

Expositions

Volume 33, Number 134, March–Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53876ac>

[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

(1989). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 33(134), 64–79.

EXPOSITIONS

MONTREAL

L'énigme de la sculpture

La rentrée 1988 des galeries montréalaises a été marquée du double sceau de la qualité et de la sculpture.

De la colonne encore et toujours

Depuis quelques années que le thème a tourné en tarte à la crème de l'art contemporain, par « appropriation », « références » et « transgressions » interposées, on frôle l'indigestion. L'archi-sculpto-peinture en est tellement prodigue que toutes les colonnes n'étaient pas où l'on aurait souhaité qu'elles fussent: une exposition spécifiquement consacrée au thème cet été (à Saint-Jérôme; voir *Vie des Arts*, XXXIII, 133, 72), dans une acception parfois trop large, n'incluait pas les traitements patents et récents qu'on a eu l'occasion de voir cet automne dans trois galeries au moins. Le plaisir variait de l'une à l'autre selon l'interprétation, l'installation, le détournement ou la simulation du matériau, et les *référénts archéologiques*.

C'est précisément le titre donné par Kathryn Lipke à son exposition chez John A. Schweitzer (13 octobre - 13 novembre 1988), qui précède d'un an sa participation à un « group show » à Boston (Arden Gallery). Spécialiste de la fabrication du papier, Lipke l'utilise comme support sculptural depuis 1974, notamment pour ses colonnes de 1988, copies de fûts et de chapiteaux grecs du v^e siècle trouvés en Syrie. Le moulage fabriqué à Montréal reproduit les dégradations (usure, effacement, bris, décapitation,...) infligées par le temps, durée et intempéries. La texture du papier imite celle de la pierre, comme blanchie de salpêtre et rongée de lèpre. Ces symptômes de la décrépitude, qui attaque marbre et granit autant que le tendre tuffeau, renvoient à la fragilité humaine plus qu'à l'éternité triomphante dont leurs référents architecturaux étaient le symbole. L'image de la maladie et de la mort est renforcée par les lanières de mousseline de coton, bandages ou bandelettes des momies, qui, nouées autour des demi-fûts, les maintiennent ensemble.



Kathryn Lipke
Référénts, 1988.
Moulages de papier et projection de diapositives;
221 x 224 x 33 cm.
(Photo Gabor Szilasi)

De telles associations anthropomorphiques sont assez évidentes, immédiates, pour le visiteur un tant soit peu cultivé. Par contre, la curiosité est éveillée grâce aux métamorphoses que les diapositives projettent sur trois demi-colonnes accolées au mur de la galerie, l'une brisée, l'autre amputée de son chapiteau. Toutes ces murailles successives de style, d'époque, de provenance si différentes (Guatemala, Vieux-Montréal, livres d'art), exercent une fascination prenante. Comme souvent, la création imaginaire précède le voyage réel sur le pourtour méditerranéen, projeté pour le prochain congé sabbatique. L'exposition comportait aussi des murales d'écorce terrestre, « *Earthskins* » géo-dermatologiques, et les « livres blancs » qu'on avait déjà vus aux Galeries Aubes et Powerhouse, mais qui ne voyageront pas à Boston.

Après l'appel à la table rase impérieusement éprouvé à Stonehenge, suscitant une série de petits formats permutablement exposés en 1980, Yves Trudeau renoue avec la référence à l'art gothique qui avait déjà marqué ses fers et ses bois dans



Yves Trudeau
Parvis et portails #5, 1988.
Bronze; 20,32 cm.
(Photo, Gracieuseté de la Galerie Daniel)

les années soixante. Les récents Parvis et Portails (Galerie Daniel, du 6 au 29 octobre) démontrent, s'il en était besoin, qu'il faut être arrivé à une grande maîtrise de soi et de ses moyens pour pratiquer l'appropriation sans plagier ni se perdre. Malgré le changement radical survenu dans l'œuvre, dans ces monuments d'une trentaine de centimètres, on reconnaît tout à la fois l'essence du gothique et la main du sculpteur.

Une suite de dessins intitulée *Permutations* permet de saisir le glissement du relevé descriptif des référents architecturaux – colonne, pilastre, flèche, donjon, arc-boutant, ogive – à des versions très épurées, par imbrication de vides et de pleins, croisement des plans, effacement à l'estompe, pour en arriver finalement à l'émergence de deux volumes complémentaires qui, coulés en deux blocs de bronze solides et mobiles, constituent la sculpture. Le regardeur devient joueur qui bouge les pièces sur leur socle, dés-orienté la perspective, ouvre ou resserre l'arc de la voûte, même s'il demeure une position privilégiée qui coïncide avec la justesse optimale des proportions et du point de vue. C'est ainsi que la pièce no 9 m'a semblé parfaite, avec son esquisse de donjon, meilleure que la no 6 plus basse, dont deux exemplaires (sur 6 que compte le tirage) étaient vendus. Des variations séquentielles (nos 11 et 12) évoquent le péristyle, la colonnade dont l'enfilade sérielle pourrait se prolonger infiniment en profondeur, tandis qu'au contraire les reliefs d'acier sont des trompe-l'œil de perspectives réalisées dans une épaisseur minime. *Souvenir* restitue le portail des Rois de Chartres, en « mur fermé » par opposition au « mur ouvert » que constitue toute arcade. On le voit, le propos d'Yves Trudeau, ici, est ambitieux, et sa réalisation, synthèse de l'ancien et du moderne, transcende les (en) jeux formels pour penser à notre époque comme un nouveau Moyen âge.

« La première conquête de la verticalité chez l'être humain a été l'appropriation de la station debout. » Depuis, les *Verticalités* culturelles les plus archaïques (menhirs, totems, obélisques,...) sont des doublets de notre colonne vertébrale dans son douloureux effort d'équilibre contre la loi de la pesanteur et la chute originelle, inspirées par leur modèle naturel: l'arbre. D'où l'importance primordiale de sa sauvegarde écologique: l'Homme risquerait, faute de modèle original, de régresser au stade reptilien...

C'est donc à un « hommage à l'élévation », physique et morale, que nous convie Lisette Lemieux en quarante-deux colonnes et leçons de redressement surprenantes, pleines d'humour et de gravité. Elles se pressaient en futaie dans la Galerie Trois Points (8 octobre - 3 novembre). L'artiste taquine l'architecture et se libère de son amour exclusif pour le verre, sans rompre totalement avec lui, avec une fantaisie et une virtuosité qui témoignent de la maîtrise acquise: faculté de se renouveler sans se

renier, de métamorphoser toute matière brute, tout objet usuel en matériau artistique, de fabriquer du beau avec rien.

Elle procède par accumulation d'éléments minimes, banaux qui, simplement multipliés sans altération, sont au premier regard indiscernables dans l'ensemble: épingles à linge, épingles de nourrice, broches métalliques, gants de caoutchouc remplis d'eau, chaînettes de quincaillerie ruissellent en cascade ou en pluie scintillantes. Le dénominateur commun à chaque pièce est oublié, englobé par l'unité du tout. Les épaisseurs de carton d'emballage, superposées et découpées en *Colonne torse* ou en *Obélisque* parfaitement stables, filtrent la lumière dans leurs nids d'abeille noircis laissant apercevoir, au loin, la Place des Arts. Des bottins téléphoniques empilés, dont la tranche a été griffée, se dressent en obélisque incisé de pictogrammes abstraits, *palabre* illisible et inaudible. Le langage a d'ailleurs son mot à dire: en écriture coulée au silicone (*Colonne*

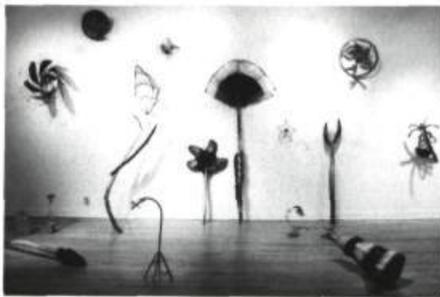


Lisette Lemieux
Verticalités (vue d'ensemble), 1987-1988.
(Photo Jocelyn Blais)

Morris, Palimpseste), il donne la clef des analogies et des références voulues, indiquant d'entrée de jeu que l'intérêt du présent travail se situe ailleurs que dans cette glose. La culture est assimilée, «tout est dit et l'on vient trop tard, ...» Reste la manière de dire, de faire. Celle de Lisette Lemieux est inédite et personnelle, une signature qui va continuer de s'imposer avec une force tranquille.

Entre peinture et sculpture

Contrairement à Lisette Lemieux, qui d'ailleurs utilise des matériaux neufs, Jennifer Maclem transforme les rebus récupérés qu'elle recycle, intègre, métamorphose en objets étranges et beaux, entre le luminaire rococo et la flore marine, conques, corne d'abondance, corolles profondes au gynécée proéminent. De l'Arte Povera redoré par l'Art Nouveau de la relève (l'artiste a vingt-huit ans).



Jennifer Maclem
A fleur de peau (*organes des sens*), 1988.
Techniques mixtes; 267 x 213 x 233,5 cm.

En intitulant *Fleur de peau* la majeure pièce de sa première exposition particulière à Montréal (chez Michel Tétrault, du 12 octobre au 13 novembre), constituée de seize éléments autonomes disposés au mur et sur le sol, elle met l'accent, au delà de la forme reconnue (fleur), sur cet organe sensible, sensuel, source de plaisir et de connaissance, que la médecine occidentale commence tout juste à découvrir, à connaître: la peau. Et comme «l'amour est la rencontre de deux épidermes», il y a un érotisme certain dans cette œuvre, latent ou patent: ainsi cet oriflamme *Flag of Your Own Choosing* (morceau de bâche monté sur toile et sur une hampe de bois) figurant un couple qui «s'envoie en l'air» sans fausse pudeur, donnant l'impression de claquer au vent, de pavoiser. Du coup, le regardeur devient le spectateur d'un tournoi et non le voyeur d'un «peep show».

Le vent, l'air est l'élément dominant avec la terre, présent sous plusieurs formes: bannière, cerf-volant (petites retailles de soie décollées du support peint dans les œuvres sur papier, raffinées et séduisantes), son de la flûte, voix humaine, souffle de vie, élan vers l'élévation de l'homme-arbre et de la femme-feuille. Les sexes, les règles se mêlent jouissivement dans le grand tout organique et cosmique, dont la vastitude est suggérée par les disproportions d'échelle (*Swell*). La voie lactée est voix de communication. Le n° 6 de l'exposition, qui portait presque ce titre, matérialisait par un bâton et un fil métallique torsadés l'expression «de bouche à oreille» de la communication sans fil. «How long does it take for anyone voice to reach another?»

Dans un tout autre registre, Zoya Niedermann exposait à la Galerie Dominion (du 12 au 29 octobre) des bronzes de dimensions et d'inspirations diverses, dont la production s'est étalée sur six ans. Les œuvres plus anciennes donnaient la préférence aux courbures féminines lisses en volumes imbriqués positif et négatif, relief et évidemment dans la lignée de Bourdelle, revu par Henri Moore. Les plus récentes, moins statiques, où la verticalité linéaire et texturée prédomine, s'inscrivent dans celle de Giacometti, d'autant que la sculptrice utilise beaucoup, comme lui, les bronzes colorés.

C'est par la coloration, plus que par ses formes d'un modernisme aujourd'hui classique, que le travail de Zoya Niedermann se distingue. Elle travaille aux fondries de Pietra Santa, en Italie, qui perpétuent une tradition séculaire capable de produire un millier de tons selon les mélanges à très haute température. Sur place, l'artiste contrôle la nuance et obtient des effets qui simulent la pierre polie, rare et riche: jaspe rouge, amphibole noire ou verte des roches éruptives. Il y a même une petite *Danseuse* d'un bleu profond.

Dans les dernières œuvres, les courbes se font plus anguleuses et conjuguent la figure humaine à son environnement urbain (*Tower Figure*). Là encore, sont confrontés les différents règnes: minéral, végétal, animal, et la verticalité est l'indice d'une indispensable élévation de l'humain. *Libro della vita*, dans son cadre découpé et frontal, recense les signes du vocabulaire de l'artiste, symbolique personnelle ou empruntée à la religion juive. Cette exposition établit un bilan provisoire dans la poursuite d'une syntaxe signifiante et l'affirmation d'un style propre.



Zoya Niedermann
Two, I/B.
Hauteur: 60,35 cm.

Il en va de même pour Jean-Louis Émond qui, après avoir étudié la sculpture sur métal avec Yves Trudeau de 1983 à 1987, et participé à des expositions collectives (dont «*Echo*» sculptures, à l'UAQM) obtient son premier solo à la Galerie Palardy (29 octobre - 23 novembre). Plus que les six bronzes de petit format, maquettes de monument qu'il faudrait voir en grandeur réelle, ce sont les statues de marbre, ici, qui attirent. Vraie pierre, cette fois, blanc veiné, irisé, dont la partie travaillée, polie, émerge du bloc brut, lequel fait partie intégrante de la sculpture. Ainsi, les fragments de corps présentés évoquent l'ébauche, l'œuvre en cours, inachevée, surprise à l'atelier exhibant ses structures métalliques comme des entrailles, et non la ruine gisant dans les décombres. *L'inflexible* m'a



Jean-Louis Émond
Nageur, N° 1, 1988.
Marbre du Vermont; 38 x 64 cm.
(Photo Michel Dubreuil)

semblé manquer de nerf, de muscle, de mouvement. Est-ce intentionnel? Faut-il voir dans son manque d'attribut viril, le manque freudien par excellence, une volonté satirique? La substitution s'opère avec les verges de métal érigées hors de la carcasse creuse, qui ont partie liée avec le titre. Les deux dernières pièces en date, par contre, *L'Arraché* et *Le Nageur II*, ont indéniablement le sens du monumental, un souffle, un dynamisme exalté, digne des meilleurs morceaux de la statuaire civique du 19^e siècle. Son *Nageur II*, épaule, torse en action, m'a rappelé l'un des damnés qui s'agrippe à la barque du Dante, de Delacroix. Comme si Jean-Louis Émond allait déboulonner les «grandes machines» romantiques pour n'en conserver que des morceaux choisis, et les ressourcer à la roche vive.

Statuaire et photographie

La dernière production d'Ariane Thézé (Galerie Yahouda Meir, du 5 au 29 octobre) s'inscrit dans la continuation de sa recherche antérieure: il s'agit toujours de



Ariane Thézé
La Nuit aux ailes blanches, N° 2, 1988.
Photo n/b; 120 x 200 cm.
(Photo Ariane Thézé)

questionner la photographie comme procédé technologique et mystère ontologique. Mais elle manifeste dans son résultat un renversement total de l'image à laquelle on s'était habitué du corps nu en négatif, peau/pellicule sombre et regard phosphorescent. Cette fois, l'artiste explore la dialectique de l'apparition/disparition propre à la photographie dans ses différentes étapes: soit, pour les cyanotypes, préparation au sel ferrique du support qui va garder la trace du corps, exposition à une très forte irradiation, bain, lavage à l'eau qui sert de fixation. Côté regardant, la lecture polysémique qu'il fait des impressions blanches grandeur nature du corps voilé, drapé, enroulé dans un drap blanc, à la fois immatériel et d'une remarquable prégnance, trouve sa cohérence dans le réseau symbolique de la résurrection, de la re-naissance. S'y déploie, en sept stations, un développement narratif, entre le linceul tendu sur le corps (I) et le linge vide gisant sur le sol (VII), avec la pleureuse ployée (V), l'effort d'arrachement, l'esquisse de la démarche (IV). Cette interprétation est renforcée, justifiée, par la présentation «en vrai» de la toile qui a servi à la production de la série et qui porte, vue cette fois de l'intérieur, l'empreinte lumineuse du corps en plusieurs positions qui s'enchaînent cinématiquement, obtenue par «l'effet suaire»: comment ne pas songer analogiquement au suaire de Turin et à son mystère non élucidé, même par le carbone 14?

A d'autres niveaux de signification, les connotations peuvent s'organiser autour du thème amoureux avec l'érotisme du dévoilement, et les dénnotations formelles se référant à la statuaire grecque et aux drapés antiques, à l'envol de la *Victoire de Samothrace*, à *La Danse de Carpeaux*, aux *Trois Grâces*, etc. Le père d'Ariane Thézé enseignait la sculpture, et elle se souvient d'avoir été fascinée, enfant, par les salles de l'École des Beaux-Arts pleines de moulages de plâtre d'après l'antique et, surtout, par les fantômes que formaient la nuit les modelages de terre



Raphaëlle Peale
Venus Rising from the Sea: A Deception
(After the Bath), 1823.
Huile sur toile; 74 x 61 cm.
Kansas, Musée Atkins.

emmaillotés dans des linges blancs pour les garder humides, sans qu'elle ait jamais osé lever le voile. *La Nuit aux ailes blanches*, cette exposition dédiée à l'imaginaire, aux rêves bleus (les treize cyanotypes de la seconde salle), tribut payé aux limbes de la mémoire, vient de là.

Cette série de photographies inspirée par la sculpture s'inscrit aussi dans un rapprochement iconographique avec la peinture. En Europe, une tradition d'école voulait qu'on cache d'un linge une peinture en cours, et cela a donné lieu à nombre de trompe-l'œil dont la toile/tissu était le sujet. Jusqu'à celui, qui m'est revenu en mémoire, du peintre américain Raphaëlle Peale, *Venus Rising from the Sea - A Deception*, de 1823, peinture d'une peinture voilée dont le sujet visible est le drap plié/déployé (et signé), peint avec un soin hyperréaliste... quasi photographique. (Voir *Vie des Arts*, XXIX, 115, 76.)

Si différentes en apparence quand on les voit isolément, ces expositions, considérées avec recul dans une vision syncrétique, articulent les syllabes d'une même énigme. Sur les ruines gréco-romaines, sur la clef de voûte judéo-chrétienne, parmi leurs vestiges et les restes de l'ère industrielle, comment repenser la place du vivant dans le monde et de l'esprit dans la matière, traverser le miroir, aller vers la renaissance d'une culture, d'une humanité nouvelle totalement décentrée, globale, écosystémique?

Monique Brunet-Weinmann

Louise Viger

C'est à un étrange défilé que nous conviait Louise Viger avec *Hommes, usages, ornements*. Une série de figures, représentant des hommes dans différentes attitudes physiques, s'alignait sur trois des murs de la galerie. Ces figures – le terme renvoie ici aux poses ou aux scènes puisqu'il s'agit d'hommes sans tête, voilés, enturbannés – devaient être vues en contre-plongée puisqu'elles étaient placées au-dessus de la tête du spectateur moyen, à une hauteur qui nous rappelle qu'il fut un temps où l'on accrochait haut, les crucifix, en particulier.

Des figures de séduction

Ces sculptures présentent un mâle ou plutôt un archétype masculin, long, ascétique, au sexe imposant, adoptant des attitudes théâtrales, des allures de Grand Commandeur ou de Don Juan, de Fantôme de l'Opéra ou de Zoro. Les ornements de ces personnages évoquent des scènes célèbres où le désir se mêlait au trouble de la séduction et de la peur. Des scènes appartenant à l'imaginaire du travestissement et de l'obscénité, des scènes de contes pour jeune fille précoce.



Louise Viger
Hommes, usages, ornements, 1987-1988.
 Techniques mixtes; 35/40; 15 x 15 cm.
 (Photo Don Corman)

Il faut bien reconnaître que le genre n'a que rarement été pratiqué par les femmes. Mises à part certaines contributions qu'on a du reste rangées sous l'étiquette d'art pornographique ou érotique, les femmes ont très peu brodé sur le nu masculin, comme le signalait Charles Guilbert dans sa présentation de l'exposition pour la revue *Voir* en septembre dernier. Et si ces sculptures se rattachent à l'art érotique par le parfum de séduction et de perversion qu'elles dégagent, elles retiennent cependant l'attention par plusieurs autres qualités.

Retour de l'esthétisme?

Leur facture nous réconcilie avec un certain esthétisme. Ces figures sont belles. Faites de pâte à modeler, de bandes élastiques, de caoutchouc, d'accessoires et de parures, elles donnent l'impression que leur auteure s'est beaucoup amusée à les figurer. Elle a travaillé les textures et les couleurs avec une grande richesse de détails ce qui renforce les liens avec l'univers romanesque et théâtral. Cette diversité de modèles costumés installe d'ailleurs une dynamique ludique pour chacun des partenaires concernés. Le plaisir que l'artiste a pris à voiler et à découvrir ses poupées trouve un écho dans le plaisir du spectateur, charmé par la finesse des associations.

La magie de la parure arrive presque à faire taire l'inquiétude que provoque l'anonymat de ces hommes sans visage qui portent triomphalement les attributs du pouvoir. Faut-il y voir une métaphore de la situation actuelle de l'art qui renouerait avec l'une de ses fonctions que la modernité avait rejetée: l'art comme mode d'expression préféré de la subjectivité et comme exhibition de l'artifice et du superficiel? L'art comme divertissement? Il est curieux que le retour de la figuration se fasse ici avec des personnages sans figure. (Galerie Chantal Boulanger, du 17 septembre au 15 octobre 1988.)

Louise Poissant

Pierrette Mondou

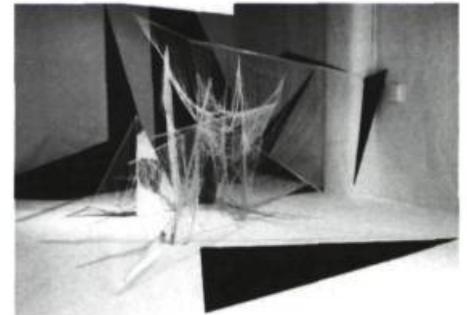
L'installation est un mode d'expression artistique qui ne convient pas toujours au propos dont un artiste veut entretenir son public. Par contre, lorsque ce mode d'expression est celui qu'il faut, on ne peut nier sa pertinence et son efficacité, et tel est le cas de Pierrette Mondou qui utilise l'installation depuis déjà de nombreuses années.

Ce qui nous était présenté sous le titre de Silence prolongé à la Maison de la culture de la Côte-des-Neiges, du 19 octobre au 21 novembre 1988, était la troisième partie d'une démarche entreprise au printemps dernier. Deux autres installations furent donc réalisées à son atelier où l'artiste conviait des amis et quelques connaissances à venir la rencontrer et assurer ainsi l'élaboration de ce qui allait devenir la troisième phase, certes la plus publique, à la Maison de la Côte-des-Neiges. Le support de cette construction environnementale est formé de tuyaux de plexiglas. De ceux-ci partent des fils synthétiques dont la séquence d'ancrage à ces mini poutres est très ordonnée. Ce n'est pas, à première vue, très évident, puisque le tout donne une certaine image chaotique et désordonnée. Ces fils s'entremêlent et deviennent, à travers une certaine désorganisation, ceux qui amènent l'information nécessaire à la vie de l'œuvre. La lumière, toujours très contrôlée chez Mondou fait office de point de vue du créateur. L'artiste nous impose un itinéraire visuel particulier et précis, tout comme le dessin, la peinture et la sculpture le font. Ses installations ne sont pas si loin de ces moyens consacrés de l'art, et je dirai même qu'ils en sont une certaine critique.

Les effets lumineux nous plongent instantanément dans le dilemme du réel et de l'irréel. De même, l'installation de bandes métalliques qui rappellent le miroir et suscitent chez nous le souvenir de l'image inversée. Sur le sol, la composition reprend les thèmes aériens et donnent un champ de profondeur à l'installation. Les débris d'aluminium disposés par terre, de façon stricte et réfléchie, nous donnent des lignes droites qui viennent fermer ou ouvrir des compositions triangulaires composées d'éléments palpables et de leurs ombres. Tout suit une logique très cartésienne. Mais, cette construction d'un environnement sectorisé par une construction géométrique et solide versus la fluidité et l'impalpable des fibres et des ombres qu'elles créent, nous ramène à un intérêt intérieur et ne peut que faire vibrer en nous une corde très sensible. Le lyrisme et l'expressivité de l'œuvre nous parvient surtout de ces lignes aériennes et réfléchies qui habitent le corps triangulaire qu'elles forment. Par contre, le squelette ou l'architecture de l'œuvre est tout à fait formaliste. On prend comme image de base le triangle, avec tout ce que ce concept peut receler de

connotations, de pièges et de possibilités. Il n'est donc pas évident de renouveler l'approche d'un tel concept, car en se l'appropriant, Mondou s'approprie aussi toute son histoire. Les compositions centrales d'images sont souvent, pour ne pas dire toujours, fondées sur la notion du triangle. D'ailleurs, l'installation se situe au centre de la pièce, mais voilà que l'artiste n'en retient que l'essence, le faisant chavirer dans l'espace, lui prêtant d'autres intentions et surtout un vocabulaire propre et personnel. C'est aussi la verbalisation de l'organisation d'une société et de ses réseaux qui se déploient sous nos yeux.

Sur le plan esthétique, les préoccupations de Mondou tiennent de la possession d'un lieu, de lui donner une vie autre que celle qu'on lui connaît habi-



Pierrette Mondou
Installations continues, N° 28, 1988.
 Tubes d'acrylique, fibres synthétiques, carton, papier et mylar; 307 x 554 x 707 cm.
 (Photo Daniel Roussel,
 Centre de Documentation Yvan Boulerice)

tuellement, tout en le respectant dans ce qu'il a de plus inspirant ou de plus vicié architecturalement. Le travail de l'artiste est le prolongement de l'architecture et une mise en évidence de l'espace dans ce qu'il possède de plus noble. Il faut aussi reconnaître à Mondou la noblesse même de son approche spatiale. Il s'agit ici d'une négociation, d'un échange, d'une copulation intime entre l'espace dans toute sa nudité et l'artiste qui veut le faire parler et le vêtir d'un aspect qui lui est à ce jour inconnu. Une complexité toute simple mais qui possède des codes bien stricts, de l'ordre du non-dit. Dans ce sens, les installations de Pierrette Mondou seront toujours un refuge pour l'âme et un complice de l'esprit.

Michel Groleau

Dix artistes... La terre

Dire, aujourd'hui, que les artistes du Québec ont un goût particulier pour la matière, est une sorte de lieu commun. Si vous allez visiter les galeries de Toronto, par exemple, et qu'ils s'aperçoivent que vous êtes du Québec, (et ils s'en apercevront tout de suite à votre façon de prononcer Toronto, en laissant une chance aux deux premières syllabes), ils s'arrêteront de vendre de l'art, juste assez longtemps pour vous en parler et vous dire que c'est ce goût pour la matière qui fait justement toute la différence entre nos artistes et les leurs. Il est possible qu'ils soient même en train d'essayer de vous dire qu'eux ont du goût pour les idées, et que... Bref, vous avez, tout à coup, envie, de les inviter à visiter *Dix artistes... La terre*, au Centre d'exposition d'art céramique contemporain (CIRCA), du 17 septembre au 29 octobre.

Ils s'apercevraient vite que cet intérêt pour la matière est bien loin d'être une manifestation élémentaire. Le CIRCA, par exemple, a été créé pour accueillir



Blanche Celanuy
L'Alchimie silencieuse d'une visite d'Ulysse, 1988.
Porcelaine, cuivre et bois laqué; 130 x 160 x 72 cm.

«toute œuvre, installation, performance, ou manifestation dont la thématique, la référence ou l'inspiration soit la terre, comme matériau, matière, élément ou entité planétaire».

L'exposition inaugurale qui nous intéresse représentait un défi d'importance pour les artistes invités, en ce sens que tous avaient choisi de s'exprimer, non pas sur la terre, mais avec la terre, et que, pour huit d'entre eux, c'était là un moyen d'expression entièrement nouveau. Neuf l'ont utilisée comme matériau, le dixième comme matière. Ils bénéficiaient, pour la réalisation de leurs pièces, des équipements spécialisés du Centre de Céramique Bonsecours, ainsi que des conseils techniques indispensables de la part des étudiants et des professeurs du Centre.

Cette collaboration, cette présence du «monde», dans le temps même de la mise en œuvre, était une première pour la plupart de ces artistes chevronnés, ayant derrière eux des années d'une



Marie-France Brière
Construction-coupe, 1988.
Terre, pierre, briques, plomb, acier et bois;
Grande table: 163 x 172 x 70 cm.
Petite table: 55 x 70 x 88 cm.

pratique, souvent solitaire, et parfois agréablement ritualisée. Et prenant, pour cette fois, le relais de l'acier, du bronze, du bois, du tissu, des plumes, de la peinture qui sont leurs véhicules habituels, la terre, scrupuleusement respectée, exprime, non seulement ce que les artistes lui font dire, mais aussi sa propre réalité. Elle est, dans les pièces, le socle sous-jacent d'un autre sens. Elle dit son poids, sa couleur, ses limites. Elle dit l'origine et le secret, la caverne et le mythe...

Pierre Leblanc est le seul artiste qui ait traité l'argile comme une matière. Non cuite, elle recouvre les éléments de son *Lieu fossile 1er état*, accentuant le côté «archéologie du déchet» de son travail.

Il faudrait citer tous les autres, car l'impression générale d'imagination et de nouveauté, la certitude, soudain palpable, d'une très très longue histoire de la réalité, qui se dégage de cette exposition, est due à tous et à chacun. Yves Louis-Seize, connu pour ses formes souples en acier soudé, possédait déjà une expérience de la terre, comme Gilbert Poissant d'ailleurs, seul sculpteur présent dont le matériau habituel est la céramique. Le Bill Vazan des grands espaces du «land art», à l'étroit sur le plancher d'une galerie. Cozic, dont il est parlé ailleurs, et qui semble prolonger vers l'avenir la réalité des origines.

Et puis Charles Daudelin qui célèbre ce «retour à la terre» avec deux magnifiques formes organiques dans lesquelles le dialogue est à son meilleur entre le sens scellé par la terre et le sens cédé par l'artiste.

David Moore et son homme éclaté, d'argile et de bois brûlé, noces de cendres et de promesses. Mais aussi le rond rituel du sens caché dans les étranges structures de bois et de terre de Catherine Widgery.

Le troublant *Laboratoire d'alchimie*, de Blanche Celanuy n'a pas fini, comme la science mythique qu'il sert, de dire les arcanes mystérieux de la matière du monde. Dans les cornues de porcelaine blanche et crue, est écrit un sens secret

qui ne pourrait qu'être chanté au vent par les trompes de cuivre qui bouchent l'orifice.

Marie-France Brière, enfin, dont les patrons, découpés sans retour dans l'argile, joue sur, et ce sont ses mots, «la fébrilité de la terre comme peau, et la stagnation de la pierre comme densité et reposoir»...

Jean Dumont

BRITISH NOW

Sculptures et autres dessins

Un sculpteur peut-il utiliser des formes pour «dessiner l'espace», ou, d'un autre côté, peut-il donner une idée de l'espace en dessinant ou en peignant? La réponse est oui, de toute évidence, et British Now explore cette constante corrélation grâce aux travaux récents de neuf sculpteurs britanniques. L'exposition est remplie de prises de position sur la surproduction industrielle, le structuralisme et la difficile coexistence de l'homme et de la nature. Les sculpteurs britanniques essaient de nous faire réfléchir sur ces problèmes désagréables, mais, pour une raison ou pour une autre, ces messages paraissent aussi hermétiques que les produits qu'ils utilisent pour les délivrer, des rebuts qu'ils collectent, coupent, soudent, assemblent ou peignent. Il n'y a pas de symbiose convaincante entre la nature et le produit manufacturé. Les produits restent exactement ce qu'ils sont: des produits manipulés, altérés, tandis que la nature est assujettie aux énoncés de l'artiste.

Sunday Roasting, de Bill Woodrow, constitué d'une carcasse de jeu vidéo couronnée d'une structure en forme de croix, dégage une impression d'ironie extravagante et limitée. L'artiste déclare: «J'utilise des images de la nature comme symboles d'un système qui est autorégulateur. Si rien n'intervient dans le système, celui-ci, doté de moyens de contrôle, continue sur sa lancée. La société industrielle occidentale paraît être complètement déséquilibrée.» Woodrow utilise des images empruntées à la production industrielle, non à la nature, pour faire la contre-épreuve de son énoncé. Il court donc le risque de présenter simplement une autre facette du système de production, soumise aux mêmes règles et aux mêmes réactions que le produit manufacturé lui-même. L'art devient immédiatement fossile, une archéologie du présent plutôt qu'un art vivant.

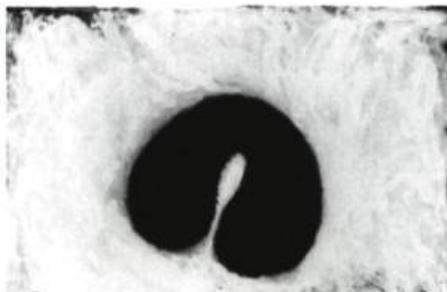
La forme pure, qu'on dirait inspirée d'Escher, de *An Englishman's Home*, de Richard Deacon, convie, dans sa structure sans solution de continuité, l'impression d'un équilibre profond entre le masculin et le féminin. Aucune surface plane ne s'inscrit sur cette boucle

sans fin d'acier rivé. L'urne archaïque, de Tony Cragg, vomit sur le plancher du musée une flaque de métal solidifié. La lourdeur matérielle de la sculpture est transformée par le jeu de la lumière, en une présence éphémère. Par contraste, les formes humaines en plomb, d'Anthony Gormley, ont une densité intérieure qui les singularise dans l'espace. Bizarrement placées, et avouant les joints de leur fabrication, elles sont des formes physiques absolues, sans aucune continuité avec l'atmosphère qui les entoure.

A l'entrée de l'exposition, *Niagara Sandstone Circle*, de Richard Long, démontre le plus clairement qu'il soit, comment on peut dessiner l'espace en utilisant les matériaux de la sculpture. Une collection de blocs de grès de forme allongée a été groupée sur le sol en un cercle parfait. Lieu désigné, attirant le regard avec l'urgence d'un signal, cette pièce revendique son statut de «sculpture dessinée». Long a déjà déclaré que c'était en marchant qu'il produisait son art, et ses dessins à la boue de rivière déposée par ses empreintes de pied se lisent comme des perspectives aériennes en deux dimensions.

Bien qu'il ne soit pas fait mention, dans le catalogue, de l'influence des artistes de la génération du Pop art britannique – principalement Bridget Riley, Richard Hamilton et Eduardo Paolozzi – sur cette production, on en trouve les traces dans toute l'exposition. Dans les meubles peints et dans *Real Plastic Love*, de Tony Cragg, le style Pop art a été mobilisé pour servir un commentaire efficace sur la société moderne. Dans la dernière pièce, de petits morceaux de plastique, provenant de rebuts de consommation et décolorés par les éléments extérieurs, ont été rassemblés en une sorte de dessin sculptural dont les contours, bleus pâles et roses, révèlent les silhouettes d'un homme et d'une femme s'étreignant stoïquement comme deux mannequins sans épaisseur.

Les belles pièces et les dessins d'Anish Kapoor prennent naissance dans son intérêt pour l'architecture et la mythologie hindoues, et cela lui permet de créer des formes complètement nou-



Anish Kapoor
Sans titre, 1987.
Gouache sur papier; 30 x 46 cm.
Londres, Gracieuseté de la Galerie Lisson.

velles qui ne doivent rien au sensationnel mais jouent, au contraire, dans les registres de la sensualité et de la mystique. *At The Hub of Things* a la forme d'une demi-coquille d'œuf, et les pigments bleus appliqués sur cette enveloppe de fibre de verre lui donnent, dans leur profonde intensité, la chaleur accueillante d'un utérus maternel. Plongeant notre regard à l'intérieur de cette forme, ou le laissant errer à sa surface, nous devenons conscients de l'explorable flot d'énergie qui la parcourt. La sculpture n'est plus ici prisonnière de la métaphore ou du message, elle est pure énergie de forme, de couleur et de lumière. Elle est devenue sa propre entité – un nouvel archétype. (Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 septembre 1988 au 8 janvier 1989.)

John K. Grande
(Traduction de Jean Dumont)

Joaillerie provocante

Dans ses nouveaux locaux, la Galerie Jocelyne Gobeil, spécialisée dans la joaillerie contemporaine, a présenté, en exclusivité, pendant un mois à partir du 3 novembre les réalisations de l'une des joaillères les plus novatrices du Canada, Barbara Stutman. Sous le très juste titre de *Provocation*, cette exposition a porté à l'attention du public une extraordinaire sélection de vingt-quatre pièces originales.

Établissant de nouveaux standards dans cet art, Mme Stutman a donné à la joaillerie d'excitantes et de nouvelles limites, élargissant ainsi les horizons d'une spécialité traditionnellement posée et sérieuse. Le résultat est saisissant, le style, notablement primitif.

L'utilisation de matériaux qui, jusqu'à présent, n'avaient pas été associés à l'idée de joaillerie, est une des caractéristiques les plus particulières de son travail. Avec ingéniosité, elle les mêle de façon esthétique aux matériaux plus traditionnels tels que les métaux et les pierres semi-précieuses. Une des pièces les plus étonnantes était un collier dans lequel voisinaient, cordon de caoutchouc mousse, maillon de cuivre et perles de laiton patinées.

En assemblant diverses formes, dont la spirale, le cylindre, le cône, le cercle et le fer de lance, Mme Stutman a créé de beaux bijoux de style africain: boucles d'oreille, pendentifs, broches, bracelets et décorations diverses. Des textures et des couleurs agréables naissent du laiton, du cuivre ou de l'argent, fini, par oxydation, d'une patine noire ou verte, après avoir été martelé ou estampé à la main.

D'apparence théâtrale, chacune des pièces est étonnamment légère et se moule, avec une grande flexibilité, sur



Barbara Stutman
Collier, 1988.
Argent sterling, pierres semi-précieuses et
cordon de caoutchouc mousse.

le corps de celui ou de celle qui la porte. Les enlever pour les soustraire au décor impersonnel de la vitrine et les placer contre la peau, c'est mesurer immédiatement combien ces bijoux peuvent être réellement confortables, étrangement beaux et *provocants*.

En tant que bijoux, ces pièces sont preuve d'une superbe habileté manuelle. Mais, plus que cela, cette collection appartient spécialement au domaine du grand art. Elle brise les vieilles règles, va au delà du déjà vu et sonne un réveil vibrant dans un monde souvent assoupi.

Nancy Snipper
(Traduction de Jean Dumont)

Le génie des lieux

La fin de la décennie approche et déjà le besoin de bilan se fait sentir. Les années 80 auront été marquées par le retour multiforme de la figuration et par une déréglementation de la pratique picturale. On s'autorise une pratique débridée mais sans toutefois dédaigner ce qui était caractéristique de la tradition et, surtout, on a vu s'affirmer, à côté des démarches conceptuelles, toute une série de propositions qui semblaient renouer avec le plaisir de peindre. On a assisté, tout au cours de cette décennie, à l'injection d'une nouvelle gamme d'émotions dans la peinture. Les générations qui précèdent immédiatement avaient exalté un registre à résonance plus cérébrale: lucidité de l'engagement pictural et politique, déconstruction des modèles, dénonciation de l'inessentiel.



Danièle Rochon
Lieux laqués de lumière, 1988.
Huile sur toile; 100 x 115 cm.

En ménageant une place plus importante à la subjectivité, la palette s'est diversifiée.

Les œuvres récentes de Danièle Rochon illustrent très bien l'une des tendances qui s'est développée dans ce contexte: un goût de plus en plus marqué pour l'hédonisme et le sensualisme. Les scènes de baigneuses à la Renoir ou à la Degas, les natures mortes à la Matisse, l'atmosphère de tranquillité à la Gauguin renouent avec une tradition marquée par la recherche du beau dans l'agréable. Sa palette adopte les couleurs de la chaude moisson de la Provence ou des îles du Sud, des couleurs ensoleillées par l'émotion qui prend parfois un caractère violent comme le suggèrent la présence fréquente de chiens ou de loups peints au rouge des expressionnistes.

La filiation se fait plus volontiers avec des courants que l'on dirait moins cérébraux ou moins intellectuels. Une attention plus soutenue révèle cependant une tentative de synthèse entre ces deux pôles que sont le désir et la raison, le corps et l'esprit, pôles qui semblent si difficilement conciliables. Une figure récurrente vient rompre l'atmosphère *hot* et le chromatisme. Il s'agit d'une référence à la statuaire classique, un motif de femme pétrifiée traité de diverses façons, qui contraste, dans toute cette couleur, par le froid des tons de blanc et de gris. On peut reconnaître, dans cette référence, la volonté, incarnée par la statuaire classique, de lier le désir et la raison, d'opérer une synthèse entre le domaine des sens, qui a ses impératifs, et celui de l'esprit qui connaît des plaisirs. (Galerie L'Art Français, du 11 au 30 octobre 1988.)

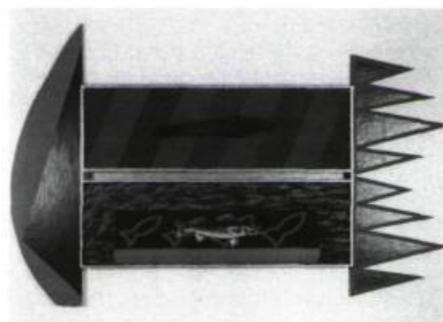
Louise Poissant

Jean-Marie Martin

Avec Jean-Marie Martin, le cadre s'éclate et l'humour l'emporte. Sa dernière production, cuvée 88, à la Galerie Trois Points (du 10 septembre au 5 octobre dernier), continue dans la même voie que ses œuvres précédentes, accentuant l'effet et poussant plus loin encore l'illustration de ses thèmes.

L'artiste courtise la multiplicité en empruntant à plusieurs styles. Il peint, sculpte et dessine avec une joie manifeste et une licence prolifique. Sur des supports assemblés à l'horizontale, sont fixés des matériaux plus ou moins conventionnels (toile, pelouse artificielle, fourrure synthétique, velours). L'artiste y ajoute des objets variés, piqués à gauche et à droite: poissons de plastique argentés, poignées de porte, peintures populaires, vieux cadres s'imbriquent aux supports peints de couleurs vives et contrastantes, et «créent» du sens...

Le cadre, qui revient avec une récurrence insistante, n'encadre plus; départi de sa fonction, il se divise et s'intègre aux «faux-cadres» construits par Jean-Marie Martin, eux-mêmes débordés par des motifs sculpturaux qui tendent au gigantisme.



Jean-Marie Martin
Wreckage of the Sea, 1988.
Techniques mixtes; 178 x 272 cm.

Une constante thématique, toutefois: la mer, représentée par tout ce qui peut l'évoquer. Palmiers, phares, voiliers, rames, poissons, coquillages, la mer est dite, et même redite. En effet, les constructions les plus récentes développent la répétition sous différentes formes (*Shediac*) de certains éléments thématiques et élargissent par là le champ de lecture en faisant cohabiter plusieurs signes pour un même référent.

Une remise en jeu humoristique et critique des rôles artistiques qui connaît elle-même sa propre évolution.

Jocelyne Hébert



Travaux d'Ilias Dekoulakos et Yannis Lassithiotakis.

L'art grec contemporain

Durant les quatre ans qui viennent de s'écouler, une exposition d'art grec contemporain a été présentée, pour la première fois, dans les principales villes d'Amérique du Nord. Le 30 juillet, et pour une durée de trois mois, cette exposition exceptionnelle intitulée Art grec contemporain – La Collection Ian Vorres du Musée d'Athènes s'est installée à Montréal, au Palais de la Civilisation, dans l'île Notre-Dame.

Les pièces présentées décrivent, visuellement, un drame qui secoue la Grèce depuis les années 40 – une histoire dont les images déroutantes reflètent l'inquiétude des jeunes artistes grecs, et dont les protagonistes ont attirés sur eux l'attention mondiale.

Tous les artistes présentés ont fait leurs études à l'étranger. Ce fait devient évident quand on prend conscience de la riche variété des styles modernes et contemporains qu'ils représentent, et de l'influence visible que les grands maîtres du 20^e siècle ont exercée sur eux.

Aucune peinture n'illustre mieux les deux facettes de la Grèce que *Carnival*, de Katie Mavrommati. Les costumes ressemblent à des uniformes du quotidien et, bien qu'ils soient éclatants, ils ne sont d'aucune célébration. Leurs riches couleurs contrastent dramatiquement avec les visages ternes et sans joie de ceux qui les portent. L'atmosphère est celle d'un enterrement. Une telle incongruité définit le symbolisme du tableau. Ce ne sont pas là de joyeux lurons, mais des Grecs soumis à la perte de leur propre identité et endossant l'apparence des autres.

Si l'on en croit Daniel Gounardis, la Grèce pastorale est piétinée. Le paysage urbain est apocalyptique. Dans sa peinture *The City*, un gratte-ciel en folie a laissé derrière lui une terre morne et dévastée. Il ne reste, dans le sillage de sa destruction, que le bras brisé d'une poupée. Plus les gratte-ciel grandissent, plus l'humanité s'approche de sa fin.

Nancy Snipper
(Traduction de Jean Dumont)

Des hommes sans monde

Lorsque nous disons qu'un des rôles principaux de l'art est de mettre en doute nos certitudes, de nous ôter nos points d'appui à chaque fois que nous pensons nous adosser à une apparence de réponse, de nous montrer que lorsque nous trouvons une solution, c'est que nous avons mal posé le problème, nous ne faisons que réfléchir, de façon abstraite, sur l'intérêt de l'art dans la société...

Et voilà que nous étions confrontés, dans la dernière exposition de Louis-Pierre Bougie, à la Galerie Michel Tétrault, du 7 septembre au 9 octobre, non pas à l'illustration de cette réflexion, mais à la manifestation littérale, sensible, inéluctable autant que troublante, de l'état de fait qui mène à ces réflexions.

De points d'appui, il n'y en a aucun dans les grands dessins de Bougie. Nous avons l'habitude de penser l'homme, et plus particulièrement ses souffrances, à partir de la terre et du monde qui nous entourent. Et de monde, il n'y en a point, dans ces très belles pièces. Les personnages eux-mêmes ont l'air à mi-chemin entre la gangue originelle et le corps glorieux. Et le trouble naît de cette absence et de cette distance que tout concourt à accentuer. Les textes de Geneviève Letarte et de Michaël La Chance qui accompagnent les dessins. Les collages, les rajouts, les dépassements de cadre. L'équilibre que perdent les personnages, et qui n'a pas la pesanteur pour référence. Et le fait aussi que Bougie est également un artiste de talent, héritier de la grande tradition des graveurs en taille-douce, chez qui il y a toujours une certaine distance entre l'ampleur du propos et la minutie concentrée de l'attaque au burin.



Louis-Pierre Bougie
Le petit banc noir, I, 1988.
Pierre noire, acrylique et pigments sur papier;
201 x 85,5 cm.
(Photo Daniel Roussel,
Centre de Documentation Yvan Boulerice)

Bref, une exposition qui, non seulement marque une étape importante dans la cohérence et la qualité du travail de Bougie, mais qui, encore, à cause de l'incessant échange qu'elle induit chez le spectateur entre le sensible et l'intelligible, pouvait constituer, pour ce dernier, une étrange prise de conscience dont les données dépassent largement les limites des murs de la galerie.

Jean Dumont

Dominique Laquerre – L'architecture en plan

Les œuvres de Dominique Laquerre invitent à l'interrogation du temps et de notre conception moderne de l'histoire, linéaire et évolutive. Un recours méthodique à l'architecture, qui perd la plupart du temps son épaisseur tridimensionnelle pour redevenir dessin, plan, traduit cette préoccupation tant artistique que philosophique.



Dominique Laquerre
Babel II, 1987.
Techniques mixtes sur support souple;
118 x 80 cm.

Ainsi, son exposition Architectures, qui était présentée à la Galerie Alliance, du 18 août au 9 septembre 1988 et composée de dessins-peintures et d'une installation. Cette série d'œuvres récentes propose des collages de matériaux transparents en superposition et fait entrer, dans des compositions serrées, des archétypes multiples de différentes civilisations à différentes époques.

Les cinq *Tours de Babel* expriment bien cette quête de ce que le temps peut nous communiquer. Les références abondent, se croisent et s'entremêlent. Qu'elles soient architecturales (pyramides, colonnades, arcades), littéraires (Sabato, Saussure, Eco), mythiques (la Bibliothèque infinie, la Tour de Babel)

ou même modernes (coupures de journaux, automobiles, etc.), ces références, en présence les unes des autres, tendent à faire naître des paradoxes en relativisant la perspective historique.

Moins chargées, et peut-être plus sereines, les *Passe(r) et reste(r) I, II et III* semblent exprimer la recherche d'un idéal de pureté jadis perdu. L'utilisation de feuilles de papier de riz marouflées sur toile de coton écru non tendue, la gamme réduite des couleurs, ocres et bruns où percent par endroits d'éclatants rouges ou bleus, indiquent la prise en considération des arts du passé, en les conciliant avec des techniques contemporaines.

Enfin, *La Table des pyramides* réunit le temps et l'homme, la nature et la culture. Trois diptyques, entre lesquels des filets de sable de formes géométriques sillonnent la surface de bois, figurent des ombres humaines lumineuses qui s'élèvent, comme vers une renaissance libératrice. L'architecture, ici, a reconquis l'espace.

Jocelyne Hébert

André Michel

Fin septembre et début octobre 1988, la Galerie Esperanza, rue MacKay, à Montréal, présentait une exposition d'œuvres d'André Michel, soulignée par la parution d'un livre d'une cinquantaine de pages inaugurant la nouvelle collection Les Carnets de Signatures, aux éditions Broquet.

Intitulé *Israël entre ciel et sable*, ce livre reproduit deux douzaines des œuvres faites sur place par Michel en 1983, en les accompagnant de textes en français et en anglais de David Catariavas, écrivain descendant d'une lignée de rabbins et chantre émouvant de cette Terre qui ressuscite: «C'est un pays de rencontres, où contrastes et contradictions abondent, mais se fondent en une synthèse harmonieuse; mais où ils restent encore assez vifs pour que l'observateur étranger jouisse du privilège de voir la fusion se faire sous ses yeux. Tous les ingrédients sont là, se mêlant les uns aux autres au gré de la fantaisie de l'histoire ou de la géographie...»



André Michel
Dessin à la sanguine, huile et gouache;
100 x 60 cm.

Les œuvres exposées étaient remarquables de fraîcheur et d'émotion, que la sanguine traduit de vive façon, et surprenaient par l'impact de bandes intenses de jaune ou de bleu que le peintre impose en écho au sable et au ciel de ce pays tragique et désolé, que la main passionnée de l'homme s'acharne à retrasformer en jardin.

L'itinéraire d'André Michel ne laisse pas d'étonner. Né à Avignon, il vivra à Madagascar avant de s'établir, en 1970, au Québec, où il œuvrera sur la Côte Nord, à la fois comme peintre, ami intime des Montagnais, et comme fondateur du Musée de Sept-Îles. Maintenant installé au Mont Saint-Hilaire, il poursuit de façon encore plus intense son aventure picturale, y consacrant désormais toute son énergie, en marge des courants à la mode et toujours à l'écoute de sa propre inspiration.

Guy Robert



Bohumil Kubista
Vieux Prague (motif), 1911.
Huile sur toile; 98 x 84 cm.
Prague, Galerie Nationale.

tiques, mais également des catégorisations trop simplistes des historiens.

Délaissant les traditionnels salons d'été et d'hiver, les métiers d'art ont dynamisé la rentrée d'automne avec la deuxième présentation de l'événement biennal Impact. Pas moins de dix expositions (auxquelles s'ajoutaient des ateliers dirigés et de nombreuses activités d'animation) ont stimulé la capitale, du 26 septembre au 23 octobre. Ceci dans le but d'assurer la promotion de l'excellence dans les métiers d'art, en diffusant tant des créations québécoises qu'internationales.

L'art textile, la joaillerie, le verre, l'estampe et plus particulièrement la céramique étaient mis en évidence, un hommage à l'une des premières nations à avoir contribué à notre richesse culturelle, les Inuit, se trouvant par ailleurs rendu avec l'exposition «Basaltes du Keewatin», à la Galerie Aux Multiples Collections.

Hautes en couleur et variées en formes et motifs, la III^e Biennale de céramique des Trois-Rivières (à la Bibliothèque Gabrielle-Roy) et La Création contemporaine à Sèvres (à la Galerie Design Métiers d'art) se sont étonnamment interpellées, la seconde dominant cependant la première par la vitalité de son renouvellement d'une tradition maintes fois séculaire. Renouant justement avec une très ancienne technique japonaise, le raku, Monique Bourbonnais-Ferron (à la Galerie Aux Multiples Collections) a pour sa part proposé des pièces d'un grand dépouillement et aux textures... somptueuses! Du côté du verre, l'audacieux Jean Vallières (à la Galerie Constance Cliche) a, lui, exposé des vases sculpturaux où l'opalescence se marie aux incrustations d'or, d'argent ou d'aluminium, et aux grillages d'acier subtilement colorés. Retenons encore, cette fois dans le domaine de la joaillerie (Fantaisies minérales, à la Maison Bellanger-Girardin), les «sculptures portables» de Michel-Alain Forgues, qui s'affirme de plus en plus comme le chef de file d'une école de pen-

sée québécoise qui favorise l'éclectisme des formes et des matériaux.

Depuis sa création, l'Atelier de réalisations graphiques de Québec (ARG) a su démontrer un dynamisme soutenu. Son 15^e anniversaire ne méritait donc pas moins que le courageux projet Tandem Création, pour souligner cet apport incontestable à la vie culturelle de Québec. A cette occasion, six artistes provenant de différentes régions du Canada (Libby Hague, Karen Dugas, Sarah Nind, Otis Tamasauskas, Hannelore Storm et Valérie Mets) ont été jumelés avec six graveurs de l'ARG (Danielle April, Paul Béliveau, Joscelyne Ferland, Paryse Martin, Carmelle Martineau et Gabriel Routhier). Pendant trois semaines, en août, ces tandems ont donc vécu l'éprouvante expérience de produire une œuvre «bicéphale». L'exposition qui a suivi (à la Troisième Galerie, du 2 au 11 septembre) a fait part des résultats plastiques, plus ou moins heureux, du projet, mais plus encore, comme l'affirmaient les participants à l'occasion d'une table ronde, c'est l'intensité de cet échange intime de pratiques artistiques qui les a marqués à jamais...

Marie Delagrave

QUÉBEC

Un détournement réussi

L'art n'a pas de frontières. A preuve Chefs-d'œuvre de la Galerie nationale de Prague, manifestation tenue au Musée du Québec, du 30 septembre au 20 novembre, et qui démontre, avec éloquence, comment l'art moderne s'est développé, non seulement à Paris par ces vedettes que sont Picasso, Gauguin, Matisse et Cie, mais également ailleurs en Europe, et, plus particulièrement, en Tchécoslovaquie. Ce détournement de soixante tableaux (initialement l'exposition ne devait être présentée qu'à New-York) constitue une belle leçon d'histoire, alors qu'y sont présentées d'étonnantes réponses au cubisme et à l'expressionnisme tels que pratiqués au début du siècle.

Plutôt que d'exposer les peintures par regroupements nationaux (artistes de l'école de Paris, artistes européens et école tchécoslovaque), option choisie par le Musée Guggenheim, le Musée du Québec a préféré proposer des rapprochements par affinités stylistiques. Au delà de cette préoccupation pédagogique envers un public encore trop peu familier avec l'histoire de l'art, l'institution a permis d'éviter la marginalisation des peintres tchèques au sein de l'exposition, ceux-ci étant beaucoup moins connus (Kupka mis à part) que peuvent l'être Toulouse-Lautrec, Klimt, Chagall ou Seurat. Ces derniers ont d'ailleurs servi d'appâts et même, avouons-le, d'étalons de mesure auprès des Kubista, Filla, Benes, Capek et Zrzavy (pour ne nommer qu'eux). Néanmoins, la peinture hybride de ces Tchécoslovaques atteste non seulement de l'éclatement des frontières géopoliti-

OTTAWA

Mythologies personnelles

Certains itinéraires d'artistes – mythologiques ou théâtraux – ont besoin d'un espace concret pour donner leur pleine mesure. La rétrospective de quatre-vingt-quatorze peintures d'Ivan Eyre, organisée dans l'aire des expositions temporaires du Musée des beaux-arts du Canada, du 30 septembre au 20 novembre, offrait un parcours chronologique d'envergure. Surprenantes par leurs dimensions, porteuses de contradictions, les *Mythologies personnelles/Images du milieu* d'Eyre figuraient une multiplicité de rapports humains tendus. On y lisait des influences surréalistes habilement réappropriées dans des scénographies complexes. Toujours au musée, les travaux photographiques d'Evergon, rassemblés par le Musée canadien de la photographie contemporaine, jouaient à fond la citation et la théâtralité. Un court vidéo d'introduction situait le propos de l'artiste qui crée sous plusieurs identités pour multiplier ses trajectoires. Dans les photocopies initiales (et initiatiques) comme dans les photos polaroid de grand format, on suivait le dialogue amoureux d'Evergon avec ses modèles à travers des mises en scène tantôt mimétiques, tantôt personnelles. Les grandes reconstitutions aux accents caravagistes (*Descente de la croix*, *La Rose*) accumulaient les effets à

La Peinture défigurative de John Brown

Onze portraits. Onze têtes d'hommes qui ont eu leur «quinze minutes de gloire» (Warhol) et qu'on a photographiés pour la postérité. L'ennui, c'est que l'avenir est lui-même saturé de ses propres célébrités et que l'avenir oublie le passé.

Ces deux dernières années, John Brown (né à Sarnia, Ontario, en 1953) a déterrés ces immortels au hasard de ses lectures, donc sans distinction de classe ou de milieu, tous les hommes étant égaux devant la mort, et les a portraiturés de nouveau, en recouvrant chaque figure de couches d'oubli ou, si l'on préfère d'huile, de peinture à la détrempe et de cire grises, vertes ou jaunâtres qui les rendent méconnaissables.

Ce qui reste sur la surface rugueuse des feuilles de contreplaqué de 150 cm sur 120, qui ont, elles aussi, subi les injures du temps, ce ne sont pas des hommes (ils ont disparu), ni le portrait qu'ils ont voulu laisser d'eux-mêmes (oublié dans un de ces livres dont les bibliothèques se défont périodiquement pour faire de la place aux nouveautés), mais le regard mortel de l'artiste.

Ici, l'artiste n'est pas au service d'une quelconque célébrité; c'est plutôt le contraire. Rien de moins bourgeois, en effet, que cette peinture qui défigure les apparences terrestres.

Ce sont des têtes figées dans le temps, des charognes qui servent de pâture à l'artiste-vautour qui les sort de l'oubli mais non pas de l'anonymat, qui les rend à la lumière, mais sous un éclairage qui

les désavantage, qui leur plaque des lambeaux de chair au visage qui collent mal aux os. Ici, un œil sort du magma et fixe le spectateur. Sans fierté. Sans reproche. Un avertissement. Dans la grande salle de la nouvelle galerie de Carmen Lamanna, du 17 septembre au 13 octobre, on se sent entouré de cadavres à la peau parcheminée. Des habitations aux fenêtres et aux portes ouvertes, mais vides.

C'est par la répétition que l'artiste nous fait comprendre que le sort de l'un est également celui des dix autres et que ce qui est vrai pour les onze l'est pour tous. La vie, la fête, est finie, et ce qui en reste, c'est cette galerie, fermée aux femmes illustres, de têtes d'hommes crevassées qui ont séché comme un vieux gâteau et qui ne sont décidément pas dans leur assiette.

Les Spécimens en cage de David Barnett

David Barnett, qui jusqu'à ces quelques dernières années travaillait à partir de photographies (celles des autres d'abord, puis les siennes), puise enfin dans son imaginaire des personnages qu'il isole et qu'il livre à notre observation, comme une série de spécimens représentant une humanité qui a fait le tour de ses moyens et de ses possibilités et qui est retombée sur soi.

Finis l'espoir vague d'*Air Show*, de 1978, où une foule excitée levait les yeux vers un soleil excessif. «Nous sommes là à attendre que le salut nous vienne du ciel», avait dit alors l'artiste torontois, sans préciser si c'était à un avion ou à une apparition qu'il faisait allusion.

Les petits personnages que l'on a pu voir, du 8 au 29 octobre 1988, à la Galerie Wynick/Tuck (autrefois Aggregation) où Barnett expose depuis 1972, sont prisonniers d'un univers géométrique d'une logique aussi restrictive et implacable qu'un aquarium ou qu'une cage. Réduits à leur plus simple expression, comme des héros de bandes dessinées, ces êtres dépossédés sont ce qui reste d'un monde qui a cessé d'espérer.

Ils s'épuisent à courir, à sauter, à pédaler dans une atmosphère viciée que l'artiste traduit par des centaines de lignes brisées, blanches, grises ou noires recouvrant la presque totalité de la toile peinte d'une fine couche de fond jaune pâle.

Comment ne pas reconnaître, dans la main tremblante d'une femme qui se tâte le sein ou celle hésitante de l'homme qui tient un drapeau transparent, dans le contentement de l'inventeur qui tient un étincelant au-dessus de sa tête comme un flambeau sacré et surtout dans le cri désespéré du graffittiste qui, armé d'une bombe, écrit en rouge, les trois premières lettres de «People», comment ne pas reconnaître, en effet, la condition humaine, ses inquiétudes, ses petites joies, ses satisfactions dérisoires, ses angoisses métaphysiques?



Kenneth Lochhead
En route vers le jardin, 1986.
Huile sur toile; 172 x 152 cm.

la manière des maîtres et exploitaient une charge érotique latente, teintée de pathos. La saturation des couleurs et l'absence de grain caractéristiques de la photo polaroid rehaussaient le jeu de l'illusion constitutive de ce travail. Par ailleurs, un intrigant portrait de *L'Artiste et sa mère*, de 1986, traduisait l'ambiguïté de la filiation mère-fils pour l'artiste qui tente de devenir sa propre mère.

Paradoxalement, l'accumulation des effets de surface débouchait sur une fuite en avant, de nouveaux dédoublements et une absence. Ever gone? (Musée des beaux-arts du Canada, du 16 septembre au 20 novembre, et Galerie l'Autre Équivoque, du 18 au 30 septembre).

Kenneth Lochhead proposait une incursion dans *Un Jardin de délices* habité de figures fantasmagiques, à la Cour des arts d'Ottawa, du 7 octobre au 6 novembre. Depuis 1975, l'artiste était en rupture avec l'abstraction et s'était remis au paysage. Le retour à la figuration joyeuse, manifeste dans le groupe des huiles du *Jardin*, demeurait en continuité avec ses recherches formelles sur l'espace construit. La géométrie du tableau *En route vers le jardin* se laissait subvertir par un traitement plus délié des formes animales. Ce jeu, entre l'iconographie – chevaliers, oiseaux magiques, nature luxuriante – et sa résolution proprement picturale, opérait une synthèse réussie entre la charge imaginaire et le travail peint.

Marie-Jeanne Musiol



John Brown
Human Head #2, 1985-1987.
Huile, tempera et cire sur contre-plaqué;
152,4 x 122 cm.
(Photo, Gracieuseté de la Galerie Carmen Lamanna)

Pierre Karch

Zilon et Suzelle Levasseur Propos sur la peinture

Dans le cadre d'un échange artistique entre le réseau des Maisons de la culture de Montréal et l'Assemblée des centres culturels de l'Ontario, la Galerie 306, de Toronto, accueillait les expositions Suzelle Levasseur et Zilon, du 18 au 31 janvier 1989. C'est parce qu'ils illustrent, chacun à sa manière, des conceptions originales de la peinture actuelle que le comité chargé de la sélection les a choisis.

Zilon

Connu jusque-là surtout à cause de ses graffiti, Zilon, en février 1987, présente sa première exposition particulière à la Maison de la culture de la Côte-des-Neiges: événement important, puisque c'est la première reconnaissance institutionnelle de l'œuvre de Zilon, reconnaissance qui permet au public montréalais d'apprécier et de confronter une série de peintures exécutées en dehors des champs habituels de l'artiste: performances, séances de peinture en direct,



Zilon
Caged Child, 1987.
Bombe aérosol; 148 x 106 cm.

graffiti sur les murs de la ville. L'exposition, qui regroupe dix-neuf tableaux, tous exécutés à la bombe aérosol, chacun montrant une étape du cycle de la vie humaine, illustre donc le passage de l'enfance à la vieillesse.

Sa démarche et sa technique particulière ont attiré sur lui l'attention du public et de la critique. Richard Martineau, journaliste à la revue *Voir*, a parlé «d'instants de vérité, de chocs d'images, de sensibilité écorchée».

De façon générale, Zilon puise dans les valeurs contemporaines l'essence de sa peinture. Tour à tour la marginalité, la morale, la religion, les mythes et le sexe sont évoqués. Par des signes allusifs précis, par exemple de gros cœurs sur fond de seringue et de revolver, Zilon étale dans son œuvre des univers contradictoires. Et la toile de fond, c'est encore et toujours l'homme, le centre de ses préoccupations.

On peut difficilement considérer Zilon comme un artiste banal, son œuvre comme une mode passagère. Son per-

sonnage d'enfant terrible ne parvient pas à dissimuler l'humaniste, le visionnaire et le chroniqueur acerbe. Produit d'une génération qu'on a souvent laissée pour compte, mais qui n'en est pas moins lucide. Lucidité à laquelle il est impossible d'échapper.

Sur le plan formel, l'artiste compose des images qui dérivent de l'illustration, de la bande dessinée et de la publicité. Son œuvre a valeur de désignation, et, poursuivant la tradition du pop art, Zilon crée un langage particulier, l'efficacité du message résidant dans l'utilisation de moyens du domaine de la communication de masse. Cependant, il détourne le sens premier, confortable et aseptisé, de la représentation médiatique. L'œuvre de Zilon, qui combat l'artificialité sur son propre terrain, est résolument moderne, tant par le propos que par la technique.

Suzelle Levasseur

Réunissant soixante-quatre œuvres, Suzelle Levasseur présente simultanément, à l'automne 1987, une exposition au Musée d'art contemporain et une à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal.

Suzelle Levasseur interroge l'homme à partir des enjeux esthétiques propres à la peinture moderniste; procédant de l'intérieur, elle invente un monde sans références extérieures explicites. Comme l'a déjà souligné Jean Tourangeau, dans un article de la revue *Vanguard*, les personnages créés par Suzelle Levasseur correspondent davantage à une image fantomatique de l'humain, une idée de l'humain. Mais cette idée est suffisante pour enclencher chez le spectateur des relations souvent infinies, conscientes et inconscientes. Conditions existentielles, atmosphères pathétiques, dramatisations, le résultat est-il accidentel ou intentionnel? La peinture de Suzelle Levasseur est-elle narrative?



Suzelle Levasseur
N° 165, 1986.
Huile sur toile; 69 x 69 cm.

La façon dont le tableau est organisé et peint permet sans contredit de dégager une charge émotive intense. L'application de la couleur par taches successives conditionne un mouvement circulaire qui évolue pour lui-même, enveloppe dans laquelle un personnage, une figure se trouve à la fois liée et détachée. Finalement, ce personnage est à la fois un prétexte figuratif et le produit de la peinture elle-même. Suzelle Levasseur soumet ainsi son œuvre à des sollicitations multiples. Voilà pourquoi sa production suscite tant d'intérêt, qui interroge la théorie de l'art et le rapport que celle-ci entretient avec le témoin... qui regarde et interprète.

Jean Paquin

HALIFAX

L'Art Gallery of Nova Scotia s'installe dans la permanence

Si on compare les rêves et les réalités de l'Art Gallery of Nova Scotia (AGNS), à Halifax, il est presque impossible de s'empêcher de citer T.S. Eliot: *Sweeney among the Nightingales*, *Le Directeur*, *Whispers of Immortality*, *La Figlia che Piange*. *You have seen the house built, you have seen it adorned*. Les mots d'Eliot sont trop tentants pour quiconque a un penchant pour la puissance analogique de la métaphore. Ils sont les sirènes des ambitions, comme l'AGNS, mais, hélas! il nous faut résister au désir d'une interprétation hâtive et nous montrer aussi mystérieusement tortueux que l'ancien Deutéronome.

Ce Musée, l'aventure octogénaire de la Nouvelle-Écosse dans l'art organisé, est, pour la première fois de son histoire, en train de regrouper ses trésors et ses activités dans un immeuble qui lui appartient en propre depuis novembre 1988. Bernard Riordon dit qu'il rêvait d'un foyer permanent pour les collections d'art de la Nouvelle-Écosse depuis 1975, l'année où le Nova Scotia Museum of Fine Arts, de 1908, fut transformé en Art Gallery of Nova Scotia par une loi du Gouvernement provincial, et qu'il fut nommé directeur de l'organisation rebaptisée.

Tout le monde ne partageait pas les rêves de Riordon, et certains doutent même qu'ils soient nés dans la tête du directeur de l'AGNS. Le plus connu, parmi ceux qui avaient des opinions différentes, est Robert Dietz, propriétaire des Dresden Galleries d'Halifax, porte-étendard des controverses artistiques, et, sans aucun doute, une des personnalités les plus cultivées de la communauté artistique de la région. Ancien professeur du directeur de l'AGNS, Dietz a prêté les faiblesses, tant pratiques que philosophiques, de

la nouvelle entreprise. Il disait, dans une lettre récemment publiée (*Cities*, novembre 1988): «Je suggère que le Premier Ministre place les huit millions de dollars destinés à ce projet très discuté dans un fonds d'éducation, de façon à ce que nous puissions avoir une chance de former, un jour, des politiciens dotés d'une plus grande sensibilité et d'un plus grand respect pour les affaires d'importance culturelle.» Cette lettre fut rédigée, il y a plus de trois ans, et peut s'appliquer aussi bien aux administrateurs d'art qu'aux politiciens.

Dans la même publication, mais à propos, cette fois, des politiques d'acquisition, Dietz a trouvé un allié inattendu, en la personne de Ron Shuebrook, un artiste connu au niveau national, ancien membre du Conseil d'administration de l'AGNS aussi bien que membre de la faculté du Nova Scotia of Art And Design (NSCAD), à Halifax, pendant quinze ans, et actuellement instructeur de beaux-arts à l'Université de Guelph: «Il s'agit, à la base, de naïveté, ... ils sont mal informés sur ce que fait un véritable musée... Vous pouviez acheter un Fischl, un Tim Zuck ou un John Clark pour quelques centaines de dollars, il y a dix ans, à Halifax.» Le sous-entendu est que ceux qui auraient dû savoir ont manqué leur chance.

La question est alors celle-ci: Le déménagement dans ses nouveaux locaux vait-il s'avérer être, pour l'AGNS, sa version canadienne de l'*American Dream*? En dépit des impressionnantes restaurations effectuées dans l'historique Dominion Building, au 1741 de Hollis Street, joutant Cheapside (autrefois un marché, maintenant changé en une cour de sculptures), et en dépit de l'intelligence de l'architecture et de la construction, il y a des signes que les *hollow men* d'Eliot poursuivent, parmi les ravalements de façade et les retours au foyer, des rêves qui leur sont propres. Ils murmurent, ces fantômes, que l'art est un sujet difficile, et que, si on le maîtrise mal, il peut très bien devenir la balle que se renvoient *paranoia parochialis* et politiciaillerie. Des commissaires réputés sont engagés pour obtenir des fonds du Conseil du Canada, puis sont écrasés entre les jeux politiques de l'AGNS et du NSCAD, dans des circonstances qui feraient paraître Macbeth et sa femme comme des hôtes parfaits. (La cause de *Walter Ostrom*, dont l'exposition, dite *Ceramics*, était l'une des trois qui devaient marquer l'ouverture, en février 1989, est aujourd'hui devant les tribunaux. Ostrom, patron du département de céramique du NSCAD, est lié de très près à cette institution.)

Au milieu des nouvelles galeries d'art intime, et ressemblant à des salons, qui sont encore en chantier, une semaine avant l'inauguration officielle, Riordon définit les objectifs: «Nous ne pouvons pas être le musée d'Halifax, sans être celui de la Nouvelle-Écosse.» Cela suppose l'extension des programmes d'éducation, l'emphase mise sur la culture régionale, la conservation, les expositions itiné-



Édifice Dominion, 1880.
Bureau de Poste d'Halifax.
Nouvel édifice du Musée des beaux-arts.
(Photo, Archives publiques de la Nouvelle-Écosse)

rantes et la promotion de l'art populaire. Cela signifie aussi rattraper le retard dans le domaine des acquisitions régulières qui vont de pair avec un espace permanent. Finalement, cela suppose le développement ultérieur de la propriété de 45 000 pieds carrés récemment acquise, qui comprend, à l'étage inférieur, deux galeries pour les expositions temporaires et les expositions éducatives, deux autres, à l'étage principal, abritant les artistes de la Nouvelle-Écosse de la période 1900-1950, de même que la sculpture et la peinture du 20^e siècle, une mezzanine (l'espace le plus intéressant architecturalement), réservée à l'art populaire, et un local, au premier étage, pour les tableaux des 18^e et 19^e siècles, ainsi que pour les portraits qui se rapportent à la Nouvelle-Écosse.

Compte tenu des caractéristiques de l'ancien bâtiment, Lydon Lynch Associates ont fait un remarquable travail d'intégration de l'ancien et du nouveau – y compris un système ultramoderne de cloisons ménageant, sous Cheapside, des espaces mobiles d'exposition et assurant en fait, dans le même temps, l'espace et son aménagement. La liaison entre le Programme d'apprentissage de la maçonnerie et les reconstructions extérieures du bâtiment de grès, est peut-être la caractéristique la plus remarquable de cette intégration pleine d'imagination.

Les premières expositions peuvent très bien refléter l'image de ce qu'elles seront dans le futur. Elles comprenaient un groupe d'aquarelles topographiques du 19^e siècle; une rétrospective du peintre J. Frederic McCulloch, né en Nouvelle-Écosse et mort, en 1937, à l'âge de 27 ans; une exposition éducative, dans le corridor de la Galerie, destinée aux étudiants et intitulée *The Way I See It* et, le plus important, *Eighty/Twenty: 100 Years of the Nova Scotia College of Art and Design*. Cette dernière célèbre l'anniversaire de l'AGNS, tout en faisant la différence entre les quatre-vingt années, pendant lesquels le NSCAD ne fut qu'une école de peinture et de gravure de petite ville, et les vingt dernières, où il s'est présenté comme une pépinière du radicalisme. Est-ce que l'AGNS est en train de

nous dire qu'elle aussi s'est rendu compte que, oui, l'art a survécu à Delacroix? La débacle Ostrom, un bon céramiste qui, bien que hautement sophistiqué, donnerait sa vie pour qu'on le prenne pour un potier populaire fabricant des ustensiles utilitaires, ne nous aide pas à entretenir de tels espoirs sur l'AGNS. Peut-être le film de Bill MacGillivray sur le NSCAD, *I Shall Never Make Boring Art Again*, dans lequel le célèbre auteur de *Life Classes* prend la plupart des artistes radicaux du NSCAD à leurs propres cordes, constitue-t-il la meilleure réponse.

Tout bien pesé, les quatre-vingt-dix sièges de la salle de conférence semblent une métaphore aussi bonne que les mots d'Eliot. Dans cet espace parfaitement intime, les jeux de lumière et de son sont réglés à partir du podium; avec ses évocations du *Laterna Magica* du Prague de l'ère Dubcek ou, peut-être, de la scène – jouet d'Alexander, dans le film *Fanny and Alexander*, de Bergman. Il est le lieu idéal pour un discours intelligent. Souhaitons que cela ne tourne pas à «beaucoup parler pour ne rien dire». Espérons qu'en dépit des compromis douteux qui ont déjà eu lieu relativement à l'intégrité des politiques de conservation dans le nouveau foyer, les *hollow men* ne vont pas devenir des effigies grandeur nature et transformer une tentative honnête pour loger l'art de la Nouvelle-Écosse en un microcosme de faux semblants. Espérons que, comme dans *La Belle et la Bête*, il se révélera que le lion en colère du blason bleu et rouge de la Province, est marié à la beauté.

Astrid Brunner
(Traduction de Jean Dumont)

WINNIPEG

La nature, refuge de LeMoine FitzGerald

Le souvenir qu'a laissé Lionel LeMoine FitzGerald (1890-1956) tient surtout à son admission au Groupe des Sept, en tant que huitième membre, mais ce peintre de Winnipeg est surtout l'auteur de natures mortes et de paysages délicats. L'exposition¹ de quatre-vingt-deux tableaux réalisés entre 1942 et 1956 et qui illustrent son incursion dans le domaine de l'abstraction, ne changera rien à cette réputation.

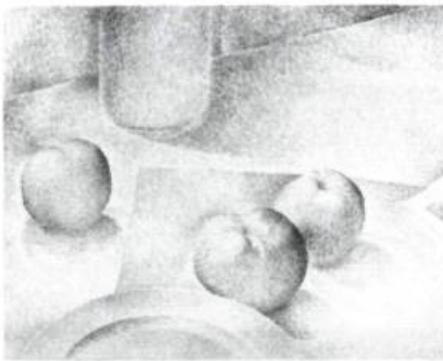
En fait, ces ouvrages ne sont pas abstraits dans le vrai sens du terme. Ils sont plutôt des transpositions, sous des formes abstraites, de natures mortes et de paysages, des couleurs et des images qui sont une sublimation du réalisme.

FitzGerald n'abandonna jamais la certitude que l'art devait être en relation avec la nature, pas plus qu'il ne put abandonner ses techniques anciennes, ses palettes et ses préoccupations.

Dans la majorité des œuvres, FitzGerald s'est servi de sa maîtrise de la technique du pointillisme pour créer l'effet d'un espace à trois dimensions, pour donner l'illusion du volume de la forme. C'était là son intérêt essentiel.

Dans ses recherches sur la représentation, FitzGerald considérait Cézanne comme son «plus grand secours». Dans *Still Life: Three Apples*, de 1955, on peut voir un bon exemple des techniques utilisées par ces artistes pour concentrer l'attention sur l'objet représenté: la table inclinée, le fruit vu de dessus et de côté, la forme d'un objet en définissant un autre, les lignes du napperon, la bordure de la table et le contour extérieur de l'assiette attirant l'attention sur le centre de l'aquarelle.

FitzGerald s'est essayé à l'abstraction durant les visites qu'il fit à sa sœur, à Bowen Island, à quelques milles de Vancouver où, pendant ses séjours, il s'attachait à représenter l'eau, la pluie, la brume et le ciel.



LeMoine FitzGerald
Still Life: Three Apples, 1955.
(Photo Ernest Mayer)

A la différence de Turner, qui abandonna complètement la figuration pour se concentrer sur l'ambiance, FitzGerald, tout en éliminant bien des éléments secondaires dans son cheminement vers l'abstraction, ne put jamais se résigner à ce sacrifice. Ses formes demeurèrent, voilées par l'épaisseur de l'atmosphère.

Curieusement, plutôt que de prendre de la distance par rapport à son sujet, il le rendit avec plus de sensibilité et de respect. On se sent pénétré d'une grande paix, d'une tranquillité existentielle, en regardant ces arrière-cours de Winnipeg, ces objets du quotidien et, même, les travaux géométriques plus abstraits, comme *Composition*, de 1952, *Night Breeze*, de 1953 et *Autumn Sonata*, de 1954.

Le livre préféré de FitzGerald, et un de ceux auquel il se référa toute sa vie, était *The Elements of Drawing*, de Ruskin, dont il partageait l'opinion que «le seul rôle d'un artiste dans le monde était de voir et de ressentir». On ne peut pas se promener dans cette exposition sans se rendre

compte que FitzGerald fut à la hauteur de ce qu'il pensait.

En 1989, cette exposition se rendra à Halifax, à London, à Québec et au Musée McMichael, de Kleinburg, en Ontario. Espérons que les visiteurs bénéficieront alors du catalogue de référence de l'exposition.

1. Au Musée de Winnipeg, du 2 octobre 1988 au 2 janvier 1989.

D.M. Geier
(Traduction de Jean Dumont)

NEW-YORK

Place à la photographie

A New-York, la rentrée 88 aura été marquée par l'inévitable présence de la photographie. Impossible d'ouvrir un journal ou un magazine sans y trouver un commentaire élogieux sur une des expositions de photos en cours dans les galeries et dans les musées de Manhattan. En nombre record, les spectateurs se rendent dans des lieux jusqu'ici peu fréquentés par le grand public; les New-Yorkais sont-ils si friands de photographie? Oui, mais l'aspect «choc» et l'attrait commercial des images exposées y est pour quelque chose. Une question demeure: comment la critique peut-elle en censurer à ce point des œuvres mineures?

Le Musée Whitney rendait hommage à Robert Mapplethorpe avec une rétrospective attendue et très courue. Natures mortes, portraits, nus et scènes homosexuelles explicites occupaient un étage complet du musée. En général, on s'exclame devant le raffinement, la perfection plastique des images de Mapplethorpe. Le photographe sait créer des éclairages flatteurs, équilibrer des compositions recherchées, lustrer des surfaces et accentuer des contours. Les corps musculeux des modèles noirs et les fleurs exotiques dans des jeux d'ombres révèlent les préoccupations de l'artiste: tout comme les portraits, ils sont étudiés en fonction de leur potentiel de beauté. Ces images en noir et blanc et en couleur fixent les sujets dans un vacuüm fabriqué à la gloire de leurs formes parfaites mais inanimées. Seules quelques photos humoristiques (des autoportraits) et des scènes sado-masochistes échappent à l'esthétisme nivelant de Mapplethorpe.

Robert Mapplethorpe est-il l'instigateur d'un mouvement? Les expositions de Bruce Weber et de Herb Ritts le laissent croire. Tous les deux ont franchi le pas entre l'agence de publicité et la galerie d'art, à la joie des collectionneurs. Weber, photographe des réclames de sous-vêtements et de parfums de Calvin Klein, n'a surpris personne avec ses nus masculins aux murs de la Galerie Robert Miller. Étude et réflexions sur la masculinité



Vito Acconci
Model of Garden and Fountain, 1988.
Débris d'autos, mortier, eau et plantes.
Gracieuseté de la Galerie Barbara Gladstone.
(Photo Wolfgang Hoyt)

américaine, dit-on! On pourrait rétorquer: parade de jolis garçons à poil (mais non! ils sont tous glabres) pour titiller le spectateur blasé.

Chez Staley-Wise, à Soho, Herb Ritts nous ramène au temps où Hollywood saturait les petits journaux de portraits des stars: photos aux textures riches et aux lignes ondoyantes de Jean Harlow, Dorothy Lamour, Gary Cooper et Clark Gable. Les premières dans des attitudes d'abandon, les seconds dans des poses de domination. Ritts doit être nostalgique de ce temps où l'expression de la sexualité tenait à quelques attributs voyants: on ne trouve pas plus «féminines» que ses baigneuses de Malibu, ni plus «virils» que ses surfers et employés de garage aux biceps tatoués. Les portraits de Madonna, Richard Gere et Mel Gibson évoquent les années 30, et l'exposition pourrait être sous-titrée: petit catalogue des stéréotypes sexuels.

Les jumeaux Starn avaient été la sensation de la Biennale d'art américain, en 1987. Succès instantanés, leurs collages photographiques d'après des œuvres anciennes connues témoignaient d'une recherche intéressante sur le lien entre la caméra et le pinceau. Leur exposition d'octobre à la Galerie Stux a déçu. Là où brillaient la finesse, la méticulosité et l'originalité, on ne trouve plus que laisser-aller formel, obscurité du propos et facilité déguisée en pseudo-profondeur.

Heureusement, l'automne new-yorkais a vu des expositions d'un tout autre ordre dont une, très ambitieuse et fascinante intitulée *The New Urban Landscape*, organisée par Olympia and York, au rez-de-chaussée de leur nouveau World Financial Center. Cette collection regroupait vingt-huit installations d'architectes, de vidéastes, de conceptualistes et d'artistes de l'environnement.

Parmi ceux-ci, des noms célèbres comme Vito Acconci et Nam June Paik. A signaler la participation de deux Canadiens: Kim Adams et Alan Belcher (qui montrait aussi, à la Galerie Baer, ses valises et sacs à mains aux appliqués photographiques d'armes et d'animaux). La plupart des œuvres étaient d'une qualité exceptionnelle: originales, ingénieuses,

complexes, souvent humoristiques, elles appelaient la réflexion. Toutes tournaient autour du thème de la vie urbaine.

Avec *The Cage*, Joel Otterson crée un zoo sur roulettes: une cage de tubes de cuivre au plancher de tuiles hollandaises du 18^e siècle héberge des poules bien vivantes.

L'Allemand Justen Ladda propose la maquette d'une ville en forme de moteur suspendue au-dessus d'une plate-forme au paysage vert et sauvage. Il intitule l'impossible mariage de la ville et de la nature, *Romeo and Juliet*.

Near Things, de Hodgetts et Fung, célèbre la ville en érigeant cinq petits monuments à cinq éléments urbains: l'eau, la terre, le gazon, le goudron et la glace.

Ceremonial Arch, de Mierle Laderman Ukeles, est un arc à six colonnes entièrement construit d'outils et d'objets des ouvriers urbains: boyaux, pics, pelles, walkies-talkies, sacs de courrier, gants, câbles, etc.

Kristin Jones et Andrew Ginzel, avec *Geotaxis*, s'intéressent aux signes du temps qui passe: dans une cage de verre graduée roule une hélice, bat un pendule, pendant que l'espace se remplit de sable.

Il faudrait des pages et des pages pour rendre justice à cette exposition unique qui contenait aussi des pièces remarquables des Kunst Brothers, de Jon Kessler, de Susan Hiller, de Michael Kaili, et un aménagement d'arrêt d'autobus de l'équipe Dennis Adams et Andrea Blum qui continuent de déranger la conscience parfois trop tranquille des New-Yorkais.

Maurice Tourigny

LONDRES

Débordante activité canadienne à Londres

En octobre, la Maison du Canada a organisé Le Canada nouveau, en collaboration avec le Magasin Libertys, sur Regent Street. Les modèles de haute couture de tous les grands couturiers canadiens occupaient les vitrines. A l'étage supérieur, Elaine Kowalsky, Michael Snow et Eleanor Bond représentaient les arts visuels, Roseline Delisle ainsi que Goyer et Bonneau, du Québec, la céramique, Durocher, Pratt et la Galerie du Mobilier Contemporain, les meubles. On y voyait aussi Joe Fafard, Brian Gladwell et John McKinnon.

Assez éloignées de cette manifestation du dynamisme canadien au centre de Londres, l'alternative et l'avant-garde artistiques étaient exposées, un peu partout, dans l'East End. The Showroom, avec Aurora Boréal, organisée par Nina Czegledy, présentait, en une large introduction à l'art canadien contemporain,



Henry Moore
Two Sleeping Shelterers, 1941.
Crayons de couleur, crayon de cire, lavis d'aquarelle, plume et encre; 380 x 559 cm.
Coll. privée.
Gracieuseté de Thomas Gibson Fine Art.

les travaux de vingt-six artistes. Ils avaient en commun leur intérêt pour les débats sociaux, traités du point de vue régional, national aussi bien qu'universel. A la Chisenhale Gallery, *Yellow Peril: New-World Asians*, montrait les travaux contemporains, basés sur le vidéo et la photo, de seize artistes d'origine asiatique vivant au Canada. Paul Wong et Elspeth Sage étaient les commissaires de cette exposition. Sunil Gupta, un autre artiste canadien d'origine asiatique, qui vit maintenant en Grande-Bretagne, présentait à The Showroom, aux côtés d'Aurora Boréal, une installation photographique décrivant le voyage d'une famille dans son déplacement culturel au Canada.

A Air Gallery, dans EC1, l'installation de Vera Frenkel, *The Business of Frightened Desires: or The Making of a Pornographer*, soulignait les relations qui existent entre la censure gouvernementale et la pornographie. Frenkel a été artiste résident au Chicago Art Institute et à la Slade School of Art de Londres. Autres expositions comprenant des Canadiens: la joaillerie contemporaine, à l'Electrum Gallery, un modèle et des dessins du nouvel Opéra de Paris, dessiné par l'architecte canadien Carlos Ott, et des dessins, faits à Banff, par Camille Chaimowicz, à la Nigel Greenwood Books, près de Cork Street.

Si l'on veut juger du succès des expositions de la série Canada nouveau, il faut tenir compte du fait que, durant la haute saison, d'octobre à décembre, la concurrence est très forte, tant pour la publicité que pour les visiteurs. L'exposition Henry Moore, à la Royal Academy, fournissait l'occasion de voir les travaux de notre plus grand sculpteur, dans le cadre d'une rétrospective qui, pour la première fois, respectait l'ordre chronologique. Les sculptures de la petite chaise bercante que Moore a fait pour sa fille, quand elle était jeune, sont bien agréables à l'œil. Elles apportent un heureux changement aux sempiternels «reclining nude» et «mother and child». Les séries de dessins «underground» de Moore, pendant la guerre, présentaient aussi un grand intérêt.

Heather Waddell
(Traduction de Jean Dumont)

PARIS

Issey Miyake: le corps comme sculpture

Il a présenté ses collections à Tokyo, New-York, Londres, San Francisco, Los Angeles et, ici même, à Paris. Dans le petit monde de la mode, le Japonais Issey Miyake fait figure de prophète. Inspirateur de toute une génération de créateurs japonais aujourd'hui célèbres en Occident, tels que les Kenzo, Yamamoto et autres, Miyake n'a pourtant jamais renoncé à faire de la création de vêtements de véritables œuvres d'art qui s'insèrent délibérément dans notre quotidien.

«Le vêtement», déclare-t-il, «ne vit qu'une fois porté; le corps devient son armature, et ses mouvements créent la mise en espace de ce vêtement-sculpture.» Ainsi, Miyake façonne des matières textiles quasi terriennes et se fait l'architecte des dérapages d'un corps toujours en mouvement. Certes, ses créations peuvent se voir lors des collections avec des mannequins professionnels qui défilent sur un podium mais des manifestations dans des musées et des centres d'exposition permettent de mieux en apprécier toute la portée, explicitant les relations complexes que Miyake entretient entre le corps et la forme, à l'interstice du design, de la sculpture et même des arts de la scène et de la performance.

Après les expositions *Bodyworks et Live Installation*, présentées au Japon, en Angleterre et aux États-Unis, entre 1983 et 1985, une récente exposition intitulée *AUN* permettait, jusqu'au 31 décembre dernier, au Musée des Arts décoratifs, d'apprécier toute l'originalité et la charge créatrice de ce créateur peu banal.

«Je ne suis pas un artiste, répète souvent Miyake, pas plus que je ne suis couturier.» Cette affirmation soulève la délicate question du statut culturel des objets qu'il produit. Au Japon, la distinction entre l'art et l'artisanat n'existe pas. Un tisserand, un lissier, un potier ou un fabricant de papier à la feuille se place au même rang qu'un peintre. On comprend ainsi que Miyake ne revendique pas la désignation d'artiste. Quant à la deuxième partie de cette négation, c'est davantage dans l'emploi de matériaux inhabituels pour ces fonctions qu'en réside l'explication. A-t-on déjà vu un grand couturier se servir de matières aussi humbles que le papier – même s'il s'agit de papier kamiko traditionnel ou même de papier ciré pour faire des imperméables –, de polyuréthane, de gaze à moustiquaire, de tissus synthétiques, ... pour ne citer que celles-ci?

Vêtements, œuvres d'art, sculptures. Quel que soit le nom par lequel on pourrait désigner ces créations, il est certain qu'elles introduisent une mouvance, une façon salutaire de mêler les genres qui nous lance d'emblée dans la prospective. Une visite à l'exposition nous indique bien que, sous nos yeux, quelque chose

est en train de naître. L'exposition des dix ans de créations de Miyake est une étonnante mise en espace. Ici, tout autant que les traditionnelles frontières entre les disciplines, s'estompent les barrières chronologiques et géographiques. Ces accoutrements d'inspiration biologique, qui semblent hors du temps, intègrent tout autant des références aux cultures orientales qu'occidentales. Des créatures faites de treillis s'enveloppent de parures barbares et baroques. Théâtraux, dramatiques, ces vêtements pourraient évoquer un rituel de métamorphose, des costumes pour un opéra inconnu. Les figures s'entourent de matières introuvables et rythmées, aux évocations précieuses. Du coup, ce corps n'est plus emballé dans ces sacs que nous nommons chemises ou manteaux mais évolue dans une dynamique cérémoniale de mouvement et de repos.



Issey Miyake
Rattan Body, 1981.
Blouson de polyuréthane et jupe en jersey.
(Photo Tsutomu Wakatsuki)

«Je ne veux pas faire du décoratif, confie Miyake. Je crois en la remise en question.» C'est du sceau de la liberté d'expression et de la réflexion qu'est marquée la carrière de Miyake. Étudiant aux Beaux-Arts, dans son Japon natal, il part pour Paris, en 1965. Il vivra Mai 68. Un grand choc pour lui. Il complète sa formation à New-York, pour rentrer au Japon, en 1970. La mode contemporaine démarre à cette période, encore très influencée par le modèle occidental. Une place restait à prendre pour des couturiers qui avaient quelque chose de différent à dire. Miyake sent tout cela à son retour. La même année, il ouvrira le Miyake Design Studio à Tokyo, créant son style intemporel, fusion de plusieurs domaines.

Il faut voir cette tunique carrée en soie et coton, à rayures, qui pourrait être un tableau pour s'en convaincre ou cette com-

binaison ballon en forme de deux gouttes d'eau. Miyake, ailleurs, gagne le pari d'évoquer à la fois la légèreté de la soie et la luminosité du cuir en un même ensemble. Ses crêpes à plissage irrégulier évoquent des algues ou des feuillages; un bustier en silicone accompagné d'un pantalon pneumatique ont quelque chose de l'écorce ou du crustacé. Défis à nos habitudes et à nos perceptions, les créations de Miyake introduisent rigueur et magie au sein de notre environnement quotidien.

René Viau



Michael Bastow
Rake's Progress, 1988.
Bruxelles, Galerie l'Autre Musée.

BRUXELLES

Un néo-expressionnisme rigoureux

Mon propos vise un artiste de grande qualité, qui a exposé plusieurs fois à Londres, à Paris, à Melbourne, à Bruxelles, mais qui n'a pas atteint la notoriété véritable, celle qu'il mérite.

Michael Bastow est né en Angleterre, en 1943; il a passé vingt-deux ans en Australie où il a étudié l'architecture; il est rentré à Londres, en 1967; à présent, il vit tantôt en France (à Paris ou dans le Midi), tantôt en Belgique. Cette dernière circonstance ne suffirait sans doute pas à ce que je parle de lui dans la rubrique qui m'est dévolue s'il ne se trouvait que Michael Bastow, au printemps de 1988, a peint plusieurs toiles de grand format dans une usine désaffectée d'une petite ville située à 25 km de Bruxelles, sur la route de Courtrai, ville sans beauté si ce n'étaient des bâtiments du 16^e ou du 17^e siècle appartenant à une abbaye dont l'église offre de superbes boiseries sculptées. Le fruit de ce long travail est exposé à l'Autre Musée, Galerie de Bruxelles qui donne sur la place des Martyrs, ensemble austère d'édifices d'ordre dorique.

Il s'agit de tableaux s'inspirant allusivement de *Rake's Progress*, de Hogarth, et de l'opéra d'Igor Stravinsky. Ceci quant aux thèmes, car la manière est délibérément expressionniste et montre la même violence de formes, le même tohu-bohu de couleurs que les œuvres d'Ernst-Ludwig Kirchner, d'Emil Nolde, de Max Pechstein. Telle grande toile est construite comme un triptyque de Max Beckmann, tels visages évoquent les blasons d'Alexey von Jawlensky, tels nus ont l'aridité de ceux d'Egon Schiele (à cette particularité près, qu'ils sont tous de couleur jaune – à une question là-dessus, Bastow me répond: «Le jaune me plaît, qui mord avidement sur les fonds bleus»). Freddy de Vrée, qui est l'un de nos meilleurs critiques, remarque dans le texte présentant l'exposition, que la femme est peinte, par exemple, comme le veut Rimbaud: «Bas noir, rôle blanc, iris rouge,

sein vert, cuisse bleue». C'est un univers de femmes, mais où le peintre s'introduit parfois, comme le héros voyeur de Stravinsky: parmi ces femmes renversées, tête-bêche, rompues.

L'exposition réunit aussi quelques pastels, quelques fusains qui témoignent de l'éclat du dessin. Michael Bastow me dit partager son admiration entre les peintres de la Renaissance italienne et ceux de la *Brücke* nés pour la plupart vers 1880. Il aime aussi Courbet: c'est à lui, peut-être, qu'il doit l'importance du trait noir.

René Micha

ROME

Le patrimoine artistique et le mécénat d'entreprise

La sauvegarde du patrimoine architectural et artistique est une préoccupation majeure de l'UNESCO et des pays du monde pour qui la richesse de l'humanité passe par la connaissance et la compréhension des œuvres du passé. Parallèlement aux programmes internationaux qui se consacrent à la conservation des biens culturels, plusieurs entreprises ont mis sur pied des initiatives de mécénat dont l'action apporte un soutien aux grandes initiatives gouvernementales. C'est le cas notamment de la compagnie aérienne Alitalia dont l'intervention dans le secteur des arts et du patrimoine en a fait un leader dans son genre: restauration de la fontaine de Trevi, à Rome, Collection Perkins, à Assise, festival de Spolète, restauration des statues du Pont St-Ange à Rome, etc.

C'est par l'injection dans le mécénat culturel d'une somme relativement modeste, qui ne représente pas 1% du budget général de l'organisation, qu'Alitalia contribue à l'effort national de mise en valeur du patrimoine artistique. Outre la restauration maintenant complétée des dix anges qui bordent le Pont St-Ange, la compagnie a mis ses techniciens au service d'une monumentale statue de bronze de l'empereur Marc-Aurèle (premier siècle de notre ère) dont une oxydation avancée et un attentat terroriste avaient à toutes fins utiles, signés l'arrêt de mort.

Selon Sergio Pietrobelli, directeur général des affaires publiques pour Alitalia, à Rome, le mécénat culturel accomplit une mission sociale importante, procure une excellente visibilité et une bonne image de citoyen corporatif, tout en vendant les qualités touristiques de l'Italie, de celle du patrimoine que recherchent des visiteurs de plus en plus nombreux. Pour cette entreprise, parmi les plus actives dans son pays, la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine fait partie d'une vaste stratégie de développement touristique mais, en même temps, crée une retombée culturelle dont profite l'ensemble de la collectivité.

C'est ainsi qu'en décembre dernier, Alitalia commanditait à Rome un colloque sur le transport des œuvres d'art, événement qui avait pour objectif de réunir tous ceux qui sont concernés dans le déplacement des œuvres d'art. Forte de son expérience de plus grand transporteur au monde (quarante pour cent du transport des œuvres d'art), l'entreprise travaille à mettre au point un ensemble de procédés techniques qui, acceptés universellement



Antonio Raggi
Angelo con la colonna.
Rome, Pont Saint-Ange.

par les transporteurs terrestres et aériens ainsi que par les musées et les assureurs, permettrait de réduire les risques de détérioration. Quand on connaît la fragilité de certaines œuvres et les précautions prises lors de l'emballage et du transport, on comprend la nécessité de procédés sûrs. Ainsi, par exemple, un technicien du Musée des beaux-arts de Montréal recevrait sous forme de consigne internationale uniforme, les indications précises pour le déballage et le remballage d'une œuvre d'art. Si les autres compagnies aériennes donnaient leur aval à cette pratique, il est vraisemblable que, dans un proche avenir, la communauté des musées en serait saisie. «Le tout, dira Pietrobelli, vise à simplifier une opération qui demeure fort complexe. Actuellement, nous avons l'expertise parce que notre pays est le plus grand prêteur d'œuvres d'art.»

Alitalia a aménagé récemment, selon les critères muséologiques les plus modernes, la salle d'exposition de la célèbre Collection Perkins d'art italien du Moyen-Âge, dans le monastère général de l'ordre des Franciscains, à Assise. La collection de 57 œuvres des 14^e et 15^e siècles des écoles siennoise et florentine a été léguée par Frederick Perkins à sa mort, en 1955, en reconnaissance des services rendus par la communauté religieuse. Rendu célèbre dès son jeune âge par son envoûtement pour l'art italien et ses travaux de recherche, Frederick Perkins a vécu le plus clair de son temps en Italie et avait réuni une grande collection dont la plus importante partie est exposée en permanence à Assise, de sorte que les visiteurs du monde entier peuvent voir, dans la basilique de Saint-François, ces œuvres de grand intérêt à côté des fresques de Giotto et de Cimabue, qui racontent, dans un état exceptionnel de conservation, les moments importants de la vie du saint dont on dit qu'il parlait aux oiseaux. Réveillée par le chant du coq, Assise re-gorge d'oiseaux qui, avec le carillon de la cathédrale, écoutent s'égrener les siècles.

Jean-Claude Leblond



Pietro Lorenzetti
Mère et l'enfant.
Assise, Coll. Perkins/Alitalia.