

Montréal Est au Centre Bronfman

Jean Tourangeau

Volume 30, Number 121, December–Winter 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54088ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tourangeau, J. (1985). Montréal Est au Centre Bronfman. *Vie des arts*, 30(121), 70–71.

Montréal Est au Centre Bronfman

Jean TOURANGEAU

Depuis le début des années 1970, le Centre Saidye Bronfman a développé ses activités en relation avec l'art actuel. A l'époque de l'art conceptuel, il en exposait les principaux représentants chez nous, et ce bien avant le Musée d'Art Contemporain. En pleine vogue du dessin, son conservateur, Peter Krausz, en a montré les nombreuses et diverses possibilités. En ce sens, Montréal Est poursuit cette adéquation avec le présent.

Si la Biennale a semblé être la signature de ce Centre depuis la fin des années 1970, Montréal Est la remplace au milieu des années 1980. Le nombre important d'artistes et d'œuvres en rappelle ici le caractère; le visiteur étant amené à sentir le pouls de la création chez les jeunes, Montréal Est joue donc le rôle d'une biennale montréalaise plutôt que québécoise.

Mais l'événement s'aligne sur l'art international. Lors des deux dernières biennales, on a assisté à une juxtaposition avec le marché de l'art, ce marché étant comparé au contexte culturel de New-York. Les deux jurys successifs ont accéléré le processus de ce qu'on a appelé «notre rattrapage culturel». Ils ont opté pour la figuration, tentant ainsi de se rapprocher des courants internationaux.



1. Roger PILON, 1985
(Phot. Pal. Libo)



2. Claude-Paul GAUTHIER
Rêve d'astronote (Palenque).

Or, East Village, une exposition d'envergure sur ce village new-yorkais, eut lieu avant Montréal Est. Le phénomène East Village établit sa nouveauté en face de Soho et dénote la rapidité du monde de l'art à suivre la société de consommation. Comme quoi, les phénomènes esthétiques sont indissociables de la société où ils naissent et des courants qui la font se mouvoir.

Si les biennales ont permis à ceux et à celles qui sont aujourd'hui dans la trentaine d'accéder au réseau commercial, on peut se demander s'il en sera de même pour Montréal Est quoique ce soit déjà le cas pour Sylvie Croteau (Galerie du 22 Mars).

Il est vrai que la participation est moins homogène, Armand Vaillancourt apparaissant comme une exception. Ses interventions plus idéologiques que plastiques et son style fortement expressif l'assimilent pourtant à une autre génération représentée par Serge Lemoine, Reynald Connolly et Josette Trépanier. Si le premier a surtout été perçu comme l'un des initiateurs de la performance au Québec, il n'en demeure pas moins qu'il se rattache aux autres par un style pictural qui met l'accent sur le geste au lieu de la construction.

Il n'est pas étonnant d'y voir associée une troisième génération, celle de Monty Cantsin, Robert Deschênes, Claude-Paul Gauthier, Paul Grégoire, Claude Lamarche et Zilon. Tous ont en commun la pratique de la performance ou de l'environnement, principalement aux Foutounes électriques où ils pratiquent une peinture dite en direct. Ils ont aussi en commun un style qui présente leur ego ou leur mythologie personnelle au centre de leur expérience esthétique.

La notion de peinture en direct a été rendue visible par le travail de Zilon, le soir du vernissage. Une série de toiles est tendue en face du public comme s'il s'agissait d'une scène. Le peintre-performeur, à l'aide de bombes aérosol de différentes couleurs, y trace des traits de diverses épaisseurs en se rapprochant ou en s'éloignant de la cible. Il en découle un rythme plus ou moins rapide et des tracés plus ou moins sinueux. La particularité du style de Zilon est l'introduction d'un visage ou d'un œil qu'il associe à des écritures similaires à des graffiti.

Zilon n'est évidemment pas l'instigateur de ce mouvement. On se souviendra que Mathieu fit la même expérience en 1956, à Paris, précédé par Pollock, lorsqu'il fut filmé par Namuth, en 1951. Barbeau devait aussi réaliser l'exécution publique d'une toile à l'intérieur de chorégraphies, et ce, dès 1972. La différence chez Zilon est déterminée par la juxtaposition d'une figuration réaliste avec des traces gestuelles qui réfèrent à des actions plus ou moins accidentelles, les graffiti agissant comme représentation de la ville en mouvement, comme un territoire autre que la peinture.

Les autres participants et participantes, soit la majorité, mettent aussi en évidence la figure, solitaire ou en groupe, qui est campée dans des situations plus ou moins fictives, mais habituellement statiques. Les corps représentés posent. A la manière de certaines bandes dessinées, le mouvement est figé afin de centrer l'attention du lecteur sur la représentation humaine avant de passer au prochain épisode. Or, il n'y a pas d'histoire dans Montréal Est sauf celle du plaisir de peindre en couleur.

C'est le contexte qui était à l'origine de ces figures qu'il faudrait chercher afin de

connaître le processus de leur transformation. Car, c'est là, par opposition, l'intérêt de la participation de l'Atelier Espace X (au sous-sol) qui dévoile non seulement une dimension collective, mais encore une iconographie qui joue à citer le pop art ou l'imagerie traditionnelle. Parce que les membres de ce groupement questionnent à la fois l'espace du lieu d'exposition et la mise en forme de la peinture, il en résulte un sentiment autre que les banales géné-

ralités de Montréal Est (à l'étage au-dessus).

Montréal Est est un produit de la mode, et c'est ce que les œuvres exposées démontrent. Si elles conservent le grand format, au contraire du East Village Show précédent, elles ont toutefois en commun la légèreté de leur contenu. L'œuvre de Roger Pilon en marque cependant les limites; avec son personnage hybride, juxtaposé à un paysage imaginaire, l'œuvre

s'énonce comme un récit. Et s'affirme en cela la peinture comme le support de la fiction. De sa construction, autrement dit.

Les Foufounes électriques se démarquaient par la dérision et la marginalité; Montréal Est – qui en découle – s'avère être une entreprise commerciale sans intérêt pour la peinture. Elle est davantage un signe social, celui du passage des pouvoirs entre les anglophones et les francophones, entre les anciens et les modernes.

PARIS-MANITOBA L'ACCÈS À DE NOUVEAUX ESPACES

Jean-Luc ÉPIVENT

Les artistes, quand on les autorise à s'exprimer et à se montrer, sont toujours les meilleurs des ambassadeurs. Mieux que d'autres ils contribuent, dans les relations internationales, à l'abolition des frontières, à la réparation des ignorances, à l'aplanissement des préjugés. Une exposition telle que celle qui vient d'être consacrée, dans différentes capitales européennes – Paris ayant fermé la marche¹ –, aux peintres et sculpteurs du Manitoba n'a pu que nous confirmer dans ce sentiment.

Oui, nous avons aimé cette vision de l'espace manitobain, qui nous a prouvé que pour les artistes de Winnipeg, postés au croisement des avenues citadines et de la plaine, l'aventure était toujours au rendez-vous. Il ne s'agit certes pas, ici, de l'aventure banale, soutenue à grand renfort de galopades, mais de l'aventure la plus intérieure: celle qui conduit à la conquête de nouveaux espaces, grâce à des chevauchées d'idées ou de sensations rythmées par un élan planétaire. Une respiration plus large et plus profonde nous est ainsi imposée à partir de la toile ou de l'objet; tant il est vrai que la fuite en avant, dès lors qu'elle est épurée, se veut surtout un afflux fraternel. Cinq artistes, une fois de plus, nous le disent: au royaume idéal, ouvert à l'esprit, le mouvement n'est rien de moins que le mirage enfin mis en marche...

Commençons par interroger le double univers suscité par les femmes: Sheila Butler, Esther Warkov. On y trouve beaucoup plus de voiabilité – avec sans doute un peu moins de rigueur – que chez les hommes: futilité ou fragilité? Perception plus intense ou vaine profusion? Voyons-
plutôt l'effet d'une sincérité à vif, hési-

tant, dans une sourde pulsion entre les prévisions sur la vie et les précisions de l'aveu. De l'identité singulière à l'humanité tout entière, la trajectoire, en vibrant, se fait une et presque indivisible. Elle reste parfaitement humble mais s'affirme tout aussi implacable. Deux visions sont donc là, pleinement pétries de vitalité, vivifiantes et intangibles, qui, pour nous, viennent enfin éclairer deux visages.

Poussée par ses impulsions, Sheila Butler nous plonge, avec une joie primitive, en plein baroque. À côté de ses gouaches, elle se plaît, portée par une bonhomie un peu barbare, à marier des huiles sur toile avec des formes en papier mâché. C'est ainsi que se trouve consommée au grand jour l'union volontairement hybride de la peinture et de la sculpture. La séduction émanant d'une telle ambiguïté a le mérite d'engendrer un monde intermédiaire, à la fois onirique et très heurté, d'où s'échappe un spectacle éloquentement muet. Serait-il donc possible, alors que la parole est paralysée, de déjouer le réseau des apparences par le geste seul, bientôt prolongé par le bruissement

qui, en nous, surgit de l'oppression? Avec Sheila Butler, nous arpentons, sans jamais nous laisser arrêter, les coulisses d'un théâtre de l'imaginaire. Sous nos yeux, se développe une allégorie aux allures de rébus, peuplée de personnages aphasiques. Ils ont tous l'air de s'être évadés. Mais vers quel ciel, et depuis quel enfer? À défaut de parvenir à l'intégration du rêve au réel, l'artiste nous conduit au moins vers l'essentiel, grâce à la confrontation de chacun avec soi-même.

1. Au centre: Jack BUTLER;
À g. et à dr.: 3 masques de Don PROCH

