

Expositions

Volume 30, Number 121, December–Winter 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54094ac>

[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(121), 77–85.

MONTRÉAL

JOHN HEWARD, OU LA NÉCESSITÉ DE CRÉER

Il est exceptionnel de pouvoir citer le caractère exemplaire d'une œuvre. Les travaux de Leon Golub nous en ont récemment fourni l'occasion¹ et c'est maintenant l'œuvre de John Heward qui nous y invite.

Si l'œuvre de Leon Golub est exemplaire par la recherche d'une puissance rhétorique consacrée au triomphe de l'image, l'exemplarité des travaux de John Heward tient à des raisons toutes différentes. Le signe y règne plutôt que l'image. Ici, point de recherche d'effets rhétoriques, aucune allusion à un quelconque référent qui ne soit l'œuvre elle-même. De simples toiles de rayonne épaisses suspendues à une tringle de bois sur lesquelles des figures géométriques élémentaires, parcimonieusement disposées sont parfois juxtaposées de caractères alphabétiques.



1. John HEWARD N° 47 de la série *Mask*, 1984. Acrylique sur rayonne; 321 cm x 180.

Le cercle, le carré, le triangle, grossièrement définis par un trait large et parfois baveux, une ligne courbe, occupent la surface aux teintes effacées. Ici et là, d'autres toiles de format moins important se superposent à la toile de fond comme pour en masquer les signes et former une étrange bannière. Ces œuvres énigmatiques dans

lesquelles la lettre et la figure géométrique sont investies de la même valeur connotent plus qu'elles ne dénotent, et l'on se prend à se demander, comme Roland Barthes devant les idéogrammes japonais, où commence le dessin et où finit l'écriture?

Cet univers, tout entier centré sur lui-même, invite à une lecture

toujours refusée et impose silence et méditation. De fait, John Heward nous confronte à quelque énigmatique étendard de la création. La puissance singulière de ses œuvres, en effet, tient à ce qu'avec une extrême économie de moyens qui fait peu de place à la couleur, elles nous conduisent aux origines du monde des signes où tout ne parle que de la nécessité pour l'artiste de créer.

L'exposition de ces six œuvres magistrales² évoquait, à sa façon, avec les quelques éléments minéraux disposés sur le sol, un étrange jardin zen de la création où il n'y a de trace de l'homme que dans le travail accompli. Une œuvre qui procède d'une extrême nécessité et qui n'appartient qu'à son ordre: en cela, elle est exemplaire!³

1. Cf. *Vie des Arts*, XXX, 120, 69.
2. A la Galerie John A. Schweitzer, du 10 septembre au 5 octobre 1985.
3. Voir aussi *Vie des Arts*, XXI, 84, 68; XXVI, 103, 57; XXX, 119, 74.

André MARTIN

KENNETH PETERS ET LE CENTRE D'EMMA LAKE

Le seul nom de Clement Greenberg, associé à celui de Kenneth Peters¹, suffit à éveiller la curiosité de ceux qui s'intéressent à l'histoire de l'art et à sa théorie. Il faut dire que l'homme bénéficiait d'un solide pouvoir d'argumentation, si bien qu'il pouvait aisément définir le *bon art*, c'est-à-dire celui qui répondait aux critères du formalisme.

Autour des années soixante, l'influence de Greenberg se propage à travers les États-Unis et dans l'Ouest du Canada. Ainsi, par exemple, depuis 1930, deux centres d'études jouent un rôle majeur dans l'élaboration d'une nouvelle peinture. Les cours d'été de l'École des Beaux-Arts de Banff ainsi que ceux du Centre d'Emma Lake suscitent beaucoup d'intérêt de la part des artistes. En 1962, Norman MacKenzie invite Greenberg à donner à Emma Lake un séminaire sur la critique d'art. Sa visite concourt à transformer la recherche picturale de cette région, jusqu'alors profondément empreinte d'une tradition du paysage.

L'impact du formalisme retentit d'autant plus qu'au cours des années suivantes Le Centre d'Emma Lake reçoit Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella, Donald Judd et Barnett Newman. Le choix des conférenciers est stratégique dans la mesure où il déplace littéralement le centre de la création de l'époque, New-York, vers une région pour en stimuler la communauté artistique et lui donner un rayonnement national. En effet, peu de temps après le départ de

Newman, un groupe se forme, le Regina Five, constitué de Ronald Bloore, Ted Godwin, Kenneth Lochead, Arthur McKay et Douglas Mer-ton.

Outre ceux-ci, Bruce Parsons et, surtout, Kenneth Peters gravitent activement autour du Centre. Échelonnées entre les années 1965 et 1985, les œuvres de la rétrospective de ce dernier nous permettent aujourd'hui d'évaluer la pertinence et la réussite d'une telle stratégie. Au moment où nous assistons à une revalorisation marquée de l'histoire et au désir de rapprochement des pôles conflictuels de la culture d'élite et de la culture populaire, l'œuvre de Kenneth Peters ne participe qu'indirectement au débat. Étroitement affilié au formalisme, il fait partie de

l'histoire récente: celle que l'on ne cite pas aussi souvent que l'Antiquité. De plus, en empruntant à Barnett Newman de façon aussi explicite, Kenneth Peters a choisi de se ranger du côté du pouvoir central en art, celui-là même qui est contesté aujourd'hui en faveur d'une redéfinition des critères d'évaluation et du système critique.

En voulant éviter l'étiquette d'art provincial, le Groupe d'Emma Lake n'a pas su parer le piège du sous-produit. S'il conserve une certaine manière de peindre qui lui est personnelle, Kenneth Peters reprend systématiquement les mêmes thèmes formels que Barnett Newman. Comme celui-ci, il exploite la symbolique de la ligne et reprend à son compte la recherche de l'inté-

gration des champs colorés aux tons chauds ou foncés.

Pourtant, au delà de ces influences, Kenneth Peters demeure un brillant coloriste. Il synthétise l'automatisme et le formalisme dans une œuvre structurée et rigoureuse. La coïncidence du moment ainsi que la force de la mode jouent actuellement en sa défaveur puisque tous les regards se tournent vers l'expression d'une nouvelle mythologie individuelle ou d'une figuration décorative faite de citations. Bien qu'il soit encore trop tôt pour expliquer le sens complet de cette tendance, la recherche de Kenneth Peters, par sa proximité avec celle de figures marquantes telles que Barnett Newman et Clement Greenberg, se range dès lors du côté des critiqués.

L'attitude marginale à laquelle appartient le provincialisme aurait pu devenir d'un grand intérêt, aujourd'hui. Au même titre que la parole est donnée aux minorités artistiques, le provincialisme, par l'expression d'une identité et d'un contexte précis, aurait droit à un rôle actif à l'intérieur de cette période de l'histoire.

Cette situation sert d'ailleurs d'avertissement pour l'art québécois actuel. Que l'on se permette des influences, des emprunts stylistiques et formels, cela est inévitable, étant donné la force culturelle de New-York. Cela ne doit pourtant pas se faire au détriment du contexte de production qui seul peut assurer une véritable force future de résonance.

1. L'exposition a été présentée à la Galerie John A. Schweitzer, de Montréal, en mai dernier.

Manon BLANCHETTE

2. Kenneth PETERS *Ring Around the rose*, 1965. Acrylique sur toile; 170 cm x 117.

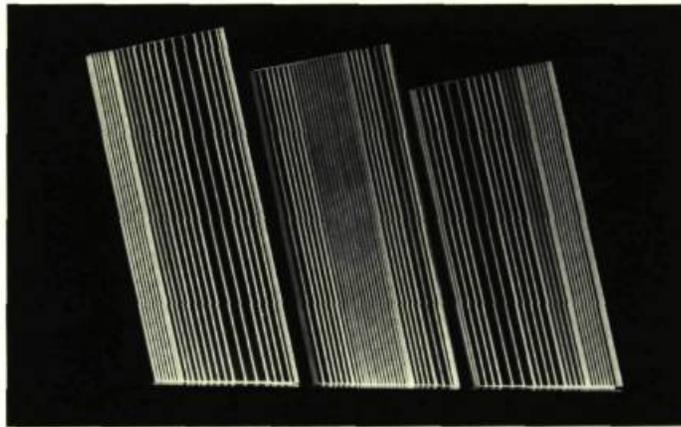


LE GRAND PRIX DES MÉTIERS D'ART DE 1985

En constante évolution au Québec, les métiers d'art n'ont cessé, depuis quelques années, d'affirmer leur spécificité en tant qu'objet de la création contemporaine au même titre que les arts visuels. Le grand prix des Métiers d'Art de 1985 en témoigne de façon significative alors qu'on sait que les récurrences nationalistes véhiculées, depuis quelques décennies, dans ce type d'œuvre sont en grande partie enfin abandonnées au profit d'une esthétique nouvelle axée davantage sur le design et sur l'originalité des matériaux¹.

Sur les deux cent vingt dossiers soumis aux trois membres du jury, trente-neuf artistes québécois furent retenus ainsi que dix canadiens, les critères de sélection étant l'innovation, l'originalité et la maîtrise de la technique utilisée. De plus, soulignons que c'est sous le thème de la couleur que s'est ouvert, cette année, le grand prix des Métiers d'Art, ce qui a permis à certains artistes, qui ne l'emploient jamais, d'explorer la couleur. Ce fut le cas, entre autres, de Jean-Bernard Dolleans, qui intègre à sa dinanderie, en laiton argenté, du plexiglas vert.

Parmi les œuvres sélectionnées, certaines catégories retiennent par ailleurs l'attention. Par exemple, la joaillerie et la céramique, plus particulièrement celles du Québec, se distinguent du travail textile qui, lui, reste, sur le plan formel, encore profondément ancré dans la tradition artisanale. Ainsi, on nous présente encore des pièces de tissage, de broderie, de tricot, de courtpeinte, de peinture sur soie, etc; enfin toute une panoplie de techniques textiles qui, mal-



3. André GUYON
Aurore boréale, 1985.
Luminaire, plexiglas; 95 cm x 81 x 13.

heureusement, sévit encore au Québec depuis déjà trop longtemps, et qui n'est pas, à notre avis, très représentative des nouveautés qui existent dans ce domaine.

Par contre, le secteur de la joaillerie est plus dynamique. L'amalgame des métaux et des matériaux utilisés, tels que le titane, le linoléum, le spectrolite, le plexiglas, l'acrylique, les fils électriques, etc., permet de créer des bijoux hors de l'ordinaire, qui font très design et très sculptural, comme le bracelet-collier, en argent et acrylique, *Triptyque N° 1*, de Jean-Yves Imbault.

Pour ce qui est de la céramique, la diversité des tendances persiste. C'est au Québec que l'objet céramique semble le plus se raffiner. De l'objet utilitaire, on est passé à un objet décoratif qui adopte les concepts du design autant sur le plan de la forme que sur ceux du décor et de la couleur. On ne peut en dire autant des participants des autres provinces du Canada qui, en général, nous pré-

sentent encore des techniques de raku et d'enfumage. Font exception les pièces des Ontariens Angelo di Petta, qui excelle dans ce domaine depuis quelques années avec ses assiettes-bols réalisés par coulage et moulage, et du travail de Myrriane Cain qui nous propose des scènes miniatures, en porcelaine, à caractère surréaliste, tel que *Change of Guard*, de 1985.

L'ébénisterie n'est pas ici très représentée. On n'y retrouve que deux pièces, dont la table en érable décorée de motifs peints à l'époxy coloré et incrustés dans le bois de l'Ontarien Peter Fleming, *An Early Spring Table*, 1985.

Trois prix et cinq mentions ont été attribués. *L'Usage des plaisirs*, 1984, assiettes, bol, tasse et soucoupe en porcelaine de Paul Mathieu mérita le premier prix. Ce jeune céramiste montréalais a soumis un ensemble décoratif de cinq morceaux juxtaposés les uns sur les autres où la couleur devient l'élément prédominant et fort séduisant. Le deuxième prix fut remporté par Janis Kerman avec une paire de boucles d'oreille et une broche monochromes en niobium



4. Peter FLEMING
An Early Spring Table, 1985.
Ébénisterie; 81 cm x 36 x 36.
(Phot. Peter Hogan)

et fils d'argent. Le troisième prix est allé à une œuvre murale, *Année lumière*, 1985, de Gilbert Rhéme. Toujours en mouvement, cette pièce, en aluminium et en acrylique, fonctionne à l'électricité, ce qui permet un resserrement des parois latérales qui modifie ainsi l'intensité du néon rose-orangé qui l'entoure.

L'exposition du Grand Prix des Métiers d'Art, tenue pour une deuxième année consécutive, est une initiative qui mérite d'être soulignée puisqu'elle permet une mise au point de l'évolution artistique qui existe dans ce domaine de la création. De plus, cette exposition étant itinérante, elle permettra à trente-quatre artistes d'exposer, au cours de l'année, dans six galeries à travers le Canada et les États-Unis.

1. Aux Maisons de la Culture du Plateau Mont-Royal et de la Côte-des-Neiges, du 13 juin au 9 août et du 4 au 29 septembre 1985, respectivement.

Chantal CHARBONNEAU

ROBERT CRONIN — LIAISONS VÉGÉTATIVES ET TRANSFORMATIONS

Quel ravissement que la vision poétique et théorique de Robert Cronin¹. La simplicité de ses œuvres sculptées touche directement le regardeur. Elle le conduit aux sources même d'un passé primitif. L'espace structural est ici coupé par des tiges métalliques qui supportent des découpures en feuilles d'étain, représentant des vignes, des ailes, des troncs d'arbre, des cactus, des jambes; enfin, un quotidien spatial, réorganisé et recréé par l'artiste.

Ces petites sculptures délicates, légères, très colorées, assises sur des socles, vibrent au souvenir vivace d'une floraison trop absente dans le quotidien d'aujourd'hui. Elles ne sont pas une manifestation de l'absence. Ces œuvres transforment et régénèrent pour le citadin ce besoin vital qui le relie à la terre — la végétation.

Robert Cronin s'inspire de Matisse. Le jeu des verticales, des ho-

izontales et des obliques est remarquable dans leur dynamisme. Les points d'équilibre de ces feuilles, tiges, rondeaux et roches, découpées dans le métal, s'articulent à angles aigus ou obtus et renvoient à la dynamique de l'oblique toute sa valeur. Des plans de couleurs vives surprennent les contrastes de la ville.

Cronin, tout comme Matisse, dit: «Je ne peins pas une femme, je fais un tableau»². Cronin ne sculpte pas les oiseaux dans *Capistrano*. Il fait une sculpture qui représente la trajectoire d'une envolée d'oiseaux migrants. Le geste de l'artiste va du ciel, point d'arrivée de la vision de l'envol, vers le lieu de nidation. Une tige en spirale trace cette unique valeur aérienne, et les autres éléments de cette pièce ne sont qu'accompagnement de l'espace-lieu. Dans les œuvres *Red Zig*, 1983, *Capistrano*, 1984, *Troy*, 1983, les personnages suggèrent l'histoire, posent, tels des bonsais, au triangle du dialogue. La position de l'observateur assis, dans *Chop-*

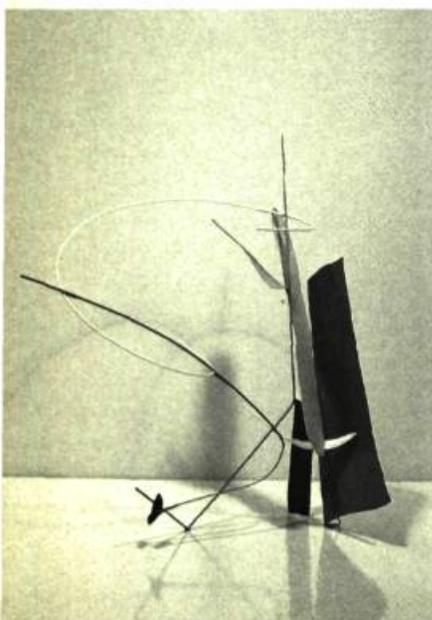
per, se coiffe d'une hélice servant d'ombrelle, aux couleurs du soleil. Vacancier de rêve, il invite le regardeur à voyager avec aquilon.

Cronin sort de la pollution les éléments naturels et recrée l'harmonie d'une façon formelle. Les grosses masses de tonalités foncées dans *Bavarian Roll out*, 1981, *M. A. S. H.*, 1983, *Boston Black*, 1983, et *Rockaway Peak*, 1983, accrochent les paysages de la ville et s'animent de lignes de couleurs primaires. Elles s'allument, scintillent et jouent à cache-cache avec le spectateur, comme pour ne dévoiler qu'une facette de la réalité urbaine. Toute vision est transformable, et Cronin fait ainsi une cinquantaine d'œuvres par année. Elles sont surprenantes, imaginatives et basées sur les principes de la physique.

1. L'exposition a été présentée à la Galerie Esperanza, de Montréal, du 6 septembre au 12 octobre derniers.

2. Cf. Marcellin Pleynet, *Système de la peinture*, Paris, Seuil, 1977, Page 60.

Stella SASSEVILLE



5. Robert CRONIN
Capistrano, 1984.
54 cm 6 x 45, 7 x 34,3.

L'ICONOGRAPHIE ÉVOLUTIVE DE GREG CURNOE

Greg Curnoe¹ est un artiste ontarien né à London. Il œuvre dans le milieu depuis environ trente ans et il a énormément produit. Il nous visite à la Galerie Esperanza, cet automne, pour le début de la saison des expositions.

Greg Curnoe est avant tout un aquarelliste renommé. Sa progression lente, son évolution, tant du point de vue familial que pictural, tentent à démythifier le classicisme anglo-saxon enraciné particulièrement dans cette région du Canada. L'artiste s'inspire du quotidien et est resté fidèle à ses thèmes de prédilection: personnages, animaux préférés, ainsi qu'à certains lieux privilégiés, mais son style a suivi la ligne d'évolution des nouveaux mouvements d'art internationaux auxquels l'artiste s'est ouvert. Ses œuvres antérieures présentent davantage des formes, des plans, des lignes classiques que celles qui sont plus récentes.

Curnoe a donc décidé de nous présenter deux catégories d'aquarelles de grand format. L'une représente des personnages grande nature debout, vus de face, et l'autre des œuvres d'écriture faites de caractères réguliers, continus, faisant référence à la musique: il est aussi musicien.

La représentation de la famille, des amis et connaissances, est caractéristique de tout le mouvement hyperréaliste des Canadiens anglais de l'Ouest du pays. Le traitement de la ligne, de la forme, de la couleur et de l'équilibre, dans les dernières œuvres de Curnoe tentent de rejoindre la nouvelle ten-

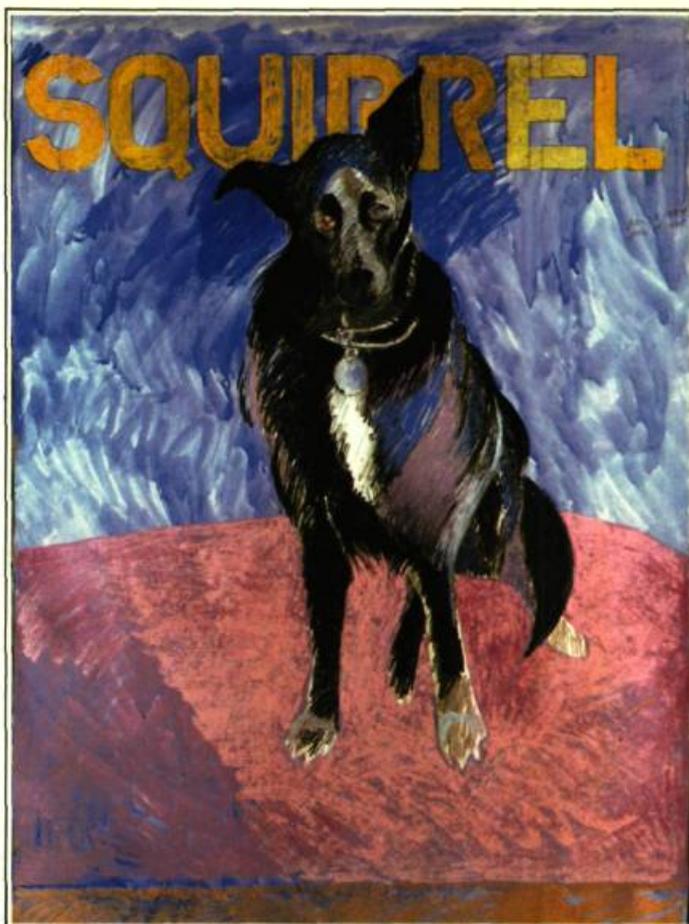
6. Greg CURNOE
Rufus, 1985.
Aquarelle et pastel
sur papier;
104 cm x 73.

dance postmoderne qui se fait jour tant en Allemagne et en Italie qu'à New-York.

Rufus, Juin 84, Juillet 1985, marque un arrêt dans le temps et dans l'espace: «Mon chien me regarde. Je joue avec les écureuils» dit Curnoe. Sur le plan formel, SQUIRREL ne représente pas le nom de ce chien mais une partie de la réalité vue par l'artiste et non représentée. L'arrière-plan de cette œuvre est statique. Il n'y a plus qu'un jeu optique entre deux tonalités de couleurs complémentaires.

Les bleus rosés et les rosés violacés entraînent un mouvement optique sur la rétine de l'œil. Cette succession de stimuli donne généralement un gris moyen. Ici, cependant, un gris plutôt noir apparaît au premier plan. Des lignes courbes suggèrent un chien. Il ne semble pas être assis, ni debout; ses yeux sont mi-ouverts, mi-fermés; il n'est ni en colère ni au repos. Il écoute son maître ou les écureuils... La lecture est difficile à cause d'un amalgame de symboles non représentés qui ne sont pas suffisamment suggérés. La simplification de l'image n'est pas habituelle chez Curnoe, et l'assise maladroite nuit à la lecture. Il l'a sûrement voulu ainsi, afin de reprendre la naïveté du regardeur.

L'autre série d'œuvres d'écriture à caractère rythmique veut être une information biographique, historique et circonstancielle sur la vie de l'artiste et sur son entourage. Ses lectures, la musique qu'il



compose, ses messages téléphoniques, tout est inscrit. Cette iconographie fait référence à la temporalité de trois manières: le temps biologique des choses, le rythme musical et le temps nécessaire utilisé par le regardeur devant l'œuvre.

Greg Curnoe marque de sa production le temps, d'une modernité trop vite transformée.

1. L'exposition a été présentée à la Galerie Esperanza, de Montréal, du 6 septembre au 12 octobre derniers.

Stella SASSEVILLE

QUE SE PASSE-T-IL?

Bernard Saul and Cynthia Van Frank

Bernard Saul and Cynthia Van Frank exhibited¹ a number of small drawings, Saul's work in graphite and Van Frank's in oil pastel. For both, drawing serves as a means to fix fleeting scenarios which include figures in a variety of settings and situations. Van Frank's strident colours and rough handling of her pastel medium within the restriction of a small surface is visually compelling – somewhat like a colour television with faulty reception. The colour interest seems tied as well to older conventions such as the Fauves' interest in pattern and broad, free application of coloured media. These two poles place her work within the stylistic concerns of the so-called new figuration. Her imagery, however, is often complex in structure, recalling the realism demanded by the audience of a soap drama or situation comedy.

Bernard Saul also works in a figurative mode, in black and white; his drawing style suggests the play of focus and blur of photography, rendered in a grainy, angled stroke.

His imagery surpasses Van Frank's in complexity, incorporating odd perspectives like views from hidden cameras, scenes involving several or numerous figures, as, for example, in *Truth and Fiction* or as if from a passing car, and so on. Saul's imagery reminds one of old movie stills, with the actors playing in sets crowded with nondescript objects that work simply to identify an ambience.

Both Saul and Van Frank explore the processes of observation and fiction. Van Frank is more the observer, working in varying degrees of detachment from or confrontation with her subjects, assuming the rôle, perhaps, of a simple member of the cast in, for example, *Restaurant Scene* or *All Night Diner*, or engaging the viewer with her own self-portrait, a genre which seems natural presented in concert with the rest of her subjects. Saul's interest is more determined – the frankly cinematic flavour of his stance and the titles of the works indicate his interest in

7. Bernard SAUL
Truth and Fiction, 1985.
Graphite sur papier.
(Phot. Bernard Saul)

the narrative. The pictures, whatever might be their kinship with possible fictions, refrain from assigning meaning and thus from the suggestion of moral judgment, psychological or allegorical interpretation. It is with this restraint, this ambiguity that Saul maintains his position of observer. The viewer of the work is forced to ask himself to reconstruct what is depicted here, to reflect upon his own perception of

what is seen. Both artists, with much economy of means, manage by reference to picture-making conventions to accomplish what many artists presently attempt in large-scale installation or site-specific works. The result is a profusion of images and a rich flow of visual dialogue.

1. At Galerie Joyce-Goldman, during August 1985.

Janice SELINE



QUÉBEC

QUESTION DE SURVIE

Rompue à l'exercice de l'émail, Denyse Langlois-Chênevert¹ franchit aisément le cap du défi lancé à soi-même. Sur le papier, loin des poudres et des fours, elle anime son monde insolite: philosophes, égrégores, fées et têtes de linottes naissent sous sa plume agile et inspirée. Des grandes gouaches jusqu'aux petites encres, chaque dessin conte l'étrange histoire d'un monde grouillant et fantasque, jamais sage, toujours gai mais profondément humain. Étonnantes images d'un folklore synthétique arraché plus à soi-même qu'aux légendes anciennes et mêlé aux aventures imaginaires vécues sous les herbes et dans les gouttes de rosée à dix pas d'une grève léchée par le fleuve. Gouaches mouvantes comme des algues enchevêtrées dans la finesse polyvalente de leurs courbes gracieuses. Parfois aériennes, souvent marines, les encres de Denyse Langlois rejoignent la nature inquiète des choses qui passent.

Tandis que l'éphémère mouvance des lignes traduit l'hésitation et les transformations perpétuelles, le dessin spontané et les motifs floraux associés aux visages, comme autant de signes du désir intense d'une fusion universelle, racontent les états d'une vie secrète et féconde. Et, depuis son île magique², Denyse Langlois polit un talent discret et sincère à travers l'opulente calligraphie et la riche palette d'un œuvre mature.

Une rétrospective fournit au public l'occasion d'apprivoiser et d'évaluer d'un coup d'œil la carrière d'un artiste. En un temps, même s'il s'agit d'œuvres choisies et donc, hypothétiquement, d'une épuration, l'événement appelle un jugement suspendu et partiel.

Bien sûr, Richard Lacroix³ n'a plus besoin de présentation tant son œuvre gravé a marqué une génération⁴. De part et d'autre des deux décennies couvertes par la rétrospective, la continuité semble partout présente. Les formats, plus ou moins carrés, structurent l'expression graphique, les entailles conditionnent l'encrage et les titres annoncent le résultat; ici, rien n'est mystère. En réalité, tout le travail du graveur, l'action préalable, sous-jacente sinon mobilisatrice, se concentre sur la maîtrise technique de cet art délicat, difficile et patient.

Se devinent alors les tempi d'un œuvre dont l'élaboration, souvent répétitive, confine au rituel sacré. Voilà le principal mérite d'une telle entreprise: sur le mode mineur, renvoyer à l'amateur le regard pieux qu'exige la rétrospective.

En sa quête personnelle, Richard Lacroix apporte des qualités réelles à une discipline exigeante. Des années de recherches et de tâtonnements, éclairées par des trouvailles réfléchies ou inconscientes, conduisent, pour l'amour du métier, vers l'émulation transcendante d'un labeur incessant. Entre 1963 (*Brise marine*) et 1981 (*Fond marin*), toujours cette même recherche sûre d'une atmosphère marine, exprimée d'abord par le trait et, ensuite, vingt ans après, par la couleur, l'un et l'autre se complétant à distance. Ce retour apparent à une première manière gomme temporairement une recherche antérieure pourtant accomplie (*La Marsa*, 1978), où la douceur des plans réussit la fusion parfaite de l'expression plastique.

Cette quintessence, remise en cause dès après, amènera la résurgence des images inassouvies. Rétrospective en elle-même, *Balzac* (1984) suffirait à démontrer, en définitive, que l'œuvre de Richard Lacroix s'ajuste autour d'un réflexe de recouvrement – le *run for cover* – comme si l'idée d'être cahotique devenait insupportable.

A l'inverse, Danielle April⁵ expose à froid la mutation des idées, le mûrissement d'une réflexion et la remise en cause de l'objet par l'extériorisation.

Auparavant introspective, la voici méconnaissable, en rupture avec elle-même. En cassant le miroir antérieur, Danielle April abandonne (momentanément?) le dessin graphique hard edge⁶ pour la peinture construite (tableaux/ assemblages).

Elle éclate en tous sens par le format exceptionnellement grand de ses sept dernières œuvres, étendards royaux, affiches géantes, épinglées aux murs qui, dès lors, leur appartiennent, devenant le support nécessaire à leur matérialisation et figeant ainsi la dimension comme la signification.

Le procédé n'est pas nouveau⁷. La toile brute subit des découpes et des pliures avant d'être peinte et traitée comme un support de construction auquel se raccrocheront des ficelles et des pièces de bois.

Cependant, le traitement imposé au matériau porte la trace fugace des travaux précédents. Sans cadre ni faux-cadre, la toile s'apparente au papier. Les motifs en dents de scie et les triangles obsédants (peints, pliés ou rapportés) proviennent de sa démarche graphique aiguë et pénétrante. L'économie picturale concentre l'action de l'artiste, et le contrôle rigoureux de la couleur, hier absente, rattrape constamment un lyrisme naissant. Le glissement subtil entre le format, qui plaque la toile, et la dimension, qui en repousse les limites, transforme la relation à l'œuvre. Ainsi, entre elle et le regardeur, s'installe l'espace ludique. De longs pistils en excroissance et des voussours en contrepoids créent l'impression ambiguë de se tenir devant une fleur improbable, peut-être un sexe démesuré ou encore un temple colossal. La multiplicité des états renvoie à la dynamique d'un langage devenu subitement païen et incantatoire.

Évinçant le hasard et l'improvisation, bannissant l'insignifiance et le décousu, contrôlant l'expression, la forme et le contenu, Danielle April réussit et transcende un genre qui méritait une artiste de sa force. Elle explore une mythologie personnelle dont la complexité et la rigueur intellectuelles imposent une géométrie nouvelle.

1. Au Musée Pierre-Boucher, des Trois-Rivières, du 9 au 25 juin 1985.
2. Denyse Langlois-Chênevert a fondé et dirigé, pendant vingt ans, le Centre d'Art de Saint-Laurent, Ile d'Orléans.
3. Musée du Québec, du 12 juin au 22 septembre 1985.
4. Disciple de Dumouchel, il a fondé la Guilde Graphique de Montréal, au milieu des années 60.
5. A la Galerie du Musée, du 29 août au 6 octobre 1985.
6. Cf. *Vie des Arts*, XXVII, 110, 61.
7. Par exemple: Louise Robert, toiles-puzzles; Lucienne Cornet, dessins-inclusions. Expression picturale aux frontières de la tapisserie.

Daniel Morency DUTIL

OTTAWA

NOUVELLES FRONTIÈRES

On accuse souvent le Ministère des Affaires Extérieures de ne pas promouvoir adéquatement les arts visuels canadiens à l'étranger. Dans cette optique, l'exposition itinérante d'artisanat canadien, dont l'avant-première a eu lieu l'été dernier, constitue une heureuse initiative.

Intitulée Nouvelles frontières, cette exposition fit une courte apparition, au mois de juillet dernier, dans le hall imposant de l'immeuble L.B. Pearson, dans l'avenue Sussex, à Ottawa. Elle souleva alors l'enthousiasme des passants puis fut démontée pour être expédiée à Yokohama, au Japon, première station d'un long itinéraire.

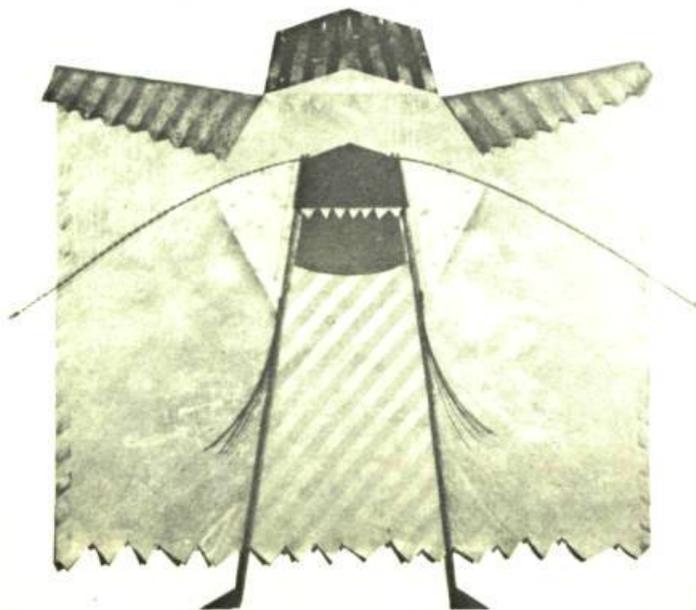
L'exposition, en préparation depuis un an, comprend cinquante et une pièces, depuis de grandes courtpointes murales jusqu'à de tout petits bijoux. Certains objets, comme l'oiseau évocateur de Gordon Blueboy, la courtpointe faite à la main par Marilyn Strothers et le livre en tissu aux couleurs vives de Diane Cabinet, témoignent de l'intérêt porté aux traditions et aux techniques anciennes. D'autres pièces, en revanche, dénotent un penchant pour les matériaux et les méthodes d'avant-garde. C'est le cas notamment de la sculpture abstraite de Max Leser et de l'œuvre de Karl Schantz intitulée *Rainbow 15*, toutes deux en verre.

Le paysage ayant toujours joué un rôle important chez les créateurs canadiens, il n'est pas étonnant que ses qualités visuelles occupent une place prédominante dans les images de cette exposition, montée avec goût. Cette inspiration se fait particulièrement sentir dans les murals et les sculptures en tissu. Toutes les pièces exposées, cependant, quelle qu'en soit la source d'inspiration, révèlent une attention très marquée pour le détail et un grand souci de qualité.

L'idée de cette exposition revient au Ministère des Affaires Extérieures qui, depuis quelques années, fait de plus en plus appel aux arts visuels ainsi qu'à d'autres aspects de notre culture pour accroître le rayonnement du Canada à l'étranger. Compte tenu de l'intérêt grandissant de notre pays pour le continent asiatique, la Direction des Expositions Internationales du ministère décidait, l'an dernier, d'organiser une exposition itinérante d'artisanat canadien contemporain qui se rendrait au Japon, à Singapour et dans d'autres pays d'Asie, pour terminer son périple en Australie, à l'occasion des fêtes du bicentenaire de 1988.

La Direction entreprit des démarches auprès du Conseil Canadien de l'Artisanat, lui fournissant les grandes lignes du projet d'exposition. Par la suite, sur la recom-

8. Danielle APRIL
Tableau/assemblage.



mandation du Conseil, le Centre des expositions du gouvernement canadien retint les services de Mme Colleen Lynch, de Saint-Jean, Terre-Neuve, comme commissaire de l'exposition *Nouvelles frontières*. Mme Lynch prit contact avec des milliers d'artisans dans tout le pays, en passant par le biais des associations provinciales et régionales, pendant que Mme Viviane Villeneuve, du Centre des expositions, se lançait dans la conception de modules d'exposition spéciaux, faciles à monter et à démonter.

Les travaux soumis furent évalués par un jury prestigieux formé de Lois Betteridge, Robin Hopper et Joanne Staniszki. Leurs délibérations menèrent à la sélection des cinquante et une pièces qui représenteront la culture cana-

9. Vue d'ensemble de l'exposition *Nouvelles frontières* (Phot. Marquis Photographers)

dienne en Asie et en Australie. Il est regrettable que le public canadien n'ait pas eu l'occasion de voir l'exposition, qui se distingue non seulement par les pièces qu'elle réunit mais aussi par des modules de présentation ingénieux – des supports en simili bronze en forme de tours qui soutiennent des étagères en plexiglas.

Il ne fait aucun doute que cette exposition saura faire apprécier aux Asiatiques et aux Australiens l'artisanat canadien, qui est sans contredit l'une des plus grandes richesses culturelles de notre pays.

Valérie J. KNOWLES
(Traduction Cartier-Lelarge)



TORONTO

ERIC FISCHL UNE EXPLORATION DU SUPER NU

De nouveau, c'est le problème du réalisme que pose Eric Fischl. Ce peintre bien connu des Canadiens, puisqu'il a eu sa première exposition particulière à la Dalhousie Art Gallery d'Halifax, en 1975, alors qu'il enseignait au Nova Scotia College of Art de 1974 à 1978. L'année dernière, le Centre Saidye Bronfman présentait à Montréal une exposition de ses dessins troublants, durs et sensibles. Dans l'esprit de Foucault, le peintre poursuit la traduction en termes visuels de ce qu'il croit être «le pouvoir, la connaissance et la sexualité».

Eric Fischl vit maintenant à New-York. Ses toiles reflètent l'agression quotidienne, le côté spécifique de la vie américaine dont il est un critique sagace. Pour lui, la crise de l'identité américaine est liée à l'échec du fameux rêve américain, et la difficulté d'être au pays de Disneyland nécessite un changement des choses. Pour cela, il faut apprendre à les voir, à voir avec entêtement ce qui nous entoure. Tous ses personnages sont des regardeurs et, en les regardant regarder,

le spectateur devient plus qu'un voyeur, c'est un complice qui s'attarde, même s'il refuse le relent de la perversité dans lequel on l'entraîne.

Dans ses toiles, comme dans ses dessins, Fischl pratique l'art du metteur en scène. La théâtralité de la scène, qu'il règle avec minutie, a toujours partie liée avec la découverte, le petit détail. Il en résulte un cadrage efficace où la fornication aussi bien que les doux plaisirs de la famille cohabitent.

Au milieu du dévouement néo-expressionniste et de ses exubérances picturales, le bien peint de Fischl, sa technique rigoureuse sollicitent l'œil. Mais il y a plus, c'est un art qui suscite diverses interprétations des thèmes de la vie solitaire et de l'ennui. Le dénudement qui s'opère devant le spectateur-voyeur rejoint, en dépit des apparences provocatrices ou indifférentes, les sphères plus secrètes où la nudité n'est autre que la totale solitude.

Après ses succès à Eindhoven, à Bâle et à Toronto, l'exposition, organisée à Saskatoon, sera présentée au Museum of Contemporary Art of Chicago jusqu'au 2 février. On la verra ensuite à New-York, au Broida Museum, du 22 février au 24 mars.

Andrée PARADIS



10. ERIC FISCHL
Pizza Eater, 1982.
Toronto, Coll. Lonti
Ebers Fines Arts.

VANCOUVER

UN CLIMAT VIVIFIANT AU MUSÉE DE VANCOUVER

Il reste plusieurs mois encore avant que ne débute, à Vancouver, l'Expo 86, mais le monde de l'art, là-bas, ne s'est pas borné à attendre. Quatre expositions, tenues au Musée de Vancouver, ont, dès leur ouverture à la mi-juin, attiré des foules considérables. L'aspect le plus important en fut peut-être l'intérêt manifesté envers et par les jeunes gens de cette ville. De fait, en réunissant huit artistes locaux dans une exposition intitulée *The Young Romantics*, le Musée s'est assuré la participation de peintres que le conservateur Scott Watson qualifie de «la plus dynamique des jeunes générations depuis les années soixante». Audacieuses, brutales, parfois choquantes, les œuvres, de dimensions imposantes, se révélaient personnelles et réalistes. A l'exception de Philippe Raphanel, de Paris, ces jeunes artistes ont tous étudié au College of Art and Design Emily Carr. Citons notamment Graham Gillmore, dont les travaux ne manquaient pas de puissance, et Charles Rea, qui, en emplant des livres, crée des compositions en trois dimensions dont il peint ensuite la surface toute entière, réalisations qui se traduisaient par d'originaux empâtements. Filets, billots gigantesques, cavernes profondes, eaux écumantes furent autant d'évocations des décors environnants de la Colombie-Britannique. A côté de ces paysages, les personnages avaient une importance secondaire.

Les Envahisseurs de l'espace, exposition en provenance de la Galerie Mackenzie, de Regina, montrait vingt-deux pièces de sculptures-installations, fantasques et amusantes, qui furent extrêmement populaires. Ken Little, artiste texan, présentait *Poke*, un cochon fait de cuir et recouvert de talons aiguilles, ainsi



11. Ken LITTLE
Poke, 1982.
Chaussures et peinture sur papier
et armatures en bois.
(Phot. Ken Little)

que *Slave*, autre animal de cuir, tapissé de bottes de cow-boys. Dans *Foule*, de Jean-Luc Vilmouth, des pelles vides et sans souillure, des râtaux en fil métallique et un coffre à outils voisinaient avec des visages semblables à des masques. Un danseur blanc tourbillonnant, placé à l'intérieur d'un cube de plastique, et, à quelque six mètres, un automate gris, étendant ses bras mécanisés, composaient *Two Machines for Feeling*, œuvre de Tony Brown, d'Angleterre. *Chattering Men* représentait de grands personnages peints en aplat et dont les mâchoires en fil de fer chuchotaient. L'artiste français Bertrand Lavier proposait un appétissant réfrigérateur, exécuté dans un empâtement dense de peinture blanche ressemblant à du fromage à la crème.

L'exposition *L'Europe* à Vancouver regroupait, quant à elle, des œuvres françaises, allemandes et

italiennes, appartenant à des Vancoverois et offertes ou prêtées au Musée pour l'occasion – geste généreux qui semble se répandre. *Country of Red Nights III*, d'Helmut Middendorf, mesurait 4 mètres sur 3,5 et couvrait tout un mur. Précisons qu'une exposition Baselitz récente avait déjà donné à Vancouver un aperçu de la nouvelle peinture européenne.

La quatrième exposition, titrée *Le Monde d'Augustin Victor Casola*, apporta un ton sobre et digne. Tirées en noir et blanc, les photographies exposées étaient les meilleures qui aient jamais été prises de la révolution mexicaine et elles méritaient une réelle attention.

Les fonds destinés à toutes ces manifestations ont fait l'objet de restrictions, et ce, juste au moment où la nouvelle administratrice, Jo-Anne Birnie Danzker, commence à ranimer l'intérêt du public pour les arts. Les galeries privées, telle la Galerie Bau-XI, prennent part, elles aussi, à cette effervescence, en organisant des échanges avec des artistes de Seattle. Comme à Montréal, on sent percer à Vancouver un certain élan, un enthousiasme qui laisse à penser que vouloir, c'est en définitive pouvoir.

Anne McDOUGALL

(Traduction de Laure Muszynski)



12. James CROAK
Pegasus: Some loves hurt more than others, 1982.
Chevrolet Supersport 1963 et étalon empaillé.
Coll. de l'artiste.

d'Art Contemporain de Los Angeles, explore le rôle de l'automobile dans la vie, les amours et les affaires de l'Amérique et de l'Europe vu par peintres et sculpteurs dans cent soixante de leurs tableaux et compositions. Les premiers Futuristes sont présents à l'appel: Balla, dans une magnifique *Course d'une automobile*, de 1913, Russolo, avec *Dynamisme d'une automobile*, 1911, Severini, *Auto traversant un village*, 1913, Boccioni, le musiciste Valensi, avec un superbe *L'Automobile*, de 1920, que je n'avais encore jamais vu. On y retrouve l'humour dadaïste de Pica-bia dans *Le Saint des saints*, de Duchamp, de Picasso, mais aussi des œuvres sérieuses de Toulouse-Lautrec, *L'Automobiliste*, 1896, d'Henri Matisse, *A travers le pare-brise*, 1917, de Joan Miró, de Hannah Höch, de Lászlo Moholy-Nagy, de Sonia Delaunay, de De Chirico, de Tamara de Lempicka et, bien sûr, de tous les grands noms du Pop Art et de l'Hyperéalisme américains: Rosenquist, D'Arcangelo, Robert Indiana, Tom Wesselmann, Andy Warhol, Eduardo Paolozzi, Robert Rauschenberg, Don Eddy et Richard Estes. Enfin, parmi tous ces hymnes modulés à l'automobile, trois œuvres qui sont de parfaits petits bijoux de la dérision: Dali, *Débris d'une automobile donnant naissance à un cheval aveugle mordant un téléphone*, 1938, Trova, *Study/Falling Man*, splendide sculpture de la métamorphose d'un corps humain en automobile de course, et le très remarquable: *Pegasus: Some Loves Hurt More Than Others*, 1982, de James Croak, qui présente un superbe étalon empaillé s'échappant du toit d'une Chevrolet Supersport 1963 et que j'aurais volontiers intitulé «Hommage à Marinetti». A ces œuvres, toutes d'une grande tenue artistique (les seules qui détonnent étant les assemblages faciles d'Arman et les compressions encore plus stériles de César), était jointe une superbe sélection de photographies de

Stieglitz, de Dorothea Lange, de Lartigue et de Paul Strand.

La seconde partie de l'exposition, *Detroit Style: Automotive Form: 1925-1950*, a été organisée par le Detroit Institute of Arts, plus précisément par Davira Taragin, conservateur des collections d'art décoratif moderne. Cette partie de l'exposition étudie la naissance et le développement du concept de design automobile. Partant de l'époque de la première voiture automobile, passant rapidement sur les années 20 où les voitures n'étaient que des boîtes sur roues, l'exposition nous mène aux années 30 et 40, où les dessinateurs automobiles comprirent que l'apparence d'une voiture pouvait très bien se marier avec sa fonction aérodynamique. Pour illustrer cette évolution, douze magnifiques voitures ont envahi le grand hall et la cour-jardin où se trouvaient déjà les grandes fresques de Diego Rivera de 1933, célébrant l'industrie automobile américaine. Au nombre de ces œuvres artistiquement insurpassables, une Duesenberg, 1929, deux Cord, de 1933 et de 1936, la première Chrysler Airflow, de 1934, une Cadillac 60 Special noire, de 1938, la Lincoln personnelle d'Edsel Ford, 1940, une Studebaker, de 1947, et une Ford Tudor, la première voiture américaine dont la carrosserie est entièrement aérodynamique (dessinée par Raymond Loewy).

Pour illustrer l'évolution du design automobile, le Detroit Institute of Arts a réuni quatre-vingts dessins et dix modèles réduits de voitures. Certains ont été sélectionnés pour souligner un aspect de l'évolution des voitures exposées au D.I.A.; d'autres pour souligner la fantaisie exprimée par les dessinateurs industriels ou l'influence d'une autre machine fantastique de ce siècle: l'aéroplane. Cette partie de l'exposition a été la plus difficile à réaliser, la plupart des dessins ayant disparu avec leurs dessinateurs. Cette sélection de dessins remet en scène un important

groupé de personnages: Henry Ford ne visant que l'utilitaire dans ses voitures, et non l'esthétique; William C. Durant, fondateur de la General Motors, dessinant la première Oldsmobile en découpant en quatre le châssis en bois d'une Buick et en élargissant les parties; Harley Earl, créateur du premier atelier de design automobile à la General Motors; Carl Breer qui, après avoir regardé des aéroplanes à la base de Selfridge, demanda à son assistant d'engager Orville Wright pour dessiner la première voiture aérodynamique, la sensationnelle Chrysler Airflow. Car, dans l'histoire du design automobile, le mot clé fut d'abord: utilité. Même les voitures chères comme les premières Cord des années 20, étaient belles mais faites d'éléments disparates: deux miroirs ici, une aile bombée là, une roue de secours ajoutée à la dernière minute. Vers la fin des années 20, quelques dessinateurs et quelques grands de l'automobile commencèrent à comprendre comment utiliser tous ces éléments en une forme élégante. Même Alfred P. Sloan, le président de la General Motors, finit par admettre qu'une voiture mieux dessinée pouvait lui donner un avantage commercial sur M. Ford. Ce fut donc l'influence des nouveaux courants esthétiques d'art moderne (du Futurisme des années 20 au Bauhaus de Dessau), selon lesquels la forme suit la fonction, qui changea une fois pour toutes le design industriel. Les deux catalogues de l'exposition, au fil de leurs pages, en font foi.

Automobile and Culture, une exposition qui vous forcera à regarder souvent votre voiture avec des yeux quelque peu différents.

1. F.T. Marinetti, *Premier manifeste du Futurisme*, 20 février 1909.
2. Les expositions de 1951 et de 1953 organisées par le Musée d'Art Moderne de New-York comprenaient huit et dix voitures européennes et américaines.
3. Du 12 juin au 8 septembre 1985.

Jean-Pierre de VILLERS

PHILADELPHIE

CHAGALL, OU LA JOIE CRÉATRICE

Philadelphie a accueilli, au cours de l'été dernier¹, la rétrospective de Londres, quelques mois après le décès de l'artiste, au moment opportun où l'œuvre de celui qui disparaît va prendre sa vraie signification. Au terme d'une importante expérience créatrice de nouvelles questions se posent.

La réunion de deux cents œuvres environ, une centaine de toiles, des gravures, des livres illustrés et des vitraux, accompagnés d'un excellent catalogue préparé par Suzan Compton, de Grande-Bretagne, spécialiste de Chagall, offrait un terrain propice à des évaluations d'ensemble. Les

DETROIT

L'AUTOMOBILE ET LA CULTURE

Depuis son apparition, l'automobile a été considérée comme l'invention la plus excitante du 20^e siècle et, à ce titre, n'a cessé d'inspirer de nombreux artistes. Dès 1909, les Futuristes l'adoptèrent comme symbole du monde nouveau dans lequel ils vivaient: celui de la vitesse et de la puissance, et F.T. Marinetti pouvait s'exclamer: «La splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... est plus belle que la Victoire de Samothrace¹». Pendant deux décennies, l'automobile fut la reine des aspirations humaines. Ce n'est que beaucoup plus tard que cette invention magnifique suscita des réserves sur la place qu'elle devait occuper dans la vie des sociétés modernes.

Aux expositions certes limitées du Musée d'Art Moderne, de New-York, de 1951 et de 1953², succède la magnifique exposition organisée par le Detroit Institute of Arts pour le 100^e anniversaire de sa création: *Automobile and Culture: Detroit Style*³. Cette exposition se compose de deux parties: la première, *Automobile and Culture*, organisée par le nouveau Musée

différentes périodes de la carrière de Chagall, qui a été longue et complexe, étaient bien marquées. Plusieurs toiles de 1907 à 1923 permettent de vérifier l'importance des années de formation à Saint-Petersbourg, de 1907 à 1910, ainsi que celles de la première période parisienne, de 1910 à 1914, et de la période de retour en Russie, de 1914 à 1923. Sans ses origines russes et juives hassidéennes, Chagall ne s'explique pas facilement. Malgré l'absence regrettable de prêts de tableaux et de dessins des premières époques qui sont dans les collections de l'U.R.S.S., l'ensemble d'œuvres du début donnait accès à des pièces capitales telles que *Le Mort*, 1904, *La Naissance*, 1910, *A ma fiancée*, 1911, *Hommage à Apollinaire*, 1912, *La Composition avec la chèvre*, 1917, et *Vie paysanne*, 1917, qui relance le débat des controverses qui agitaient Moscou à cette époque au sujet de l'Art réaliste et de l'art non objectif. Chagall n'appartenait ni à un camp, ni à

13. Marc CHAGALL

l'autre. Indépendant et solitaire, son monde était ailleurs mais il éprouvait un malin plaisir à parodier ce qui lui semblait les excès de l'art contemporain russe.

Par la suite, les points forts et les points faibles d'une œuvre aussi considérable sont apparents dans les époques plus récentes. Des répétitions sont inévitables, mais elles recèlent des trouvailles de transformation encore peu inventoriées.

Chagall a-t-il été un créateur jusque dans les dernières années? Différent de Picasso, moins spectaculaire, il a raffiné sur ces tableaux de vie intérieure, et la magie n'est jamais absente de sa démarche. Le jaillissement de la création chez Chagall a été continu et le rajeunissement, au fil de l'œuvre, se maintient en droite ligne.

1. Du 12 mai au 21 juillet 1985, au Musée de Philadelphie.

Andrée PARADIS



PARIS

JEAN-LUC POIVRET LA PEINTURE QUI VOYAGE

Toute la peinture de Jean-Luc Poivret tourne autour d'un seul et unique thème: l'avion. Cela ne signifie pas pour autant que l'ambition de ce jeune artiste se borne à devenir le peintre de la «volante machine» chantée par Guillaume Apollinaire. En réalité, Jean-Luc Poivret ne s'intéresse à l'avion ni en tant qu'image ni en tant que prouesse technologique. Pour lui, l'avion, c'est le prétexte à une démarche picturale singulière, c'est une matière qu'il triture, étale ou disperse avec une saine application. L'avion prête alors sa silhouette pour survoler l'outrance de quelques déflagrations colorées, se laisse dépecer de ses ailes et de son fuselage pour retenir les traces d'un geste de peintre ou s'efface derrière la peinture pour suggérer une idée d'espace.

Cet avion, Jean-Luc Poivret a été le débusquer dans un souvenir d'enfance mais aussi dans les écrits où Malévitch s'interroge sur l'espace, l'avion, l'homme et les «camarades-aviateurs». Il a aussi su tirer parti de l'expérience du vide

de Klein et de la pratique des arts martiaux. Son obsession a plusieurs cordes à son arc. L'avion canalise ainsi un réseau complexe d'échos divers auquel seule l'exigence picturale donne une réelle cohérence. Des *Spittfire* des années 80 et 81 aux grandes toiles récentes centrées sur un fragment d'avion comme une hélice, une aile ou un moteur, c'est d'abord de la peinture qu'il est question.

Jean-Luc Poivret avoue peindre «sans beaucoup d'efforts». Pour lui la peinture ne peut aspirer à une certaine authenticité que si elle se réalise «toute seule, en un instant». Donc, pas question de suer sang et eau sur la toile. Cette pratique exige un geste rapide, sûr, et qui ne souffre aucune lassitude. Prisonnier de ce geste qui conserve tout son sens, l'avion n'est plus que «métaphore obsédante» de la peinture.

Dans un entretien avec Loïc Malle¹, Jean-Luc Poivret explique que le peintre partage la même «aventure spirituelle» que le pilote: l'un utilise l'espace que l'autre traverse. L'espace, c'est la clef et le mystère de cette peinture. Aussi, c'est avec une attention toute particulière qu'il est nécessaire de le sonder.

Ici, la peinture renforce, à travers la figure de l'avion, la pertinence de son espace. Comme un coup de dés magistral, elle a longtemps flirté avec le vide pour finir par s'inscrire dans un territoire aux possibilités multiples. Cela dit, on aurait tort d'enfermer cette peinture dans les limites de ce qu'elle donne à voir. Car, comme l'avion, là où elle se pose, elle ne referme pas ses ailes et continue son «voyage mental» bien au delà des limites dans lesquelles elle semble se cantonner.

Comme «le plus petit caillou est baigné d'infini» (Edmond Jabès), le moindre signe pictural est trempé d'imaginaire. C'est pour cela que rien ne peut circonscrire tout à fait la peinture.

Ce qui passionne Jean-Luc Poivret, c'est bien cette part de la peinture qui voyage dans un espace qu'elle nous force à inventer. L'avion, à la fois sujet et substance, accrédite l'idée de ce déplacement mental que ni le peintre ni la peinture ne peuvent contrôler.

1. Catalogue, Galerie Zabriskie de Paris et de New-York, où il a exposé, en mai et juin, et en juin et juillet 1985, respectivement.

Didier ARNAUDET

cun offrait sa perception de l'imaginaire du sculpteur.

La sobriété du montage de l'exposition mettait l'accent sur chacune des cinq personnalités, pour mieux les intégrer dans un ensemble spatial intime.

Bruno Jarret, collaborateur intitulé du Musée, donc familier des lieux, y développait une complicité avec l'atmosphère. Sa composition portait uniquement sur la trajectoire contournante de l'œuvre en ronde bosse. Le photographe était à la recherche stylistique du sculpteur: les profils, les figures partielles, les corps féminins étaient autant d'occasions pour ne rien négliger de l'étude globale du corps.

Pour *La Martyre*, la lumière naturelle, la seule utilisée par l'artiste, glissait sur les parties unies du bronze comme sur un corps huilé, renversé sur la partie inférieure du cadre. *La Muse Whistler* apparaissait dans un coin de l'image, et s'inclinait devant le mur dentelé, dessinant un jeu de courbes et de droites piégeant la tête en bronze dans une zone de lumière qui déséquilibrait le mur mais rendait la muse plus dynamique.

A sa manière, Kiuston Hallé était à l'écoute du corps vers où sa formation préalable de danseuse l'avait amenée. Soucieuse de déchiffrer le langage du corps, elle était passée de la représentation du nu à celle de la sculpture. Son choix d'œuvres lui faisait évoquer le mouvement, se préoccupant peu de l'inertie de la matière. Dans ses photographies, le sol bougeait, les socles basculaient, afin que le regard chaviré ne puisse s'extraire du mouvement. Ainsi l'obliquité provoquée par les figures de Rodin se prolongeait dans le déséquilibre de l'image. La bordure noire qui en-



14. Jean-Luc POIVRET
Laque hollandaise sur toile.
Paris, Galerie Zabriskie.
(Phot. André Morain)

L'IMAGINAIRE TRANSPOSÉ DE RODIN

Cinq photographes contemporains, trois Français, un Allemand et un Tchèque, exposaient au Musée Rodin, à Paris¹, cinq visions différentes de l'œuvre sculptural du grand maître. Bruno Jarret, Kiuston Hallé, Holger Trülzsch, Bernadette Tintaud, présentaient quatre visions en noir et blanc de l'imaginaire transposé de Rodin; Tom Drahos présentait la sienne, non la moindre, en couleur. Cha-



15. Holger TRÜLSCH
Mouvement de danse et la Main de Dieu en terre et en marbre.
Photographie en noir; 40 cm x 50.

tourait les photographies donnait l'impression d'avoir accès à des négatifs de film, en vue de projeter des extraits sur un écran cinématographique.

Pour Kiuston Hallé, les accessoires environnants étaient essentiels au support de la photographie: les moulures, les tableaux anonymes, les cadres, les miroirs, les boiserias s'infiltraient dans l'image et suivaient le mouvement circulaire des rondes bosses, afin d'accentuer le déséquilibre. *Iris, messagère des Dieux* (bronze), *Marsyas* (bronze), *Torse d'Adèle* (terre), *Les mauvais génies* (bronze), *Figure volante et Iris* (bronze), confirmaient ce déséqui-

libre dans un espace serré où la touche expressionniste de la photographe déshabillait le bronze sous une lumière artificielle indiscreète, se promenant sur le corps pour montrer le grain de la peau. Souvent, le papier, au rendu moucheté, abondait dans l'esthétique des images vieilles.

Pour Holger Trülzsch, ses antécédents en architecture, beaux-arts, sociologie et musique, l'avaient dirigé vers les écrits de Rilke sur Rodin, d'où son intérêt pour l'osmose de la poésie et la sculpture. Ses photographies restituèrent le calme initial de l'atelier Rodin. Il avait développé un attrait particulier pour les œuvres en terre et en plâtre, à cause de l'empreinte de l'artiste sur la matière, conférant à son choix la recherche d'une présence humaine, ce que le bronze et le marbre ne permet-

taient pas. Selon sa conception de la beauté relative au passé, le photographe avait déplacé les sculptures du contexte muséologique pour monter des mises en scène, de sorte que les pièces du lieu devenaient des salles de spectacle. Les statuette s'animaient, défilaient devant les spectateurs d'après le montage imaginaire du photographe, et non d'après un assemblage de formes. *Mouvements de danse et Nijinski* en était un exemple. La lumière, douce comme celle d'une pleine lune accompagnait le mouvement de la chorégraphie. La mise en scène était à ce point poussée que le groupe des *Bourgeois de Calais* (terre et plâtre) accueillait une statuette en terre (étude) du *Penseur*; la caméra l'intégrait en contre-plongée. *Le Torse d'Adèle* (terre) offrait le tronc de son corps devant l'œil fasciné du photographe qui le rendait aux chauds rayons du soleil entrant par la fenêtre; dehors, le paysage statique renvoyait cette fascination.

Pantographe s'impliquant davantage dans l'œuvre du sculpteur, Trülzsch intégrait sa main à l'image en l'accouplant à celle de *La Main de Dieu* (marbre); par démythification, la chair se fondait au marbre, et, en toute complicité, la main humaine retenait dans ses paumes une statuette de terre. Peut-être, était-ce la main du sculpteur qui se confondait à celle du photographe, ou vice versa.

A leur façon, les photographies de Bernadette Tintaud étaient marquantes par leur mise en scène composée de fragments déchirés

en diagonale, montés en oblique sur fond blanc. Des arabesques tracées à la mine noire unissaient ces fragments de passion: *La Tempête*, *Le Cri*, *La Douleur*, *Le Buste de Victor Hugo* étaient autant de parcelles à relier par une expression ardente de mains, de visages, drapés envolés dans un coup de vent fougueux. L'émotion projetée au delà du cadre blanc annulait ainsi tout souci de perspective. Les failles du mince papier photographique se confrontaient au volume de la ronde bosse. Cette vision originale offrait une dimension abstraite de la sculpture.

A la fois sculpteur et photographe de ses œuvres, Tom Drahos est surtout reconnu pour son esprit hétéroclite, oscillant entre le classicisme et le fantastique: ses figurines et ses immenses personnages issus de la science-fiction l'avaient amené à s'intéresser au gigantisme de Rodin.

Pour l'exposition, il avait retenu des figures féminines en marbre dont les rondeurs sensuelles lui avaient inspiré des images érotiques. Il avait choisi une série d'images aux coloris variés de ces rondes bosses, pour en monter des juxtapositions de morceaux qu'il avait découpé ou dentelé aux ciseaux et au rasoir. Ces images, inégales et angulaires, étaient des parcelles de bras, des troncs, des jambes, des têtes, dont les assemblages agrafés composaient cinq hauts panneaux suspendus au plafond.

1. Du 3 mai au 30 septembre 1985.

Luc CHAREST

BRUXELLES

LA TENTATION DE SAINT ANTOINE, SELON REINHOUD

L'article qu'au printemps dernier *Vie des Arts* a consacré à l'Exposition Cobra¹, au Musée d'Art Contemporain, de Caracas, me dispense de souligner à nouveau l'importance singulière de ce mouvement fondé, en 1948, par Asger Jorn, Christian Dotremont, Karel Appel (et quelques autres): c'est-à-dire par un Danois, un Belge et un Hollandais - d'où le nom de *Cobra* formé des premières lettres de Copenhague, Bruxelles et Amsterdam. Historiquement, le mouvement a pris fin en 1951; en fait et jusqu'à nos jours, il n'a cessé de susciter des œuvres touchées à des degrés divers par l'expressionnisme, le surréalisme, l'art brut, l'abstraction lyrique, en un mot par l'imaginaire. Oeuvres peintes le plus souvent, mais aussi œuvres sculptées de Pol Bury, d'Henry Heerup, de Carl-Henning Pedersen, de Reinhoud, de Serge Vandercam, de Raoul Ubac, et autres. Je voudrais dire quelque chose de Reinhoud, qui vient d'exposer au Miroir d'Encre, à Bruxelles.

Reinhoud (D'Haese) est né, en 1928, à Gerardsbergen, en Belgique. Après deux ans d'apprentissage chez un orfèvre, il a appris la sculpture du métal à l'École Nationale d'Architecture et des Arts Décoratifs, à Bruxelles. Il a fait partie du Groupe Cobra dès les années cinquante. Il a vécu à Saint-Rémy-de-Provence, puis à La Bosse, dans l'Oise; il a enseigné à Minneapolis; depuis dix ans, il partage son temps entre Paris et La Bosse. Les galeries où il expose le plus souvent sont: à Anvers, Lens Fine Art; à Paris, la Galerie Ariel; à Copenhague, la Galerie Birch; à New-York, Lefebvre Gallery. Cependant ses œuvres ont été montrées dans bien d'autres villes et dans un grand nombre de musées en Europe et en Amérique.

Reinhoud travaille le laiton, le cuivre, le demi-rouge (alliage de zinc et de cuivre) et, depuis peu, l'étain: métaux de couleur vive, qui reflètent l'humeur de Cobra découvrant la forme à travers la couleur.

Il mélange les règnes de la nature et les désordres du songe. Il crée, comme Jorge-Luis Borges, une zoologie fantastique qui tantôt combine le poisson, l'oiseau, le reptile, l'insecte, tantôt accentue et rend soudain visibles, extrava-

gants, les becs, les membres, les mouvements mystérieux des animaux. Il montre que la zoologie de Dieu n'est pas moins chimérique que celle qu'ont peinte ses ancêtres flamands, Bosch ou Bruegel. Chaque fois qu'il le peut, il abandonne ses figures au paysage, armant ainsi et désarmant notre imagination: disant l'excès mais la beauté. Le métal ajoute au paradoxe: qui éloigne du réel ou le réinvente, qui proclame l'évidence de l'art.

Reinhoud est, si l'on veut, un faiseur de monstres - il est avant tout un sculpteur. *Éolienne*, l'une de ses œuvres les plus parfaites, unit exemplairement la matière et le souffle.

Dans son grand livre sur *Cobra*², Jean-Clarence Lambert décrit «le spectacle martelé, forgé, soudé, que Reinhoud dresse sous nos yeux» et qui «s'anime en une sorte de nouvelle *Tentation de saint Antoine*, sans sainteté ni saint: bien sûr, c'est la tentation qui triomphe».

1. XXIX, 118, 63. Voir aussi l'article de René Micha, XXIII, 91, 57.
2. Édité à Anvers par le Fonds Mercator, en français, néerlandais et anglais, 1983.

René MICHA



16. REINHOUD
Ragtime, 1983.
Cuivre; 66 cm x 40 x 40.
Bruxelles, Galerie Miroir d'Encre.

JAMES-WILSON MORRICE PAINTER OF DELIGHT

Continued from page 18

During the next ten years, Morrice would be able to enchant a public who, like us, would particularly appreciate the simplicity of his subjects and the joie de vivre that they know so well how to exhale, and the zestfulness of his colouring tinged with a fauvism of rather discreet aspect. Because even if Morrice knew Matisse and Marquet, he nonetheless took care, as a conservative, not to enter boldly into the cage of the Fauves. Their daring did not suit his aesthetics all based on a philosophy of hedonism. Morrice wished first to please himself while somewhat casually painting the streets and cafés of Paris and Tangier, the beaches of Saint-Malo and Trinidad, the canals and palaces of Venice, the Canadian winters. At the same time he fundamentally desired to please those who valued these canvases and rapid sketches in forms not at all modernistic, cubist, futuristic, or expressionistic, but faithful to the post-impressionists and the Fauves. And if this painter born to a very well-to-do family complained of his sales in Canada, it was certainly not on account of financial need but due to resentment in not being able to publicize as much as he wanted an art fed by a sensualist approach to things, by the pleasures of life, by music and poetry and by ceaseless travelling.

Between 1920 and 1924, in his declining years, Morrice considerably simplified his composition and softened the contents of his works. The colours were very lightly applied. One might call them immense water-colours on canvas! Now ill, he painted much less and the resulting economy of means gave us ethereal canvases, more suggestive, more refined in conformity to the state of the painter's soul.

One cannot remain insensitive before James Wilson Morrice's canvases, particularly in this time when catastrophes and uncertainties seem only to increase. The work of a *non-violent*, a man who knew how to make peace with nature, this art desires essentially to help us taste the varied pleasures of existence – an invitation rather hard to refuse!

(Translation by Mildred Grand)

JAMES-WILSON MORRICE PEINTRE DU PLAISIR

suite de la page 20

A la fin de sa vie, entre 1920 et 1924, Morrice a considérablement simplifié sa composition et allégé le contenu de ses œuvres. Les couleurs sont fort légèrement appliquées: on dirait d'immenses aquarelles sur toile! Malade, Morrice peignait beaucoup moins, et l'économie des moyens qui en résulte nous donne des toiles éthérées, davantage suggestives, plus raffinées, en conformité des états d'âme du peintre.

On ne peut guère rester insensibles devant les toiles de James Wilson Morrice¹, particulièrement en notre temps où les catastrophes et les incertitudes semblent ne savoir que se multiplier. Oeuvre d'un *non-violent*, d'un homme qui savait se réconcilier avec la nature, cet art veut essentiellement nous faire goûter les divers plaisirs de l'existence, une invitation plutôt difficile à refuser!²

1. Organisée par le Musée des Beaux-Arts de Montréal et tenue dans ce musée, du 6 décembre 1985 au 2 février 1986, une rétrospective sera ensuite, au cours de 1986, exposée au Musée du Québec, du 27 février au 20 avril; au Musée Beaverbrook, de Fredericton, du 15 mai au 29 juin; au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, à Toronto, du 25 juillet au 14 septembre; au Musée de Vancouver, du 9 octobre au 23 novembre.

2. Sur Morrice, voir aussi, dans *Vie des Arts*, les articles de Jules Bazin (X, 40, 14-24) et de Jean Ethier-Blais (XVIII, 73, 41-44).

LA BRETAGNE DANS L'ŒUVRE DE JAMES-WILSON MORRICE

suite de la page 23

Toujours à l'affût d'une composition intéressante, il voyage à travers le monde, son carnet de croquis à la main, ses boîtes de pochades et de couleurs dans ses bagages. Il peint sur le motif ses études pour ensuite reprendre ses compositions sur des toiles de grand format⁹.

La critique canadienne et française l'a perçu comme un des meilleurs paysagistes du début du 20^e siècle. Le peintre américain John Sloan écrit à son sujet: «...I regard him as one of the greatest landscape painters of the time»¹⁰.

1. *Americans in Brittany and Normandy, 1860-1910*. Phoenix Art Museum, 1982.
2. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ZA, Correspondance de Robert Henri. James Wilson Morrice à Robert Henri (début juillet 1896).
3. *Ibid.*, Lettre de Robert Henri à sa famille (31 oct. 1898), Index of American Art, Robert Henri Diaries, p. 124 (26 août 1898).
4. Bertrand de Quénetain, *La Vie maritime à Granville et dans la région au début du siècle*. Viré (Calvados), 1982, p. 18.
5. Washington, Library of Congress, Manuscript Division, MNC 2796, Journal de C.H. Fromuth, vol. 1, p. 235 (21 juillet 1906) et p. 249.
6. North York Public Library, Canadiana Collection, Newton MacTavish Collection, Lettre de J.W. Morrice à MacTavish, (7 novembre 1909).
7. *Ibid.*, 3 déc. 1909.
8. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, ZA, Correspondance de Robert Henri. Lettre de Robert Henri à sa famille (28 novembre 1899).
9. *Ibid.*, Paris, 29 oct. 1899. Robert Henri écrit: «Friday afternoon Linda and I went down to see Morrice who has done some new things who are very fine – particularly a Marine with a white cloudy sky one of the best things he has done – it was made from a sketch from St Malo where he spent the summer.»
10. John Sloan, *New York Scene: From the Diaries, Notes and Correspondance, 1906-1913*. New York, Harper & Row, 1965, p. 15.

THICK PAINTINGS D'ERIC CAMERON

suite de la page 35

Bientôt, il apparaît que la texture d'une pièce évoque celle des objets peints par Chardin. Cette matérialité de la surface picturale rappelle celle de l'alignement rythmique des tessères de la mosaïque byzantine; elle est aussi à mettre en parallèle avec le retour à la bidimensionnalité du tableau cubiste et avec d'autres démarches plus contemporaines. Autre association, celle avec la géométrie plane – point-ligne-plan – sur laquelle Alberti fonde son système perspectif.

Pratiquement, l'extrémité de chaque poil d'un pinceau est assez fine pour être assimilée à un point. Dans un coup de pinceau, la peinture est entraînée par chaque poil et sa texture striée s'apparente à la prolongation logique de ces points en des lignes; lorsque plusieurs coups de pinceau sont alignés côte à côte un plan est ainsi créé. Ce qu'Alberti n'a pas déduit et qui est nécessaire à la poursuite de l'analogie avec mes *Thick Paintings*, c'est qu'une superposition de plans détermine un corps solide. La relative translucidité des dernières couches d'appât révèle non seulement la formation de la couche de surface en points-lignes-plan, mais procure aussi une indication de la transition de la géométrie plane à la géométrie des corps solides.

Autre constatation, les trois grosseurs de pincesaux utilisés portent les numéros 6, 8 et 12 du fabricant, ce qui correspond au système harmonique pythagoricien.

Je ne croyais pas nécessairement à sa (Pythagore) théorie que la longueur des cordes des instruments de musique apporte une explication aux harmonies visuelles, (...) mais j'étais heureux de pouvoir revendiquer une filiation avec les Grecs du VI^e siècle et, grâce à leur système harmonique, avec un sculpteur comme Polyclète qui a établi son canon des proportions visuelles sur des rapports arithmétiques.

ERRATA — Nous prions les lecteurs de *Vie des Arts*, ainsi que la Compagnie Lavalin, Inc. de bien vouloir excuser l'erreur commise par nos services techniques dans le numéro d'automne 1985. La page publicitaire dédiée à une œuvre de Paul-Émile Borduas a été inversée.

De même, nous réitérons nos excuses à Michel Saulnier, pour une inversion du même genre, au sujet de son *Polyptyque*, paru dans *Neuf Portraits en Silhouette* de Denis Lessard.