

## Expositions

---

Volume 35, Number 141, December–Winter 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53744ac>

[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

(1990). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 35(141), 64–75.

# ExPOsitions

## MONTRÉAL

### L'Impressionnisme, avant, et après

L'exposition du Musée des beaux arts de Montréal, dont le titre exact est Un regard passionné: Chefs-d'œuvre de l'Impressionnisme et autres toiles de Maîtres de la collection E.G. Bührle (du 3 août au 14 octobre 1990), se présente comme un hommage rendu par sa famille au collectionneur pour le centenaire de sa naissance. Né, le 31 août 1890, dans une famille de fonctionnaires de l'Allemagne du sud, à Pforzheim (Baden), il s'oriente vers les «Humanités»: Philosophie, Lettres, Histoire de l'art. En 1913, il trouve en quelque sorte son chemin de Damas lorsqu'il découvre à la Nationalgalerie de Berlin les peintres français: Manet, Renoir, Degas, Cézanne, Van Gogh, et surtout, «la magie de Monet» dans un paysage de Vétheuil. Chemin brusquement détourné, durant vingt ans, par la guerre 14-18 qui l'arrache aux spéculations esthétiques d'un doctorat, pour le propulser dans l'action, l'industrie lourde, les affaires, une fois rendu à la vie civile, dans l'Allemagne vaincue. Il va restructurer l'usine Oerlikon, l'acheter, développer des prototypes de matériel de guerre, s'installer à Zurich, en Suisse, où il meurt prématurément en 1956 et où siège la Fondation qui abrite sa collection depuis 1960. Son histoire n'est pas sans rappeler celle de la Fondation Barnes, à Philadelphie.

Emil Bührle recourait familièrement à une image pour décrire la façon dont sa collection s'est développée, celle d'une pierre qui, jetée à l'eau, développe des ondes de choc de plus en plus larges et éloignées du centre initial. «Ce n'est qu'en 1934, lorsque j'ai acheté en compagnie de mon épouse mon premier dessin de Degas et une nature morte de Renoir, que s'est dessinée la première onde provoquée par la pierre tombée à l'eau en 1913. Ce cercle, qui s'étendait à peu près de Corot à Van Gogh et Cézanne, se remplit rapidement par la suite tout en restant toujours le noyau de ma collection. Bientôt, le cercle suivant commença à se dessiner, s'avançant dans l'époque moderne jusqu'au fauvisme, et remontant dans le temps jusqu'à Delacroix et Daumier. Puis Daumier me conduisit à Rembrandt, et Manet à Franz Hals. Une fois dans le XVII<sup>e</sup>



Camille Pissarro  
*La route de Versailles à Louveciennes, 1870.*  
Huile sur toile; 100,5 x 81 cm.  
Coll. Emil G. Bührle.

siècle, l'élargissement aux Hollandais et aux Flamands semblait inévitable. Mais déjà un autre cercle m'entraînait vers les maîtres français, d'un côté jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'autre jusqu'à la production contemporaine. Enfin, la parenté d'atmosphère entre les toiles des Impressionnistes et les tableaux vénitiens du XVIII<sup>e</sup> me conduisit à me tourner vers Canaletto, Guardi et Tiepolo».

Cette citation montre bien qu'en plus du «regard passionné» qui le portait à acquérir, parfois contre l'avis de ses proches, telle toile «déviant» (par exemple *Le Chien face au monde* de Franz Marc), Bührle avait su développer un œil critique sur le concept générateur de sa collection. A partir du groupe nucléaire des Impressionnistes, elle a établi, par affinités sélectives, des ponts en aval et en amont avec les courants des époques voisines, et il serait totalement faux de croire que l'exposition se limite au mouvement initial. C'est là que la campagne publicitaire fondée sur «Les Impressionnistes... suite au Musée» est une fausse représentation du contenu. Sur les 85 tableaux rassemblés, on compte en effet 8 Manet, 7 Cézanne, 6 Van Gogh, 5 Gauguin, 5 Degas, 3 Toulouse-Lautrec, 4 Renoir, 4 Monet, 2 Pissarro et autant de Sisley. Soit seulement 12 tableaux du groupe primordial des Impressionnistes constitué par les quatre derniers noms, auxquels devrait s'ajouter Berthe Morisot. Les reste est signé par «leurs contemporains» ou relève des «autres toiles de maîtres de la collection E.G. Bührle».

Telle quelle, indépendamment des distorsions perpétrées par l'opération publicitaire, l'exposition est à voir sans faute. Toutes les toiles sont intéressantes à des titres divers, soit comme découvertes ou curiosités (par exemple *Le Suicidé*, de Manet, 1881, ou *La Neige fondue à l'Estaque*, de Cézanne, vers 1870, qu'on croirait de Vlaminck), soit comme variantes

emblématiques de l'Impressionnisme (telle *Rue Mosnier aux drapeaux*, de Manet, 1878, ou *Été à Bougival*, de Sisley, 1876). Les œuvres capitales pour l'histoire du mouvement ne manquent pas: *Route de Versailles à Louveciennes*, Pissarro, 1870; *Les Hirondelles*, (Manet) refusé au Salon de 1874 et *Les Moissonneurs*, (Renoir), qui figure la même année à la première exposition du groupe Boulevard des Capucines. Parmi les chefs-d'œuvre, *Le Garçon au gilet rouge*, de Cézanne, est à mettre en parallèle avec ceux de la Fondation Barnes et de la Collection Mellon; *Madame Camus au piano* est un somptueux Degas refusé au Salon de 1869 pour des raisons impénétrables. *Les Maisons du Château d'Ormans*, de Courbet, comme d'ailleurs les deux grands Canaletto opposent aux masses architecturales la mouvance des ciels, à un point de la vision où la réalité objective va à se défaire dans la dilution des reflets et les sensations subjectives.

Emil Bührle considérerait-il, comme certains historiens, que la première guerre mondiale sonnait le glas du XIX<sup>e</sup> siècle? Peu de toiles sont ici postérieures à 1913, et celles qui appartiennent au XX<sup>e</sup> siècle par la date relèvent des courants picturaux antérieurs, dont elles illustrent les prolongements. En somme, l'exposition s'arrête l'année où s'est produit «l'électrochoc de l'art» pour celui que ses camarades d'école surnommaient «der elektrische Jakob».

Monique Brunet-Weinmann

### Dans dix ans l'an 2000

Cette exposition, organisée par le R.A.A.V. et six maisons de la culture de Montréal<sup>1</sup>, présente, du 20 juin au 25 août la production d'artistes québécois.

Ces derniers, questionnés sur l'an 2000, répondent par leurs préoccupations actuelles. Curieusement, de nombreuses œuvres illustrent un retour vers le «primitif». Certaines petites constructions précaires ont des airs de fétiches (Normand Hamel). Des vaisseaux sortis du passé profilent leurs ombres mystérieuses (Dominique Morel). La machine archaïque de Guy Poirat, toute voile tendue, célèbre le vent. Plusieurs artistes s'intéressent aux mythes ancestraux. Avec ses formes pyramidales, le paysage énigmatique de Le-Ha Nguyen évoque d'antiques civilisations. Les paroles d'un shaman sibérien accompagnent l'œuvre de Hannelore Storm. Dans *Excalibur*, de Bruno Gérard, la célèbre épée du roi Arthur, rendra justice en l'an 2000. Enfin, le vase de verre diaphane de Michèle Lapointe évoque la lampe d'Aladin.

D'autres réalisent des études à caractère anthropologique. L'homme universel de Bonnie Baxter et les deux gardiens de



Elisabeth Recurt  
*Le temps retrouvé*, 1989.

la terre de Yves Louis Seize incarnent l'archétype humain. La vénus préhistorique de Elyse Ruel ou encore *La femme de Néanderthal en tenue de soirée*, de Denise Philippon, soulignent avec humour la présence féminine dans l'histoire de l'humanité. Le drapeau en patchwork de Lili Richard conclut cette réflexion sur l'homme en prônant la fraternité universelle.

La ville hostile et froide demeure un thème privilégié. *Survie*, de Gérard Gendron, dénonce l'isolement du citoyen perché dans son habitacle. La ville-puzzle de Jocelyn Philibert souligne l'architecture impersonnelle et monotone de la cité. Sans point de repère, le regard se perd dans ces rues-labyrinthes. Quelques propos attaquent la muraille et ses symboles. Dans une série de six photos, les murs de Sylvain Mallette s'effritent et soulignent ainsi l'idée de ruines. Julianna Joos a transformé le mur de Berlin en un léger paravent de papier.

Certains artistes présentent la nature dans tous ses états. Avec *Natura Incerta*, John Bruce Keys propose au spectateur la vue d'un être en mutation. La métropole de Michèle Tremblay-Gillon rejette une nature pourtant persévérante: une chevelure verte s'agrippe aux sommets de la ville.

La présence régulière du bois montre que ce matériau noble est éternellement prisé (Gilles Larivière).

Gaïa la terre, donneuse de vie, domine bien des propos. Présence symbolique de la terre en équilibre qui tourne à grande vitesse (Frédéric Eibner et Hélène Sarrazin). Présence physique de la terre déposée en un petit tas (Elisabeth Recurt). Prolongée par un dessin, cette terre vigneronne, aux couleurs chaudes du sud de la France, évoque le souvenir du père. Chaussé des sabots, le spectateur peut alors voyager à travers *Le Temps Retrouvé*.

Ponctuant le parcours de cette exposition, des bouffées de poésie saisissent le promeneur. Le personnage de Violet

Walther en « conversation » avec une pousse végétale, s'abandonne à sa rêverie. *L'allégorie du volcan*, de Suzan Vachon, séduit par son lyrisme. Le creux d'un cratère a craché sur la terre des coulées de joaillerie. Les trois effigies d'Elizabeth Jelen rappelle l'art précieux des médailles. La maisonnette de Marie-Josée Cardin, à l'atmosphère dramatique, est habitée de délicates miniatures. Les blocs de calcaire gravés de Stein Stromberg sont des plus originaux. Ponctuées d'éclats de cristaux colorés, ces formes étranges évoquent les livres ouverts des magiciens.

Enfin, certaines œuvres, proches de l'illustration nous amènent dans l'univers des contes enfantins.

Plusieurs réflexions s'élaborent autour de l'histoire de l'art. Ses origines sont évoquées par Francine Simonin qui dans un tracé élégant nous remémore les peintures préhistoriques pariétales. Denyse Gérin réalise une recherche sur le thème de l'atelier. Clin d'œil à Courbet et au début de la modernité. Quant à Philippe Boissonnet, il nous présente un hologramme qui traite du devenir de l'artiste. A travers le trou d'une palette de peintre, le regard du créateur interroge la fin du millénaire.

Ainsi, ces 124 artistes, malgré l'inquiétante approche du soir du monde, produisent sans cesse et deviennent un peu les chroniqueurs de notre décennie.

Sylvie Ollivier

1. Frontenac, Marie-Uguay, Mercier, Notre-Dame-De-Grâce, La Petite Patrie, Plateau Mont-Royal.

## Gaïa sur la sellette

Pour l'amour de Gaïa, tel est le titre de l'exposition montée à la galerie CIRCA, du 6 juillet au 4 août. Pas moins de quarante artistes y ont été invités à travailler la terre.

Cette galerie, reconnue pour son intérêt dans le travail de la céramique, a cette fois-ci choisi notre planète comme point de départ à la création.

Gaïa, la Terre, est avant tout une déesse latine, la première à naître du Chaos initial. Elle engendra le Ciel, les Flots et les hautes montagnes. Aujourd'hui, elle ne désigne pas uniquement notre Terre mais aussi une théorie de James Lovelock. Ce dernier nous dit que notre planète est un être vivant, au même titre que les humains. Il a établi le principe que la vie n'est point dépendante de son atmosphère, mais en est plutôt elle-même la source. «C'est la vie qui crée son atmosphère, comme l'œuf crée sa coquille»<sup>1</sup>.

Notre planète serait donc un immense organisme, avec sa propre autorégulation, comme le corps humain. Gaïa, c'est donc plus que notre belle sphère blanche

et bleue, c'est la terre et ce qui l'entoure.

Les œuvres, chez CIRCA, s'inspirent de ces deux définitions de Gaïa, mythologique et scientifique.

Denise Bouchard a créé une sphère en bois, n'en donnant que les arêtes principales, dans laquelle gisent des figurines allégoriques en céramique rouge et verte. «...de mère inconnue» réunit ensemble des mythes de toutes les régions du monde, du Minotaure au Chacmool maya, de Horus à Bouddha. A la base de cette sphère, sur laquelle sont attachées les représentations en terre-cuite de nos continents, on retrouve une photo de guerre ainsi que les pages d'un livre sur Gaïa. Cette artiste unit la culture à la nature dont la Terre est mère.

Autrefois, les hommes concevaient leur planète comme un carré. C'est sous cette forme géométrique que Graham Cantieni a peint les couleurs de Gaïa avec son unique touche.

L'installation de Louise Paillé rejoint plus un propos actuel qu'allégorique. *Élémentaire n° 1* concerne notre santé autant que celle de la planète: une radiographie de poumons côtoie un globe terrestre en plastique transparent rempli d'argile, un autre plus petit s'y incruste dans le pôle nord. Rampant hors du pôle sud, un ver de plastique d'un jaune néon commercial semble être une excroissance de notre société post-industrielle. Encore plus explicite est l'œuvre de Claude Prairie: du thème de la Terre, il n'a retenu que la silice blanche et le tout s'intitule *Utopie: Tchernobyl, Sudbury, St. Amable...*

Si la destruction, due aux erreurs humaines est évoquée, il n'en demeure pas moins que d'autres œuvres sont plus positives. Peter Krausz célèbre Gaïa avec un monticule de terre recouvert en son centre par une fine plaquette de plomb. Dessus reposent un crâne, un citron et un galet, le tout modelé avec de la cire



Pierre Bellemare  
*Au cœur du jardin de la mère*, 1990.  
(Photo Philip Rice)

d'abeille. Cette *Nature morte* combine les règnes minéral, végétal et animal qui vivent, jusqu'à présent en symbiose sur notre planète.

Pierre Bellemare traduit dans sa sculpture allégorique, *Au cœur du jardin de la mère*, le mythe de Gaïa enfantant les océans et les montagnes selon la *Théogonie* d'Hésiode. D'un socle en bois, peint avec les couleurs de la Grèce antique, émerge un roc bordé par des vaguelettes en céramique.

Si certains artistes glorifient les merveilles de Gaïa et si d'autres accusent les polémiques entre les hommes et leur environnement, tous l'ont fait avec des matériaux organiques afin de nous rappeler l'importance de la vie.

Alicia Sliwinski

1. Jacques Dufresne, *Gaïa, un mythe pour notre temps*. La Presse, 14 mai 1980.

## Souvenirs hollandais de l'Italie

Au tout début du XVII<sup>e</sup> siècle, l'historien Van Mander encourageait fortement les jeunes peintres de son pays à visiter l'Italie et principalement Rome, «la capitale des écoles de peinture, mais aussi le lieu où dépensiers et fils prodiges dilapident leurs biens». Là bas, continuait-il, «on tomberait amoureux de la douceur du pays et des gens d'Italie, descendants de Janus, qui ont encouragé nos arts» (*Het Schilder-Bœck*, 1604). En quelque sorte, ce court passage résume la fascination exercée sur les artistes nordiques par l'Italie et par la ville éternelle, centre culturel par excellence de l'Occident. D'Italie, il ne faut pas l'oublier, venaient depuis longtemps toutes les nouveautés littéraires et artistiques. En Italie, on pouvait étudier *de visu* ces vestiges de l'antiquité (ruines, arches, statues, médailles), qui conféraient un prestige certain à celui qui savait en faire un usage adéquat. Et puis, la «douceur du pays» avait tout pour faire oublier à un homme du Nord ses contrées besogneuses, froides et humides...

C'est de cette fascination pour un pays et pour sa culture, pour sa lumière et ses paysages, dont nous parlait la très belle exposition du Musée des beaux-arts de Montréal: Souvenirs d'Italie. Peintres hollandais de l'Âge d'or, présentée du 8 juin au 22 juillet 1990. Elle faisait suite à celle de 1988, *Le paysage en perspective*: desins de Rembrandt et de ses contemporains (voir *Vie des Arts*, 1988, n° 132, p. 64), organisée également par le Conservateur en chef du Musée, Monsieur Frederick J. Duparc qui fut assisté, en 1990, par Madame Linda L. Graif.

Les peintres hollandais qui se rendirent dans la péninsule ou qui, d'une façon ou d'une autre, furent marqués par le goût de l'Italie, devenu vite, il va sans dire, une

mode, on les appelle les «peintres italianisants». Les principaux jalons de l'étude de ce phénomène ne sont pas légion. Pour ne parler que des expositions, mentionnons celle d'Amsterdam, en 1936, où le terme «italianisant» fut d'ailleurs employé pour la première fois, l'exposition d'Ann Arbor, en 1964, celle d'Utrecht, une année plus tard et, beaucoup plus près de nous, celles de Salzbourg et Vienne en 1986. L'exposition de Montréal constitue donc un événement important, d'autant plus qu'elle était accompagnée d'un remarquable catalogue comprenant un état de la question, une bibliographie exhaustive et des notices sur chaque tableau. L'ouvrage sera désormais indispensable à quiconque s'intéressera à ce sujet.

Les quelque quatre-vingt peintures, presque toutes reproduites en couleurs dans le catalogue, provenaient de différents musées et collections particulières d'Europe, des États-Unis et du Canada. L'accrochage proposait un itinéraire simple et logique, faisant parcourir le siècle à travers le regard des trois générations successives d'italianisants hollandais. La première salle était consacrée au thème du voyage, évoqué par une sobre nature morte de P. Bor, et aux *Bentvueghels*, le regroupement plus ou moins informel des artistes nordiques à Rome, et à leurs cérémonies cocasses et quelque peu blasphématoires, propres en fin de compte à la bohème artistique de tous les temps. Les trois salles suivantes étaient consacrées chacune à une «génération».



G. van Wittel  
*Vue de la piazza del Popolo*, c. 1711-12.  
Huile sur toile; 58 x 109,2 cm.  
Coll. particulière.

La «première génération» commence avec le véritable introducteur du genre en Italie, l'Anversois Paul Bril. A Rome dès 1582, il y apporte la conception flamande du paysage, tel qu'il fut élaboré dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Pœlenburgh et Breenbergh, à Rome respectivement en 1617 et 1619, comptent parmi les principaux artistes de cette première phase. Dans des styles si semblables que leurs œuvres furent souvent confondues, ils ont peint des scènes bibliques, d'histoire ou de mythologie dans un décor idéalisé, avec des ruines ou des éléments du monde classique (architectures, sculptures, etc). Pieter van Laer se distingua par la représentation de la vie du petit peuple des rues de Rome. Il est le créateur d'un genre, la bambochade (de «Bamboccio»,

pantin, son surnom italien), qui, à sa manière, contribua à l'essor du réalisme naturaliste de la première moitié du siècle. L'exposition nous présentait deux bambochades de Karel du Jardin (cat. 34-35) et une autre, dans un esprit un peu différent, de Lingelbach (cat. 41). Swanevelt et Jan Both, qui continua de travailler dans le même esprit après son retour à Utrecht, participèrent, dans les années 1630, à l'élaboration d'un nouveau type de paysage, avec des arbres touffus et une lumière dorée. D'autres peintres de cette «deuxième génération», Asselijn, Du Jardin, Weenix et Pijnacker, travaillèrent à Rome dans les années 40. On pense que le plus célèbre des peintres italianisants, Claes Berchem, séjourna à Rome vers 1650, quoique rien ne l'atteste avec certitude. Berchem nous laissa une quantité étonnante d'œuvres inspirées par la culture, les paysages et les coutumes méridionaux. Un de ses chefs-d'œuvre, et l'une des plus belles toiles de l'exposition, est une de ces scènes portuaires, si prisées par le public de l'époque. *Le Maure offrant un perroquet à une dame* (cat. 12) est une peinture toute en allusions et en renvois formels, qu'accentue le traitement soigné de certaines surfaces et la distribution des lumières. Piquante, ou quelque peu futile de par sa thématique, la toile est un superbe morceau de peinture baroque qui fait penser aux rubénistes anversois contemporains.

La «troisième génération» comprend des artistes qui, accusant l'influence du paysage français et italien de Poussin, Dughet et de Rosa, s'éloignent déjà de la tradition proprement hollandaise. Caspar van Wittel (le Vanvitelli des Italiens), arrivé à Rome en 1674, est certainement le peintre le plus important d'un groupe qui exerça son influence jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est lui le créateur de la *veduta*, qui fera le bonheur des touristes anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, désireux de conserver un souvenir pittoresque – ou fantasque – de leurs déambulations italiennes.

A notre tour, nous garderons un très bon souvenir de cette excellente exposition, due à M. Duparc, nommé cette année directeur du Mauritshuis de La Haye.

Luis de Moura Sobral

## Sculpture '90; une rétrospective réussie

Au mois de juin dernier, la Galerie Daniel présentait, pour la cinquième fois, une exposition annuelle d'envergure exclusivement consacrée à la sculpture. Comme par les années passées, M. John Daniel n'a pas retenu de thème particulier pour regrouper les œuvres des 27 artistes invités. Quatre artistes habituellement représentés par d'autres galeries<sup>1</sup> ont



Linda Covit  
*Sans-titre*, 1990.  
 Ciment, peinture, pigments, cuivre et bois;  
 78,7 x 182,9 x 101,6 cm.  
 (Photo Claude LeBel)

également participé à Sculpture '90. Un tel événement suscite la rencontre de pratiques très diversifiées qui invitent le spectateur à s'interroger sur la nature polyvalente de la production québécoise actuelle. Dans ce foisonnement de pratiques, de techniques et de discours des plus variés, surgissent toutefois quelques parentés. Ainsi, les œuvres de Marie-Christine Landry, Monique Giard, Yves Trudeau, Agnès Magrini et Catherine Widgery intègrent toutes, à leur manière, des éléments architecturaux. Cette réflexion sur les liens existant entre la sculpture et l'architecture a d'ailleurs été mise en évidence par l'initiative de M. Daniel qui, lors du lancement de l'exposition, a voulu souligner la tenue, à Montréal, du XVII<sup>e</sup> Congrès Mondial de l'Union internationale des architectes.

Une exposition collective de cette nature présente nécessairement des œuvres inégales. Quelques unes d'entre elles nous ont cependant particulièrement intéressés. Il en est ainsi de celle de Danielle April, *Dans l'obscurité de l'encrier peut se contenir*, qui montre un bien étrange mobile: sur un cercle de bois et d'aluminium suspendu à hauteur d'œil, sont déposés des verres à boire de toutes sortes. Leur subtile coloration semble provenir d'un encrier ingénieusement installé au centre de l'œuvre. L'équilibre apparemment précaire de cet objet crée chez le spectateur l'impression de fragilité que l'on associe généralement au verre.

L'œuvre de Carole Simard-Laflamme oscille, quant à elle, entre la peinture et la sculpture. Un très beau papier fait main et généreusement coloré de noir, de violet et de jaune est enchâssé dans une structure de bois accrochée au mur, tandis qu'un objet tridimensionnel est posé en retrait sur le sol. Patrick Viallet a également présenté son *Sablier des rêves figés* entre le sol et le mur à la manière d'une peinture qui serait devenue sculpture. Cependant, son œuvre intitulée *Au delà des larmes de sang* a davantage attiré notre attention. L'artiste a habilement su tirer profit du jardin de sculptures attenant à la Galerie Daniel puisque son rosier vérita-

ble, prisonnier de fils barbelés, est expressément conçu pour l'extérieur. Cette œuvre à caractère poétique fait réellement corps avec son environnement naturel et témoigne en cela d'une réflexion sur les stratégies habituelles de présentation des objets d'art. L'espace d'un instant, le spectateur peut effectivement se demander si ces fleurs appartiennent au décor habituel du jardin ou si elles ont été expressément placées là pour l'occasion...

Le *Cheval de Troie*, de Dominique Valade, fait plutôt place à une figuration que nous qualifierions de fugitive car l'image, pourtant évidente, du cheval à bascule, a sans cesse tendance à se morceler, exigeant ainsi de nous la reconstitution de cet étonnant puzzle de pierres, de cuivre et d'acier. En opposant, dans l'espace, deux figures d'argile qui reprennent la forme des portails des cathédrales gothiques, *Dualité - Espace/Temps*, de Monique Giard, fait explicitement référence au passage du temps. Les tours et les gargouilles de ces édifices vêtustes menacent ruine, tandis que les petits monticules de terre suggèrent un parvis jonché de pierraille. L'œuvre de Linda Covit fait également référence à un lointain passé; le vase brisé par une lance de métal apparaît comme une riche métaphore des civilisations archaïques.

Il nous est malheureusement impossible de commenter toutes les œuvres exposées à *Sculpture '90*. Nous avons toutefois retenu les séduisantes constructions de Christine Landry, les couleurs vives des *Sculptures/Socles* animées de Joëlle Morosoli, le monument d'acier et de terre cuite de Yves Louis-Seize, et les circonvolutions organiques du bronze de Paul Hunter. Enfin, il reste à souhaiter que M. Daniel continue à présenter annuellement son exposition de sculpture car, en cette période d'accalmie estivale, peu de galeries proposent des événements d'une telle fraîcheur et d'une telle qualité.

Françoise Lucbert

1. Susan Edgerley, Marie-Christine Landry, Dominique Morel et Yves Louis-Seize sont respectivement représentés par la Galerie Elena Lee Verre d'Art, la Galerie Graff et la Galerie Trois Points. Nous tenons à souligner cette heureuse collaboration.

## Quand l'art répond à la violence

Je me demande trop souvent pourquoi les hommes d'en haut se montrent si durs, si froids, comme s'ils avaient un cœur de pierre. Pourquoi entreprennent-ils des actions si inhumaines? A ce genre de questions nous n'avons comme réponse que des faits, des preuves de leur pouvoir.

Une de ces évidences, parmi d'autres tout aussi macabres, est celle du massacre de la Place Tiananmen, en juin 1989, à Beijing. Il a secoué le monde entier...

A Montréal, le Dr Pei Yuan Han fait partie de ces hommes qui n'ont pu laisser couler le fleuve de l'Histoire sans y mettre un mot. Et c'est grâce à son initiative que l'exposition Goya à Beijing a été montée au CIAC, du 1<sup>er</sup> juin au 29 juillet. Elle regroupe une trentaine d'artistes venant d'Asie et d'Amérique du Nord, et tous dénoncent, au travers de leurs œuvres, la même chose: l'abus violent du pouvoir et de l'intolérance sur la masse.

Goya, c'est le point de référence du corpus de l'art classique évoquant le même thème.

Dominique Blain expose un podium avec plusieurs micros interrogeant un mur silencieux. A sa base sont collées des photos d'hommes ne pouvant s'exprimer: ils n'ont plus de bouche! Nam June Paik a monté une installation vidéo dont les 14 moniteurs reproduisent le signe chinois de la compassion. Les images font alterner des séquences de la télévision officielle chinoise («venez visiter les splendeurs de notre pays»), avec celles d'un vidéo de musique chinoise chantant l'amour et la liberté. Sporadiquement, de courtes images conçues par ordinateur montrent des flashes d'objets de guerre.

Dans la même veine, les artistes Wodiczko et Li Hwai, ont conçu un montage-diapo plus qu'explicite: superposées l'une sur l'autre, la fusillade du *Trois Mai* de Goya avec une photo d'un cycliste tué de la Place Tiananmen. Les actions des hommes ne changent pas tellement.

C'est avec de la cire d'abeille que Peter Krausz a réalisé une immense et épaisse plaque transpercée par un long poteau de métal rouillé; cire vivante meurtrie par le fer de la force, du pouvoir. Avec une touche pointilliste et vaporeuse, H.N. Han a peint *Tiananmen Square* avec l'artillerie lourde des chars d'assaut. Nous voyons ici une opposition entre un sujet violent et un style pictural évoquant les paisibles toiles de Seurat et de Pissaro.

Toutes les œuvres sont dénonciatrices d'un même événement. Le droit de parole est mis en question par une langue sculptée de l'artiste Jana Sterbak.

Plus symboliques sont les œuvres du français Jacques Monory et du chinois X.Y.Z. Le premier divise sa toile en deux. La partie supérieure représente un serpent d'un bleu monochrome, être des plus vils dans la pensée orientale, toisant de haut une photo d'étudiants chinois. X.Y.Z. répète en neuf panneaux une seule et même figure tirée de la mythologie chinoise, avec seulement quelques pe-



Krzysztof Wodiczko et Li Hwai.

tites variantes stylistiques: elle se nomme Zong. C'est un personnage ludique qui combat l'esprit du mal. Et l'œuvre s'intitule *Nine isn't enough* (Neuf ne suffisent pas). Neuf Zong, aussi puissants qu'ils puissent être, ne réussissent point à chasser les forces obscures.

L'exposition Goya à Beijing est celle d'un art engagé n'ayant pas peur de ses opinions. Le Dr Pei Yuan Han a demandé à des artistes renommés de participer à cette exposition itinérante devant rejoindre Beijing en juin 1999, après de nombreux arrêts dans divers pays.

Espérons que d'ici là les artistes chinois comme X.Y.Z. n'auront plus besoin de garder l'anonymat afin de protéger leur famille contre la répression...

Alicia Sliwinski



Broderie

## Deux cents ans de présence juive au Canada

Selon l'observation de Goethe: «Toute idée appartient à qui en fait usage». Du même souffle, il aurait pu ajouter que pour qu'une bonne idée soit appréciée, il faut qu'elle figure dans un contexte répondant à son importance.

Un exemple malheureux, qui montre à quel point une grande idée peut perdre de son caractère et de sa force quand elle est exprimée sans beaucoup d'expertise professionnelle et de sensibilité muséologique, est La tunique aux couleurs multiples: deux siècles de présence juive au Canada, exposition présentée d'abord au Musée canadien des civilisations de Hull, et ensuite dans plusieurs autres musées, au Canada et à l'étranger<sup>1</sup>. L'exposition est coordonnée par Les Amis canadiens de Beth Hatefutsoth et le Musée canadien des civilisations, et est commanditée par Seagram.

Ce que le visiteur a vu était malheureusement une tunique bien peu colorée, une exposition sans saisie intellectuelle de la perspective historique, une présentation dans laquelle le contexte ne parvenait pas à susciter la fierté et surtout l'intérêt pour les accomplissements réels de la communauté juive, un événement qui était loin de répondre aux critères internationaux des musées.

Certes, les objectifs de l'exposition étaient admirables: «Célébrer la présence juive au Canada par une exposition consacrée aux deux siècles de judaïsme en sol canadien,...inviter les visiteurs à explorer les riches traditions de la communauté juive du Canada, depuis la participation des Juifs à l'essor du commerce canadien des fourrures, au XVIII<sup>e</sup> siècle, jusqu'aux défis qu'ont relevés les immigrants des dernières années, ... noter comment les Juifs canadiens ont profondément marqué l'évolution sociale, culturelle, écono-

mique et politique du Canada,...faire ressortir le rôle clé qu'ils ont joué dans l'expansion de l'industrie canadienne et la façon remarquable avec laquelle ils ont contribué à développer des champs d'activité aussi divers que l'éducation, la bienfaisance, la médecine, les arts, le syndicalisme et la politique,...montrer comment les immigrants juifs ont été également influencés par les particularités du paysage canadien et par le caractère multiculturel de leur patrie d'adoption.»

Les trois cents artefacts rassemblés pour l'exposition provenaient de collectionneurs privés, des musées et des archives, de synagogues et autres institutions. L'histoire de plusieurs objets revivait grâce à des interviews enregistrés sur bande vidéo, formule qui ajoutait à la qualité de l'artefact un témoignage personnel sur la vie des membres de la communauté juive.

La religion contribuant à définir la réalité juive, l'exposition comprenait de nombreux objets religieux consacrés aux rituels juifs. Parmi les artefacts fabriqués au Canada ou rapportés d'Israël et d'Europe, mentionnons les coupes rituelles kiddush, les mazuzahs, les livres de prière, les châles à franges portés par les hommes lors des prières, un menorah ou candélabre en argent à huit branches, un pour chaque jour de la fête chanukah (1877), et une Torah contenant des écrits sur parchemins pour le culte à la synagogue (1923).

Quelques pièces témoignent de l'habileté des artisans: un sac à matzoh, brodé à la main et destiné au pain sans levain pour la Pâque (c. 1926), une broderie des dix commandements, exécutée par une fillette de huit ans, de Québec (1771), un morceau de soie blanche dessinée de feuilles d'or provenant d'un huppah ou baldaquin sous lequel la cérémonie de mariage juif se déroule (Victoria, B.C., 1864).

Plusieurs pièces étaient reliées à des événements spéciaux dont une tapisserie de Théodore Herzl, le père du sionisme moderne, regardant la vieille ville de Jérusalem (Palestine, c. 1933). Un Kettubah, ou contrat de mariage juif, détaillant

les obligations financières et spirituelles de l'homme envers sa femme, de même que trois scènes de Jérusalem (Toronto et Moscou, 1887).

Parmi les autres mémorabillas, on trouvait des photos et documents sur l'antisémitisme, la Première Guerre mondiale, les droits de l'homme, les registres de naissances, décès et mariages, et un journal illustré de la vie des Juifs dans un quartier de l'est de Montréal. Il y avait aussi un grand nombre de photos et d'albums, d'instruments médicaux pour la circoncision et une abondance d'objets d'usage quotidien.

Toutefois, malgré la valeur ethnologique d'un si grand nombre d'objets souvent disparates, leur qualité professionnelle et artistique était, pour la plupart, négligeable. La collection n'offrait pas au visiteur les meilleurs exemples de pièces éloquentement dessinées et finement forgées que l'on peut trouver dans les endroits publics et même privés.

Si l'exposition a eu quelque succès, ce fut dans la description de la vie, des luttes et des contributions des premiers pionniers immigrants, et leur adaptation à un nouveau contexte culturel. Si on avait titré cette partie de l'exposition: «Cent ans dans la vie des pionniers juifs au Canada», cela aurait été plus juste et plus pertinent.

L'illustration de la participation et des accomplissements juifs durant les soixante dernières années est nettement moins réussie parce que bien moins documentée. Un étranger au rôle des Juifs au Canada au XX<sup>e</sup> siècle n'est pas davantage renseigné par cet événement. Tout au plus y trouve-t-on de rares allusions aux contributions dans les domaines des arts, de la médecine et des sciences, du commerce et de la politique, mais le regard y est plutôt faible, voire, dans certains cas, la réalité complètement ignorée.

Si on veut que le visiteur comprenne le processus d'intégration des immigrants à une communauté bien établie et les influences mutuelles qu'ils exercent les uns sur les autres, une exposition d'une telle envergure devrait être davantage qu'une accumulation d'objets rassemblés à la va-vite. Les objets ordinaires doivent être séparés des artefacts qui possèdent une qualité distinctive en habileté, en dessin et surtout en dessein.

Une des difficultés rencontrée dans ce type de rétrospective historique portant sur un sujet si vaste est que, malgré la meilleure volonté du monde, celle-ci peut finir par ne présenter que des commentaires superficiels, des synthèses communes et faciles, surtout dans le cas d'une production d'amateur qui ne répondra pas aux exigences et aux objectifs d'un projet ambitieux. Car, il ne faut pas s'y tromper, une exposition trop ambitieuse comme celle-ci est à l'avance compromise parce qu'elle crée des attentes impossibles à combler. Ainsi, à vouloir couvrir un champ trop large et s'engager dans des questions trop nom-

breuses, l'orientation de cette exposition est devenue un peu floue et l'objectif inatteignable.

Lawrence Sabbath

1. L'exposition sera présentée au Musée royal de l'Ontario, Toronto, de mai à juillet 1991, au Musée McCord, de Montréal, d'octobre à décembre 1992, et à New York, en avril et mai 1993.

## QUÉBEC

### Magie tunisienne et utopies québécoises

Dans la foulée de son mandat d'ouverture sur le monde, le Musée de la civilisation organise, depuis son ouverture à l'automne 88, des expositions hardies, non conventionnelles, axées sur l'homme et son milieu. Géographie et histoire, religion et culture, économie et politique s'y retrouvent étroitement imbriquées, établissant un panorama exemplaire par son souci de contextualisation. Ainsi en a-t-il été pour Toundra Taïga (du 20 octobre 88 au 2 avril 89), Turquie - Splendeurs des civilisations anatoliennes (du 15 février au 6 mai) et, depuis le 28 juin jusqu'au 5 mars, pour Tunisie terre de rencontre. Bien qu'elles soient variées dans leur propos, l'originalité du design (remarquable-

ment élaboré pour des événements temporaires) et une conception orientée vers un public non spécialisé et plus particulièrement familial (avec des réserves toutefois pour l'exposition Turquie) font de ces manifestations des modèles du genre.

Réalisée avec le concours de l'Institut national d'archéologie et d'art de Tunisie, Tunisie terre de rencontre relève le défi de juxtaposer artefacts archéologiques et objets reliés aux arts et traditions populaires. Sa scénographie, originale, emprunte la forme d'un labyrinthe directement inspiré des souks, toujours existants, et de l'architecture traditionnelle de la maison arabe. Ne serait-ce que par ses splendides mosaïques en tessères de marbre d'inspiration romano-africaine (vers le III<sup>e</sup> siècle avant J.-C.), l'exposition vaudrait déjà le déplacement. Mais ce serait négliger l'ensemble de la section Antiquité, qui comprend tant des pointes de silex et dessins rupestres de la préhistoire que des sculptures et fragments de bas-reliefs gréco-romains et byzantins, en passant par des stèles funéraires de la Berbérie antique, de la céramique modelée numide et des bijoux puniques. Pour sa part, la section arabo-musulmane poursuit le délicieux dépaysement du visiteur par l'entremise de reproductions, plutôt stylisées, d'une mosquée, d'un hammam (bain public) et d'une habitation troglodyte du Grand Sud. Tunisie, terre de rencontre: un bel exemple de «nouvelle» muséologie!

Séduit par les bleus d'azur et d'eau profonde de la Grèce, le peintre montréalais Graham Cantieni a entrepris de transmuter cette palette lumineuse en tableaux frémissants, qui poursuivent son investigation de l'espace illusoire du tableau. Ses récentes acryliques, exposées à la galerie Madeleine Lacerte, du 10 au 26 juin, explorent donc à nouveau l'ambiguïté écran/fenêtre, mais en misant cependant davantage sur la qualité expressive de la couleur. Si bleues, ces toiles à la gestualité parfois atmosphérique, autrement calligraphique, frôlent l'allusion au paysage. Des «contrepoints» jaunes viennent toutefois contredire cette évocation, tout comme d'ailleurs les traits rectilignes que l'artiste applique systématiquement sur chaque image, à la fois portails entraînant la dérive du regard, et ancrages s'y opposant. Voilà le regardeur quitte pour une stimulante réflexion sur l'immatérialité trompeuse de la peinture...

Toujours soucieuse de quitter les sentiers battus de l'art, la Chambre Blanche a pour sa part inauguré l'été en empruntant, du 24 mai au 30 juin... les escaliers de service de la ville de Québec! En effet, dix artistes ont été sélectionnés pour mettre en valeur un des éléments les plus distinctifs de la capitale: sa falaise et trois des escaliers qui l'escaladent du côté nord, ou encore pour développer les thèmes de l'ascension et du passage (notamment à la Chambre Blanche et au Centre d'interprétation de la vie urbaine de Québec). Fracture géologique (faille de

Logan) et sociale (délimitation de la haute et de la basse-ville, des mieux nantis et des démunis...), la falaise, telle que définie par l'événement, d'une marche à l'autre, n'était pas sans offrir un beau potentiel d'interventions artistiques. Des propositions sur papier à la concrétisation sur le terrain cependant, les participants ne sont pas tous parvenus à un résultat heureux. Certains, ayant mésestimé la réception publique de leur travail dans un milieu défavorisé, ont hélas souffert de vandalisme; d'autres ont eu du mal à transposer leurs intentions à grande échelle, ou encore ont tout bêtement manqué d'inspiration. Néanmoins les réalisations de Jacques Coulombe, Florent Cousineau, François Robidoux, François Lebeau et Isabelle Laverdière ne manquaient pas de souffle, tandis que l'événement, dans son ensemble, demeurerait une belle occasion de réfléchir sur la place de l'art dans le tissu urbain.

Avant de terminer, quelques mots pour attirer l'attention sur le travail du jeune peintre de Québec Julien Babin, qui exposait à l'Oeil de poisson, du 17 mai au 3 juin. Questionnant l'apparente banalité du quotidien, l'artiste se plaît à choisir éléments du mobilier, vêtements, outils et autres objets banalisés pour les resituer dans un contexte déconcertant, très coloré, où la peinture, gestuelle, se juxtapose au collage. Le tout est réalisé avec beaucoup de fraîcheur et d'impertinence. A suivre!

Marie Delagrave

## OTTAWA

### L'humour incisif de Pudlo

Les artistes autochtones sont de plus en plus présents à Ottawa dans des expositions qui les situent au cœur d'une actualité liée à l'écologie profonde. Leurs propos sont percutants, leurs moyens aussi. Depuis un an, on a vu Ed Poitras, dans la Biennale d'art contemporain, Joan Cardinal-Schubert, à l'École d'art d'Ottawa et à la galerie Ufundu, Gerald McMaster et Ron Noganosh, avec des installations dérangementantes, à la galerie Saw.

Dans chacune de ces manifestations, les artistes ont posé avec insistance des



Mosaïque  
(Photo Pierre Soulard)

questions sur l'acculturation, l'injustice, la spoliation généralisée de leur peuple. Leur maîtrise du vocabulaire artistique formel (vidéo, installation, médias mixtes) incite enfin le milieu artistique à reconnaître la pertinence des enjeux qu'ils soulèvent.

L'ambiguïté d'un événement tel qu'A l'ombre du soleil, organisé par le Musée des civilisations à Hull pour son ouverture en 1989, n'a pas aidé à dissiper la méprise qui plane encore sur les œuvres autochtones contemporaines qu'on voudrait ramener indistinctement dans le giron de la grande célébration ethnologique. Le Musée des beaux-arts du Canada devrait éviter cette confusion avec un contrepoint nécessaire: Une autre Amérique, prévu pour 1992.

Entre temps, la rétrospective au Musée et à la galerie Ufundi d'une centaine de dessins de Pudlo Pudlat, du Cap Dorset, du 6 juillet au 3 septembre, souligne la trajectoire originale de cet artiste qui a su déjouer les conventions de son propre art pour traiter librement les médiums et les contenus. Bien qu'il excelle dans la représentation d'animaux comme en témoignent plusieurs dessins datés de 1970, Pudlo n'hésite pas à tronquer le museau d'un bœuf musqué dans une version plus tardive. Des interprétations libres, telles qu'*Un vent nouveau* et *Aéroplanes dans l'établissement* traduisent sa fascination pour l'avion, qui s'amarre aux cornes d'un bœuf musqué (la technologie tributaire du vivant?) ou se dédouble en sous-marin dans un ciel renversé en mer. Cet humour s'avère plus incisif que bien des analyses rationnelles et réaffirme la puissance, toujours actuelle, du regard non linéaire dans la constitution d'une vision.



Pudlo Pudlat  
*Renard dans le camp*, 1975.  
Crayons feutre et crayons de cire sur papier;  
56,1 x 76,1 cm.  
Coll. Coopérative esquimaude de Baffin Ouest.  
(Photo Musée des beaux-arts du Canada)

C'est avec la passion des précurseurs qu'Emily Carr a validé dans son art l'héritage autochtone de la Côte ouest, à une époque où l'on s'efforçait d'en minimiser

l'apport. L'imposante exposition chronologique, présentée parallèlement à celle de Pudlo, au Musée des beaux-arts, montre aussi bien les études plus conventionnelles de villages et de mâts totémiques que les peintures vibrantes pour lesquelles Carr est surtout connue. Déjà dans *Boîtes mortuaires d'Alert Bay*, daté de 1908, Emily Carr pressentait que ces coffres suspendus liaient la signification de la vie et de la mort aux arbres de la forêt, dans une fragilité révélée à mi-chemin entre ciel et terre. Ce dialogue vital entre l'artefact et la forêt dont il est issu demeure l'un des moments forts de cette production.

Marie-Jeanne Musiol

### La nature, Dieu, et l'art d'Emily Carr

S'il est une artiste canadienne qui a marqué l'art de ce pays au début du siècle, c'est bien Emily Carr.

Le Musée des beaux-arts du Canada, avec l'importante collaboration de Doris Shadbolt, conservatrice invitée et spécialiste de l'art de Carr, offrira, du 29 juin au 3 septembre, une rétrospective de 184 œuvres illustrant la carrière d'Emily Carr.

Elle est née en 1871 à Victoria, sur l'île de Vancouver. A cette époque, la Colombie Britannique est une province très jeune. 50 ans auparavant c'était un territoire amérindien visité par des marchands de fourrures étrangers. Très jeune, Emily Carr se confronte à une société masculine adoptant les valeurs victoriennes de l'Angleterre qu'elle refuse. Elle sera jugée comme une extrémiste!

Elle s'emballe très tôt pour l'art amérindien et ne regarde pas les autochtones avec une attitude voyeuriste, ce qui s'avère plutôt rare à cette date où les objets amérindiens sont perçus comme des «curios» (curiosités). L'autre influence grandissante qui marquera les toiles de Carr tout au long de sa vie, est la nature luxuriante de la côte ouest...

Sa formation commence vers 1890, à San Francisco, où elle étudie le dessin et la peinture, et déjà on remarque son goût pour les paysages. Des œuvres de cette époque, Carr dira qu'elle les trouve banales et sans émotions.

Lors de ses voyages en Alaska, en 1907, dans le sud de la Colombie Britannique chez les Kwakiutl, en 1909 et, en 1912, dans le nord de la province, elle fit de nombreuses aquarelles représentant des villages amérindiens, ainsi que des mâts totémiques et d'imposants canots de guerre Haïdas. Dans les toiles de cette époque, telles *Alert Bay*, 1909 ou 1912, et *Skidegate*, 1912, elle se fixe le projet documentaire de montrer les villages dans leur habitat naturel. Cependant nous n'y retrouvons que rarement des figures hu-

maines. Le dépeuplement progressif de ces régions est dû, entre autres, à l'horrible coutume du «summer drink» où les indiens, buvant tout l'été, se trouvaient fort dépourvus l'hiver arrivé, n'étant point préparés à la chasse...

Il y a trois événements charnières dans l'évolution artistique de Carr. Le premier est un voyage en Angleterre, en 1899, où elle approfondit sa technique picturale; mais au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'art gallois demeure encore fidèle à la tradition. Il faudra attendre 1910, lorsque Carr ira en France, pour qu'elle se détache complètement de l'influence de l'art victorien.



Emily Carr  
*Totem des Îles de la reine Charlotte*,  
(Haina), 1928.  
Aquarelle sur papier; 75,8 x 53,3 cm.  
Coll. Musée des beaux-arts de  
Vancouver.

Elle voit donc Picasso et Braque explorer leur cubisme dit «à facettes», et elle baigne dans un courant de post-impresionnisme général. De cet art moderne qu'elle expérimente, elle retient une palette lumineuse et fauviste, l'application en touches directes et non fondues, avec les contrastes basés sur la couleur. Elle élimine aussi le détail et peindra dorénavant à l'huile.

De retour dans sa terre natale, elle reprendra les sujets de ses voyages antérieurs mais les couleurs sont beaucoup plus éclatantes et la figuration moins réaliste. Les anthropologues déclarèrent de telles peintures non-scientifiques; l'idée originelle de se consacrer à une documentation de l'art amérindien s'estompe pour laisser place à l'inspiration intuitive de l'artiste. Cependant nous devons attendre un voyage dans l'Est du pays, en 1927, avant de retrouver, chez elle, un art mature et très différent. Donc, pendant une quinzaine d'années, elle ne peint que très peu, survivant surtout de son artisanat.

Sa passion lui revient lorsqu'elle rencontre les membres du Groupe des Sept, particulièrement Lawren Harris avec qui elle entretiendra une durable amitié. Per-

sonnage clef, Harris initie Carr à la théosophie et plaide pour une nouvelle peinture canadienne, une peinture de paysage. Ceci coïncide bien avec l'amour d'Emily pour la nature ainsi qu'avec sa quête spirituelle. Les croyances de Harris sur la peinture, étant le reflet d'états supérieurs, influencent beaucoup Carr, âgée maintenant de 56 ans.

Entre 1928 et 1931 les œuvres d'Emily se distinguent des peintures antérieures: plus conceptuelles, elles rompent avec le post-impressionnisme français par leur style symboliste. Une autre figure marquante est celle de Marc Tobey, qui enseigna la peinture dans l'atelier de Carr. Il lui donnera de nombreux conseils stylistiques afin qu'Emily traduise mieux son inspiration.

Après un autre voyage, en 1928, dans le Nord, ses peintures révèlent une toute autre conception du motif amérindien: dans *Mâts totémiques des îles de la Reine-Charlotte*, 1928, ou *D'Sonoqua de Gwayasdums*, 1930, il s'insère dans une végétation dense et pesante. Il paraît comme une icône monumentale au sein d'un espace clos et opaque. Emily travaille la forme à la manière des cubofuturistes. Ce type de construction apparaît dans le ciel d'une toile comme *Grand Corbeau*, de 1931. Sa structure est très modelée et l'on perçoit le poids des nuages... Les couleurs intensifient la dramatisation par une recherche sur la tonalité.

Si dans ces peintures l'élément amérindien domine par sa rigidité solennelle, la végétation, au contraire, commence à se mouvoir, à tourner autour de la sculpture autochtone. Carr ne veut plus décrire avec une approche d'observatrice mais exprimer l'union de l'art amérindien avec la nature.

A partir de 1931 Carr abandonne la thématique amérindienne au profit de l'imagerie de la végétation seule. La nature n'est plus une scène de décor mais le sujet principal de ses peintures. Elle y traduit maintenant sa propre expérience des forêts de sa région. Alors que dans ses toiles précédentes l'espace demeurait cloîtré et étouffé, Emily introduit à cette étape de son évolution picturale des ciels ouverts et vastes, des cimes d'arbres, des clairières, le tout peint d'une touche très mouvementée. Le mouvement acquiert une importance considérable car il doit traduire le côté divin de la nature. La vision de Carr est très spirituelle, au travers de sa peinture elle recherche Dieu. Dans *Ciel*, de 1935-36, les deux-tiers de la toile sont consacrés au firmament. La touche énergique de l'artiste donne au ciel une allure ondulée. *Au-dessus des arbres*, de 1939, ne représente que le faite des pins au bas du canevas, pointant vers une voûte céleste d'un bleu pénétrant.

Les peintures de ces années manifestent la foi d'Emily Carr, une transcendance dont elle parlait avec Harris. Ces œuvres éclatent de lumière blanche ou jaune. Toute la surface picturale vibre de

ce mouvement né du geste même de l'acte de peindre.

Emily Carr meurt le 2 mars 1945, ayant trouvé le trio fondamental à son existence: la Nature, Dieu et son art.

Alicia Sliwinski

## T O R O N T O

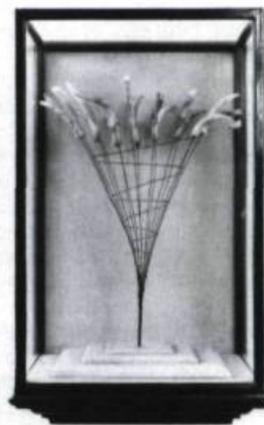
### Perspective 90

Depuis dix ans, grâce à un don de George W. Gilmour, le Musée des beaux-arts de l'Ontario expose, au cours de l'été, deux artistes prometteurs. Et comme les œuvres choisies cette année ne sont pas toutes d'un accès facile, on a invité les artistes à les présenter, eux-mêmes, au public torontois venu nombreux les entendre ajouter, dans un métalangage d'une précision étonnante, des réflexions personnelles au catalogue déjà fort bien préparé par Michèle Thériault.

### Lee Dickson

En accordant la place d'honneur à des objets sans valeur, Lee Dickson ne valorise ni ces objets, ni les matériaux qu'elle utilise pour les fabriquer (laine d'acier, béton, lentilles, barbelé, cheveux, mégots ou textes photocopiés). Elle dévalorise, au contraire, tout ce qui est exposé au même musée et qui occupe une place comparable, ce qui est décapant, surtout à un moment où le prix des œuvres d'art a si peu de rapport avec la valeur des matériaux utilisés ou le travail qu'elles ont exigé.

Cette artiste, née à Toronto en 1951, qui expose à la galerie d'art du Harbourfront, depuis 1985, et à la galerie Mercer Union, depuis quelques mois à peine, met sous les yeux du spectateur deux façons d'œuvrer dans le domaine des arts, deux façons modernes, voire post-modernes, qui ont fait leurs preuves et, semble-t-il, leur temps: par variations sur un thème donné, et par citations. Les variations rappellent les exercices que l'on fait dans les cours d'art décoratif, les citations appartiennent aussi à un type d'exercices scolaires, mais moins créateur encore puisqu'il s'agit de reproduire ce qui existe déjà, en donnant l'impression d'être fidèle à l'original (d'où l'utilisation de la



Douglas Walker  
Sans-titre #26, 1989.  
Techniques mixtes; 68,6 x 40,6 x 35,6 cm.  
Coll. Cecily Moon et Christopher Youngs.  
(Photo Galerie S.L. Simpson, Toronto)

photocopie), quoiqu'on déforme la donnée première, en la sortant de son contexte d'abord, puis en la grossissant de façon démesurée, le gros ayant plus d'importance pour l'œil que le petit, ce qui pourrait porter à croire qu'il en va de même dans le domaine de l'esprit. C'est ainsi que la petite phrase de Pascal («Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas») ou celle d'Anne de la Grange à qui on voulait remettre le cœur de son mari, le comte de Frontenac, mort en Nouvelle-France («Je n'ai jamais eu son cœur de son vivant; je n'en veux pas maintenant qu'il est mort.») prennent l'importance de manchettes, de messages officiels (romantique? féministe?) ou de graffiti. Ces phrases valent, en effet, autant, ou aussi peu, que n'importe quelle autre écrite sur les murs ou dans les livres, car tout peut servir de citation, tout ayant déjà été dit.

Comme tout a été dit, on n'a qu'à partir d'un motif, en l'occurrence le cœur, pour en offrir 36 variations alignées sur deux tablettes superposées, ce qui pourrait pousser le spectateur à croire qu'il se trouve devant des objets anciens plus ou moins bien conservés, complètement dissociés de leur fonction et n'ayant plus qu'une valeur documentaire, historique peut-être (c'est le cas de *The heart is situated in the center of the chest because conditions are more temperate there Part I*,) ou répéter ce qui a été dit comme le font les 24 reproductions photographiques de la deuxième partie de l'œuvre qui porte le même titre, lui-même citation de l'*Anatomia Vivorum*, traité d'anatomie du 13<sup>e</sup> siècle.

Les citations provenant de sources diverses donnent l'impression, par leur grand nombre, d'être exhaustives. Or tout ce qui est dit ici sur le cœur renvoie à une connaissance périmée, impressionniste, populaire ou poétique, et ne repose jamais sur l'observation directe ou même la

réflexion personnelle de l'auteur dont l'autorité est aussi fragile que les documents qu'elle cite.

Cette exposition ne nous apprend donc rien de très sérieux sur le cœur, les objets rassemblés ici formant, dans le domaine visuel, l'équivalent du *Dictionnaire des idées reçues*, de Flaubert, et se lisant comme lui, chaque objet étant isolé des autres, ce qui élimine la possibilité d'une lecture suivie qui conduirait à une conclusion sur un tout qui n'est que fragments juxtaposés d'une mosaïque qu'on n'arrive pas à recomposer, dans son ensemble, parce que trop incomplète. Mais ce qu'une œuvre comme celle-ci, à laquelle chaque spectateur peut contribuer en ajoutant ses textes préférés disant davantage la place que le cœur occupe dans sa vie, peut faire, c'est nous porter à réfléchir sur l'idée même des encyclopédies, qui se présentent comme la somme du savoir humain, et comme des collections dites complètes.

### Douglas Walker

Les œuvres de Douglas Walker qui, depuis 1986, expose régulièrement à la galerie S. L. Simpson, spécialisée dans l'art expérimental canadien, appartiennent à deux catégories: l'objet fabriqué à partir d'éléments empruntés à la vie quotidienne dans ce qu'elle peut avoir de plus banal (frites, coca, cartes de souhaits, transistors) pour créer des images inédites auxquelles, faute de mots pour les dire, il ne donne pas de titre, et le paysage construit, reproduisant chaque détail par le menu, comme dans une maquette.

Les objets fabriqués semblent atteints par des facteurs de décomposition: l'humidité attaque l'étain des miroirs, les vers, sous forme de grains de riz, rongent le bois, l'air s'en prend au cornet de frites ou, encore, la cire fondue recouvre un trophée de capsules de bouteilles. Dans ce dernier exemple, Walker reconnaît l'importance du coca dans la vie moderne. Peut-être s'en moque-t-il aussi, mais il suffirait que la compagnie visée s'en porte acquéreur pour que le trophée, de décadent et dérisoire qu'il paraît avec ses coulées de cire, devienne triomphant.

Ses paysages, il les enferme, comme ses objets fabriqués, dans de petites vitrines qui reposent, cette fois-ci, sur un socle, comme cela se voyait autrefois dans les musées, et comme le font toujours les patenteux qui mettent sous cloche ou en bouteille un calvaire, un bateau ou un château. On dirait que ces paysages paradisiaques, immuables, hors du temps comme une définition ou un concept, attendent l'animal qui les compléterait et auquel ils pourraient servir de décor. Cet animal serait-il l'homme qui en est banni comme s'il ne les méritait pas, d'où l'importance de ces contenants de verre qui les rendent inaccessibles?

Ce que ces deux artistes partagent, outre l'honneur de cette exposition, c'est le paravent qu'ils placent entre l'artiste et l'œuvre finie, comme s'ils en refusaient la

responsabilité. Mais cet écran, fait de souvenirs que l'observateur partage en partie sinon entièrement, se compose de citations et d'objets familiers qu'ils sont seuls à avoir choisis, même s'ils s'en distancient, en les couvrant de poussière et en les mettant dans des vitrines démodées (Walker) ou entre guillemets (Dickson). La poussière chez l'un, le renvoi à des textes du passé (lointain ou rapproché), chez l'autre, invitent chacun à considérer ces objets nouveaux comme d'anciennes reliques, ce qui est une façon de tromper le temps mais non le spectateur à la fois incrédule et amusé par ce jeu dès qu'il commence à soupçonner l'énigme qu'on lui propose.

Pierre Karch

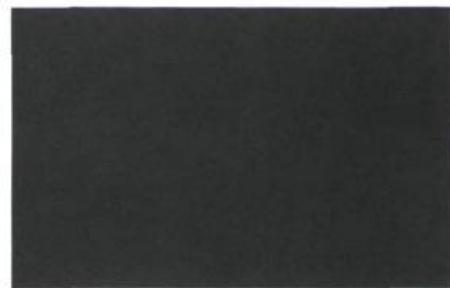
## HALIFAX

### D'une côte à l'autre: la photo

A Halifax, George Steeves vient juste de terminer la préparation de sa prochaine exposition: «Exile, A Journey with Astrid Brunner». Au Banff Centre, le photographe torontois, Douglas Clark, est en train de réunir les éléments du catalogue de son exposition «Law», tandis que la photographe de Vancouver, Ingrid Yuille, met la dernière main à ses «Ambiguous Zones». La comparaison des sensibilités totalement différentes de ces trois photographes permettra de mettre en relief les points singuliers de la photographie canadienne contemporaine.

«Exile» est le dernier de nombreux projets de Steeves dont les sujets sont les femmes. Il diffère de ses recherches précédentes dans le fait que, cette fois, son modèle est aussi une critique d'art dont les écrits font partie de l'exposition. Steeves implique donc son modèle, sur un pied d'égalité avec lui, dans la controverse sujet/objet bien souvent déclenchée par son travail.

Alors que, techniquement, il ne s'éloigne pas beaucoup de son mode habituel d'expression, semi-représentationnel et noir et blanc, il réussit à créer une narration réalistico-impressionniste portant sur des sujets comme la pornographie, le féminisme, le racisme et les intentions de la photographie contemporaine. La réponse de Steeves est sans



Ingrid Yuille  
*Ambiguous Zones, (Zone IV), 1990.*  
76,2 x 101,6 cm.

équivoque: la photographie s'intéresse avant tout à l'être humain. Des déclarations idéologiques contextuelles, faites maladroitement, ne feraient que brouiller ce message humain. Dans leur ensemble, les grandes images complexes, en couleur, de Douglas Clark, posent la question de l'historicité et des relations qui existent entre les imageries verbales et visuelles. Dans «Law», ses images s'imposent par leur présence, bien que, verbalement, Clark a tendance à éviter de répondre aux problèmes philosophiques qu'elles soulèvent inévitablement.

L'exemple le plus évident de cette attitude est sa *Madonna*, particulièrement chargée et référentielle que, de façon significative, Clark est tenté de ne pas inclure dans son exposition. Il explique la richesse de l'image en parlant de «tourisme contemporain», de «science-fiction», et de la «totale artificialité du sujet photographié». Le spectateur lui, de son côté, perçoit l'image comme une forme essentielle qui explique toutes les autres images de l'exposition de Clark.

*Madonna*, est une sorte de Pendule d'Einsiedeln, le sismographe hautement baroque d'un étrange faiseur d'images. Le médium photographique transcende la réalité iconique des éléments disparates qui constituent l'image finale. Quand la silhouette de la madone a fini son tour de piste avec un ange de l'ère technique, ou qu'elle est libérée de l'image du Christ tombant de sa robe bleue dans la splendeur baroque des feuilles d'automne (il importe peu que ces feuilles soient en réalité faites de plastique), l'image, dans sa totalité, devient le message. Et ce message, en partie contre la volonté de l'artiste, au point qu'il le nie, est saturé d'une crainte religieuse mêlée de respect.

Les images de Clark sont fortes, malgré que, comme Pirandello, il semble les confiner au rôle de «Six personnages en quête d'auteur». Le créateur se cachant derrière sa création ou, peut-être, se cachant d'elle.

Les «Ambiguous Zones», d'Ingrid Yuille, sont, dans tous les sens du terme, à l'autre extrémité du spectre. Les pures plages abstraites de Yuille, avec la façon qu'a l'artiste de réduire son médium à sa simple capacité d'utilisation de la lumière pour reproduire l'image de leur agence-

ment sont, de façon paradoxale, chargées d'un contenu émotionnel. L'absence délibérée de représentation iconique se transforme en une présence sensible d'une grande subtilité. Un poème lyrique qui n'utiliserait pas de mots: voilà la plus proche comparaison de la sorte de rêve qu'évoque cette production.

Uuille, très respectueuse du fait de la photographie, ne se propose rien de moins que de rendre tangibles et visibles les principes de base de son art. Ce que disent ses «Ambiguous Zones», c'est son émerveillement devant les beautés de la lumière et de l'obscurité. Et la lumière fut...

Astrid Brunner  
(Traduction de Jean Dumont)

## PARIS

### Art et publicité

Un coup de pub. Un coup d'art. Tandis que les publicitaires ont toujours lorgné du côté des arts à la recherche d'inspiration et d'originalité, le stock d'images véhiculées par la publicité n'a cessé de hanter les artistes. Ceux-ci ont su détourner et manipuler le langage publicitaire à leur profit. Aujourd'hui, les impératifs de visibilité totale et les stratégies de persuasion inspirent tout un courant d'entre eux. Ces jeunes artistes, enfants de Duchamp et de Coca-Cola, interrogent le statut et la valeur de l'œuvre d'art dans son rapport avec l'objet quotidien. Croisant pop et art conceptuel, ces artistes manient le slogan, l'imagerie, l'enseigne lumineuse, le logotype, les conditionnements publicitaires et les stratégies de marketing comme leurs aînés la palette et les pinceaux.

Tissées de fascinations réciproques, de distances, de croisements et d'emprunts, les relations complexes entre les deux mondes, celui de l'art et celui de la publicité, font l'objet d'une grande exposition multidisciplinaire pour laquelle, dans la lignée des expositions Paris-Moscou, Paris-Berlin ou Vienne, les trois départements du Centre Pompidou ont uni leurs efforts.

Retraçant ces cent ans de solitude, mais aussi de flirt, l'exposition *Art et publicité*, jusqu'au 25 février prochain, fait remonter l'engouement des jeunes turcs

de l'art actuel pour la – et leur – publicité à ces ancêtres que sont Toulouse-Lautrec, Sonia Delaunay, Rodtchenko, Picasso, le Bauhaus et les futuristes. Selon une méthodologie souvent discutable, ici se trouvent confrontées œuvres publicitaires et œuvres artistiques. C'est la publicité au service de l'art. A ce chapitre, l'exposition s'attache aux transferts stylistiques, plastiques et techniques qui s'opèrent entre ces notions confondues, et confondantes. L'exposition, et c'est là son volet le moins contestable, traite également de l'histoire de la publicité et de la communication visuelle et de son influence et son apport aux mouvements d'avant-garde. C'est l'art au service de la publicité. Le résultat est une puissante interrogation sur notre environnement visuel et un déroutant ensemble où voisinent, sans interruption, spots télévisés et architectures, affiches et objets témoins, collages et photographies, en une tentative de faire le point, à l'heure où se confondent, non sans confusion, ces notions. Mais comment ne pas évoquer ici un autre étonnement? C'est celui de James Harvey, un peintre expressionniste abstrait qui, pour gagner un peu d'argent, avait créé l'identité visuelle des tampons à récurer Brillo. Un intense désarroi le saisit, à la vue des boîtes de Brillo, entassées par Andy Warhol à la Stable Gallery, en 1964. Le bon design de l'un aura sans doute permis la renommée de l'œuvre ainsi empruntée, et de son célèbre «créateur». Ce désarroi est symptomatique. Il évoque les enjeux d'une exposition qui tente de réunir deux notions auxquelles s'appliquerait à merveille la boutade d'Oscar Wilde sur les Anglais et les Américains, «séparés par la même langue». Dans ces relations entre l'art et la publicité, réunis souvent malgré eux par un même goût de la provocation, que d'échanges et de connivences mais aussi que de malaises et d'ambiguïtés. Car entre art et publicité, tout se complique.

### Mémoires d'aveugle

En quoi une méditation sur la cécité peut-elle «éclairer» une réflexion sur le dessin? Pour Jacques Derrida, philosophe et essayiste sur l'art, «le dessin est aveugle». Si l'aveugle est avant tout quelqu'un qui voit avec le toucher et dont la main construit sa propre vision, le dessin serait donc aveugle! C'est ce thème paradoxal qui inaugurerait, au Musée du Louvre, un nouveau type d'expositions intitulées fort justement *Parti-Pris*. Et pour cause!

Selon la formule de ces expositions, une personnalité du monde intellectuel se substitue à l'historien d'art et au conservateur pour offrir au visiteur un choix et une lecture originale des dessins du Louvre, enrichis de prêts extérieurs. Premiers de ces commissaires exceptionnels, Jacques Derrida présentait donc une soixantaine d'œuvres regroupées sous le

titre *Mémoires d'aveugle*, *L'Autoportrait* et autres ruines (du 26 octobre 1990 au 21 janvier 1991). L'exposition illustrait et fécondait la méditation de l'auteur de *La Vérité en Peinture* sur la cécité comme représentation graphique et origine même du dessin.

La démonstration est étayée par des œuvres qui sont aussi des mises en scène des personnages d'aveugles qui hantent la mémoire de la Bible, de la mythologie grecque et romaine ou de la littérature. Certains de ces dessins s'attacheront donc à illustrer la figure de l'aveugle, ainsi *l'Étude pour un aveugle*, de Coppel, ou à documenter l'aveuglement violent des protagonistes, ou décrire les conditions et les circonstances de la vision, renvoyant, en poussant le thème et en l'extrapolant, aux images du songe, au regard du dormeur, et aux «visions» du visionnaire. Le thème de la guérison de l'aveugle est aussi évoqué, de même que celui des malheurs ou de la puissance du cyclope, dans un récit qui nous amène à regarder d'un autre œil les évocations du dédoublement des figures de Narcisse. Ces spéculations sur les miroirs et leur fascinante mécanique nous conduisent aux représentations de prothèses visuelles et d'instruments de la vue tels ce fameux *Autoportrait aux béquilles*, de Chardin, en associant ainsi aux motifs de la vue et de la cécité, ceux de l'autoportrait et ceux de l'anéantissement, d'où la ruine, selon un mode où sont conjuguées les images de la mémoire et celles de l'autobiographie. Car, selon le parti-pris de Jacques Derrida, qui croise ici le trajet d'un discours et le parcours d'une exposition, les questions et les hypothèses que soulève cette illustration de la genèse du regard par le dessin seraient avant tout celles de la mise en œuvre de la mémoire. Nous sommes ici renvoyés directement à ce qui se passe de l'autre côté de l'image, du côté du dessinateur et de sa main qui



Marcel Duchamp  
... *Pliant... de voyage*, N. Y., 1964.  
Ready-made: housse de machine à écrire  
*Underwood*; 23 x 50 x 30 cm.  
(Photo MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris)

observe et oublie, analyse et ordonne ex nihilo les impulsions de ses yeux, qu'il formulera à nouveau.

Expression biographique et fonction directe de l'énergie de la ligne poussée par la main, le dessin historique, vu sous ce riche parti-pris aveuglé et aveuglant, apparaît comme une forme d'expression très proche de l'usage qu'en ont fait les meilleurs artistes contemporains, celui d'un saut dans le vide, périlleux. En ce sens, cette réflexion philosophique qu'est l'exposition est aussi une machine à faire se coïncider les intuitions et les résonances avec un rare bonheur. Les prochains Parti-pris du Louvre seront assumés par le cinéaste Peter Greenaway et le critique d'art Jean Starobinski.

Signalons, toujours dans le Hall Napoléon du Louvre, une prochaine exposition consacrée au dessin, cette fois-ci sous l'angle des techniques et des spécificités de l'écriture des œuvres sur papiers dans laquelle la notion de repentir sera passée au crible (du 15 mars au 17 juin) tandis que le Département des arts graphiques, nous offre, également, jusqu'au 18 février prochain, une présentation consacrée aux dessins baroques, de Maratti à Piranesi, provenant des collections du Louvre et des musées français. C'est toujours une même fête du dessin, «matrice de l'art», celui des Maîtres espagnols des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui réjouira l'amateur lors d'une autre exposition consacrée aux collections publiques du Louvre et de Madrid, (du 19 avril au 15 juillet).

Fort heureusement, la Réunion des Musées nationaux a pensé souligner, au Grand Palais, le 400<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Simon Vouet (1590-1649), ce grand peintre français. Tableaux, dessins et tapisseries, présentés jusqu'au 13 février démontrent la complexité d'une carrière et la puissance lyrique d'un grand compositeur aux rythmes circulaires et aux agencements savants.

Glissant ici au chapitre de la biographie, mentionnons, trop brièvement, une exposition d'art contemporain, en trois lieux, présentée au Musée des beaux-arts du Havre, à l'École d'architecture de Haute-Normandie et au Musée de l'ancien Evêché d'Évreux, dont le thème, Vies d'Artistes, jusqu'au 15 janvier, est chargé d'enseignements. Ces vies, et ces œuvres, sont très justement celles de Ben, de Boltanski, de Hanne Darboven, de Ger Van Elk, d'Hamish Fulton, de James Lee Bryars, d'Arnulf Rainer.

Méconnu, le Musée Guimet, est pourtant l'un des premiers musées au monde en ce qui a trait à la richesse de ses collections d'art tibétain et népalais. Une donation récente, la donation Fournier portant sur l'art ésotérique de l'Himalaya, exposée jusqu'au 28 janvier, enrichit par son apport, —certaines pièces remontent au 12<sup>e</sup> siècle—, un ensemble exceptionnel d'un art complexe et déroutant.

René Viau.

### Yvette Froment à Cannes

Grâce à Gérard Xuriguera, qui en 1985 avait choisi un tableau d'Yvette Froment pour illustrer la jaquette de son livre *Les nouvelles figurations de 1960 à nos jours*, la production d'Yvette Froment l'avait précédée à Paris, où elle s'est installée il y a déjà un an. Sollicitée par plusieurs galeries, elle a accepté l'invitation de Christine Zanini à préparer, à très brève échéance, une exposition pour sa galerie de Cannes. Sur la vingtaine de tableaux présentés à la Galerie Grey en juillet-août 1990, une dizaine appartiennent à la production montréalaise de 1988-1989, fondée sur une recherche sur la pierre et le granit menée aux Grandes Bergeronnes, à Shawinigan, en Mauricie, et à Saint-Alexis-des-Monts, et dont trois tableaux avaient été exposés à *Femmes de parole et écologie*, en 1988. La pierre nue à flanc de montagne, la pierre sciée dans les parois des carrières, la pierre usinée en blocs de granit, la pierre transformée en stèle funéraire semble avoir menée l'artiste à une prise de conscience de la fragilité de la nature, de la vulnérabilité de l'homme. A Paris, la pierre, elle la retrouve dans les pavés des rues et dans l'omniprésente statuaire publique: Place de la Concorde, aux Invalides, au Louvre, au château de Versailles. Et c'est d'abord sur un trompe-l'œil de granit rose du Québec qu'Yvette Froment inscrira un bas-relief observé aux Invalides, dans un tableau titré symboliquement *Transition*. Suivent des tableaux presque tous conçus sur cette double thématique. *Quadrature* offre, sur un fond de pavés, le mouvement circulaire d'une sculpture à l'antique — un Lanzirotti du Louvre — la même répétée quatre fois mais qui, ayant au premier plan laissé tomber son masque, retrouve sa matière dure, opaque et polie, perdue dans la transparence chez les autres. Les têtes couronnées des allégories de Lille (*Moi et les autres*) et de Marseille (*Château en Paris*), trônant Place de la Concorde, servent son double propos: l'illusion (perdue?) de Paris, ville rêvée, cède au Paris altier et humain; la haute civilisation incarnée dans l'art se flétrit dans la contemplation d'elle-même. Ces matières dures et froides, qui s'accordent parfaitement avec la sécheresse de la peinture à l'acrylique, reçoivent une lumière qui parfois les réchauffe, parfois les détache les unes contre les autres.

En dépit d'un mélange de fascination pour la matière, la ville et l'art du passé, et de critique contre la dureté et l'égoïsme de Paris que ne réussit pas à masquer l'art, Yvette Froment domine ses émotions sans les nier, grâce à un métier sûr et des partis-pris compositionnels explicites, révélateurs.

La série parisienne est presque toute élaborée sur un fond de pavés, observés au ras du sol, parfois traités en conformité avec les règles de la perspective qui impose la réduction des objets à mesure de leur éloignement dans l'espace, parfois comme un mur, sur un plan presque vertical. Vieux pavés arrondis et usés — inusables. L'impression de profondeur ne tient pas à un traitement perspectiviste de l'espace, souvent vertical et bouché, mais à l'exploitation des éléments sculptés dans des plans et des formats distincts et qui suggèrent l'étalement des plans.



Yvette Froment  
*Quadrature*.  
Acrylique sur toile; 30,5 x 40,5 cm.

Certains des tableaux parisiens qui ironisent sur la persistance des erreurs humaines face à la nature (*Tout va à la Seine*), ou qui magnifient la beauté fragile de cette même nature, révèlent la poursuite d'une réflexion sur l'écologie commencée au Québec. Il n'est donc pas étonnant que cette suite de tableaux se soit achevée sur ce *Ciel de pierres* observé dans l'Archipel Chausey: à la manière des premiers paysages de Braque et Picasso l'espace est bouché, le motif aplati verticalement, ne laissant voir qu'une petite percée sur le vide dans la partie supérieure du tableau. La structure du tableau repose sur une faille centrale dans le rocher, faille accentuée, «montrée» par la géométrie du triangle qui la répète et la cerne. En dessinant ce triangle, l'artiste retrouve l'idée d'un procédé qu'elle exploitait différemment à Montréal, l'accentuation d'un détail significatif par sa mise en retrait — et en regard — en grand format, dans un cadrage surimposé. Le procédé devient une délicate réussite dans le traitement de cette frise du Musée des Monuments français (*La pomme de Cupidon*), dont le détail occupe tout le premier plan et presque toute la surface du tableau, ne laissant voir l'ensemble de la frise que comme une apparition sur un lointain nuage.

Bien éloignée de la réalité journalière, qui a un temps alimenté sa production, Yvette Froment transcende les motifs-prétextes qu'elle met en scène, ici pavés et sculptures, pour poser un regard personnel sur Paris et sur la vie.

En France, l'étiquette «maxi-réalisme» a remplacé le trop américain «hyperréa-

lisme» désormais entaché d'une connotation péjorative. Mais c'est bien malencontreusement que le tableau d'Yvette Froment – un bloc de granit rainuré, présenté dans une boîte dont le cadre avait reçu des encoches vis-à-vis des rainures – fut «classé» dans la section Maxi-réaliste au Salon Comparaisons de Paris, en juin 1989. Ces œuvres intériorisées n'ont plus rien à voir avec une peinture objective et froide: la figuration sert ici des propos multiples, subtils, et ne peut en rien être réduite à un système à la mode.

Claudette Hould

les écrits qui accompagnent les photos de Stan Douglas n'aidait pas à cerner rapidement le contenu. D'autant plus qu'il fallait visionner, sur deux moniteurs vidéo,



Carol Wainio  
*Revolutions per minute*, 1989.  
Acrylique sur toile; 112 x 284 cm.  
(Photo Louis Lussier)

des messages publicitaires entrecoupés de véritables situations dramatiques. Parce que ce discours, fondé sur les rapports du texte et de l'image, associait plusieurs niveaux représentatifs et divers temps de perception, l'intention de base se perdait dans la masse des informations. Jana Sterbak use aussi du moniteur qui récapitule la performance qu'elle a donnée au Musée des beaux-arts du Canada avec la robe de métal à roulettes disposée ici au centre du stand. Sans téléviseur, la robe n'atteint pas la signification documentée par le vidéo: l'autonomie de l'objet, mi-costume et mi-marchette pour bébés, n'arrivait pas à se stabiliser sans l'intervention d'un autre médium.

Cette année, peu de propos utilisaient une médiatisation excessive ou reposaient sur le langage, comme si le narratif trop explicatif était évacué. L'image photographique grand format, en noir et blanc surtout, remplaçait ces véhicules, afin de permettre au regardeur d'isoler le motif, la composition tendant à le centraliser. Ces photographes circonscrivent la figure humaine en gros plan comme au cinéma pour créer un effet immédiat, un lien qui nous unit malgré la différence des cultures. La photo de Jana Sterbak, en présentant le buste d'un homme vu de dos, et sur la nuque duquel apparaissent les lignes et chiffres habituellement imprimés sur des produits de consommation courante, exprime avec choc cette notion de l'identité à l'heure de la globalisation des marchés.

Pourtant, l'objet n'était pas absent. Quoiqu'on en ait repris la facture et la symbolique du grossissement jusqu'à la métaphore parfois. Afin de viser une appréhension universelle du réel au lieu d'en formaliser les détails. Les Italiens, tout particulièrement, stylisent des formes abstraites dont les matières finement polies poursuivent une histoire de la sculpture dans la continuité de Arp et Brancusi, mais structurée sur des trajectoires linéaires plus dispersées dans l'espace.

Au niveau de la peinture, les Allemands optent pour la texture. Ils envahissent même les cloisons en les éclaboussant d'un bord à l'autre, en les peignant directement. Par conséquent, l'énergie du geste et les traces instantanées qui en

résultent démontrent que l'artiste a peint son œuvre sur place. Ce procédé comporte un revers, car une excessive présence marque non seulement les limites de cet art déjà assimilé, mais aussi le manque. Cette idéologie du «coup de poing» était par ailleurs réitérée dans le pavillon allemand.

Si nous revenons à l'arrière-plan géopolitique, en les regroupant, la RFA et la RDA (soit l'Allemagne réunifiée), l'Italie et les États-Unis auront été les grands gagnants de *Aperto*; ce qui corrobore la revitalisation d'un plan Marshall n° 2 qui s'appuierait, grâce aux États-Unis, sur les deux pays européens qui ont perdu la guerre. Mais on doit tenir compte de la perte d'influence de la Biennale de Venise au profit d'autres biennales, sur d'autres continents, dont celles de Sao Paulo et de Sydney. En fait, le principe même des biennales tire de l'aile au moment où les foires internationales, qui font la promotion du marché de l'art, se multiplient.

En fait, jamais *Aperto* n'aura aussi bien porté son nom: ouvert à plusieurs vagues à la fois, d'où son grand intérêt. En mettant à l'épreuve les généralités, les catégories, les ensembles; l'art des années 90 s'annonce moins extrémiste mais tout aussi débordant.

Bien sûr, certaines voies se dégagent. La première recrée l'illusion, comme si elle dérivait du trompe-l'œil quand de loin le poids de l'objet semble extrêmement lourd et qu'on devine, à l'approche, que l'apparence nous a trompé au profit de la légèreté. La seconde rend dynamique le concept de soustraction: plutôt que de produire de nouvelles images, on subtilise celles qui existent déjà au sein de notre culture de consommation. Le recodage de celles-ci, en fractionnant un état déjà existant, développe la potentialité d'un encodage basé sur des valeurs autres. Certains recopient les lieux existants, d'anciens entrepôts de munition, avant leur fonction actuelle; d'où une instance critique énoncée par l'emplacement qui contribue à une ouverture d'esprit à laquelle nous n'étions guère habitués les années précédentes.

Si l'art contemporain reconnu a eu tendance, pendant les années 70, à refaçonner le monumental dont les photos sur toile de Jeff Koons posant nu avec la Cicciolina sont la queue de la comète, on sent très bien que cette ironie laisse filtrer la subtilité dans laquelle on pourrait ranger le cercle lumineux du français Michel Verjux (*Lumières*, CIAC, 1986). L'australienne Narelle Jubelin, en juxtaposant le petit-tout aux masques tribaux, les éléments fabriqués à d'autres tirés de collections muséales ou de souvenirs de voyage (dont la fameuse gondole de Venise) à l'objet trouvé, parle de cet achèvement post-moderne de l'œuvre d'art tant du point de vue formel que circonstanciel en évoquant un mélange des cultures artistiques et autres enfin réalisé.

Jean Tourangeau

## VENISE

### Aperto

Pendant la 43<sup>e</sup> Biennale de Venise, on a dit que *Aperto*, l'exposition qui rassemble le plus de pays hors de leur représentation à l'intérieur des pavillons nationaux situés dans les Giardini, qu'elle ne passerait pas à l'histoire. Or le Canada, grâce à la participation de Barbara Steinman, vivait alors un moment historique, car pour la première fois notre pays y était invité.

*Aperto*, version 44<sup>e</sup> Biennale de Venise, voit notre présence renforcée, sinon reconnue, puisque deux ans plus tard se côtoient deux artistes de Montréal: Rober Racine et Carol Wainio, l'artiste de Vancouver, Stan Douglas, et Jana Sterbak dont on a déjà remarqué chez nous plusieurs pièces depuis *Menues Manœuvres* (Musée d'art contemporain, 1982). D'ailleurs, ces trois derniers artistes s'étaient auparavant rencontrés sur les mêmes cimaises, au Musée des beaux-arts du Canada, durant *Songs of Experience*, en 1986.

Si *Aperto*, réservée aux moins de 35 ans, n'est pas une manifestation où règne la compétition, au contraire de la Biennale, il n'en demeure pas moins qu'elle confirme, à l'échelle internationale, des options et un goût d'abord entérinés nationalement, ainsi qu'un système hiérarchique qui relève peu du champ esthétique. Cependant, en marge de cet aspect «social», les œuvres peuvent s'imposer le temps d'un regard. Ce qui est beaucoup lorsqu'on sait que la version été 90 comprenait 27 pays incluant 79 artistes.

En ce sens, la justesse de la sélection des œuvres et leur présentation déterminent le parcours, l'attention que le visiteur leur portera. Ainsi l'effort exigé pour lire