

## Expositions

---

Volume 32, Number 130, March–Spring 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53904ac>

[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

(1988). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 32(130), 60–71.

### Croissants de lune, poignard, tour

Marina Abramovic et Ulay voyagent, vivent et travaillent ensemble depuis leur rencontre à Amsterdam, il y a de cela une douzaine d'années. De pays en pays, de performance en expérience, ils franchissent autant les frontières des États que celles des moyens artistiques.

Leur périple incessant inclut la recherche de leurs propres limites dans des performances: rester assis dos à dos pendant dix-huit heures, les cheveux tressés dans une seule natte (*Relation Works*); sept heures durant, se fixer dans le blanc des yeux, assis de part et d'autre d'une table en acajou, et ce quatre-vingt-dix fois dans des musées à travers le monde (*Nightsea Crossing*); parcourir la muraille de Chine en sens inverse, à la rencontre l'un de l'autre...

fixé au sol. Au second plan, deux squelettes d'enfants tournent leurs orbites vides vers lui. Critique féministe? Peut-être. En tout cas, la boîte de pampers conjure une signification particulière à l'Occident, tandis qu'une économie de moyens permet de créer un impact certain avec peu d'éléments: un homme assis, entre la possibilité de la vie – la boîte de couches – et un double spectre de mort – les squelettes. Les orbites vides des crânes, reçoivent nos propres frayeurs, nos angoisses, nos incertitudes, qui se trouvent ensuite dirigées vers l'homme. La femme en blanc, ni accusatrice, ni vengeresse, apporte une ambiguïté qui désigne quelque chose que les modes de pensée habituels ne nous permettent sans doute pas de pleinement saisir.



Ulay/Marina Abramovic

A gauche: *Modus Vivendi*, 1985.  
Deux épreuves polaroid couleur; 226,5 x 111 cm. (chaque élément)

A droite: *China Ring*, 1987.  
Seize épreuves polaroid couleur; 71 x 55 cm. (chaque élément)  
(Phot. Louis Lussier)

Marina Abramovic et Ulay (pour Uwe Laysiepen) vivent leur art, ils s'y projettent littéralement, tout comme ils laissent l'art façonner leur vie. Et les trois œuvres exposées chez René Blouin, l'automne dernier, semblent toujours nous parler d'autre chose: d'ailleurs, d'un royaume inconnu, dont les œuvres seraient issues, et vers lesquelles elles aspireraient à retourner, quitte à nous entraîner avec elles.

Les œuvres en question sont des polaroids. Bien qu'il s'agisse de photos, le grain (les photos sont prises à travers un canevas translucide en fibre de verre), les bordures de couleur inégales du tirage qui font cadre, l'absence de points de repère, de profondeur, tout cela évoque la peinture: cette exposition de photos nous propose un regard qui nous mène au delà de la photo.

*Modus vivendi*, un diptyque, regroupe deux photos d'un mètre sur 1,70 m: il n'y a d'ailleurs qu'un appareil au monde qui puisse produire des clichés de ce format. D'un côté, une femme, de l'autre un homme – en l'occurrence, les artistes. A gauche, la femme marche au milieu des herbes hautes, faisant de la main un geste hiératique; à droite, un homme est assis sur une boîte de pampers, regard

De même, quelque chose nous échappe dans *China Ring* (ring: bague, cercle, anneau, écho, bande...), une inconnue qui fait partie de l'œuvre. Côte à côte, huit portraits différents d'une même femme voilée d'un tchador, toujours dans la même expression neutre, le regard tourné vers huit tableaux de symboles: croissants de lune, poignards, tour... Visages et figures se détachent à même un fond noir, ce qui tend à les mettre sur le même pied. Un regard fixé sur la quatrième dimension, diraient certains.

*Saturday*, un autre diptyque, reproduit côte à côte deux amphores identiques, sur une base commune, séparées seulement par la partition entre les deux tableaux. Le jeu du double fait ici écho à la dualité des deux autres pièces, pour la mener cette fois vers l'unité. (Galerie René Blouin, du 31 juillet au 5 septembre 1987.)

Jean-Pierre Le Grand

### Les peintres juifs de Montréal et la modernité

D'un point de vue historique et socio-culturel, l'exposition *Peintres juifs et modernité – Montréal, 1930-1945*, présentée, cet automne au Centre Saidye Bronfman, livrait un propos qui ne manquait pas de retenir l'attention.

La commissaire Esther Trépanier, professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal, avait, à cet effet, sélectionné cent soixante-quatorze peintures, dessins, gravures et affiches, de seize artistes juifs de Montréal, et composé une mosaïque à six thèmes: images urbaines, paysagères, sociales, de guerre, portraits et autoportraits.

Elle s'est en vérité lancé un rude défi, en s'imposant un point de mire et un espace temporel relativement limités. On ne s'étonnera donc pas que, de telles restrictions, s'ensuivent un déséquilibre et des incohérences. Ainsi, dans la catégorie des artistes nés entre 1885 et 1925, Ghitta Caiserman-Roth et Rita Briansky ne pouvaient être représentées que par des réalisations du début de leur carrière. En outre, en intégrant de nombreux ouvrages exécutés après 1945, voire jusqu'en 1952, la commissaire paraît avoir dérogé au titre de la manifestation et au discours qu'elle tient dans le catalogue illustré.

Par ailleurs, pour divers artistes figureraient plus de vingt travaux, nombre disproportionné par rapport à celui moins considérable de plusieurs autres. Et du fait de ce débord de toiles, le bon et le médiocre étaient accolés comme dans un marché aux puces. Il y aurait eu tout à gagner à faire meilleure mesure.



Louis Muhlstock  
Portrait de l'artiste jeune homme.  
Huile sur toile.  
Coll. de l'artiste.  
(Phot. Pierre Charrier)

L'inclusion de certains artistes pourrait également être discutable, ceux-ci ne semblant pas répondre aux critères qu'énonce le texte de présentation, dont nous rapportons ici quelques fragments: «Comme condition préalable à leur sélection, les peintres devaient avoir pris une part active et concrète au sein d'organismes montréalais ou de groupes d'artistes, avoir participé à des débats majeurs portant sur des questions artistiques, ou leurs peintures avoir constitué

la matière de ces débats, et le choix s'est effectué dans l'esprit d'un contexte historique précis, en considération de la valeur de la production picturale de l'artiste mettant en scène l'univers montréalais».

On retrouvait, en revanche, semées dans ce regroupement inégal, maintes créations de qualité, dues aux Jack Beder, Alexandre Bercovitch, Sam Borenstein, Eric Goldberg, Harry Mayerovitch, Louis Muhlstock, Ernst Neumann et Moe Reinblatt. Toutefois, ces artistes y étant rarement représentés par des œuvres d'envergure, l'événement, dans son ensemble, ne rendait pas justice à la vaste réputation dont ils jouissent encore aujourd'hui.

Qui plus est, aucun élément, ni dans l'exposition ni dans le texte de Trépanier, n'évoquait la période capitale que furent les années quarante dans l'art au Québec, taisant, en somme, les changements prodigieux et fondamentaux qui ont marqué la décennie historique du *Refus global* (1948). La culture québécoise, emportée dans un tourbillon, était alors au seuil d'une expression artistique émergente et déterminante, où se distinguaient notamment Paul-Émile Borduas, Jean-Paul Riopelle et Guido Molinari, sonnait le tocsin et conduisant cette marche audacieuse vers la reconnaissance internationale.

Malheureusement, la connexité entre cette orientation et celle qui se dessinait dans la manifestation n'a pas été explorée, bien que toutes deux s'appliquaient à la même époque.

Réduite à quatre-vingt-cinq œuvres, l'exposition se tiendra successivement, cette année et l'an prochain, à Sherbrooke, Toronto, Joliette, Saskatoon et Edmonton. (Centre Saidye Bronfman, du 6 octobre au 5 novembre 1987.)

Lawrence Sabbath  
(Traduction de Laure Muszynski.)

### André Martin

Avant de commenter les œuvres d'André Martin, il serait opportun, me semble-t-il, de dire quelques mots de son projet initial, qui consistait à enduire de phosphore des toiles, afin que, la nuit venue, l'espace où elles sont exposées soit «hanté de fantômes verdâtres».

Malheureusement, l'effet lumineux de la poudre de phosphore ne dure pas très longtemps. De fil en aiguille, ce projet pictural s'est transformé en projet photographique: photographier un modèle devant ces toiles. Projet tout aussi intéressant de prime abord, puisqu'il nous permet entre autres de réfléchir sur le statut *indiciel* de l'image photographique ou, si l'on préfère, sur sa caractéristique essentielle, qui est d'être une trace lumineuse permanente.



André Martin  
Anagramme II (souvenir de Pina Bausch), 1985-87.  
Photographie couleur; 100 x 120 cm.  
(Phot. Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice)

On pouvait donc voir, à l'occasion de cette exposition, une série de grandes photographies en couleur reproduisant une ombre noire (la silhouette d'un modèle photographié de face), ganté de bleu et disposé devant un fond vert phosphorescent.

On comprendra que ce qui est mis en évidence ici, le sujet de l'œuvre si l'on veut, est moins la silhouette du modèle, que la lumière qui émane du fond. Cette lumière peut être interprétée comme une métaphore à la nature même de l'image *photo-graphique*. Ce propos est très habilement mis en relief par la richesse des couleurs utilisées et par la beauté des mouvements du modèle qui mime, dans le langage des sourds-muets, des paroles empruntées au compositeur Gershwin. Ces paroles apparaissent d'ailleurs au-dessus des photographies.

L'intérêt de cette œuvre réside sans doute aussi dans les multiples références, à l'écriture, à la danse (Pina Bausch), à la performance (les mouvements du modèle devant le fond vert), ou encore à la propre production picturale de Martin, qui a dû *peindre* la toile phosphorescente utilisée comme fond, avant de réaliser la prise de vue.

Cette exposition m'amène à penser qu'il est encore possible de réfléchir sur certains aspects plus théoriques de la photographie, à partir d'éléments (couleurs, formes, mouvements, surface), qui relèvent plutôt du domaine de la sensibilité picturale. Cette approche réflexive, loin d'affaiblir la proposition du photographe, la rend, selon moi, plus intéressante, car elle suscite une série de questions très pertinentes sur les rapports toujours troublants (même après presque 150 ans), qui unissent, pour le meilleur et pour le pire, la photographie à sa vieille rivale, la peinture. (Galerie Dazibao, du 30 septembre au 25 octobre 1987.)

Michel Gaboury

## Du début des temps

Récemment le peintre Sylvia Safdie nous offrait une série d'œuvres représentant sa production des quatre dernières années. A la suite de la visite de ces deux expositions (les toiles et dessins plus anciens (1984-1985) étant exposés à la Galerie Joyce Yahouda Meir et les œuvres plus récentes au Centre Saidye Bronfman), le visiteur ressentait le processus d'aboutissement de cette artiste. Ces expositions témoignent de la légitimité et de la pérennité de ce mode d'expression.

Sous-tendant ce corpus d'œuvres, il nous vient cette pensée de Rilke: «Car les vers ne sont pas, comme certains croient, des sentiments, ce sont des expériences. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les fleurs en s'ouvrant le matin»<sup>1</sup>. L'on ressent le fruit de l'accumulation chez Sylvia Safdie. De l'accumulation d'objets et d'ossements qu'elle entassait dans une caverne pendant son enfance à Haïfa, à celle d'une mémoire archéologique nourrie par ses voyages au Moyen-Orient, en Afrique du Nord et au Mexique.

La majorité des œuvres exposées à la Galerie Meir sont de la série *Masques* sauf *Three Women No. 3*, 1984, appartenant à une suite antérieure intitulée *Women*. Dans ces tableaux, toute représentation est liée à la figuration, celle-ci étant présente (ou du moins un intérêt pour la forme organique), dans son œuvre depuis plusieurs années.

Devant les deux tableaux *Three Women No. 3*, 1984, et *Kora*, 1985-1986, nous sommes transportés en Mésopotamie où sont nées ces figurines aux larges hanches, symboles de fertilité. L'iconographie éveille en nous un passé qui remonte aux premières manifestations visuelles de l'homme. Aucune narrativité ne se dégage de ces œuvres, bien que nous sommes portés à vouloir en trouver une.

L'utilisation que l'artiste fait dans toute son œuvre de tons chauds, d'ocres bruns et jaunes, rappellent ces parois anciennes, mais surtout augmente notre familiarité avec le tableau et accentue ce sentiment que l'expérience de son œuvre nous appartient déjà depuis longtemps.

La série *Masques* fait preuve d'une réduction dans l'abondance des signes et annonce l'utilisation d'une image centrale qui domine la surface du tableau et qui atteindra une monumentalité dans les œuvres *Eidola*, *Ouzia* et *Goreme*, au Centre Saidye Bronfman.

Le masque est en soi un objet qui à la fois dissimule et révèle. Il est intermédiaire et transformateur. Des formes humaines et animales gravitent autour de ce motif qui semble porter en lui l'engendrement de celles-ci (Aman, Jasim et

Rogosh, 1985). Le masque évoque la vie et la mort dans son aspect rituel et sacré; il devient une quête solennelle à travers le temps et suggère une lecture de ces toiles sous plusieurs aspects.

Le jeu de la mémoire est au cœur de l'œuvre de Sylvia Safdie. Ses images en sont résiduelles («Memory has become attached to seeing», note-t-elle sur une page de son *Journal*), et sa forme elle-même est souvent l'écho d'une autre forme semblable, en devenir. Sa peinture comporte un sens archéologique dans la mesure où l'artiste travaille ses surfaces par couches successives à la recherche de l'archétype.

Nous arrivons là à ce qui semble être la préoccupation première de cette artiste: la quête de l'essence même de la forme. Ce compendium de formes que sont les *Notes from my Journal*, au Centre Saidye Bronfman (*Journal* qu'elle tient depuis quelques années), illustrent bien cette proposition. Ces grandes feuilles sur lesquelles apparaissent de



Sylvia Safdie  
*Eidola no 27*, 1987.  
Techniques mixtes et huile sur toile; 257 x 180,5 cm.  
(Phot. Richard-Max Tremblay)

multiples formes organiques entremêlées de notes révélatrices de l'artiste, nous entretiennent justement de la difficulté de créer, de mener à terme une œuvre qui porte en elle à la fois sa propre fin, de même que son renouvellement.

La série des *Masques* est, en quelque sorte, contraignante pour l'artiste. Le masque est en soi un objet hautement connoté, et il est difficile d'échapper à ses évocations les plus évidentes.

Les formes beaucoup plus anonymes, et plus strictement organiques, de la série *Eidola*, *Ouzia* et *Goreme*, 1986-1987, au Centre Saidye Bronfman, nous rejoignent au cœur de nous-mêmes. Dégagée de la temporalité de la série antérieure, Sylvia Safdie réussit magistralement à communiquer une notion de totalité. Que ces œuvres aillent au delà de la figuration est une heureuse évolu-

tion. Nous sommes dans un univers qui s'ouvre vers l'infini. Son iconographie, ici, consiste essentiellement en des formes de fruits, de sexes masculins et féminins qui s'affirment dans l'espace en une image souvent unique sur un fond qui s'est considérablement éclairci. De nombreuses inscriptions viennent marquer le fond de la toile. Elles dynamisent la surface et n'empiètent aucunement sur ce rapport intense et préférentiel que nous entretenons avec l'image, dès notre premier contact. L'étendue de notre engagement à l'égard des toiles est vaste. Il va de nos besoins premiers, d'une expérience purement tactile des formes que nous désirons porter dans nos mains, contre lesquelles nous aimerions nous blottir (*Eidola No. 39*, *Eidola No. 18*), et mène à l'expérience de plénitude profondément spirituelle que produit en nous cette imposante forme incandescente dans *Eidola No. 27*.

La peinture de Sylvia Safdie, respectueuse des traditions, s'articule sur un terrain connu. Dans ce sens, ce n'est pas ici que nous chercherons une nouvelle définition du tableau. Les voies de la bonne peinture sont nombreuses, et ce travail en fait état. A l'écart des images médiatisées et morcelées auxquelles nous sommes confrontés quotidiennement, cette artiste remonte à une iconographie des plus anciennes pour en arriver à une suite de formes en réciprocité avec l'homme et l'univers. (Centre Saidye Bronfman et Galerie Joyce Yahouda Meir, du 1<sup>er</sup> au 26 septembre 1987).

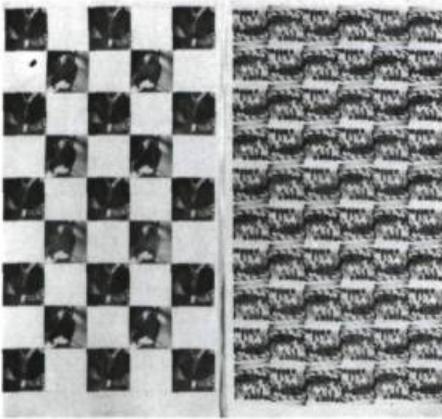
1. Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Laure Malte Brigge*, Paris, Éditions du Seuil, 1966. p. 25.

Michèle Thériault

## Médium: Photocopie L'état des lieux

Nous n'avons pas fini de nous interroger, sans doute depuis l'apparition du premier bois gravé, sur la légitimité du multiple dans les arts plastiques et, déjà, le *copy-art* nous est donné. Foucault n'a pas eu le temps de répondre complètement à la question: «Qu'est-ce qu'un auteur?» et nos machines nous permettent pourtant, aujourd'hui, de créer nos propres images à partir d'images signées par d'autres.

Des premiers décors scribes vénitiens, jusqu'au premier collage cubiste, il a fallu presque deux siècles pour voir le réel à l'état brut faire son entrée dans la peinture et nos photocopieurs modernes inventent, jour après jour, de nouvelles façons de dissoudre dans des œuvres d'art, cette réalité, déjà revisitée, à laquelle ils s'abreuvent.



Dominique Blain  
*Patterns*, 1987.  
Photocopies/transfert sur toile; 152,4 x 152,4 cm.

La confrontation de ces questions laissées sans réponse, à la variété et à la multiplicité des voies offertes par ce nouvel outil, récemment levé à l'horizon de l'art, rendait indispensable l'événement organisé par Monique Brunet-Weinmann et Georg Mühleck, au Centre Saidye Bronfman, sous forme de rencontre entre deux groupes cohérents de copy-artistes allemands et canadiens.

En partageant, avec la science, les moyens offerts par les technologies nouvelles, l'art partage aussi, avec elle, la conscience nouvelle de l'infinie complexité du monde. Cette prise de conscience engendre une évolution importante des attitudes, très facilement discernable dans le constat que constitue cette exposition. C'est à cette évolution que l'on doit le métissage des genres, et l'étonnant mélange des différentes techniques de reproduction, que favorise ce moyen technique. Elle aussi, qui crée chez certains le besoin d'une consommation, presque boulimique, des possibilités de la technique.

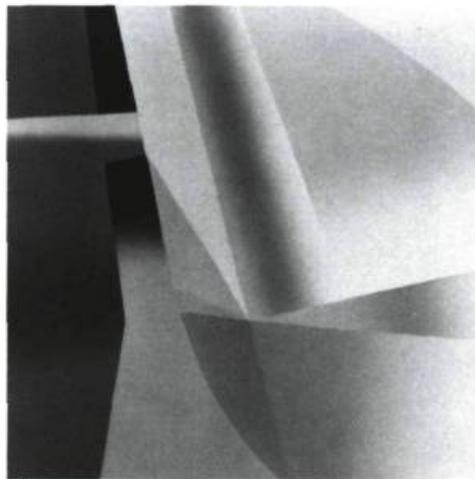
Mais cette exposition met aussi en évidence des productions, comme celles de T. Ulrichs et de J. Charbonneau par exemple, dont les recherches sur la dégénérescence constituent un questionnement formel du moyen technique, et témoignent plus de sa maturité que de sa jeunesse.

Il faut ajouter à cette veine riche de promesses, les travaux de Dominique Blain, Ariane Thézé, Philippe Boissonnet, et quelques autres qui, soit en obliquant au côté parfois mécaniste de la production, soit en questionnant la matière même, posent en fait, une fois de plus, le problème éternel des statuts relatifs de l'objet et de la démarche qui le produit. (Centre Saidye Bronfman, du 10 novembre au 11 décembre 1987. Cet événement est subventionné par l'Institut Goethe de Montréal.)

Jean Dumont

### Investir les champs célestes

Avec les *Fulgurances* de 1984, il n'y avait presque plus rien dans le champ de la toile, qu'une déflagration lumineuse entre deux pôles complémentaires, tel le *big bang* originel répercuté dans l'infini silence. Or, Louis Jaque pourrait dire avec Pascal: «Le silence éternel des espaces infinis m'effraie». Chaque fois qu'il est au bord du vide absolu, une irrésistible angoisse l'étreint, l'astreint à repeupler le plan de structures, de courbes, de cônes, de zones qui s'attirent ou se repoussent, se touchent ou se propulsent, variant les directions, les valeurs, les couleurs comme autant de paramètres pour ranimer l'expression plastique. Il puise dans le répertoire des formes et variations possibles, expérimentées par les dessins et les sérigraphies, et travaille obstinément jusqu'à trouver une proposition apte à susciter une série nouvelle, sachant bien qu'il y aura beaucoup d'essais stériles.



Louis Jaque  
*Structures cosmophages n° 3*, 1987.  
Huile sur toile; 97 x 130 cm.  
(Phot. Gabor Szilasi)

De la cinquantaine de toiles produites ces deux dernières années (1985-1987), il en retient dix-neuf, issues de deux séries fécondes: *Champs cosmogènes* et *Structures cosmophages*. Cette dernière en date est la plus aboutie. Son titre le dit bien: la structure ici mange (phagein = manger, en grec) le cosmos, l'espace, le vide de la toile. Elle utilise de préférence des volumes angulaires qui donnent optiquement l'illusion que le plan est replié à angle droit. Sous-jacente d'habitude, la géométrie devient ici une valeur plastique dominante. La gageure consiste à figurer des volumes carrés et des angles aigus par le travail de la saturation des couleurs, plus adapté aux dégradés et aux déroulements *soft edge*. Mais la tentation plasticienne s'arrête là, car la délicatesse des teintes domine, qui parfois renouent avec celles des *Intradorsales*, de 1970,

malgré quelques toiles en tons flamboyants qui rappellent celles de 1980.

Hors série, des bonheurs naissent, des générations spontanées et jouissives qui n'ont rien à voir avec la recherche systématique. Ressurgissant des couches profondes, elles manifestent la récurrence des thèmes plastiques et confirment la pertinence de la mythocritique. Le grand format horizontal des *Champs cosmogènes* (No 14) perpétue le dualisme dialectique des *Dialogues parallèles*. *Icare* inverse le schéma ascensionnel classique en plaçant en bas la zone d'intensité lumineuse maximale et la rencontre impossible en un point focal de plans distincts. L'aspiration verticale de la chute, du vide encore, son vertige, sont ainsi subtilement figurés. Ces deux grandes peintures sont des états de grâce que l'artiste s'accorde à lui-même, et nous offre. (Galerie Frédéric Palardy, du 29 octobre au 17 novembre 1987.)

Monique Brunet-Weinmann

### Raymond Gervais

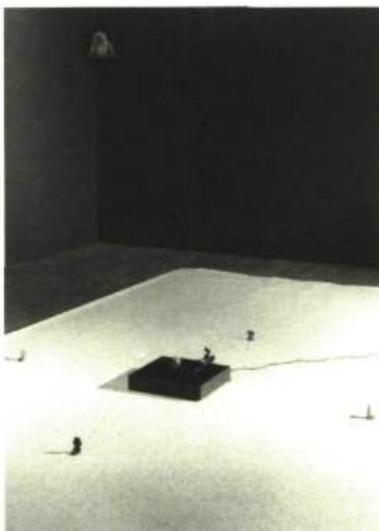
#### RE – Henri Rousseau, le tourne-disque et la re-création du monde

Pour réaliser son installation audiovisuelle autour du peintre et musicien Henri Rousseau, l'artiste Raymond Gervais est parti d'une hypothèse de travail: «L'univers aurait, selon certains récits, une origine acoustique. Le monde aurait été créé à partir d'un son premier (le fameux *big bang* originel). Aussi, lorsque le tourne-disque fut inventé à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, c'est en même temps que la reproduction du son, la possibilité de *re-créer l'univers* à chaque fois qui fut inventée avec lui.»

Henri Rousseau, dit le Douanier, aurait adoré l'œuvre de Raymond Gervais. Même sensibilité. Même poésie. Même attachement aux origines. Même goût pour l'intimité et la discrétion dans la fa-

çon de communiquer une émotion, une intuition, un rêve. Raymond Gervais est musicien et cela se sent. Sa pièce *RE*, en soit, n'est pas une œuvre musicale au sens traditionnel du terme. Non. Il s'agit plutôt d'un tombeau musical, en hommage à Henri Rousseau qui fut également musicien (violoniste). C'est à une œuvre hautement visuelle qu'on a affaire ici. Une œuvre qui joue avec des données musicales. La tonalité, par exemple. Celle-ci est donnée par la couleur verte. Un vert *jungle*, pourrait-on dire, qui recouvre tous les murs de la galerie. Cette couleur donne le ton, le climat, la lumière de la pièce. C'est l'acoustique de l'œuvre. On est envahi par elle comme si l'on pénétrait dans une jungle imaginaire, dans un tableau de Rousseau, ou tout simplement dans la vision qu'ont les animaux vivant dans les tropiques. Ces animaux qui peuplent les toiles de Rousseau, Raymond Gervais nous les présente avec une grande simplicité. Il y a là un petit singe en peluche discrètement assis dans un coin, une tête de tigre placée sur un mur et qui semble émerger d'un autre monde, un serpent enroulé autour d'une petite flûte mexicaine, elle-même placée sur un tourne-disque en rotation. Pour Raymond Gervais le tourne-disque est «un petit théâtre portatif de l'histoire et du temps.» La création du monde chante la re-création des mondes. Ces mondes, ces univers, Raymond Gervais les évoque par le biais de la musique. Une musique réelle. Qu'on entend régulièrement à toutes les sept minutes environ. Par boucle. C'est la musique des derviches tourneurs. Une musique incantatoire qu'ils exécutent en regardant les étoiles, comme si les astres étaient les notes d'une partition cosmique, unique. Oui, Henri Rousseau aurait aimé cette œuvre. D'ailleurs Henri Rousseau est présent dans la pièce de Raymond Gervais. Dans un coin de la galerie, l'artiste a placé une reproduction d'un autoportrait de Rousseau intitulé *Le Chef d'orchestre Henri Rousseau*. Ce portrait est la première image que l'on voit en entrant dans la galerie. Rousseau nous accueille. Mais son hospitalité n'est qu'apparence puisque Rousseau dirige un concert. On le voit en pleine nature, placé derrière un lutrin, au sommet d'une petite colline, entouré d'arbres, diriger on ne sait quoi. En fait, il dirige la nature. La création du monde via son propre univers. Il dirige l'installation de Raymond Gervais. Dans cette installation, on a l'impression d'assister à une séance d'enregistrement où les deux artistes-musiciens échangent des indications de tempo, de phrasé, d'intonation, de nuance. C'est troublant. Ils échangent des écoutes, des regards, des façons de circuler dans une œuvre, dans le temps. Ce sont des promenades. Les leurs. Il y a aussi les nôtres, spectateurs. Nos regards, nos écoutes, nos promenades. Car, il faut marcher dans cette installation. Il faut en faire le

tour comme les satellites qui tournent autour de la terre, comme les planètes qui gravitent autour du soleil. Tout cela est souligné, suggéré par la musique des derviches tourneurs qui pivotent allégoriquement dans un petit magnétophone placé sur le sol. Le sol est important ici. Un grand axe y prend place. Une longue bande de papier crée le support, le couloir d'une trajectoire, d'une route entre le magnétophone des derviches tourneurs et le tourne-disque soutenant la flûte-serpent évoquée plus haut. Entre ces deux sources de mouvement (physique et sonore), on voit une boîte à violon en bois, noire, fermée, qui a la forme d'une tombe. Plus loin encore, un autre tourne-disque en mouvement sur lequel prend place un mini-globe terrestre. Les spectateurs circulent autour du monde qui tourne sur lui-même, en écho aux mélodies des derviches tourneurs. Tout cela est dirigé



Raymond Gervais  
*Henri Rousseau, le tourne-disque et la recréation du monde*, 1987.  
Installation, Galerie Chantal Boulanger  
(Phot. Don Corman)

par Henri Rousseau, isolé dans sa nature, rêvant sans doute au Mexique imaginaire. Un Mexique qu'il n'a jamais vu et qu'il n'a cessé de reproduire dans ses tableaux par la réminiscence des récits passés. C'est tout cela qui est évoqué dans la pièce de Raymond Gervais. Le *RE* du rêve qui est presque la note ré: tonalité de l'éternité qui résume à elle seule le début et la fin de toutes les re-créations du monde. (Galerie Chantal Boulanger, du 19 septembre au 17 octobre 1987.)

Rober Racine

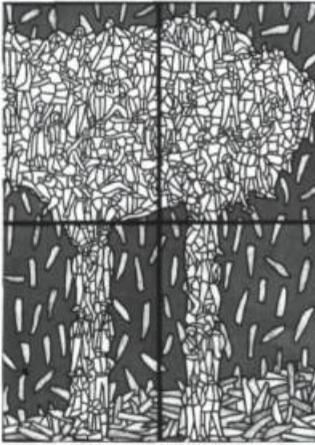
## Images d'images

Les sérigraphies et les peintures acryliques de Jean-Paul Albinet, artiste français travaillant à Paris, nous donnent une perception semblable à l'impact d'un message publicitaire, bien que les unités significatives de ces œuvres sur papier ne soient pas structurées de manière à produire une image fonctionnelle. Elles n'en retiennent qu'une certaine lisibilité graphique, sous la forme de personnages, d'objets et de mots clichés. Ces éléments sont combinés dans deux séries distinctes *Parfumez-vous en couleurs* et la *Fête du corps*, dont la première n'est composée que de slogans, synthétisant ainsi une trilogie propre à la publicité, qui est à la base de la démarche de l'artiste: le corps, le slogan, l'objet.

L'image photographique occupait dans son travail antérieur une place beaucoup plus importante. Actuellement, elle n'est plus une partie intégrante de l'œuvre: sa présence nous est rappelée uniquement par un simple contour peint en aplat. L'image initiale est reprise et traitée; séparée de ses éléments constitutifs, elle aboutit à une seconde image n'entretenant plus que des rapports lointains avec la configuration originale. Il ramène à la surface tout un univers de personnages et d'attitudes publicitaires, et c'est avec ce traitement des figures épurées qu'il fabrique un vocabulaire simple, et reconnaissable, de signes et de logos. En effet, les formes et les textes ne nous semblent pas étrangers et font naître des réminiscences. Cette impression de banalité nous renvoie à notre univers quotidien d'images que véhiculent les photographies publicitaires dans les magazines et les affiches, formant les nouveaux points de référence culturels avec lesquels nous devons penser.

Cette référence directe à l'imagerie populaire de notre société avait déjà été exploitée d'une autre manière par les artistes du Pop Art et de la Figuration Narrative, en Europe. Quant à sa formulation plastique, elle nous rappelle l'ordonnance si caractéristique de l'art du vitrail médiéval. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'Albinet s'y réfère de façon explicite en nous faisant remarquer certaines similitudes entre l'image publicitaire et la tradition du vitrail. L'une comme l'autre ont une fonction démonstrative qui permet de créer une communication populaire qui s'établit selon une relation dominant/dominé, où l'image surplombe le consommateur et/ou le fidèle. L'artiste ne conserve en fait de cette composante architecturale que la présence du cerne noir cloisonnant les silhouettes, ainsi que la lecture en frise séquentielle. La simplification des couleurs et leur perte de luminosité aboutit, par contre, à une image très froide, s'apparentant à l'aspect publicitaire.

Un caractère décoratif semble s'immiscer en outre dans les amalgames de



Jean-Paul Albinet  
Série des *Apparitions*, 1986.  
Peinture acrylique sur papier Vinci; 150 x 210 cm.  
(quatre éléments)

corps, véritables grappes humaines qui se divisent parfois en îlots discontinus ou se combinent en compositions arcimboldesques. En effet, même si on y retrouve une des fonctions premières du vitrail, la volonté de dérision, qui est implicite à sa démarche, y est quelque peu atténuée. En revanche, une force ironique et conceptuelle apparaît dans ses plus récentes œuvres, utilisant des bribes de slogans, qui auraient pu, éventuellement, atteindre une dimension architecturale plus appropriée. (Galerie Aubes 3935, du 14 octobre au 8 novembre 1987.)

Ariane Thézé

### Échos de l'Olympe

Ce qui frappe au départ dans le travail de Martha Townsend, c'est la simplicité – apparente – de ses œuvres. Sans vraiment se ressembler, les pièces de l'exposition, à Art 45, ont en commun un air de famille, une sobriété et un dépouillement qui peuvent, de prime abord déconcerter. Seraient-elles muettes? Au contraire.

L'artiste fait jouer entre eux différents objets (par exemple, des outils extraits du passé). Elle les cherche longuement et les choisit avec soin, autant pour leur apparence que pour leurs significations. Puis, elle les juxtapose ou les marie d'une façon ou d'une autre. Avec des résultats surprenants, parfois provocants.

*Link* (lien, chaînon) paraît particulièrement laconique. Haut placé au mur, un crochet pour attraper les bottes de foin. Sur le plancher, juste en dessous, deux anneaux enlacés, l'un petit et ouvert, l'autre gros et fermé. Pourtant, des liens se tissent entre les différents morceaux

de l'œuvre, des rapports émergent tranquillement. D'abord les rapports visibles, presque tangibles: la ressemblance physique, une même fonction d'outil. Mais l'intuition nous dit que ces pièces étaient faites pour se rencontrer, pour jouer ensemble des jeux étrangers. Installé sur son mur – à lui tout seul, il arrive à en prendre possession – le crochet, pointe dressée en un signe impérieux, semble interpellé ceux qui reposent au sol. Il y a chevauchement d'échelles: le crochet évoque la main, le gros maillon fait appel en partie à une chaîne mue par une machine. La distance entre les deux, l'espace – immatériel par excellence – parle aussi.

«Je cherche à créer un choc: l'espace entre deux objets devient une dynamique, qui invite le regardeur à l'investir de son imaginaire, de ses souvenirs», dira Martha Townsend.

L'espace, c'est autant la distance que la proximité. Prenons *Pool* (fontaine, piscine, flaque, trou d'eau): une belle pièce, qu'un collectionneur avisé a sans peine soufflée au Musée d'Art Contemporain.

Difficile au départ de ne pas être fasciné par cette flaque de mercure couchée au fond d'une vénérable pelle sans manche. Un métal écorché, corrodé. Une forme inégale, irrégulière et pourtant élégante, entièrement conçue pour l'efficacité: la définition même du design, quoi, dans un antique instrument de peine. Quelles matières a-t-il bien pu muer, avec sa lame effilée, sa spatule large et bien proportionnée? Peu importe. Aujourd'hui, c'est nous qu'il remue, délicatement, délibérément, avec son précieux fardeau.

La séduction même, que cet ovale parfait et lisse du mercure, véritable miroir de notre modernité: après tout, Mercure était messager des dieux, patron du commerce, de la dextérité, de l'éloquence et des... voleurs. Charnière entre le liquide et le solide, le mercure invoque aussi le rapport entre l'humain et le divin.



Martha Townsend  
*Pool*, 1987.  
Fer et mercure; 12,5 x 33 x 24,5 cm.  
Coll. Steinberg Inc.  
(Phot. Benny Chou)

Sans avoir l'air d'y toucher – et effectivement, elle ne *touche* à rien, littéralement – Townsend met en scène avec dextérité l'harmonie entre le bas et le haut, entre le plus vil et le plus noble. Mais aussi, on ne pouvait mieux représenter le dialogue entre deux époques. La modernité s'inscrit au creux de la tradition, qu'elle épouse avec aisance.

J'ai commencé avec la simplicité, je serais tenté de finir avec l'austérité. Qualité qui contraste fortement avec notre époque, où les objets viennent au-devant de nous avec une efficacité consommée. Ces œuvres au contraire attendent de nous que nous les approchions, pour les faire chanter. (Galerie Art 45, du 19 septembre au 13 octobre 1987.)

Jean-Pierre Le Grand

### Entrée libre à l'art contemporain

Une bonne surprise attendait les amateurs d'arts visuels, cet automne: notre Salon National des Galeries d'Art renaissait, non pas de ses cendres – ce qui n'eut guère été rassurant –, mais bien de l'action combinée de l'Association des Galeries d'Art Contemporain de Montréal et de la Galerie des Arts Lavalin. Constituée d'une douzaine de galeries seulement, la nouvelle foire était forcément modeste, intimiste même, et les habitués des expositions en avaient vite fait le tour. Mais, par comparaison avec les malheureuses expériences des premières années, le parcours était continuellement agréable, alors qu'un aménagement très ouvert permettait aux visiteurs de glisser d'une galerie à l'autre. On y prenait conscience plus que jamais d'une homogénéité certaine des membres de l'Association, ce qui explique que quelques artistes peuvent changer d'enseigne sans grand dommage mais qui, d'autre part, n'implique pas que les accents soient les mêmes d'un stand à l'autre.

Bien sûr, l'expérience de 1987 valait surtout pour les promesses qu'elle contenait et qu'elle devra tenir à brève échéance sous peine de décevoir un public devenu exigeant et qui, à bon droit, commence à s'impatienter. Par exemple, sans perdre la précieuse caution de Lavalin, l'Association devra convaincre les autres galeries d'art contemporain de Montréal – et notamment les trois nouvelles *récalcitrantes* (Blouin, Boulanger et Chassay) – de se joindre aux autres et, par conséquent, de dénicher un espace plus vaste pour le Salon de 1988. On devra aussi mettre l'accent sur la présence d'artistes étrangers sans lesquels aucun projet de foire ne saurait décoller nulle part dans le monde. A ce propos, il n'est même pas nécessaire au départ de faire venir à grands frais les



Entrée libre à l'Art Contemporain, Galerie des Arts Lavalin, 1987.  
(Phot. Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice)

galeries européennes et américaines puisque quelques galeries montréalaises ont maintenant de bons contacts avec l'extérieur. Cette fois-ci, seules Esperanza et Aubes 3935 semblaient se préoccuper de la question.

Quoi qu'il en soit, il faut redire que, dans l'ensemble, la qualité du petit salon de 1987 arrivait à faire oublier plusieurs moments pénibles de la courte histoire de ce genre de manifestation à Montréal. (Galerie des Arts Lavalin, du 16 au 21 septembre 1987.)

Gilles Daigneault

### L'intelligence du cinéma

Le 16<sup>e</sup> Festival International du Nouveau Cinéma et de la Vidéo, de Montréal, a permis une fois de plus de prendre le pouls de la jeune production audiovisuelle internationale. La jeunesse fait surtout référence au contenu et au style des œuvres, justifiant la présence de Wim Wenders (*Les Ailes du désir*), dont la réputation n'est plus à faire, de Robert Frank (*Candy Mountain*), un jeune de 64 ans (!) ou de Jean-Luc Godard (*Soigne ta droite*), toujours aussi déconcertant dans une démarche qui s'apparente de plus en plus à celle du vidéo-clip.

Par ailleurs, *Elvire Jovet 40*, de Benoît Jacquot, a fait bonne impression dans l'importante section consacrée au *Théâtre à l'écran* qui a posé le problème de la représentation au cinéma. Constitué d'un certain nombre de leçons données par Louis Jovet à Claudia, élève au Conservatoire, en 1940, sur la seconde scène d'*Elvire* du Dom Juan de Molière, le film, dépouillé à l'extrême, repose en quasi totalité sur les épaules des mêmes acteurs qui avaient créé le spectacle à la scène quelques mois auparavant. Ceux-ci sont remarquables d'intensité dans le transfert qui s'opère de l'un à l'autre: Philippe Clévenot, dans le rôle de Jovet, et Maria de Medeiros, dans celui de Claudia.

*Sierra Leone*, de Uwe Schrader, *Summer*, de Philip Groning, ou *Le Repas du dragon*, de Jean Schutte, autorisent tous les espoirs par rapport au cinéma allemand. Ces films, qui ont en commun de nous parler de l'Allemagne d'aujourd'hui avec finesse mais sans complaisance, se distinguent par leur façon de réduire les signes à leur fonction essentielle, comme en accord avec l'économie des moyens mis en œuvre. Pour leur part, *Family Viewing*, d'Atom Egoyan, distingué à juste titre par l'Association Québécoise des Critiques de Cinéma, qui y a vu une hybridation intelligente du cinéma et de la vidéo, et *Le Chant des sirènes (I Have Heard the Mermaids Singing)*, de Patricia Rozema, pourraient représenter le dégel attendu du cinéma anglophone canadien. Incidemment, ils ont en commun de s'intéresser au monde intérieur de leurs personnages.



Ken McMullen  
*Partition*

Axé sur le lieu clos d'un asile d'aliénés, à Lahore, peu de temps après la séparation de l'Inde et du Pakistan, alors que les deux gouvernements décidèrent d'échanger leurs malades, *Partition*, de Ken McMullen, se présente comme une métaphore sur l'absurdité du monde. Comme dans *Zina*, le réalisateur explore la zone trouble où peuvent se confronter la folie et la politique. Il réussit à créer le climat hypnotique voulu au moyen d'un parti pris esthétique efficace: par de longs plans-séquences où, avec une habileté stupéfiante, se meuvent les mêmes personnages dans des temps et des lieux différents; ou par des jeux de miroirs, illustrant magnifiquement cette idée de *Partition*, où se trouve mise à l'épreuve la perception du spectateur relativement à la réalité et à son reflet. Bref, du cinéma intelligent... à la mesure de cette manifestation, courue par un public fidèle, d'où émergent suffisamment de titres pour que l'on puisse parler d'un franc succès.

Gilles Marsolais

## ST-JÉRÔME

### Armand Vaillancourt

Qui ne se souvient de Vaillancourt marchant au cœur de sa fontaine de San Francisco, tel que nous le montrait la télévision, il y a quelques années! Mais qu'est-il devenu?

Ceux qui ont visité l'exposition qui lui était consacrée au Centre d'Exposition du Vieux-Palais, du 11 septembre au 25 octobre 1987, ont pu constater qu'il est toujours bien vivant. Depuis 1985, il travaille surtout à Santo Domingo où il érige un monument en hommage aux peuples latino-américains: *El Clamor*. Nous avons pu avoir une idée de cette œuvre grâce à des photos, des explications et des éléments exposés. Le gigantesque monument, à l'aspect temple ancien, impressionne avec ses mains de justice dressées dans un ultime appel vers le ciel; à moins qu'elles ne tentent de s'accrocher à un morceau du ciel avant le grand enlèvement.

Le visiteur avait l'impression d'être devant un bilan: des premières œuvres jusqu'à *El Clamor*, en passant par les projets intégrés dans une communauté. Ce qui frappait peut-être le plus, c'était *Holocauste*, une installation faite pour l'exposition. On y voyait trois chevaux de bois qui se poursuivaient encore, quoique dégagés de leur pieu central. Ils étaient couchés sur le flanc parmi des ombrelles de métal rouillé. Le tout reposait sur des affiches lacérées où on pouvait reconnaître quelques vedettes féminines. Sur un mur, une toile; dans un coin, un tissu jaune (drapeau, jupe?) déchiré. Une impression très forte se dégageait de cet ensemble théâtral. On pense aux chevaux chinois en terre cuite, une civilisation en fuite, l'enfance révolue, la magie envolée, la liberté atteinte mais dans la mort... que sais-je? Autre référence à l'Asie, hormis les figurines insérées dans certaines maquettes: le regard d'égout, sujet de trois œuvres. Ce regard d'égout en pâte à papier devient un hexagramme



Armand Vaillancourt  
*Holocauste*, 1987.  
(Phot. Réal Capuano)

ambitieux, avant que d'être l'enseigne au néon de quelque *Tea Room* exotique. Voilà, Vaillancourt est passé. On garde le souvenir d'un être superbement doué, un être-fissure d'où nous parviennent des appels telluriques.

Et tout cela, au Centre d'Exposition du Vieux-Palais de Saint-Jérôme. Et oui, ce *no man's land* situé entre la fin de la civilisation, à Laval, et la région des loisirs-du-nord perdu.

Serge Mercier

## QUÉBEC

### Émotions, symbolisme et séduction

Après le calme, tout relatif, de la période estivale, c'est en lion qu'a repris la saison des expositions dans la capitale. Le Musée du Québec a lui-même donné le ton, son rythme trimestriel devenant plus *trépidant* avec, mensuellement, de deux à trois expositions d'importance. Deux d'entre elles n'ont pas manqué d'attirer l'attention, la plus stimulante étant, sans contredit, celle qui a été organisée par le commissaire Réal Turcot, *Femmes-Forces*, présentée du 24 septembre au 25 octobre 1987.

Quelle énergie! Cette manifestation imposante, ne regroupant pas moins de trente-cinq participantes (débutantes ou chevronnées), a démontré avec éclat toute l'ampleur de l'apport féminin au milieu artistique québécois, un apport qui se distingue d'ailleurs sensiblement des revendications féministes de la précédente décennie. En fait, la majorité des soixante œuvres exposées au Musée frappaient l'imagination par leur monumentalité et par leur traitement vigoureux, et ce, tant sur le plan de la couleur que sur celui de la matière. Coïncidence? Les émotions véhiculées tournaient davantage autour d'un thème universel plutôt que sexualisé: la condition humaine, individuelle ou collective. En termes d'intensité et d'efficacité, mentionnons les réalisations de Suzelle Levasseur, Betty Goodwin, Francine Larivée et Lili Richard.

Le Musée du Québec aura été la seule étape québécoise de *Résistance ou soumission - Bribes d'une conversation chrétienne*, du 31 octobre au 6 décembre 1987, exposition itinérante préparée par Manon Blanchette pour la Walter Philips Gallery, de Banff, Alberta. Son thème a déconcerté, alors qu'elle misait sur la réapparition de la religion en art. Mme Blanchette a limité son corpus à sept artistes américains qui critiquent la dimension univoque du christianisme, que ce soit par l'ironie (Owen Land, Tony Ousler), la juxtaposition au politique (Komar & Melamid, Michael Tracy), ou la quête d'une spiritualité élargie (Mary Beth Edelson, Alex Grey). Si *Résistance ou soumission* produisait sur le visiteur un certain

malaise, c'est probablement parce qu'elle parvenait trop bien à pointer du doigt le vide engendré par l'évacuation systématique du sacré, en notre siècle technologique.

En ce sens, à la Troisième Galerie, du 27 octobre au 20 novembre 1987, le Louperivois Michel Lagacé aurait très bien pu s'intégrer à une section *québécoise* de la proposition de Manon Blanchette, alors que sa démarche renvoie de plus en plus à la spiritualité telle que vécue par les cultures dites primitives. Espèces de chamans ou encore de figures totémiques, tant dans les tableaux que les dessins, les personnages célèbrent des rituels d'initiation, de passage, de mutation, échos lointains de nos expériences profanes...

Avec *Circum*, présenté également à la Troisième Galerie, du 20 septembre au 20 octobre 1987, Lucienne Cornet peut paraître plus *païenne*. Mais au premier niveau seulement. Abandonnant quelque peu le motif du loup qui, depuis 84, a servi de prétexte à son investigation des forces inconscientes de l'être, cette artiste de Québec prend dorénavant le parti de l'hybridité, cultivant ainsi l'ambiguïté mais surtout l'ambivalence de nos pulsions. L'univers du cirque, avec ses acrobates qui vont et viennent dans l'espace du tableau-paravent, constitue une émouvante allégorie de la destinée humaine, avec son lot d'épreuves, d'échecs et de victoires.



Komar & Melamid  
*Triptych with Aaron*, 1985-86.  
Techniques mixtes; 182,9 x 254 cm.  
(Phot. D. James Dee)

Avec sa série de portes aux connotations symboliques, présentée à la Galerie du Grand-Théâtre, du 13 octobre au 20 novembre 1987, le peintre de Québec Bill Vincent donne le coup d'envoi à une nouvelle orientation de sa pratique artistique, alors qu'il abandonne l'intimité de la gravure sur bois pour de grands formats peints à l'acrylique. Ayant de toute évidence subi l'épreuve du temps, ces portes closes et usées sont toujours présentées de façon frontale, bien centrées dans l'espace vertical du tableau. Un peu à la manière de Paul Béléveau. Seuls quelques signes (traînées de couleur, repères de dessin architectural), viennent troubler leur réalisme.

Mais les expositions présentées dans la capitale ne sont pas toujours autant empreintes de connotations symboliques. Plus ludiques et misant davantage sur le pouvoir expressif de la couleur, Francine Courchesne, de Québec (Galerie Métiers d'Art, du 15 octobre au 12 novembre 1987), et Danièle Rochon, de Montréal, (Galerie Estompe Plus, du 18 octobre au 12 novembre 1987), sont venues désamorcer un trimestre lourd de remises en question. Transgressant la tradition des arts textiles, la première a offert de ravissants *bricolages* sur vinyle, tandis que la seconde, matissienne, évoquait la douce volupté de la passion amoureuse. Une séduction pour l'œil!

Marie Delagrave

## OTTAWA

### Memory/Souvenir

Les artistes investissent à l'occasion le territoire des critiques et des conservateurs, en concevant des expositions qui prolongent sur la place publique leurs propres questionnements d'atelier.

Pour Marlene Creates, l'Histoire officielle conjugée à un seul temps est suspecte. Avec l'exposition du Festival des Arts d'Ottawa, *Memory/Souvenir*, installée dans les locaux de l'ancien Palais de Justice d'Ottawa, du 18 septembre au 3 octobre 1987, l'artiste et commissaire annonçait qu'elle court-circuitait l'histoire monolithique pour ouvrir l'espace aux mémoires plurielles et élusives de dix-sept artistes. Dans l'itinéraire collectif qu'elle avait tracé, les réminiscences éclatées et subjectives d'individus détournaient résolument la notion d'Histoire au profit d'histoires - avec tous les risques de dispersion inhérents.

Les choix critiques de Marlene Creates éclairaient, par ailleurs, la synthèse de ses propres travaux qu'elle présentait à la Galerie 101 d'Ottawa, du 8 au 31 octobre 1987. Depuis des années, la photographe parcourt les sites avec une caméra pour capter les infimes différenciations qu'elle décèle dans le paysage, et qui deviendront ses points de repère.

Dans l'étendue sauvage de l'Arctique, des Hébrides ou du Nord ontarien, elle appréhende l'élément qui identifie ou singularise le lieu où «une pierre, une seule vague fait toute la différence». Si Marlene Creates marque le site avec du papier ou les empreintes de son passage, c'est la photo seule qui en conserve la trace finale (*Cache encerclée avec du papier, Île de Baffin*). Mais, en deça du travail indiciaire et des inscriptions éphémères, c'est surtout un rapport de l'artiste à son sujet qui se lit dans ces photos: rapport saturé de présence.



Marlene Creates  
Cache encerclée avec du papier, Île de Baffin, 1985.

Dans l'œuvre récente *La Distance entre deux points se mesure en souvenirs*, l'artiste construit des séquences. Les photos individuelles d'Amérindiens accompagnent des cartes de mémoire qu'ils ont eux-mêmes tracées sur demande pour décrire un parcours familial. La photo du lieu auquel mène le tracé et la transcription écrite de leur témoignage complètent la séquence. La relation ne se joue plus seulement sur la nature fragile, mais à toutes les mémoires multipliées des lieux et des hommes.

Marie-Jeanne Musiol

## TORONTO

### Henry Moore

De l'exposition *Henry Moore Remembered*, qui s'est tenue à Toronto, du 16 septembre 1987 au 7 février 1988, nous retenons l'étendue et la qualité de la collection du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, qui comprend 73 dessins, 131 sculptures et 689 des 719 gravures de l'artiste anglais que présente et commente Alan G. Wilkinson dans un très bel album souvenir.

En simplifiant beaucoup et en ne tenant compte que des dessins et des sculptures du Centre Henry Moore, les gravures n'étant pas exposées, nous pouvons dire que cet œuvre découle d'une réflexion sur les rapports entre l'homme et son univers qui le nourrit et le protège, et avec lequel il finit par se confondre.

Les premiers dessins, qui remontent à 1921, sont des exercices scolaires qui citent, sans toujours les nommer, les artistes qui, à Londres, Paris, Rome ou Florence, avaient retenu l'attention de l'étudiant à la recherche d'un style qui se précise à partir de 1928, date approximative d'un lavis où l'on reconnaît la première figure couchée, sujet et manière que l'on associe depuis à Moore. Ce qui

suit, dessins et sculptures, représente des femmes debout, assises ou bien couchées, seules ou tenant un enfant. Si, dans les œuvres de la première période, l'humanité vit sur terre, on la voit sous terre au cours de la seconde qui coïncide avec les années de guerre. De cette descente aux enfers résulte la célèbre série de dessins, *Abris londoniens*, de 1940-1941, qui rend hommage à un peuple stoïque qui passa de nombreuses nuits dans des tunnels au bout desquels se trouvait une lueur d'espoir que ne semblent pas avoir les *Mineurs* de la série de 1942.

À partir de 1947, c'est une humanité nouvelle qui renaît des cendres de l'ancienne et qu'on découvre dans les sculptures de Moore, qui fait une place aux couples et aux groupes familiaux avant de revenir à son premier thème, celui de la femme assise ou couchée (*Draped Reclining Woman*, 1957-1958).

Le cheminement de l'artiste culmine dans les figures tronçonnées en deux ou trois fragments, où ne se fait plus sentir la tension des formes creuses des années 30, aux parois minces retenues par des fils. On reconnaît toujours le corps humain dans les volumes disjoints de la fin des années 50, mais un corps à la fois femme et paysage, l'aspect rocher, montagne ou grotte donnant aux figures de cette troisième période la permanence des pierres, des os et des coquillages qu'elles imitent ou qu'elles s'incorporent.



Henry Moore  
*Draped Reclining Woman*, 1957-58.  
Coll. Musée des Beaux-Arts de l'Ontario  
Don d'Henry Moore, 1974.

C'est l'essence de l'homme ressuscité, de l'homme devant l'éternel que Moore représente à partir de cette date jusqu'en 1975 (*Maquette for Three Piece Reclining Figure: Draped*), ce qui peut expliquer le sentiment de sérénité dont on est enveloppé devant ces masses solides qui ont fait la paix avec la terre dont elles sont issues et à laquelle elles retournent.

Pierre Karch

### Manuscrits anciens

Oh! Les beaux livres! C'est la conclusion à laquelle on arrive en sortant des trois salles où sont exposés les 143 volumes de la Bibliothèque de l'Université de Glasgow, qu'accompagnent le savant catalogue de Nigel Thorpe. Il s'agit surtout de manuscrits enluminés, mais aussi d'incunables parmi lesquels on reconnaît la *Bible des pauvres*, et de livres imprimés du 16<sup>e</sup> siècle, dont le *De re militari* de Roberto Valturi, publié en 1472, que connaissait bien Léonard de Vinci qui s'en est inspiré pour créer ses célèbres engins de guerre.



*Le Livre des Heures*, c.1460  
Vélin; 22,4 x 15,8 cm.  
Coll. Euing de la Bibliothèque de l'Université de Glasgow.

Le point de départ est un traité de médecine français de la fin du 8<sup>e</sup> ou du début du 9<sup>e</sup> siècles. Suivent quantité de livres savants portant sur divers aspects de la connaissance et quelques livres plus légers comme la traduction du *Roman de la rose*, par Chaucer, ou les *Visions de Pétrarque*, de Clément Marot.

Les miniatures les plus soignées demeurent toutefois celles qui accompagnent les textes religieux: graduels, psautiers, dont le superbe psautier anglais de Hunter (env. 1170), le bijou de la collection, bibles, bréviaires, vies des saints, évangiles, apocalypses et livres de piété à l'usage des fidèles comme *Le livre d'heures*, de Flandres (env. 1460) ouvert à la page où l'on voit la Sainte Famille fuyant en Égypte.

Les ouvrages réunis, la plupart ayant appartenu au docteur William Hunter (1718-1783), donnent une excellente idée de l'évolution de la conception du beau tant en Grande-Bretagne et en France qu'aux Pays-Bas et en Italie, dans un domaine très précis, celui du livre, instrument par excellence de la transmission du savoir. (*The Glory of the Page*: Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto, du

16 octobre 1987 au 3 janvier 1988; Museum of Fine Arts, Houston, du 13 février au 24 avril; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, du 7 juin au 14 août; The Burrell Collection, Glasgow, du 7 novembre 1988 au 15 janvier 1989.)

Pierre Karch

## NEW-YORK

### L'automne de l'art à New-York

Si le krach de la Bourse a ébranlé le cours normal de la vie new-yorkaise, il n'a cependant pas déteint sur la vente des œuvres d'art, comme le prouvait la soirée du 11 novembre, chez Sotheby's, qui vit l'achat des *Iris*, 1889, de Van Gogh, pour la somme, inégalée dans l'histoire du commerce de l'art, de US \$53.9 millions. A quand le prochain pas de cette folle escalade?

Heureusement que des événements moins spectaculaires mais plus intéressants ont marqué la rentrée.

Avant son exposition d'aquatintes, ce printemps, au MOMA, le très célèbre Donald Sultan montrait chez Blum Helman une dizaine d'œuvres de grand format. Sultan poursuit son exploration de la nature morte. Les bouquets et les fruits aux couleurs crues sur fond noir goudronné et mat plaisent; leur caractère immanquable, leur effet de miniaturisation du spectateur né de leur gigantisme, leur généreuse transmission immédiate et sensuelle sont leurs principaux atouts. Les scènes urbaines nocturnes et les représentations d'accidents (le naufrage du traversier), possèdent cette même clarté sémantique, doublée de résonances palpables qui font de Sultan la vedette de l'heure.

Ed Ruscha s'était signalé par l'intégration du mot écrit à l'image. Sa production récente, montrée chez Robert Miller, abandonne cette règle: là où apparaissent les termes ne figurent maintenant qu'un rectangle blanc, vide, qu'une lame intacte de la toile à nu dans des images brumeuses peintes au pochoir. Progression? Régression? Il faut attendre la suite.

La démarche du californien Richard Diebenkorn n'est pas nouvelle; elle atteignait sa pleine maturité dès 1970, dans les premiers tableaux de l'admirable série *Ocean Park*. Une vingtaine d'œuvres sur papier datées de 1986-1987, exposées chez Knoedler, indiquent que le peintre ne s'éloigne pas de son propos. Coloriste hors pair, Diebenkorn continue de jouer des droites et des obliques pour créer ses grilles ouvertes de couleurs fascinantes; son jeu est si maîtrisé, sa palette tellement riche, que chacune de ses toiles nous fait découvrir un lieu de lumière et de sérénité.



Saul Steinberg  
*Canal Street Battle*, 1987.  
Pastel à l'huile sur papier; 149,9 x 212,1 cm.  
Coutrosie Galerie The Pace, New-York.

Encore aujourd'hui qualifié avec mépris d'*illustrateur* et jugé de haut par les pseudo-puristes de l'art, Saul Steinberg n'est pas en peine d'imagination. Accrochées chez Pace, en novembre, ses images du désordre, de la folie et de la violence des grandes villes débordent de signes et de contrastes. Ses dessins aux formes presque affolantes ne peuvent qu'allumer la curiosité, qu'exciter l'esprit; tantôt incongrus, tantôt humoristiques, ils rappellent la saveur fétichiste de Lindner et la liberté iconique des artistes de l'East Village. Steinberg sait évoquer le chaos, se moquer des stéréotypes sexuels, réveiller et bousculer le spectateur, à une époque où la flatterie et l'indifférence sont trop répandues.

Maurice Tourigny

## EDIMBOURG

### Le Festival d'Édimbourg

Édimbourg maintient sa tradition depuis maintenant quarante et un ans et chaque année, on développe un thème autour du festival principal, encore que le Festival périphérique, composé de quelque mille événements, soit le lieu véritable de l'innovation et de l'effervescence. Parallèlement à la manifestation coutumière, se déroulent également des festivals du film, du livre, du folklore, de la télévision et de la vidéo. C'est s'assurer des moments uniques que de se trouver à Édimbourg en août et au début de septembre: la ville déborde littéralement de couleurs, de vie et de gaieté, avec ses rues bondées, grouillant de spectacles animés, de clowns, d'acrobates, de lecteurs de poèmes et d'événements artistiques divers, auxquels s'ajoute un énorme feu d'artifice qui vient parachever ce tableau vivant.

En 1987, plusieurs sujets étaient au programme: les arts en Russie, Marie Stuart – qui mourut il y a quatre cents ans – et l'art écossais. L'exposition russe intitulée *De Tbilissi à Tashkent*, qui proposait des travaux d'artisanat et des costumes, venait du Musée d'Art Oriental, de Moscou; la peinture russe contemporaine, à l'honneur à la Galerie 369, s'avéra, quant à elle, de piètre qualité et très décevante. Dans une composition somptueuse, en deux grands ensembles, la manifestation racontant Marie Stuart et commémorant le quatrième centenaire de son exécution fut nettement plus réussie.

L'art écossais contemporain, pour sa part, a pris de l'ampleur au cours de ces dernières années et s'est acquis la notoriété sur la scène artistique internationale, grâce au talent d'artistes tels Steven Campbell, Peter Howson, David Mach et Adrian Wisniewski, raison des plus pertinentes, à l'occasion du Festival d'Édimbourg, pour célébrer cette passionnante renaissance, par le biais de plusieurs expositions captivantes. *The Vigorous Imagination*, au Musée Écossais d'Art Moderne, fut la plus importante.

Pour comprendre comment l'art écossais a soudain refait surface dans le paysage international, il faut avoir à l'esprit certains antécédents historiques. De fait, les peintres écossais se sont toujours affirmés comme de puissants coloristes, et leur palette a toujours été plus déliée et plus éclatante que celle des peintres du sud de la Grande-Bretagne – une visite au Musée Tate de Londres, par exemple, révélerait que les peintres anglais traditionnels ont tendance à dériver vers les bruns, les gris, les couleurs sombres. Les paysages de William McTaggart illustrent cette utilisation de la couleur, à la manière des impressionnistes; les coloristes écossais Peplow, Cadell, Hunter et J.-D. Ferguson poursuivirent cette exploration avec brio et de façon tout à fait remarquable, lorsqu'ils œuvraient en France, aux côtés des Fauves, avant la Première Guerre mondiale.



David Mach  
(Phot. Antonia Reeve)

*The Vigorous Imagination*, une exposition de peinture du 20<sup>e</sup> siècle, tenue à la Galerie 369, d'Edimbourg, constituait une expérience inoubliable. L'intensité des concepts et des images saisissait le regard et le précipitait dans la réalité intrinsèque des années quatre-vingts. *Two Men with a Carriage Royale to Collect a Queen Bee*, de Steven Campbell, est caractéristique de la peinture anecdotique livresque de l'artiste. *The Self-taught Man*, de Ken Currie, bien que partiellement autobiographique, offre un bon exemple de cette nouvelle peinture de Glasgow, qui s'exprime également dans les figures impressionnantes de Peter Howson. Les dessins au trait et les peintures en volutes de Keith McIntyre sont plus conformistes, et les images de Kate Whiteford qui évoquent les origines celtes et pictes des Écossais sont assez étonnantes.

Bien que tous les artistes qui ont participé à cette exposition soient rangés sous le même étendard, celui du nouvel art écossais, ils n'en demeurent pas moins, individuellement, des peintres et des sculpteurs solides et vigoureux. Certains, tel Gwen Hardie, sont partis pour Berlin afin de parfaire leur discipline ou, comme Steven Campbell, ont choisi New-York pour être reconnus et appuyés, ou encore Rome et Londres, comme Kate Whiteford; d'autres, par contre, et parmi eux Ken Currie, Mario Rossi et Peter Howson et, plus récemment, Calum Colvin et Stephen Conray, n'ont pas quitté les environs de Glasgow, ville pleine de contrastes, marquée par ses industries rudes et sa pauvreté, mais riche, néanmoins, d'une chaleureuse humanité, d'un discours empreint d'humour et d'un passé florissant dans la navigation et le commerce, depuis les tout premiers jours de gloire des rois du tabac. Aujourd'hui, elle s'enorgueillit du dynamisme de ses couturiers novateurs, de ses artistes, de ses architectes, de ses écrivains, et de la prospérité de ses boutiques et restaurants nouvellement installés et florissant dans les marchés aux fruits et les entrepôts de jadis.

Le magazine d'art écossais *Alba*, qui vient de paraître, se fait le porte-parole de cet art écossais nouveau et si fertile. L'évolution que connaîtra l'Écosse au cours des prochaines années ne manquera certes pas d'être intéressante, d'autant que le pays a toujours été pauvre, comparativement au sud de l'Angleterre.

Heather Waddell  
(Traduction de Laure Muszynski.)

## PARIS

### Une saison bigarrée

Depuis l'automne dernier, avec quatre grandes expositions consacrées à la peinture espagnole, de Goya à Picasso jusqu'aux artistes les plus contemporains, Paris vivait à l'heure ibérique. C'est dans le prolongement de ces grandes expositions au Musée du Petit-Palais et au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris que, pour la première fois, sont réunis au Grand-Palais les chefs d'œuvres de Zurbaran (jusqu'au 11 avril).



Jean Noël  
*Azurez-moi dans vos bras*, 1987.  
Résine, laque et acier. 24 x 12 x 23 cm.

Cette grande manifestation, organisée avec la collaboration du Prado et du Metropolitan Museum, de New-York, nous fait voir des ensembles exceptionnels, jamais regroupés, tels le retable de la Chartreuse de Jerez. Pour le grand public qui ne connaissait guère Zurbaran, c'est une découverte. Dans l'histoire du siècle d'or, en Espagne, l'œuvre de Zurbaran est égale à celle du Greco, de Velasquez ou de Murillo. Il en incarne le mieux, peut-être, certaines idées maîtresses: réalisme franc; spiritualité à la fois noble et humble, tendresse pour les aspects les plus simples de la vie quotidienne; goût pour les formes amples et la plénitude des volumes. Son aura de *primitif*, la sévérité et la paix silencieuse des coloris sombres qu'il affectionne en font un des peintres du 17<sup>e</sup> siècle les plus près de notre sensibilité contemporaine.

Tableau phare du 20<sup>e</sup> siècle, s'il en fut, *Les Demoiselles d'Avignon* seraient la première œuvre véritablement moderne ou du moins considérée comme telle depuis près de soixante ans. Scrutée par les historiens d'art, objet de mille polémiques et interprétations, l'œuvre ne cesse de questionner et d'attiser la spéculation.

Culminant la farandole espagnole à Paris, le prêt spectaculaire du célèbre tableau, consenti par le Musée d'Art Moderne, de New-York, aura permis aux Parisiens de revenir aux sources premières et à la genèse de l'œuvre. L'évolution du thème et les modifications stylistiques qui sont apparues au cours de sa réalisation nous sont restituées à la lumière d'une chronologie renouvelée, grâce à l'apport fondamental des carnets de dessins de Picasso. Après le Musée Picasso, où elle se tient jusqu'au 18 avril prochain, l'exposition, bâtie autour de ce prêt temporaire historique, sera présentée au Musée Picasso, de Barcelone, rejoignant ainsi le lieu d'inspiration qui en est l'une des très nombreuses impulsions.

Il y a un siècle, en mars 1888, Vincent Van Gogh débarque à Paris. Il y sera d'abord hébergé par son frère Théo, rue Lepic. A Paris, Van Gogh intégrera les influences graphiques des estampes japonaises à la formidable énergie chromatique qui dorénavant le caractérisera. Le peintre sombre de Nueven devient, ici, un coloriste génial. Jusqu'au 15 mai, le Musée d'Orsay présente une documentation sur cette émouvante métamorphose, grâce au rapprochement entre toiles et dessins de cette période et des œuvres de Monet, d'Anquetin, de Renoir, de Toulouse-Lautrec, de Signac. Au contact de cette avant-garde parisienne, son art, dont l'évolution chronologique est une des plus clairement décrites dans l'histoire de la peinture, se révèle à lui-même.

L'influence japonaise apporta à Van Gogh une leçon de liberté et d'aisance dans la mise en page et la juxtaposition des aplats colorés. Au Grand-Palais, le 19 mai prochain et jusqu'au 15 août, s'ouvrira – après la grande rétrospective Degas, organisée conjointement par le Musée des Beaux-Arts du Canada et le Metropolitan Museum de New-York – une exposition de grande envergure consacrée à la diffusion du japonisme en Europe et à l'ampleur de ce phénomène majeur dans l'art du tournant du siècle.

A Beaubourg, le printemps des expositions prend encore la forme d'une fête Picasso en un hommage au *Dernier Picasso*, 1953-1973. De concert avec la Galerie Tate et le Musée de Barcelone, les organisateurs de l'exposition y faisaient le bilan d'une période controversée. Pour Picasso, ces années furent porteuses d'une extrême liberté mais aussi empreintes d'expressions obsessionnelles. Le Centre Pompidou accueille aussi la rétrospective Twombly, conçue par Harald Szeemann, jusqu'à la mi-avril, dans l'espace de ses galeries contemporaines.

Côté présence canadienne, il aurait fallu parler plus tôt de l'exposition *Connexions 87*, conçue et réalisée par la critique d'art Monique Daubigné, au Centre Culturel Canadien, en septembre dernier. Plus que par toute référence à une illusoire francophonie visuelle dont elle était le prétexte, l'exposition se définissait avant tout par une confluence subtile d'affinités discrètement *accrochées*,

provoquant un dialogue sophistiqué. L'ouverture est aussi pour le Centre Culturel Canadien, sur lequel pèse actuellement bien des inquiétudes, une nouvelle voie avec cette première cohabitation d'artistes canadiens: Pierre Blanchette, Louis Bouchard, Michel Goulet et Guy Pellerin; et *étrangers*: Olivier Mosset, Martine Diemer, John Armeleder, Jean Zuber, René Feurer, Adriana Cavaletti et Claude Lévêque.

Expérience originale, le Credac, d'Ivry-sur-Seine, se considère comme une vitrine de l'art contemporain au cœur de la banlieue parisienne. Le Centre doit sa vitalité tout autant à l'enthousiasme de ses animateurs qu'au soutien actif de la municipalité. Aux côtés, notamment, de Degottex, les objets flottants et méditatifs de Jean Noël y étaient regroupés, l'hiver dernier, en une sorte d'installation: délice de poésie visuelle et sensorielle.

L'intérêt pour les arts du Canada anglais s'amplifie à Paris comme en témoigne l'exposition consacrée à l'architecture de Toronto, à la Maison de l'Architecture, qui a connu de bons succès médiatiques. La Galerie Ghislaine Hussenot faisait place, l'automne dernier, à une exposition de trois œuvres de techniques mixtes, de Jeff Wall et, un peu plus tard, à une exposition collective conçue par le critique d'art Joseph Sans et intitulée *Signes des Temps* où figuraient, notamment, des œuvres de General Idea et de Ken Lum.

René Viau

Les sculptures surtout frappent par leur singularité. A peine taillées, offrant une sorte d'écriture ou un jeu de formes légèrement dessinées, elles témoignent d'une simplicité, d'une pudeur, d'une éloquence tranquille, proche de la nature ou d'une nature touchée par le rêve. Leur tendre lumière ou, comme écrit Yves Bonnefoy, cette «âme grise de la couleur», fascine durablement.

L'autre exposition, Galerie Isy Brachot, à Bruxelles, est consacrée à Paul Delvaux, dont la gloire ne se dément point. Cependant, au lieu des huiles sur toile que montrent les musées ici et ailleurs, l'on voit cette fois une soixantaine d'aquarelles, de gouaches, d'encres de Chine. Il s'agit parfois d'œuvres conçues pour elles-mêmes, mais plus souvent



Paul Delvaux  
*Les Femmes tumultueuses*, 1968.  
Gouache; 72 x 106 cm.  
Courtoisie Galeries Isy Brachot, Bruxelles-Paris.

## BRUXELLES

### Raoul Ubac et Paul Delvaux La perfection et le merveilleux

Bien que les manifestations d'*Europalia-Osterreich* – qui exaltent Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Arnulf Rainer et beaucoup d'autres – dominant toujours la scène et accueillent les foules en divers lieux de Belgique, deux expositions, vouées à des artistes belges, attirent les *happy few* et les émeuvent à coup sûr.

L'une réunit au «Botanique», comme on dit en raccourci (c'est le Centre Culturel de la Communauté Française Wallonie-Bruxelles), les œuvres peintes et sculptées de Raoul Ubac, mort voici peu. L'on avait presque oublié Ubac qui vivait et travaillait depuis longtemps dans le Midi de la France. Aujourd'hui, ses gouaches sur papier, où dominent le bleu et le vert, ses dessins, ses empreintes, ses ardoises, ses reliefs gris ou rouges à base de résine amalgamée émerveillent.

d'études et d'esquisses en vue de tableaux ou de fresques. Les unes et les autres montrent la grâce et la sûreté du dessin et, quant au sujet, cet érotisme ingénu, ce délire secret qui fait reconnaître un Delvaux au premier regard. Paul Delvaux n'a jamais appartenu à l'école surréaliste, mais il relève de la surréalité qu'a définie André Breton. Ses œuvres sont moins littéraires que celles de René Magritte, plus plastiques, plus proches de l'être profond.

René Micha