelque chose, mais, avec plus d'humilité, de réussir à s'orienter sous un jour indécis. Or, il serait aussi licite – ou aussi faux – de crier à la pénurie artistique que de dénoncer le trop-plein. Entre l'immobilisme de quelques-uns, qui ont mis en panne une fois pour toutes, et l'aventurisme de quelques autres, saisis par la dérive, l'abîme est absolu. Alors, dans une telle solitude, à quelle étoile s'en remettre, pour déjouer le naufrage, à quel repère en appeler?

A l'ère de la sexualité débridée (c'était hier), à celle de la contestation grinçante ou ricanante, tous les fantasmes ont crevé à tour de rôle, multipliant les baudruches dépenaillées. Face à la peur du vide, on rencontre encore un certain esprit de groupe, mais avec des gens réunis par le hasard des nationalités ou celui des copinages, plutôt que soudés par de profondes affinités. Et partout, la même confusion des genres, le même imbroglio entre «action sociologique» et création authentique, véritablement aboutie. Du bruit, de la fureur: pourquoi pas? Mais où donc y a-t-il un ferment pour l'imagination, la fièvre et la foi, la ferveur?

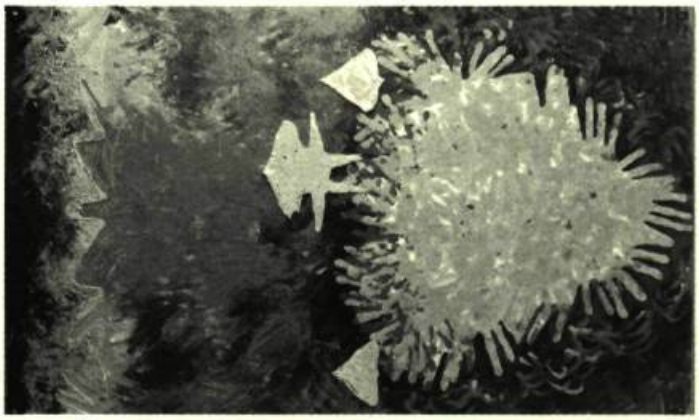
Parmi les éléments positifs, relevons la confirmation d'un certain réveil de l'Europe centrale, avec la Pologne en tête. Rien de surprenant: c'est à l'heure où les gens souffrent le plus, alors qu'ils ont soif ou qu'ils saignent, qu'ils ressentent le mieux et qu'ils expriment donc un espoir...

Quant à la participation du Québec – quatorze peintres en tout, contre une vingtaine en 1984, plus de quarante en 1983 –, elle aurait pu s'affirmer avec plus de cohésion et plus de force. Certains des artistes sélectionnés avaient déjà été présentés auparavant; d'autres, mystérieusement écartés, auraient mérité de l'être. Pour solide qu'elle soit, cette partie visible de l'iceberg ne doit pas dissuader d'interroger les profondeurs: d'évidentes virtualités existent, ô combien vivifiantes, qui passent par des visites à suggérer, dans le secret des ateliers, ou des visions à promouvoir...

Voilà qui nous fortifie dans notre appréciation d'ensemble: malgré certaines qualités, le Salon de la Jeune Peinture n'est pas plus représentatif, en soi, de notre univers plastique que ne l'est de l'univers féminin la prostitution sous vitrine. Des postures provocantes à l'imposture, il n'y a guère plus, pour prolonger l'illusion, que la fragile épaisseur de l'ignorance et de la crédulité...

1. Tenu au Grand-Palais, de Paris, du 6 au 23 février 1985.

Jean-Luc ÉPIVENT



16. Robert DESCHENE
J'ai survécu à l'amour de ma mère, je peux maintenant survivre à n'importe quoi.
Acrylique sur masonite; 65 cm x 81.

17. Francine PICHETTE
Faits et gestes, 1984.
Acrylique sur toile libre fixée sur support;
81 cm x 130.

18. CORNO
Paris-Orange-Montréal.
Toile montée sur faux cadre.
81 cm x 130.

CLAUDE LAGOUTTE
LA PASSION DES SURFACES ET DES COULEURS

Claude Lagoutte est un étrange voyageur. A pied, il promène son regard à travers bien des pays. Sur un carnet, il note et crayonne les couleurs et les indices topographiques des paysages traversés mais aussi des fragments de conversations, des souvenirs de lectures, des réflexions diverses et des extraits de lettres écrites à des amis. De retour dans son atelier et à partir des notations et des dessins contenus dans son carnet de voyage, Lagoutte tente de retracer sur la toile la route parcourue[1]. Il découpe et teinte des lanières de toile ou de papier qu'ensuite il tresse, plie, colore, façonne et coud.

Objet sensible, animé par la passion des surfaces et des couleurs, la peinture de Lagoutte se rattache à des structures qui sont celles de notre écriture. Le support est pénétré ligne après ligne et longuement travaillé dans la peinture en train de se faire. Dans un jeu infini, pigments, médium et support dessinent des formes triangulaires qui sont le module d'une écriture témoignant du graphique de la vie et du travail du peintre, des mémoires qu'il laisse derrière lui et de la trace inconsciente du temps qui passe.

Ce travail noue aussi des alliances avec la musique. Musique classique indienne dont le peintre cherche à figurer la liberté instructive. Lagoutte avoue d'ailleurs que pour lui la peinture n'est que de la musique visible. Ces toiles peuvent donc se lire à la fois comme un texte et comme une musique. Elles renvoient à la trame propre de ces arts: la continuité, la modulation et l'enchaînement du temps pour la musique et, pour la littérature, la confidence directe d'une lettre, la structure d'une phrase et la matière du texte (et non plus son sujet). Pour Lagoutte, entre la littérature où le sens domine et la musique où l'émotion règne, la peinture *dit* toujours parce qu'elle est idéogramme et elle *enchante* parce qu'elle a une surface vibrante et un impact irrationnel.

Cette peinture revendique une attention toute particulière au bouddhisme. L'idée qu'il n'y a pas de choses *en soi* et que tout n'est que cause et condition est présente dans le travail de Lagoutte. Ainsi, s'il utilise le paysage, ce n'est plus comme une image au sens occidental mais comme une sorte de maquette vivante, comme un mandala. L'intérêt de cette attitude est que le paysage n'est plus alors un cadre classique qui met en scène l'homme mais une sorte de dispositif qui s'allie avec la nature, qui tend, à force de connaître la nature, à devenir naturel lui-même.

Pour Lagoutte, la peinture n'est pas une surface mais une traversée, pas une image mais une action, même pas un art mais sa propre vie tracée, écrite de ses mains. Presque pas de matière, presque aucun but (ni décoration ni illustration), seulement quelque chose comme la trace où s'est fracturé l'ordre muet des choses. Il n'y a donc plus de paysage mais simplement l'expérience d'un voyage.

Lagoutte abandonne le répertoire de l'image «avec son Verbe permanent, séparé, et son incarnation, clé du monde de la représentation». Il ne lui reste alors entre les mains que la toile riche de ressources dans son dialogue avec la peinture et son écriture. Cette toile, il la laisse jouer, il s'applique à la reconstituer et à la retourner. Il charme la surface, réveille les couleurs et exalte la matière. Ce travail est le seul *sujet* de cette peinture marquée par la présence physique passée du peintre et les découpages, pliages et piqûres, les seuls signes à y lire.

1. Lagoutte expose à la Galerie Charles Sablon, de Paris.

Didier ARNAUDET

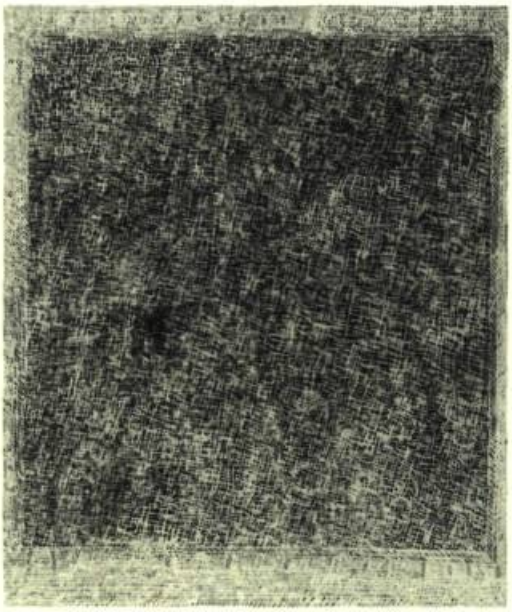
19. Claude LAGOUTTE
Mer et montagne, 1984.
(Phot. Paul Maurer)

BORDEAUX

DES PAYSAGES D'AIR, DE VIGNES ET D'EAU

Retiré, depuis fin 1967, à Berson, village viticole, dans la région bordelaise, Christian Gardair est, comme l'homme de la terre, à l'écoute des souffles profonds de la nature. De son atelier qui domine l'estuaire de la Gironde, il observe l'infinie variation des eaux selon les heures et les saisons et les multiples aspects de ce paysage tout entier imprégné par la respiration saccadée des champs de vigne. Comme le pêcheur attrape l'anguille à l'aide d'une *bourgne*, Christian Gardair piège son motif dans la nasse de son regard qu'il ne cesse de lancer dans la mouvance d'un paysage de vignes et d'eau entouré par le mystère de la lande.

Joseph Delteil disait: «La nature à son heure sait alléger notre main, lui donner le charme après la foudre.» Après l'effervescence des années d'apprentissage, Christian Gardair a su, loin du microcosme des arts plastiques, ancré dans l'épaisseur d'un vécu où la nature occupe encore une place privilégiée, alléger son geste de peintre, l'épurer de la tourmente de l'Abstraction lyrique, de la rigueur de la Figuration narrative et de la spontanéité de l'Art brut et lui conférer une incisive pureté. Il puise les forces vives de sa peinture dans les faits et gestes d'un monde rural, et ce n'est pas un vain mot quand il affirme que chaque année la solitude du tailleur de vigne est sa leçon pour peindre.



20. Christian GARDAIR
Air, 1980.
Huile sur toile.
(Phot. Alain Danvers)

Basant son travail sur la répétition de traits effilés et d'une extrême concision, Christian Gardair entaille l'espace de sa toile d'un étrange *canevas* où le paysage délivre la trame de sa réalité profonde. Dans cet entrelacs de traits, serré comme les mailles d'un filet, la couleur vive, souple et sensible coule ou éclate entre les masses sombres, la couleur des herbes, des labours et des cavaillons, des dunes et de l'océan, de la brume, de la vase et du sable, des chemins, des pierres et des clôtures, de l'averse, de la grêle et du givre.

Ni figuré, ni défiguré, le paysage découvre la richesse de son motif avec ses rythmes et ses mesures, sa sagesse et ses excès, ses réticences et ses marges. Si Christian Gardair insiste sur l'unité de ses travaux avec le réel qui l'entoure, c'est d'abord pour dissiper toute équivoque sur ce qui constitue l'assise et le mouvement de son œuvre. Mais comme, selon René Char, «la réalité ne peut être franchie que soulevée», il s'attache à *soulever* la réalité conventionnelle du paysage en quête de son espace *vrai*, qui palpite comme un feuillage sous la pluie et embue notre regard d'un singulier vertige.

Le tableau est ainsi stratifié par une technique en *mosaïque* ou en *tapisserie* et traversé par une lumière qui unifie la particularité d'un espace jalonné par l'ascèse et l'euphorie. Christian Gardair associe ce qui s'oppose, s'éparpille et se rebelle pour n'en faire qu'un seul et même tissu que sa peinture a pour unique ambition d'approfondir. Imperturbable, il dresse ses assemblages, filtres et échafaudages où les déchirures du sel, les escarpements de l'air et l'insistance des pierres s'ajoutent, se greffent et se confondent.

Homme d'estuaire, de cieux et de mer, Christian Gardair projette dans le champ de sa toile la sensuelle tension d'une peinture qui, même au point le plus extrême de sa concentration, conserve de solides attaches avec l'eau, la terre et le ciel.

Didier ARNAUDET