Document generated on 04/23/2024 12:02 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 35, Number 142, March 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53731ac

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

(1991). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, *35*(142), 57–71.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

ExpOsitions

MONTREAL

L'art et la fin du monde

On assiste, depuis quelques années, à l'émergence d'une réflexion toujours mieux informée et plus complexe sur notre condition de témoins d'une fin de millénaire. Le spectre de l'apocalypse ranime les figures eschatologiques du passé et réveille le climat des grandes peurs caractéristiques des fins de cycles. Si pour certains, ce qui s'annonce est le début d'un temps nouveau, d'un nouvel âge avec toutes ses promesses, pour plusieurs, l'avenir s'assombrit et se raccourcit d'une façon alarmante, la liste des sujets d'inquiétude s'allongeant de jour en jour.

C'est pour faire le point sur la question dans le secteur des arts et de l'esthétique que Monique Brunet-Weinmann a organisé, cet automne, un colloque intitulé *L'Apocalypse comme métaphore* (au Centre Saidye Bronfman, les 1er et 2 octobre 1990). Elle y a réuni plusieurs artistes, des critiques et des philosophes de la culture, à la fois pour mesurer l'impact de cette perspective en art, et pour envisager les champs d'influence d'un art engagé dans ce domaine. Ces deux jours d'une réflexion intensive, abondamment illustrée par des productions d'artistes, ont porté sur deux des trois questions kantiennes. Que puis-je espérer? Que dois-je faire? L'éventail des réponses représente certainement les positions dominantes dans le milieu.

Pour Edgar Morin qui inaugurait le colloque, la nature de l'apocalypse contemporaine se distingue de ses formes antérieures: celle qui relevait du messianisme juif, tout empreinte d'espérance, et celle des pensées révolutionnaires, projetant un avenir radieux au-delà des conditionnels bains de sang. D'après le penseur français, au contraire, la menace qui se lève maintenant annonce un anéantissement sans espoir de salut. La bombe thermonucléaire, le sida, diverses formes de pollution, représentent de véritables épées de Damoclès. Le développement de notre civilisation a atteint un niveau qui engendre une dégradation alarmante. Les solutions: mettre un frein à notre sur-développement, grand responsable du sous-développement économique et socio-affectif d'une majorité d'individus et de pays; recréer une atmosphère de solidarité et de fraternité devant la menace mondiale; développer un niveau de conscience rendant chacun responsable du destin de la planète.

James Miller a présenté, dans un exposé des plus démonstratifs, les reprises, à propos du sida, de l'iconologie des danses macabres. Les images de la peste, de la mort ou de la famine, qui peuplaient toute une littérature, sont réutilisées pour sensibiliser à ce mal qui, comme le disait Edgar Morin, frappe de l'intérieur, par l'intimité du sexe.

Claire Gravel, dans une revue aussi instructive que critique, a commenté la production d'artistes soucieux de l'environnement au point d'en faire le contenu de leur œuvre. Lothmar Baumgarten, Guy Blackburn, Francine Larivée, pour n'en nommer que quelques-uns, ont choisi d'engager leur pratique selon divers procédés: – utilisation de matériaux récupérés, – installations mixtes faites de matériaux naturels et d'objets récupérés, – sensibilisation aux diverses pertes, – évocations d'images de la nature comme manque. S'ils sont déjà nombreux à s'impliquer, ils pourraient être plus, d'autant que les menaces s'atomisent en se multipliant comme le remarquaient justement Edgard Morin et Monique Brunet-Weinmann, et que, à côté du monstre damocléen que représente le thermonucléaire, il y a toutes ces petites causes auxquelles il est urgent que l'on s'attaque.

Monique Brunet-Weinmann
(Photo gracieuseté Vidéotron - Art Média)

Mais quelles sont les armes de l'artiste? En dehors de la dénonciation, il y a la déconstruction. C'est sur cette démarche qu'ont insisté Monique Brunet-Weinmann et Jean Dumont. Ce dernier a attiré notre attention sur le détournement de sens infligé par certains artistes à des images, à des pratiques connues. Il y a déconstruction quand il y a introduction d'altérité et perte d'assurance. Cette stratégie exhibe la fragilité du sens, et métaphoriquement la fragilité de nos constructions. Cette déconstruction peut du reste se cantonner dans des préoccupations strictement formelles. C'est l'option que présentait Sylvie Guimont, ou que défendent les architectes déconstructivistes (Hadid, Eisenheim, Yatsuka, etc.). Pour eux comme pour les artistes que commentait Monique Brunet-Weinmann, la déconstruction peut s'exprimer assertoriquement, sans les marques de désespoir ou de cynisme caractéristiques de cette attitude dans d'autres secteurs. Le cas de Tadashi Kawamata est exemplaire à cet égard. Ses installations illustrent la «construction de la déconstruction» qu'elles reproduisent par ailleurs, la déconstruction de ces montages étant planifiée.

Enfin, quelques mots avant de conclure sur la prestation de Marc Angenot, le spécialiste d'une autre fin de siècle, l'année 1889. Sa réflexion a porté sur les visées utopistes des idéologues du socialisme à la veille de la première guerre mondiale. Ces rappels de l'idéal collectiviste sont des plus inquiétants aujourd'hui, quand on fait le bilan de ce que ces politiques ont engendré. Plus encore, quand on les compare au régime que prônent certains écologistes.

Si ce colloque n'a pas apporté de solutions précises aux problèmes soulevés, ce n'était d'ailleurs pas son mandat, il a néanmoins précisé des enjeux qui se présentent avec d'autant plus d'immédiateté qu'ils impliquent une dimension visuelle. Mais l'art n'a-t-il pas pour mission de fournir un contenu sensible à l'idée?

Dix, neuf, huit,... le compte à rebours a commencé. Il ne reste plus que neuf ans et des poussières avant la fin du millénaire ou avant le premier jour de l'an 2000. C'est au choix. Selon que l'on est saisi par la symbolique eschatologique, l'atmosphère angoissée des fins de siècle, l'appréhension de catastrophes dignes d'une fin du monde, les aspects sombres d'une vision apocalyptique. Ou, au contraire, selon qu'on se sent transporté par l'atmosphère fébrile d'un nouvel âge, l'espoir de la visée millénariste, le rêve utopiste d'une société regénérée, par l'autre version de la vision apocalyptique, la possibilité d'une renaissance.

Le large éventail de perspectives artistiques et critiques oscillant entre ces deux positions, présenté au colloque par les participants, artistes, critiques et historiens, a fait avancer la réflexion sur les figures actuelles de l'apocalypse.

Louise Poissant

Aram Dervent chez Dazibao

Soulignons tout d'abord le dixième anniversaire de la Galerie Dazibao qui est la seule, à Montréal, à réserver exclusivement ses cimaises à la photographie contemporaine. Il faut se réjouir de l'événement et souhaiter longue vie à ce centre dynamique.

Aram Dervent, qui est né à Bujumbura, au Burundi, en 1949, nous présentait à l'occasion de son exposition, du 12 septembre au 14 octobre, dix-sept photographies couleur imprimées sur papier cibachrome. On sait que ce support a l'avantage d'une durée de vie supérieure au papier couleur habituel. Ces photographies nous donnent à voir une femme enceinte occupant différentes positions, et photographiée selon plusieurs points de vue. Ces images sont par la suite retravaillées de diverses façons, notamment avec des encres de couleur, du crayon ou encore par procédé de grattage sur la surface de l'émulsion photographique.

Aram Dervent

D'autres sont pliées puis déchirées, ou encore découpées avant d'être recollées avec du scotch ou des agrafes. Le résultat sera par la suite photographié, de façon à obtenir un photomontage, une image lisse exempte des traces diverses du processus de réalisation.

Ce travail pictural est sans doute l'élément important à retenir de ces œuvres. On peut y voir, dans un premier temps, une métaphore du «travail» de la mère, mais on peut aussi comprendre – le titre de l'exposition *Matrice*, nous y incite – la mère en tant que «matrice» de l'enfant, mais aussi – par sa reproduction photographique – la «matrice» indirecte des photographies que présente Dervent.

Dans un deuxième temps toutefois, un autre niveau de lecture s'impose plus fortement que le premier et qui a trait à l'effet plastique suscité par les diverses manipulations de l'artiste qui ont suivi la réalisation de l'image initiale. En effet, ce travail de déchirure, de collage, de grattage, de couture, si l'on veut, n'est pas sans nous rappeler les images «pictorialistes» du début du siècle, notamment celles de Robert Demachy, qui mettait lui aussi, tout comme Dervent, l'accent de l'œuvre sur la manière, plutôt que sur le sujet donné à voir, qui ne devenait plus finalement qu'un prétexte à l'élaboration du vrai travail.

Le procédé utilisé par Dervent ne va pas sans effets séducteurs, avec quelques belles réussites, notamment dans *Fossile*, *Outremer* ou encore *Agrafe*. Dans ce dernier cas, on est touché par la présence très forte de la reproduction des agrafes qui viennent suturer d'une façon très illusionniste une reproduction du corps de la mère.

Malheureusement, certaines pièces n'ont pas cette résonance, probablement parce que la matière picturale a été trop gommée par les multiples interventions de l'artiste et la rephotographie du montage. Plus on parcourt cette exposition et plus on se prend à souhaiter voir les vrais collages, qui nous permettraient sans doute de mieux sentir le processus de mise en visibilité de ces images, et qui apporteraient, dans bien des cas, un plaisir esthétique plus vif.

Michel Gaboury

La géométrie sensible de Kiopini

Le véritable danger des théories ne naît pas de la rigueur de leur logique mais, curieusement, d'un des facteurs qui leur est certainement le plus étranger: la *croyance*, la foi des théoriciens en cette rigueur. Et les théories artistiques n'en sont pas à l'abri plus que les autres.

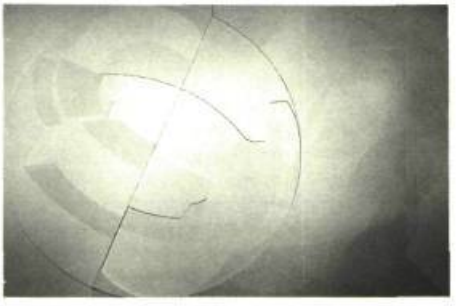
Faire l'histoire de ces théories c'est, par définition, mettre en doute leur rigueur, montrer, dans le fait même de leur succession, la constance des failles. C'est créer l'écart générateur, ouvrir à la vie le cercle trop parfait.

Cet écart ne pouvait échapper au spectateur qui s'arrêtait devant *Éclipse Espace/Temps* (1989), la grande acrylique sur contreplaqué qui faisait partie de la dernière et très belle exposition de Christian Kiopini, à la Galerie Michel Tétreault (du 24 octobre au 24 novembre), et qui ne pouvait manquer de voir, comme Serres au cratère d'Empédocle, «que les ronds ne s'y rattrapent pas et s'ouvrent en spirale...»

Toute l'œuvre de Kiopini, 20 années de travail, questionne, d'une façon ou d'une autre, l'histoire et la théorie de la peinture. Plus exactement, comme le remarquait Louise Poissant, dans le catalogue de *L'Art pense*, en 1984, elle en «exhibe» les mécanisme et les moyens, particulièrement la perspective et la couleur.

La perspective étant, en soi, une théorie de l'illusion du sensible, se prête, mieux que toute autre, à cette recherche du défaut dans la cuirasse, et l'œuvre inclut aisément, dans ce jeu de la *désillusion*, le spectateur non théoricien, indispensable, de toute façon, à son fonctionnement. L'intelligible et le sensible se rencontrent toujours au centre des pièces de Kiopini. Leur opposition naturelle n'est pas niée, mais elle est comme ignorée dans leur relation de voisinage. L'appel à l'humain est constant, au-delà de la théorie où, pourrait-on dire, par son entremise même.

Les tableaux de Kiopini, offrent toujours au spectateur attentif la possibilité d'y distinguer un *lieu*, qu'il peut faire sien. C'était sans doute encore plus évident dans les sortes d'installations antérieures. Les liens de ce travail avec l'architecture en sont renforcés. À moins que ce soient les relations de cette dernière avec la géométrie et la perspective qui aient donné naissance à cette notion du lieu dans l'œuvre. Lieu particulier d'ailleurs, puisqu'existant au nœud des diverses projections sphériques, il se constitue comme l'image même du centre, mais qu'issu de l'illusion et de l'entrecroisement des perspectives variées, il est perçu comme un continuum de l'espace.



Christian Kiopini
Un hiver fictif, 1990.
Acrylique sur contreplaqué; 244 x 366 cm.
(Photo Daniel Roussel)

Aidés par des couleurs apparemment froides, mais qui prennent vie et chaleur dans la progression souvent minimale de leurs tonalités, et par les fils minces, collés à la surface, qui les séparent, les plans et les perspectives jouent à se tromper, s'échangent des informations dont la fausseté est révélée soudain par la réalité inattendue d'un relief véritable. L'espace et le temps sont courbes à la surface de ces tableaux.

Jean Dumont

Françoise Tounissoux, une nouvelle orientation

La pratique de Françoise Tounissoux vient de prendre un nouveau tournant. Les onze œuvres présentées à la Galerie Trois Points (du 3 au 27 octobre 1990) permettent au spectateur de suivre cette transformation car l'exposition montre à la fois des œuvres très récentes et des tableaux des années 86-87. Cette rencontre peut surprendre – et même un peu décevoir – dans la mesure où les dernières œuvres sont très différentes des toiles libres, richement colorées, auxquelles Françoise Tounissoux nous avait habitués. Jusqu'à présent, sa démarche se caractérisait surtout par l'assemblage de morceaux de toile découpés et peints qui donnaient lieu à de grands ensembles fixés à même le mur, dont la monumentalité était accentuée par les effets de surface. Par le biais du découpage et du collage, le travail sur le support était donc au cœur des préoccupations formelles de l'artiste. De plus, cette dernière savait admirablement bien manier les couleurs qui, sous ses brosses, devenaient vives, brillantes: il faut penser à son bleu nuit profond parsemé de paillettes dorées (*L'Ouroboros retenait avec force le firmament afin qu'il ne se disperse à l'infini*) ou encore à ses rouges flamboyants et ses orangers éclatants (*L'illusion du Temps: le feu et l'ange*). Cette coloration vibrante, presqu'insolente, servait à merveille son vocabulaire des plus symboliques. Parmi les motifs de flammes, de croix et d'ovales s'érigeait une figure humaine schématique, hiératique, réduite à ses contours. Ainsi privée de regard et d'anatomie, cette silhouette devenait un archétype autour duquel se déployait le lyrisme des œuvres de Françoise Tounissoux.

La série *Terre souffrance* apparaît dans ce contexte comme fort austère. Les couleurs plus mates et plus sombres, appliquées sur la toile ou sur les panneaux de

Françoise Tounissoux
Terre souffrance II, 1990.
Huile, bâtons d'huile sur panneau de bois;
38 x 132,5 cm.
(Photo gracieuseté Galerie Trois Points)

bois, ont perdu leur prégnance. L'artiste utilise de nouveaux matériaux (cuivre, plomb) tandis qu'elle privilégie désormais un support rectangulaire dont la surface plutôt lisse ne s'apparente en rien aux froissures, pliages et effilochages des œuvres antérieures. La présence d'un cadre noir sur certains tableaux vient même changer entièrement le rapport aux œuvres qui, ainsi délimitées physiquement, n'amènent plus le spectateur à s'interroger sur les relations existant entre la forme et le fond, la surface et la profondeur, la découpe et le mur. L'iconographie a également changé: les grandes silhouettes humaines ont laissé place aux têtes de mort et les astres enflammés se sont transformés en portions du globe terrestre. La figuration est plus sinistre certes, mais également plus orientée. Les œuvres récentes de Françoise Tounissoux possèdent une dimension écologique ou du moins sociale. Le thème de *Terre souffrance* laisse en effet présager les enjeux de ces derniers tableaux: la souffrance du monde, la planète déchirée, ravagée par le souffle de la mort qui sème silence et désolation (*Feu cosmique/Feu tellurique*).

Outre la pertinence de leur propos, il semble que la facture des œuvres récentes ne soit pas aussi achevée qu'elle le devrait, et cela malgré le souci d'intégrer au tableau la troisième dimension par le biais d'un relief de métal (*Terre souffrance III*). Est-ce à cause du sujet qui requiert une plus grande sobriété? Est-ce plutôt à cause de la nouveauté de ces préoccupations dans le travail de l'artiste? Chose certaine, le caractère poétique et la richesse chromatique des toiles libres de 86-87 les rendaient beaucoup plus évocatrices et séduisantes que les dernières propositions. Il reste enfin à souhaiter que cette période de transition permette à Françoise Tounissoux de maîtriser son nouveau «langage» tout aussi bien que le précédent.

Françoise Lucbert

Rétrospective Fernand Leduc au CIAC et à la Galerie Dominion

Comme nous le rappelle une visite attentive des expositions, Fernand Leduc a exercé une influence tout au long de sa carrière. Après les Plasticiens, regroupés autour de lui dans les années 50, cette influence perdure et se retrouvera par exemple aussi bien chez Michèle Drouin (les aplats des années 78-80) que dans le pointillisme poussé à sa limite, de Louis Comtois.

Bien qu'il soit membre du noyau automatiste initial, sa démarche, plus feutrée que celle d'un Riopelle, plus contenue que celle d'un Borduas, a des exigences plus classiques. Plus formelle, sans pour autant tomber dans le formalisme, qu'il a su éviter en se renouvelant. Sa trajectoire en effet le mène vers un tachisme assez pur, et son admiration pour certains peintres de l'École de Paris, dont Bazaine, accentuera cet effet de silence qui semble être bien dans sa nature. Très vite, chez Leduc, la surface de la toile se prêtera plus à des ascèses qu'à des éclats.

Peinture ésotérique à la limite, où la forme adoptée répond à une certaine nécessité d'ordre. Une tentative de circonscrire les sensations appréhendées par l'artiste, et de les enfermer à l'intérieur d'un cadre qui leur soit frontière, à l'intérieur duquel, seulement, elles pourront s'exprimer, se manifester. Ce voyage vers le silence amène la couleur à gommer peu à peu ses effets de constraste pour jouer sur une gamme réduite allant vers la monochromie, sujet d'exploration sans limites. Les freins mis à tout ce qui sort de la toile intériorisent le travail du peintre, sa démarche se limite volontairement à la concentration dans l'espace devenu préoccupation secondaire, alors que la couleur devient facteur et support premier de l'imagination. La couleur, et bientôt la nuance.

Fernand Leduc
Le monstre, c. 1940.
Dessin à l'encre; 27,3 x 20,3 cm.
Montréal, Coll. particulière.
(Photo gracieuseté Galerie Dominion)

Comme un virtuose, il fait ses gammes, à la fois pour augmenter sa discipline et pour se libérer, par la pratique, des préoccupations de la technique. Ces deux phases dans l'œuvre de Leduc sont parfois difficiles à séparer; le processus est lent à aboutir. On en voit généralement toutes les étapes jusqu'à la période où, bien assimilées, les nouvelles techniques aboutissent au service de l'œuvre.

La Rétrospective se déroulait en deux temps. D'abord à la Galerie Dominion, qui maintenant représente l'artiste, une cinquantaine d'œuvres tirées des musées et collections privées canadiens. Puis, à la Place du Parc, une exposition regroupant la plupart des toiles présentées au Musée des beaux-arts de Chartres, en 1985, plus des œuvres de la période 85 à 90, en tout une centaine. Cette dernière exposition a circulé sous l'égide du CIAC dans plusieurs musées canadiens.

On y découvre, vers 1943, des échappées vers un surréalisme fantastique. Vers 45, la palette acquiert des teintes sourdes, à l'espagnole, que l'on retrouvera de façon récurrente dans tout l'œuvre. En 46, l'influence de Borduas est perceptible dans les grands éclatements du geste. Dès 48, le climat toujours lyrique se fait plus abstrait. En 49-50, le jeu des rouges vers le rose, l'ocre et le blanc annonce les monochromies futures. Peu à peu le motif disparaît, l'espace se précise, s'épure. Vers 52-54, les plans se rationalisent, se mondrianisent. Vers 55, la couleur devient le point de référence du rythme. 1956, traits tirés au cordeau, entrecroisements de masses qui se durcissent, angles qui se font aigus. En 1960, toute la structure est couleur, couleur et plans ayant même valeur d'intensité. 62-66, mouvements sinueux sur des surfaces immobiles, reliefs à effet sculptural. Contrastes forts: bleu cru sur noir, noir et rouge, vert gris et bleu terre. En 66, passage à des modulations de formes, de l'angle à la courbe. On songe aux papiers découpés de Matisse. 1986, remarquable maîtrise des bleus et des verts qui explique l'intensité toute proche des recherches de la couleur par l'intérieur.

1970 à nos jours: l'évolution des monochromies, lumière rasante, naturelle (mal perçue à la place du Parc où l'éclairage électrique est quelque peu en contradiction avec la démarche de l'artiste), dont les chatoiements donnent sens à l'œuvre. Polyptyques gris, beiges ou bleus, à effet de rebondissements nés de l'œil qui s'ajoute pour établir un lien entre les différents panneaux pourtant si semblables.

Plus bénédictin que voluptueux, un certain entêtement théorique qui débouchera peut-être sur une nouvelle respiration? De toute manière, une exposition qui permet de bien situer historiquement un peintre ayant joué un rôle de premier plan dans la naissance des arts visuels à Montréal.

La Rétrospective a donné lieu à la publication d'un impressionnant catalogue – 160 pages illustrées en couleur – réalisé par le Musée de Chartres et diffusé par le CIAC.

Paquerette Villeneuve

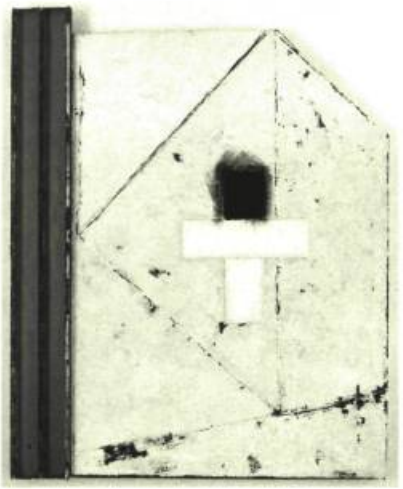
Expositions: *Fernand Leduc: 1943-1988*, C.I.A.C., du 15 septembre au 28 octobre. *Œuvres des années quarante à soixante-dix*, Galerie Dominion, du 13 septembre au 3 octobre 1990.

L'éternité transitoire d'Irene Whittome

À Montréal, la Galerie Samuel Lallouz a présenté (13 octobre – 10 novembre 1990) une exposition d'Irene Whittome assez exceptionnelle pour justifier la publication d'un excellent catalogue. Exceptionnelle, d'une part parce qu'elle rassemble une dizaine de peintures à l'huile et à l'encaustique de grands formats sur toile ou panneau de masonite, alors qu'on associe spontanément le nom de Whittome à des installations (de *La salle de classe*, 1980, au *Musée des traces*, 1989), à des estampes minimalistes et autres interventions sur papier, trous d'épingle et «jeux de ficelle». D'autre part, les peintures récentes (1988-90) de figures botaniques très sexualisées, très colorées, très présentes, n'ont plus rien à voir avec les structurations et le formalisme en blanc des peintures antérieures. Avec leurs teintes de chair et de sang – rose incarnat, rouge sombre, pourpre mêlé de vert – leur forme noire agrandie sur un fond indéterminé, les volutes et les protubérances de leurs organes végétaux, ces fleurs étranges – sabot de Vénus, orchidée, arum? – ont quelque chose de vénéneux qui dérange. Comme dérangeaient les formes vulvaires (dites vulgaires) des céramiques conçues par Judy Chicago pour le *Dinner Party*. Cependant, Whittome n'exclut pas systématiquement le principe masculin complémentaire.

Même si le rapprochement peut en choquer plusieurs, il s'impose en somme quand on pense que les deux artistes/femmes utilisent les mêmes motifs, les mêmes symboles de la fertilité, dans une perspective transhistorique et transculturelle. On les trouve aussi dans les représentations d'art primitif qui sont une autre constituante de cette exposition, en rapport d'analogie et de contiguïté avec la précédente, les 33 dessins d'*Ozeanische Kunst* étant accrochés dans la même salle que les toiles végé(ni)tales. Sur les planches en noir et blanc d'un livre allemand qui reproduisent des masques, des statuettes en bois, paille tressée et coquillages de la sculpture mélanésienne, Irene Whittome ajoute ses propres signes, en noir, rouge et blanc, qui soulignent comme des tatouages les signes archétypaux et la symbolique venue d'une autre culture, d'autres croyances, de temps antérieurs. Elle se les approprie pour tenter de vivre, comme le font ces cultures/cultes, la spiritualité au quotidien.

Durée transhistorique, a-temporelle qui est la donnée fondamentale du travail de Whittome. D'où sa fascination pour les musées: si elle les questionne et les met en cause dans certaines installations, c'est parce qu'ils suscitent en elle une espèce de haine/amour. Surtout, pour elle, une œuvre est toujours en cours, «in progress», et l'artiste en attente, en «standby» par rapport à des fragments d'œuvres possibles, ou latentes. C'est aussi qu'elle reprend, à dix ou même vingt ans d'intervalle, certaines pièces pour les retravailler, les intégrer, en les changeant, à une œuvre nouvelle, peut-être aussi transitoire. C'est ainsi



Irene F. Whittome
New Testament, 1982-88.
Encaustique sur bois; 173 x 145 cm.
(Photo gracieuseté Galerie Samuel Lallouz)

que les superbes et subtiles *Cantos I, II, III* sont datés *1971-1980-1990*. Le *New Testament*, de 1982, panneau en noir et blanc dans l'esprit de Malevitch, a été renouvelé par l'ajout latéral de deux travées rouge et noir. Dans sa structuration dépouillée, cette œuvre est mûrement aboutie, ascétiquement complète.

L'utilisation de l'encaustique, matériau tactile, ductile, organique, relève de la même philosophie de l'éternité transitoire. La cire est provisoirement figée dans un état d'être, mais on peut la refondre pour la faire accéder à un autre état. Ainsi dure-t-elle dans un changement perpétuel, à l'image de la vie, de la fertilité qui transcende les péripéties historiques.

Monique Brunet Weinmann

Vues de Rome

Décidément, le hasard fait bien les choses. Après l'exposition des peintres italianisants hollandais que le Musée des beaux-arts présenta pendant l'été (voir *Vie des Arts*, no 141, p. 66), la Chapelle historique du Bon-Pasteur recevait, du 25 octobre jusqu'au 15 décembre 1990, une sélection de quelque quatre-vingt dessins de vues de Rome, tirés de la collection Thomas Ashby, de la Bibliothèque Vaticane. Dans l'espace de quelques mois, le public montréalais a pu ainsi étudier plusieurs aspects du phénomène de l'italianisme dans les arts plastiques. La responsabilité de l'exposition *Views of Rome*, qui a circulé dans plusieurs grandes villes nord-américaines – Montréal fut son seul arrêt canadien – revient au Département des expositions itinérantes de la Smithsonian Institution de Washington.

Thomas Ashby (1874-1931) fut, pendant une vingtaine d'années, le directeur de la British School de Rome. Archéologue et spécialiste de la topographie historique de la ville des Papes et de sa *campagna*, auteur de quelques travaux importants dans le domaine (*The Roman Campagna in Classical Times*, 1927, *The Aqueducts of Ancient Rome*, 1935, etc), Ashby a constitué une collection de près de 6.000 estampes et de 1.000 dessins, ayant presque toujours un rapport direct avec ses intérêts d'historien. Cette importante collection a été achetée dans les années 30 par la Bibliothèque Vaticane, son étude systématique ne devant commencer cependant que quarante ans plus tard (Didier Bodart, *Dessins de la Collection Thomas Ashby à la Bibliothèque Vaticane*, 1975).

La spécificité de l'exposition de la Chapelle historique du Bon-Pasteur se manifeste d'emblée. Les dessins, exécutés entre la première moitié du XVIe siècle et les débuts du XIXe siècle, furent en effet collectionnés moins en fonction de leur intérêt artistique qu'à cause de leur valeur proprement documentaire. À ce titre ils constituent des documents fascinants et précieux, car ils nous présentent biens des monuments romains, anciens et modernes, à différentes étapes de leur histoire et de leur insertion dans un tissu urbain en continuel changement.

C'était ainsi, en toute logique, que l'exposition s'organisait par groupes d'œuvres se rapportant à un monument ou à un site. Les quatre premières feuilles, par exemple, nous montraient la basilique Saint-Pierre, depuis les débuts de sa construction (Cat. 2, dessin datant d'environ 1524) jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le *Castel Sant'Angelo*, le mausolée que l'empereur Hadrien s'est fait construire entre 28 et 23 avant J.-C., est représenté dans quatre dessins, dont celui à la plume et encre brune attribué à Giovanni Battista Busiri (1698-1757). L'une des plus belles pièces de l'ensemble (*La Ripa Grande*, Cat. 12), attribuée à Cornelis van Pœlenburgh, peintre représenté par six tableaux dans l'exposition du Musée des beaux-arts, faisait partie d'une série de vues de bâtiments donnant sur le Tibre. Le monogrammiste AB, artiste probablement allemand, actif entre 1723 et 1745, dont l'exposition nous montrait trois dessins, est l'auteur de l'une des deux représentation du *Ponte Rotto* (Cat. 14). Ce pont fut construit entre 179 et 142 avant notre ère et se trouvait déjà sérieusement endommagé dans la

Giovanni Battista Busiri (1698-1757)
Castel Sant'Angelo.
Plume et encre brune; 17,4 x 23,9 cm.

première moitié du XIIIe siècle. Artiste amateur peu doué, laborieux et gauche au dessin et dans les mises en perspective, le monogrammiste AB était sans doute un de ces voyageurs si typiques du XVIIIe siècle, cultivés et profondément attachés à la culture classique et au monde méridional. Né et décédé à Bath où, paraît-il, il fut professeur de dessin, le Britannique Ferdinand Becker (décédé en 1825) a développé une technique minutieuse très proche de l'art des graveurs. On connaît effectivement de cet artiste, dessinateur topographe, des suites de gravures au burin et à l'eau-forte. L'exposition nous montrait huit de ses dessins.

Cinq dessins prenaient pour thème principal le Colisée, dont un, à la plume et au lavis, attribué à Jan Brueghel l'Ancien (Cat. 24), de même que l'œuvre la plus finie de l'exposition, de Jakob Philipp Hackert (1737-1807), reproduite sur la couverture du catalogue et sur l'affiche (Cat. 27). Bien d'autres artistes nous présentaient des vues du Palatin, de l'Arc de Constantin, du Pincio, du Ponte Milvio, du Tivoli, de ruines diverses, etc. Soulignons deux intéressantes représentations du soi-disant Temple de Minerva Medica (Cat. 39-40), l'une des structures les plus spectaculaires de l'architecture antique, avec son immense rotonde entourée de neuf absides semi-circulaires, respectivement par Jacob Franckaert l'Ancien (vers 1550-1601) et par Louis-Gabriel Blanchet (1705-1772).

L'amour de l'Italie constitue un chapitre singulier de l'histoire culturelle de l'Occident. Aucune ville occidentale n'aura été, autant que la ville éternelle, dessinée, peinte et gravée par des artistes et par des curieux venus, pendant des siècles, des quatre coins du monde. C'est une partie de cette histoire que nous racontent, avec respect, tendresse ou nostalgie, mais toujours avec admiration, les dessins de *Views of Rome*. Il est heureux qu'une telle exposition ait été présentée par une composante du réseau des Maisons de la Culture, qui continuent d'affirmer ainsi l'importance du rôle qu'elles jouent dans la dynamique culturelle de la métropole. Un dernier mot enfin pour le magnifique catalogue publié sous la direction de Raymond Keaveney, qui reproduit en couleurs tous les dessins. (Londres, Scala Publications, 1988, 304 pages).

Luís de Moura Sobral

Regards d'enfants et de photographes

En ouvrant le dossier reçu lorsque la revue m'avait demandé de couvrir l'expo *La banque Lloyd's* (devenue depuis *La Banque HongKong du Canada): Photographies d'enfants 150 ans*, je n'ai pas tout de suite compris. La Banque collectionnait-elle depuis toujours des photos et avait-elle tiré de sa

Julia Margaret Cameron
The Kiss of Peace, 1869.
35,5 x 28 cm.

collection de quoi faire une exposition itinérante? Erreur: il s'agissait seulement d'une exposition subventionnée par la Banque, qui se mettait ainsi en vedette. Les corporations devraient se faire plus discrètes, qui peuvent bien sûr favoriser la diffusion de l'art, mais ne peuvent le produire. Donnons toutefois crédit à la Banque, et à ses successeurs, pour avoir assumé tous les frais d'un tel projet, et d'avoir en outre offert 12 000 dollars à la Winnipeg Art Gallery pour l'achat d'œuvres canadiennes reliées à l'exposition.

Entre deux gestes de baguette – lisant dans mon restaurant chinois préféré les textes de présentation des artistes, j'ai commencé à rêver à ma visite. Premier grand déclencheur: Lewis Carroll. Les phantasmes du Révérend Hodgson, qui péchait par innocence, quel luxe! auraient largement suffi à me faire déplacer. Heinrich Heidersberger et Herbert Lambert aussi m'ont intriguée. Dans la présentation aussi succincte qu'efficace des artistes choisis, ces deux apparaissaient tout nus sans même une indication de leurs dates d'existence...

Maintenant, visitons. L'heure de parcours dans les salles du Centre Saidye Bronfman m'a semblé durer une minute, tant la sélection proposée par la conservatrice invitée, Jane Corkin, est riche, et superbe la qualité de regard qui a donné naissance aux œuvres. Sur une période de plus d'un siècle, le choix de chaque photographe sert de révélateur non seulement de sa personnalité – ce qui est l'apanage de l'artiste, mais aussi de son époque, là où il n'est qu'un témoin, à son corps défendant, de la façon de vivre de tous. Au gré des modes d'expression de sensibilités particulières, de courants esthétiques, d'orientations sentimentales ou sociales, le photographe se révèle témoin privilégié de son temps. Avec une simple caméra et un film en celluloid (habituellement!), il piège les «climats» de son environnement ou de ses errances. Déambulant avec un intérêt toujours en éveil parmi ses semblables, il nous dévoile des pensées ou des émotions qui échappent sans doute à ses modèles, trace une tragédie touchant toute une couche de population, à partir d'un faciès marqué par le désespoir, ou relève, d'un clin d'œil, des ambiguïtés sur lesquelles il y aurait long à dire: *Majorettes* (W. Klein). Les courants esthétiques: influence des pré-raphaélites, du Bauhaus, du baroque contemporain, sont aussi présents. Pour aboutir, avec John Baldessari, à une œuvre porteuse d'un message artistique au-delà des prérogatives naturelles de la photo.

Chaque photographe réagit à l'époque et au langage avec son propre tempérament: la tendresse, la mélancolie, la badauderie, l'indignation et parfois même un mystère qui ne se révélera que plus tard.

Les enfants dans tout cela? Ils sont présents partout, au premier degré d'innocence à cru. Pas de place pour le sourire chez les petits Blancs sans-abri de M. E. Marks, dont les petits Noirs ripostent déjà avec un certain décorum à la même situation. Dénuement au-delà de toute limite chez cet enfant d'Acapulco présenté simplement nu, de la nudité de qui ne possède pas même une culotte pour cacher son sexe (Kertész). Joies et espoirs – les yeux déjà tournés vers les succès futurs – pour ces petites ballerines de la post-révolution russe? Avenirs plus sombres sous les crânes rasés des petits élèves sibériens, vus par Margaret Bourke-White?

L'humanité, avec ses modulations extrêmes, palpite tout au long de cette exposition. Spano, dans le métro new-yorkais, Peress, à Belfast, Avedon, en Sicile, Beaton, dans le salon familial, mère et fille en deux planètes, de Crawley, enfant funambule, de Acland, petit masque, de McCartney, le bébé colonel, de Winogrand, l'héritier Ruspoli, de Horst, le petit Indien ravi, de Staats, les filles–femmes, de Carroll, Steichen romantique, les «petites filles modèles», de B. Cole, l'enfant vamp, de Scavulo, le fils nu, de Bourdeau, les frères en deux temps, de Stacho, les voluptueux corps de bébés, de Nixon, la féminité d'Anna, vue par Zolkower, chien et enfant de race, de Zimbel, le sportif en studio, de Nots, le petit rat sepia, de Lambert (on y vient!) et le nageur à compo, de Heidersberger, ne sont que moments choisis au hasard du plaisir éprouvé pendant la visite. Sans oublier mon indéfectible préféré, le petit Poulbot du Paris canaille, fier comme Artaban de transporter ses deux «kil de rouge», croqué, rue Mouffetard, par Cartier-Bresson. Le catalogue de plus de 300 pages vaut à lui seul l'investissement. Une seule critique: les photographes canadiens ont été regroupés sous leur étiquette «nationale». Dommage. Est-ce donc que ne s'appliquaient pas à eux les critères de choix fort élevés de l'exposition?

Paquerette Villeneuve

Expositions: *La Banque Hongkong du Canada: Photographies d'enfants 150 ans*. Montréal 9 oct. 8 nov. 1990. Mai-juin 91, Toronto. Mi-juillet à mi-septembre Hamilton. Mi-oct. et nov. Vancouver. 18 janv. 15 mars 92, Calgary. 11 avril 24 mai 92, Edmonton.

Tapisserie contemporaine; la trame narrative

L'automne dernier, le Musée des arts décoratifs de Montréal présentait une exposition itinérante[3] de tapisseries contemporaines qui regroupait les œuvres de Sharon Marcus, Ruth Scheuer (É.-U.), Marcel Marois, Ann Newdigate Mills (Canada) et Marta Rogoyska (Angleterre), instigatrice de l'événement. Le titre français (*La narration dans la tapisserie*) ne rendait pas la dimension poétique du thème initial: *Tapestry. The Narrative Voice*. Les textes du catalogue, tout aussi maladroitement traduits que le titre, n'étaient pas toujours pertinents. Alice Zrebiec proposait ainsi un vague historique de la tapisserie, du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Cette tendance à faire trop général vient sans doute du fait que la tapisserie, comme la plupart des arts décoratifs, ne suscite habituellement pas le même intérêt que la peinture ou la sculpture. D'où le souci de vouloir à tout prix inscrire son objet en continuité avec la tradition. D'où, peut-être également, l'initiative de produire un vidéo sur la démarche de chacun des artistes, afin de mieux cerner les enjeux d'une pratique laissée pour compte parce que marginale par rapport aux réseaux de production et de diffusion de l'art contemporain.

L'exposition n'avait rien d'une rétrospective; les cinq artistes souhaitaient simplement faire émerger le caractère narratif de quelques uns de leurs travaux récents. De plus, le nombre relativement restreint des œuvres (neuf au total) s'explique par les contraintes propres à la technique qui exige temps et minutie. En choisissant le thème de la narration, les artistes avaient volontairement exclu les débordements textiles et les recherches presqu'exclusivement formelles des années 70. Chacun avait donc tracé son récit à sa manière. Ces récits ont donné lieu à une telle diversité de sujets et de techniques que le spectateur pouvait se demander ce que les photographies tapissées de Ruth Scheuer pouvaient avoir de commun avec les plages lyriques de Ann Newdigate Mills et les formes vivement colorées de Marta Rogoyska.

Outre les différences stylistiques personnelles, la technique du tissage était au centre des principales divergences. Il était ainsi possible de dégager deux tendances. D'un côté Ruth Scheuer, Marta Rogoyska et Sharon Marcus accordent une primauté à l'image, en négligeant les effets de texture propres à la tapisserie, tandis que les œuvres de Marcel Marois et de Ann Newdigate Mills témoignent d'une recherche formelle beaucoup plus poussée. Pour les premières, la véritable création semble avoir lieu lors de l'élaboration du carton préparatoire. Ruth Scheuer procède d'après des photographies de son cru représentant des scènes urbaines, croquées sur le vif, qu'elle tisse ensuite (en collaboration) d'une manière des plus traditionnelle. Marta Rogoyska conçoit ses ensembles d'après de nombreux collages. Chez elle, l'opération de tissage pourrait presque s'apparenter à une «mise en couleurs». La richesse chromatique de même que le vocabulaire utilisé font davantage référence à la peinture qu'à la tapisserie. Sharon Marcus construit ses fragments d'architecture d'après des images infographiques. La facture s'efface pour laisser libre cours à des silhouettes hantées, aux contours inégaux.

Passage interrompu , de Marcel Marois, et *Nomad trying to capture Happiness* , de Ann Newdigate Mills, offrent pour leur part un heureux amalgame de figuration et de recherche formelle. Ces deux artistes utilisent réellement les ressources matérielles qu'offre la tapisserie de lisse. En exaltant la spécificité textile de la tapisserie, leurs œuvres ont depuis longtemps dépassé le simple procédé mécanique de reproduction d'un carton dessiné au préalable. Le récit – pourtant très présent – s'est fait plus subtil, afin de montrer que la trame narrative peut réellement faire corps avec les différentes textures et reliefs créés par la rencontre des fibres. Cette résurgence narrative au cœur même des préoccupations textiles contemporaines peut donc donner lieu à un véritable renouveau... à condition de ne pas oublier la richesse et le large éventail de possibilités techniques de la tapisserie.

Françoise Lucbert

1. Cette exposition été présentée à Aubusson, Londres, Sunderland, New York et Portland. Après son passage à Montréal (du 10 septembre au 12 novembre 1990), elle se rendait à Calgary.

Marcel Marois
Passage interrompu, 1985.
Tapisserie, laine; 106 x 128 cm.

Tourments et maléfices de Philippe Valois

Auteur déjà, au cours des quinze dernières années, de plusieurs expositions solos, figurant dans quelques collections dont celle de Lavalin, Philippe Valois pourtant reste de réputation modeste. Sa peinture, les thèmes qu'il développe, sont l'œuvre d'un cavalier seul. À l'heure où les modes et les genres circulent et s'échangent dans des circuits trop étroits, il devient précieux et stimulant de rencontrer un artiste dont le travail surprend, ne serait-ce qu'en sortant des sentiers contemporains battus. L'originalité n'est pas seule ici à susciter l'intérêt, l'univers de Valois, une fois découvert, est assez riche pour inspirer le besoin de s'y attarder, de s'y enfoncer.

Philippe Valois
Transfert, 1990.
Acrylique sur toile marouflée sur panneau de bois;
40 x 20 cm.
(Photo Ronald Lacroix)

Dans une première série de trois toiles, il ne reste des exercices formels (*all over painting*) que le foisonnement des éléments réinvestis dans la représentation d'un chaos organique aux profondeurs trahies, altérées. Paysages en recomposition lente. Dans l'ornement perce la perspective. Figuration en gestation, frange abstraite au seuil d'une figure émergente. Le traitement acrylique sur papier reste mat et plat, seul le cadre rouge et or laisse présager l'icône.

Puis, une inspiration bientôt plus proche des maîtres italiens du début du XVIIe siècle – l'acrylique vernis sur bois nous ramène aux huiles sans bitume, à la chaleur des tempera – où point la figure humaine, comme aux premiers temps bibliques, et avec elle un début de réorganisation des luxuriances: les paradis y sentent encore l'humus. Loin d'être dominant, l'homme naissant se révèle dans la profondeur des combes; du cœur minéral et végétal, il aspire à l'aérien, il tend vers l'ouverture de l'espace (pictural et représenté). Genèse humide au Dieu lointain ou relevailles d'un Déluge; une série de 15 tableautins (40 cm x 20 cm), composés moins comme des miniatures que comme des fragments, détails prélevés d'un ensemble plus vaste, supposé mais absent. Motifs religieux – les allusions y sont évidentes – mais pas de ceux, officiels, qui enjolivent nos églises. C'est aux débordements d'un Gustave Doré qu'on pense plutôt, confondant Ancien Testament et Divine Comédie, éventuellement chargés des tonalités d'El Greco. Inversant la convention des tons froids (lointain) et chauds (proximité) au jeu des *chiaroscuro*, la palette de Valois déroute la régulation des plans et des volumes.

Suivent trois tableaux, plus récents, plus imposants (183 x 122 cm), images de rédemption. La figure de l'homme, cette fois, y est centrale. L'exhubérante touffeur des fonds a disparu et avec eux l'odeur de tourbe. La charge picturale elle-même s'estompe, laissant à découvert le bois du support tendu d'aplats dorés, en résurgence encore des retables. Transparence des textures, dénuement des fonds; s'il était une réminiscence proche, c'est aux baigneurs de Goodwin qu'on songerait: les corps partagent cette même fragilité alliant l'existentiel espoir aux affres des démunis. Résorption des environnements naturels, des matières, depuis l'abandon des panthéismes et face au grand duel judéo-chrétien de l'homme et de Dieu.

Impressionnante cohérence du peintre dans ce déroulement d'une année de peinture, comme si chaque période d'une création artistique supposait qu'on reprenne, à chaque fois, la totalité du vieux parcours de l'Homme: des formes béantes et insensées, creuses et confuses, du chaos d'origine à la solitude dressée de l'être, fier et suppliant, créature à la fois doutant et redoutant le regard du Créateur (Galerie Cultart, du 6 au 30 septembre 1990).

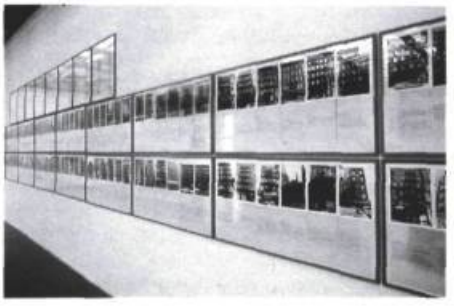
Christian-Marie Pons

L'art conceptuel *au Musée d'art contemporain*

Qu'est-ce que l'art conceptuel? Voilà une question fort large dont il conviendrait sans doute de débattre dans une perspective historique. Après le retour à la figuration des années 80, toute réflexion concernant l'art conceptuel prend la mesure d'une rétrospective.

C'est dans cette perspective, que Claude Gintz, responsable de cette exposition à Paris, a présenté les œuvres d'une trentaine d'artistes ayant participé, depuis le milieu des années soixante jusqu'au début des années soixante-dix, à l'essor de ce mouvement .

À partir du début du siècle, le tracé historique initié par Duchamp a permis de comprendre que la déliquescence de l'objet d'art traditionnel mène tout droit à la notion d'art conceptuel, dont l'art minimaliste est le plus proche précurseur. Sol Lewitt, artiste minimaliste des premières heures, annonçait déjà par son leitmotiv, «Les idées seules peuvent être des œuvres d'art», les prémisses des théories conceptuelles qui se résument, d'une part, à la disparition de la matérialité (donc de la visualité) de l'œuvre d'art et, d'autre part, à la substitution du langage verbal au langage visuel. Mais ces deux principes portent en eux leurs propres contradictions et, par conséquent, leur application, par le biais du travail des artistes dits conceptuels, mène inévitablement à des apories telles que la disparition de la visibilité de l'œuvre d'art



H. Haacke
(Photo Marc Dubrocca)

remplacée par un concept et l'équivalence supposée du verbal et du visuel.

Cette question de la matérialité de l'œuvre d'art avait, du reste, fait affirmer à Mondrian, qu'au delà de la plasticité pure, on ne pouvait aller plus loin. Greenberg et Reinhardt ayant atteint cette limite quelques années avant l'art conceptuel, voilà que des artistes pré-conceptuels comme Sol Lewitt, Robert Morris et Dan Flavin nous initient à une nouvelle notion de l'œuvre d'art qui, cette fois, est comprise comme pure potentialité de réalisation. Partant de ces acquis, les artistes conceptuels (Art & Langage par exemple) ont conçu l'œuvre d'art comme une idée, ou plutôt, comme une idée de l'art. Cependant, la perte de visibilité et de matérialité qui en découle peut être difficilement conciliée avec la nature même des mécanismes de reconnaissance de l'œuvre d'art qui supposent, et même exigent, la présence des indices de cette conception(photos, lettres, télégrammes, etc..).

L'absence de l'objet d'art ne peut se manifester, dès lors, que par une délégation du pouvoir de représentation et, de délégation en délégation, la nature originelle de l'objet d'art se délite et on en oublie parfois jusqu'à sa trace. Voilà pourquoi, par exemple, Gintz nous souligne, dans le catalogue de l'exposition qu'il a organisée, la participation d'un Michael Ascher qui, de fait, brille par son absence!

Mais quelle qu'en soit la manifestation, on peut difficilement oublier que l'art conceptuel se trouve inexorablement prisonnier de son affranchissement de la visibilité. La matière étant à la fois superflue et inévitable, c'est par un transfert métonymique de l'idée à un indice que l'œuvre d'art se présente en tant que matérialité et visibilité. Le télégramme portrait de Rauschenberg, le *Placid Civic Monument* , d'Oldenburg, l'ensemble spatio-temporel des cartes postales de Kawara, les *Statements,* de Lawrence Weiner, et surtout le *Working Drawing and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art,* de Mel Bochner en témoignent. Ce rappel de la matière qui se manifeste dans le lieu marque d'ailleurs la distance qui sépare les purs conceptuels et les conceptuels plus «matérialistes». On le constate chez Buren pour qui les matières de l'œuvre et du lieu sont obligatoirement liées, et également chez Broodthaers qui s'amuse à pervertir les principes de la perte de visualité en révélant à la fois l'œuvre et le lieu (*Museum (enfants non admis)* et *Rubens).* Que ce soit par des photographies, des catalogues et des cartes en séries, des inscriptions diverses, des classeurs ou des définitions de dictionnaire, la présentation matérielle d'un art conceptuel (puisque, d'une façon ou d'une autre, il se doit d'être représenté) par le biais d'un langage (visuel, verbal ou autre) reste incontournable.

Autre caractéristique de l'art conceptuel, l'idée de substitution du langage verbal au langage visuel ne reste pas sans ambiguïté. Ainsi Les *Statements* de Weiner et les travaux de Kosuth tendent à indiquer une équivalence entre le verbal et le visuel comme si l'on devait prendre pour acquis que le verbe vaut pour le geste ou une définition pour l'objet lui-même.

Ce rapport d'équivalence, il faut le souligner, annihile d'une façon perverse, toute autonomie de l'expression visuelle. Comble de raffinement, Kosuth, dans *Clear Square Glass Leaning* répond positivement, en 1965, à la proposition barthésienne de 1964 qui vise à fournir au langage visuel le discontinu qui lui manque par le biais du découpage de la langue!

Les années de l'art conceptuel, et cela n'est certes pas un hasard, semblent donc coïncider avec l'emprise grandissante de la notion de signe linguistique. Cela nous fait alors mieux comprendre que la suppression de toute connotation, but que se serait fixé Kosuth[1], passe par la mise à nu de tous les signes concernant un objet.

En voulant provoquer un arrêt total de la circulation du sens, Kosuth a le mérite indéniable de nous rappeler, un siècle après Fiedler et Proust, que le langage verbal «fonde la foi perceptive»[2] au détriment d'une fonction visuelle maintenue à l'état d'atrophie. Pourtant, son œuvre, aussi affinée soit-elle, peut difficilement nier que la représentation d'une chose ou de sa définition ne concrétisera toujours qu'une partie de l'idée que nous en avons. La théorie freudienne le démontre, le jeu des complexes associatifs rend utopique la disparition d'un réseau connotatif. C'est d'ailleurs là que se trouve l'intérêt des œuvres de Burgin qui, à l'instar de Kosuth, joue à la fois de l'idée et ...de la visibilité. (Du 4 novembre 1990 au 10 février 1991).

Bernard Paquet

1. Jean-Louis Ferrier et al, *L'aventure de l'art au XXème siècle*, Paris, Ed. du Chêne, 1988, p.831.
2. K. Fiedler, cité dans Philippe Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1976, p. 163.

L'estampe ancienne

De l'invention de l'imprimerie allait découler, nous le savons, une des plus grandes révolutions de l'humanité. Mais la nouvelle technique de reproduction allait provoquer aussi un foisonnement des images grâce à l'art de l'estampe. Les savoirs n'auraient plus de frontières et l'image comme le texte voyageraient désor-

mais par tous les chemins. Pour l'individu d'aujourd'hui, gorgé, saturé même d'informations imprimées et d'images, regarder l'estampe ancienne revient à se pencher sur le monde antique avec un regard curieux. De fait, tout comme le livre, l'estampe ancienne appartient au domaine de la curiosité que l'amateur fébrile collectionne et l'historien recherche.

Peu de gens pourtant se spécialisent dans le négoce de l'estampe ancienne. C'est le cas de Jan Johnson qui, vivant à Montréal, a monté une petite entreprise peu banale. En effet, travaillant pour son compte surtout chez elle, Madame Johnson organise une fois l'an, à Montréal et à Toronto, des expositions dans des galeries dont elle loue l'espace pour quelques semaines. Aussi, parcoure-t-elle les foires spécialisées dont celle de San Francisco, négociant des œuvres d'un intérêt fort respectable. Ainsi, en décembre, du 8 au 22, présentait-elle, dans les locaux de la Galerie Marcel Pelletier, rue Drolet, une sélection d'une soixantaine d'estampes

Albrecht Dürer (1471-1528)
Le Christ devant Pilate, 1511.
Bois gravé.

anciennes allant du XVe au début du XXe siècle. Les thèmes aussi bien que les techniques y étaient fort variés. On y retrouvait aussi bien des paysages de maîtres italiens et hollandais des XVIIe et XVIIIe siècles que des scènes de genre et d'histoire, figures, marines, etc. Parmi les œuvres exposées, une magnifique petite estampe de Dürer se démarquait surtout par la netteté de son exécution, l'abondance de ses détails et la qualité de son inscription. Il s'agit du *Christ devant Pilate*, un bois gravé de 1511 (notre photo). Egalement, l'exposition, par ailleurs trop peu publicisée, montrait un choix intéressant d'estampes du XIXe siècle parmi lesquelles, une eau-forte de Manet, *Les gitanes* de1862, un Degas, *Sur la scène*, pièce tirée d'une planche rayée et un monotype de James Tissot. Il faut dire que la déontologie d'antan en matière de production et d'impression des estampes ne s'embarrassait guère des règlementations contemporaines auxquelles les graveurs sont soumis.

Jean-Claude Leblond

JOLIETTE

À Joliette, de fragiles ivoires

Les expositions flamboyantes ne sont pas, à cause parfois de leur volume ou encore de leurs prétentions que ne soutiennent pas les œuvres, forcément les plus intéressantes. Parfois, au contraire, une petite manifestation, dans une salle obscure de musée, possède des qualités que le premier regard ne saisit pas toujours, mais dont le second se repaît. Tel est le cas de *Présence des ivoires religieux dans les collections québécoises*, une présentation discrète que le Musée de Joliette offrait à son public l'été dernier (du 28 juin au 2 septembre). Il s'agissait, dans une enveloppe soignée par des présentoirs et un éclairage tout à fait appropriés, d'une vingtaine de miniatures religieuses, réalisées depuis le Moyen-Âge jusqu'au XIXe siècle et provenant des collections de certaines communautés religieuses, dont les Clerc de Saint-Viateur et la Congrégation de Sainte-Croix, ainsi que de quelques musées de la région de Montréal dont évidemment Joliette qui, grâce à la clairvoyance du Père Corbeil, s'est enrichi, avec le Musée du Québec, d'un des plus beaux échantillons d'art religieux traditionnel.

Pièces finement ciselées, madones et corpus ouvragés selon les styles et les besoins liturgiques des siècles passés, triptyques en reliefs relatant des scènes de la Crucifixion ou de la Résurrection, selon un métier pour ainsi dire disparu, puisque la récolte des défenses d'éléphants approvisionnant jadis les écoles d'ivoiriers, dont la

Vierge de tendresse, 19e siècle.
Ivoire, traces de dorure; 32 x 8,5 x 7 cm.
Musée d'art de Joliette.
Dépôt des Clercs de Saint-Viateur.

plus célèbre siégeait à Dieppe, et qui ont servi déjà la plus grande gloire de Dieu, compromet aujourd'hui la survie de l'espèce des pachydermes.

La qualité d'exécution des miniatures, ici, leur force expressionniste, là, leur dépouillement, mais toujours leur honnêteté, rend difficilement compréhensible la dégénérescence de l'art du culte catholique en une saint-sulpicerie trop sucrée pour être fade, et dont malheureusement l'imagerie contemporaine n'est pas encore sortie, malgré parfois de louables efforts.

Jean-Claude Leblond

QUÉBEC

Québec, regards languides, lucides ou visionnaires

La représentation du nu masculin, en art, n'a jamais connu une diffusion aussi «glorieuse» (sinon racoleuse) que celle de sa contrepartie féminine. Ainsi placée en situation d'objet, cette anatomie tant occultée suscite conséquemment autant, sinon plus, d'intérêt: à preuve l'achalandage inusité (pour des centres d'artistes) qu'a connu l'exposition de photographies *Hommes nus (Behold the Man)*, présentée par VU et Le Lieu, du 7 au 30 septembre. Organisé, en 1988, par la Galerie Stills, d'Édimbourg (Écosse), cet événement itinérant a principalement circulé en Grande-Bretagne, et effectué un petit circuit européen, avant d'être montré à Québec, en première nord-américaine, puis à la Galerie Séquence, à Chicoutimi (du 5 au 28 octobre). La version internationale de l'exposition comporte quelque 150 pièces (au lieu de 400), réalisées, entre 1840 et 1986, par plus d'une centaine d'artistes de réputation internationale (Cecil Beaton, Larry Clark, Evergon, Edward Muybridge, Jan Saudek, Jœl-Peter Witkin,...). Images viriles, stéréotypées, de la statuaire ou véhiculées par le culturisme, études scientifiques du mouvement ou recherches esthétiques sur le corps physique/paysage géographique, fantasmes hétéro et homosexuels ou pub mercantile dénuée de subtilité: *Homme nus* offrait un inventaire titillant sans pour autant relever de la provocation, en fait, suffisamment varié pour troubler la quiétude des bien-pensants... et régaler les férus d'art sociologique.

Les «tracas» de la puberté, plus précisément que la sexualité, nimbent la production de la jeune sculpteure new-yorkaise Zizi Raymond, de même que l'anxiété entourant l'expérience de grandir. Sur un mode grinçant, son humour joue sur l'association inusitée d'objets plutôt banals, achetés dans des quincailleries ou des pharmacies, trouvés ou d'occasion. Exploitant la métaphore, cette artiste américaine, qui exposait pour la première fois hors des États-Unis (à la Galerie du Musée du

Zizi Raymond
Élevée, 1990.
Chausson de danse et casse-noisette;
15,2 x 20,3 x 5,1 cm.

Québec, du 13 septembre au 21 octobre), crée un univers surréalisant plutôt inquiétant, qui bouscule les clichés voulant que l'enfance soit une période idyllique.

Partagé entre New York (où il réside depuis une dizaine d'années) et Montréal (son premier lieu de formation), François Morelli s'insère, sans être pour autant opportuniste, dans le discours écologique des années 90. Ainsi, sous le titre *Forêt suspendue*, à la Chambre Blanche (du 5 au 23 septembre), cet artiste interdisciplinaire exprimait son inquiétude envers la dégradation de l'environnement. Si certaines sculptures, de par l'utilisation de matériaux bruts, prennent la forme d'œuvres «coups de poing», des dessins porteurs du motif inversé de l'arbre, empreints d'une grande délicatesse, démontrent par ailleurs qu'il n'est pas toujours nécessaire de frapper dur et fort pour se faire comprendre...

Le bestiaire de Gilles Girard, sculpteur de Matane, aurait pu, quant à lui, surgir d'une catastrophe nucléaire, tant les êtres hybrides qu'il compose depuis plusieurs années, à partir d'ossements d'animaux et d'objets industriels, semblent être le produit d'étranges mutations. Chez Obscure, du 13 au 30 septembre (et à la Galerie d'art de Matane, du 18 octobre au 16 novembre), l'artiste a toutefois accru l'efficacité de son propos en raffinant, tant le choix des éléments associés (outils, mobilier), que leur traitement coloré. Devenues uniformément gris anthracite (au lieu des couleurs incertaines de la putréfaction), ces entités pétrifiées voient leur pouvoir d'évocation dépasser le simple dédain du morbide pour atteindre à une réflexion sur la destinée de la planète et de ceux qui l'habitent encore...

Le jeune Montréalais Massimo Guerrera porte, lui aussi, un regard sévère sur la société actuelle, en se penchant plus particulièrement sur la liberté d'expression et le poids, si lourd, de la culture. Les personnages solitaires de ses tableaux-objets, partiellement amputés mais surtout étroitement emmaillotés, évoquent une insoutenable torture, tandis que les mots gravés ou raturés dans le bois se font l'écho d'une urgence de dire tout à fait émouvante. (À la Galerie 67, du 15 septembre au 8 octobre).

Quant à Jocelyn Gasse, peintre-sculpteur de Québec, c'est aux forces imprévisibles de la nature qu'il s'intéresse, retrouvant, à force de grands balayages de tons sombres, les effets de ciels impétueux et de mers houleuses chers aux romantiques du XIXe siècle. Mais cette référence n'est finalement que fortuite, déclare l'artiste, qui actuellement ne fait qu'expérimenter les artifices du trompe-l'œil, afin de mieux les intégrer à ces fascinantes sculptures-autels qui l'ont caractérisé ces dernières années. Seul leur volume imposant aura empêché leur présence à l'exposition de la Galerie d'Auteuil (du 4 au 30 novembre), constituée uniquement de grandes toiles peintes à l'huile. À quand des lieux plus vastes pour Jocelyn Gasse?

Marie Delagrave

De la performance à la manœuvre

Placée sous le signe de l'art engagé et du questionnement idéologique, la 1ère Biennale d'art actuel de Québec s'est tenue, du 18 octobre au 30 novembre, dans les cinq principaux centres d'artistes de la vieille capitale: La Chambre Blanche, Obscure, L'Œil de Poisson, Vu et Le Lieu. L'événement *Mirabile Visu* avait permis l'an dernier, à l'occasion du 150e anniversaire de la photographie, un regroupement inédit du milieu des arts visuels et multimédias de la ville de Québec. La manifestation de cette année voulait poursuivre cette collaboration initiée par les artistes et imposer l'art qui se fait sur le territoire de Québec. On ne visait rien de moins que l'inscription définitive de Québec sur la scène de l'art, au Canada certes, mais aussi dans le monde. Le producteur délégué de cette première biennale aura été le Collectif Intervention qui gère Le Lieu et publie la revue *Inter* d'où, d'entrée de jeu, l'élaboration d'une démarche et de stratégies résolument en marge des scénarios habituels ou des lieux consacrés. On aura convenu au départ de privilégier des pratiques qui se concrétisent dans une dynamique de l'immédiat, qui sont ainsi des mises en situation spontanées dénonçant, refusant les codes artistiques de l'objet d'art traditionnel. Par l'exploration des pratiques multidisciplinaires les plus actuelles, ou même à venir dans le champ de la recherche artistique, via notamment une mise en cause des outils technologiques greffés aux aspirations artistiques, on entendait ébranler les points de vue, dépasser, transgresser l'état des lieux et des esprits qui l'habitent quotidiennement, pour remettre l'art à sa place comme intrusion critique au cœur de la vie urbaine.

Par des démonstrations interactives et la mise en œuvre de situations ponctuelles, on a voulu que l'art et les artistes se manifestent au vu et au su de tous, qu'ils s'expriment et prennent position, qu'ils créent et inventent de nouveaux espaces imaginaires. Le titre de l'événement, *De la performance à la manœuvre*, suggérait une réalité transitive, détournée du convenable, ouverte plutôt aux possibles, aux «autrement». Pendant 45 jours, plus de 70 artistes, dont une trentaine provenant d'Europe et des États-Unis et une quarantaine du Canada et du Québec, ont donc offert à la population de la Capitale plusieurs activités d'envergure: performances, manœuvres, installations, expositions et conférences, dans l'optique d'un démontage, d'une déconstruction de nos habitus. Différentes tendances se sont manifestées, allant du travail sur le corps, sur sa présentation physique, ses gestes conceptuels, ses traces, son abolition, à une réflexion approfondie sur l'espace même de circulation, en passant par l'irruption du déni, la provocation, etc. De cet éventail de la performance vouée aux formes de ce que pourrait être la communication, il faut en outre rappeler les ouvertures sur le bruitisme corporel ou sur la voix traitée en simultanée, ainsi que les productions contextuelles très controversées des performeurs d'Europe de l'Est, de Pologne et de Tchécoslovaquie par exemple, qui problématisaient, à travers la mémoire collective et la fiction comme réalité, toutes les certitudes acquises sur l'action politique et sociale, sur le langage ou le temps de cette action, après l'écroulement du mur de Berlin et les transformations radicales à l'Est.

Peu après, dans un second volet, la Biennale a voulu prendre le risque de la rue, celui d'exposer en public les ambiguïtés de l'art aux quatre coins de la cité, donc dans des lieux extérieurs, dégagés des codes formels associés historiquement aux relations conventionnelles artistes/public. Idéalement on voulait rejoindre le grand public et non plus seulement les initiés au courant des développements et des enjeux artistiques actuels. Là, la performance est devenue manœuvre et, traitant le plus souvent de désinformation, s'est installée subtilement dans notre quotidienneté pour la déstabiliser, la modifier dans ses valeurs et ses horizons. Du 1er au 30 novembre, onze manœuvres ont été ainsi réalisées par les membres des centres d'artistes de Québec ou par des artistes étrangers. Moins officielles que les expositions, interpellant le passant anonyme, elles auront joué a contrario des règles et conventions du système de l'art. Soulevant dans l'organisation du tissu urbain la question du monument public, commémoratif, celle de sa visibilité, le torontois Mark Lewis a dévoilé le 9 novembre, à l'entrée du Vieux-Québec touristique, près de la porte Saint-Louis, plus particulièrement dans le Parc de l'Esplanade, une réplique d'une statue de Lénine qui ornait jusqu'en mars 1990 une place publique de Bucarest. Après son déboulonnement, la presse roumaine avait suggéré au maire de la ville de la vendre à l'Ouest. C'est le défi que pose Lewis aux autorités de Québec avec son modèle réduit, aux résonances métaphoriques, de la terreur comme idéologie, comme séman-

tique sociale. Recontextualisé, cet emblème culturel et historique s'afficherait dorénavant, non seulement comme de l'art public doublé d'une certaine image troublante de l'ordre social, mais comme une proposition qui interrogerait, par-delà les idéologies ou leurs effets néfastes, les attitudes équivoques de tous les pouvoirs, si ce n'est leur insensibilité partagée face au fait esthétique.

On peut mentionner également dans le même sens les cérémonies d'enfouissement d'œuvres d'art, pratiquées par l'Agence itinérante Doyon/Demers, dans une volonté de critiquer les critères de valeur artistique et pour redonner ce pouvoir spéculaire aux artistes mêmes. L'Agence agirait ici au sein de la relation artiste/production/diffusion comme un conservateur détourné de sa fonction consacrée et reconnue par la société, devenant l'expression anarchique d'une poussée imaginaire qui confond le banal. Cette reconversion parodique de la circulation et de la destination finale de l'objet d'art entreprend d'inverser l'histoire (de l'art); cette procédure, qui a aussi été réalisée récemment par un nouveau collectif de Moscou, entend redonner symboliquement la primauté absolue au principe de la fouille, à l'archéologie générative du savoir (au sens de Foucault), avant l'idée de norme instituée, avant (ou plus justement au delà de) toute médiatisation institutionnelle. D'autres stratégies d'investigation et de transposition des usages convenus de l'objet, via ses traces, son élaboration, son installation surprenante en certains sites, etc., auront commandé de même l'établissement ou l'éclatement cognitif de l'illusoire et du fictif, d'un univers de simulacre, en marge des objets-alibis sacralisés, acceptés (peinture, sculpture).

Côté expositions, plusieurs artistes québécois et étrangers se sont succédés ou côtoyés dans les centres d'artistes de la ville pendant toute la durée de la Biennale. Le Collectif Insertion, de Chicoutimi, a documenté au Lieu, par le biais de la photographie et d'une installation, ses nombreuses interventions, accumulations et actions culturelles, menées depuis 1982 à travers le Québec, le Canada, et jusqu'en Pologne. Chez Vu, fascinés par le dispositif ancestral de la camera obscura tel qu'utilisé actuellement dans les observatoires scientifiques, Yvonne Lammerich et Denis Farley ont fouillé l'historique peu connu de ces installations comme site d'observation et de surveillance. Au même endroit, Mark Lewis a exposé ensuite des photos couleur grands formats en relation avec sa reproduction de la statue de Lénine. À la Chambre Blanche, la *Centrale d'épuration des Arts*, mise en place par Manon Guérin et Marie-France Lavoie, s'est voulue une manière d'intégration de l'objet quotidien, recueilli dans les environs de la galerie, à l'espace d'exposition. Ainsi modifié, réinterprété ironiquement, celui-ci devenait par cette accumulation même un tissu métamorphosé, un casse-tête mural animé, ponctué par les matériaux, qui nous conviait à un voyage exploratoire, peut-être expiatoire. En même temps, avec *Risques d'averse*, Diane Landry a proposé des sculptures qui n'en sont pas, dévoilant l'incertitude mi-tableau mi-sculpture des objets produits. Landry emploie des matériaux usuels, familiers, qui sont organisés selon un système répétitif à partir d'un même leitmotiv de composition: le risque d'une précipitation. Avec ses changements et ses variations de température, avec ses échelles météorologiques aux multiples variables en constante transformation, la météo devient ici prétexte à une quête complexe du sens qui se développe, réifiant l'acquis entre le donné, le possible et le probable.

Une même volonté de détournement de signification a aussi présidé à l'exposition des photographies de l'ontarien Pierre Ozorak, à L'Œil de Poisson. La série d'Ozorak, intitulée *Paenum Quotidianum* (Le pain quotidien), documentait, en une succession chronologique d'images photographiques, les soins quotidiens reliés aux premières années de l'enfance, avec tout ce que cette vie au jour le jour implique de besognes répétitives, ritualisées, banales, voire abrutissantes. L'intérêt de l'œuvre ne réside cependant pas dans cette démonstration qui semblerait relever à première vue du sens commun. La présentation même de chaque photo est épiphénoménale, et suggère un ailleurs significatif. L'encadrement formel des œuvres réfère ainsi à des pratiques artisanales de couture, de broderie, de décoration, activités habituellement réservées aux femmes à la maison. Mais ici, surprenant renversement des rôles (subversion des codes), il s'agit bien de l'image d'un homme et non d'une femme au foyer, l'aliénation n'étant pas affaire de sexualité seulement, mais d'une condition de domesticité. Avec Ozorak, on passait donc littéralement du dehors au dedans, de la société à l'art, si l'on veut de la performance à la manœuvre, pour s'immiscer dans la vie, comme l'entendaient plus globalement au départ les organisateurs de l'événement. Il faudra voir les retombées qui ne pourront être «récupérées» qu'en tant que perversion du monde institutionnel de l'art, et les suites qui seront données à cette manifestation dans deux ans, pour pouvoir évaluer avec justesse le sens et la portée véritables du discours invoqué.

Marie Carani

SHERBROOKE

Michèle Tremblay-Gillon: Des miroirs ensablés

Les œuvres de Michèle Tremblay-Gillon présentées à la Galerie Horace, de Sherbrooke, du 7 au 30 septembre 1990, constituent la production des trois dernières années de cette artiste. À partir d'une pratique picturale très épurée où les plans de couleur en aplat et les surfaces métalliques réfléchissantes de ses tableaux et murales troublaient nos perceptions, la démarche artistique de Michèle Tremblay-Gillon l'a conduite, depuis une dizaine d'années, à traduire en trois dimensions ses réflexions sur la peinture.

La production récente de l'artiste témoigne de la résistance du modèle architectural qui s'impose et s'intègre à la sculpture. Elle semble inverser en le dramatisant, le rapport sculpture/architecture alors que les réalisations destinées à un environnement architectural particulier, par exemple, *Hommage aux bénévoles,* de 1988, au Centre hospitalier Hôtel-Dieu de Saint-Jérôme et *Science et génie,* de 1987, à l'Institut Armand-Frappier, traitent du problème de la sculpture-monument assujettie et confrontée à un contexte spécifique.

Matérialisations géométriques à l'échelle humaine, les constructions de Michèle Gillon rappellent la pyramide Maya, le totem, le temple grec ou encore les refuges aménagés à même le sol chez certaines peuplades du désert. Tout en proposant une réflexion sur les propriétés de l'espace, ces constructions réinvestissent l'objet architectural en faisant état des glissements, des transmutations et des renversements qui se sont produits. Utilisant des matériaux de constructions neufs, usagés ou recyclés, l'artiste assemble, ajoute, accumule des éléments qui interpellent le passé dans un présent incertain. Elle accumule également les contrastes: clair/sombre, brillant/mat, dur/mou, lisse/rugueux, miniature/monumental, etc. Ainsi, le bois industriel, le métal doré ou argenté et le sable font passer ces constructions de leur état architectural, monumental et sacré initial, à un état sculptural, intimiste, profane et plus humain.

L'idée de construction, présente dans l'angularité et l'assemblage de chacune des pièces, est rendue confuse et ambivalente par l'omniprésence inerte et informelle du sable. Évidées, éventrées et même d'aspect inachevé, ces structures inspirées de vestiges architecturaux qui ont marqué l'histoire rappellent aussi des formes reliées à la réalité quotidienne telles que le sablier, la maison, le château de cartes ou de sable, l'entonnoir ou la fleur aux pétales ouverts. Ainsi, *Dépôts #3* et la série des trois *Totems,* qui font office de citations extraites de l'histoire de l'art, s'associent également à des objets courants comme l'escalier, l'arbre, l'alphabet et l'écriture. Et teintées de la couleur du sable, couleur de temps qui passe, elle accentuent l'effet provisoire de leur durée. Autant de réminiscences et d'analogies où le rapport nature/culture joue à divers niveaux, mettant ainsi en perspective le commentaire sociologique qui sous-tend la démarche de Michèle Gillon.

Au même titre que la mémoire, le jeu déformant des surfaces réfléchissantes se fait l'agent révélateur de la nature des œuvres exposées, qu'il semble déstabiliser et

Michèle Tremblay-Gillon
Fleur pour Gaïa, 1990.
Bois et métal;
91,4 x 91,4 x 91,4 cm.

même désinvestir de leur sens premier. Le miroir n'est pas producteur des reflets du réel mais l'indice de la présence virtuelle d'un sujet invisible. Recouvert d'un vinyle coloré, tel un filtre déformant, le plan-miroir désigne plutôt l'écart, la rupture qui s'opère par et dans la réflexion de ce qui est montré. Le miroir se fait donc la métaphore de ce qu'il faut voir au-delà du visible. Et ce qui apparaît au-delà de ces surfaces, c'est la difficulté de voir, d'appréhender les choses, de bien les connaître. Cette prise de conscience a pour effet, chez le regardant, d'ébranler les certitudes, de provoquer les mises et les remises en question.

Par ailleurs, l'écriture que l'on retrouve sur les parois des œuvres nous renvoie encore à l'histoire, à la mémoire qui conserve, accumule et évoque ce qui s'est passé avant. Dans *Dépôts #3*, les mots visibles, mais pas tous lisibles, pyrogravés sur les contremarches de l'escalier, nous rappellent les hiéroglyphes maya tout en citant des bribes de textes récents sur l'art. Les inscriptions codées, s'empilant sur cette structure oblique soutenue par le mur de la galerie, éveillent l'idée de traces laissées par une civilisation, puis une autre, auxquelles s'ajoute la graphie de l'artiste. À son tour cette marque, soit l'œuvre d'art placée dans un lieu d'exposition, devient vestige tout comme les écrits une fois publiés.

Tout en rendant hommage aux générations précédentes, l'ensemble des œuvres de Michèle Tremblay-Gillon montre la nécessité de recourir à la nature comme aux écrits et à l'art pour se régénérer. Véhiculant le savoir et les connaissances, ces lieux de transfert que sont l'écriture et les œuvres d'art se font l'écho du passage inexorable du temps, mais où l'on peut aussi trouver, au-delà du lisible, les sources de renouvellement qui y sont enfouies.

Lyse Lalonde

Rétrospective Doucet-Saïto 1963-1990

Y a-t-il une expression artistique plus directe et davantage sensuelle que la céramique? Cet art premier remonte aux origines de la communication esthétique, tant individuelle que collective. Individuelle, car la céramique est le fruit du toucher. La peau y laisse ses traces comme on l'observe, par exemple, sur de nombreuses céramiques précolombiennes: on y retrouve, bien des fois, les empreintes digitales de leur auteur. Collective, puisque les objets en terre cuite exercent des fonctions culturelles, symboliques et pratiques et ce, depuis des temps immémoriaux.

Les œuvres du couple Louise Doucet et Satoshi Saïto, connu sous l'appellation Doucet-Saïto, révèlent sans ambages les lignes de force et la pulsion contemplative propres à l'art céramique, voire à l'art tout court. C'est ce que démontre la rétrospective 1963-1990 de leurs travaux, exposée au Musée des beaux-arts de Sherbrooke, du 27 octobre au 2 décembre.

L'art de Doucet-Saïto trouve ses origines au Japon. On ne saurait s'abreuver à meilleure source. Depuis sa préhistoire jusqu'à nos jours, en passant par les périodes d'influence chinoise et bouddhiste, ce pays s'est passionnément nourri, culturellement, de l'art de la glaise. Où trouve-t-on encore une civilisation qui fasse de ses céramistes de pointe des «trésors nationaux» vivants? La gloire va au créateur et non pas à l'objet. C'est une situation exemplaire de reconnaissance envers un art dont le domaine s'étend du domestique au sacré.

Satoshi Saito et Louise Doucet-Saito
Sans-titre, 1988.
Grès; 29 x 22 x 21 cm.
Ottawa, Coll. particulière.
(Photo Raymond Martinot)

Mais revenons chez nous. Doucet-Saïto produisent au Québec des œuvres d'art qui, non seulement exercent leur influence esthétique dans leur milieu immédiat, le Québec et le Canada, mais rayonnent sur le Japon lui-même, au point de faire partie d'expositions historiques sur la démarche céramique à travers les siècles. Leurs œuvres apparaissent comme la culmination dans le temps du pétrissage des terres et de la cuisson qui leur donne forme et surface.

L'art de Doucet-Saïto se présente de prime abord comme faisant partie d'une tradition. Vases, bols, sculptures, la nature des choses n'est pas mise en doute. Mais voilà, quand on y regarde de plus près, chaque vase, chaque bol, chaque élément sculptural semble posséder une âme, exprimer un langage plastique viscéral. Les objets provoquent un choc presque émotif du fait que l'œil n'arrive pas à épuiser la totalité de leur présence physique. Les céramiques s'insinuent dans le système nerveux, exercent une action psychologique; elles remuent la boue humaine que nous portons tous en nous. Tout en étant clairement des produits de notre temps et de notre lieu, elles font le lien avec un passé collectif gardé au plus profond de l'être. Ce passé, j'ose le dire, va au-delà du simple souvenir historique, aussi lointain fut-il, pour nous relier au sort commun de l'humanité, sans distinctions de culture, de civilisation, de religion ou même d'histoire.

Après avoir signalé la porté intrinsèque des œuvres de Doucet-Saïto, il convient de faire état des moyens que les artistes ont mis en œuvre pour donner une telle envergure à leurs pièces. Cela s'avère difficile. Les éléments constituants des œuvres étant la simplicité même, comment pourrait-on rendre compte du mystère qui les transforme en formes et couleurs. Doucet-Saïto créent dans leur esprit d'intégrité: la terre est extraite du sol, traitée et pétrie de leurs propres mains. Les formes sont conçues et exécutées de manière à associer la nature de l'objet à une perception formelle concrète. L'aspect concret des objets est à chaque fois surprenant d'intensité. Les artistes font appel – ou se laissent-ils aller – à l'assymétrie, au dérèglement de l'habituel, au dérangement des surfaces, à l'implication des tensions. Les glaçures et les engobes, puis les surfaces pour ainsi dire nues, recouvrent l'œuvre d'art de leur irrégularité organique. Ils sont soumis en outre à l'usure du feu. Et cela nous amène au parcours final de l'œuvre. De longs et nombreux séjours dans le four; Doucet-Saïto se joignent alors à l'action de la nature, ils la laissent faire, mais jusqu'à un certain point. Ils se font surprendre par ce qui sort du four, et enfin, par une décision esthétique des plus engagées, permettent à l'objet de prendre vie.

Dans ce texte d'analyse de l'exposition Doucet-Saïto, j'ai préféré souligner l'essence des créations du couple plutôt que de faire un raccourci historique de leurs parcours. Le très beau catalogue publié par le musée en donne d'ailleurs un aperçu complet.

L'exposition montre également des exemples d'une nouvelle démarche de Doucet-Saïto: la sculpture en pierre, en céramique, en bronze, ou un assemblage de ces matériaux. Il va sans dire que ces œuvres participent de l'élan qui guide la création des céramiques que j'ai évoquées plus haut. En fait, chacune des sculptures –

encore une fois le produit direct de leurs mains – proclame une concentration spirituelle et devient le lieu d'agitation mentale entraînant le spectateur dans un envoûtement contemplatif.

Sachons gré à Michel Forest, le directeur du musée d'avoir pris l'initiative de faire le point sur ces artistes de la plus haute importance.

Léo Rosshandler

SEPT-ÎLES

La troisième biennale

Le 28 septembre 1990 s'ouvrait au Musée de Sept-Îles la *3e Biennale des arts visuels de la Côte-Nord*, accompagnée d'un colloque-conférences autour des rapports complexes entre «l'art, l'argent, le système et l'artiste». Parmi les conférenciers, Madame Raymonde Moulin, réputée spécialiste du marché de l'art et directrice du Centre de sociologie des arts de Paris. Et parmi les activités, la projection des films-collages *Le tableau noir* et *La toile blanche*, en programme double assommant.

Autre duo, heureusement très différent, celui des deux exposants de la Biennale. Il peut, au premier abord, sembler curieux et étonnant de ne retenir que deux artistes

Johanne Roussy
Morphose.
(Photo Guy Tremblay)

pour meubler une biennale, même dans un musée régional de modestes dimensions, puisqu'on pourrait aussitôt soupçonner une pénurie d'artistes. N'ayant reçu aucune information à ce propos, et n'en voyant point dans le catalogue, je trouve un autre sujet d'étonnement dans le dépouillement presque ascétique de la salle d'exposition. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'un tel dénuement nous repose des profusions pléthoriques courantes dans d'autres manifestations semblables, surtout en contexte international.

Par ailleurs, les deux artistes choisis (comment?, par qui?) sont remarquables, et c'est d'abord «l'installation» de Johanne Roussy, intitulée *Morphose*, qui attire l'attention. Cette jeune artiste de Sept-Îles met en scène une histoire de portes, en trois volets accompagnés d'autant de «bestioles»insolites et proposant une sorte de théâtralité de la libération, d'une libération symbolique et physique, agressive et révolutionnaire, qui froisse comme feuilles de papier les portes à verrous et barreaux et les arrache de leurs cadres indifférents, – sans pour autant que soit précisé si cette violence est l'effet des trois êtres rougeâtres et monstrueux dont la présence pourrait évoquer aussi bien les sanguinaires agents d'une nouvelle Terreur, quelques mutants ou extra-terrestres de science-fiction, que les tyrans de ce qu'on croyait naïvement être le Paradis de la Nouvelle Liberté?

Sur les murs de la salle d'exposition, une dizaine d'œuvres de Denis LeBel, présentées par cet artiste de Baie-Comeau comme une recherche qui «s'appuie sur le concept du variable, de la mobilité et de la temporalité». Développées à partir d'expérimentations photographiques, ces œuvres «tentent de faire émerger l'ubiquité» par une «reformulation de l'espace photographique» qui «permet des perceptions différentes selon notre angle de vision». Ainsi l'image déborde son propre instant pour suggérer un temps étendu, multiple, continu, qui investit l'espace de son propre dynamisme et lui ouvre le jeu du possible pluriel.

Et l'aspect ludique de la démarche de Denis LeBel, qui conjugue photographie et peinture avec élégance et virtuosité, propose un agréable contrepoids au stress généré par l'impressionnante installation de Johanne Roussy.

Guy Robert

HULL

Les centres d'exposition en Outaouais

Les arts visuels, en Outaouais québécois, connaissent pour l'heure une sorte d'état de grâce, même si la clientèle des artistes locaux se recrute encore largement en Ontario voisin. Cet état de grâce tient à l'exceptionnelle qualité de la communauté artistique actuelle, de même qu'à l'activité déployée par le regroupement des centres d'expositions.

L'un deux, qui a reçu le nom sibyllin d'Axe Néo-7 et fait partie des centres d'artistes auto-gérés, bénéficie actuellement d'une équipe du tonnerre et se range, paraît-il, parmi les champions du genre. En conséquence, les présentations y sont généralement d'une qualité qui n'a rien à envier à Montréal ou Toronto. S'y trouvait, au mois de novembre, une exemplaire exposition de Diane Génier, qui fait justement partie du peloton de tête des artistes «indigènes». Peu d'œuvres, toutes superbement situées dans l'espace, dont une murale de 28 pieds sur panneaux d'aluminium gaufré. Cette pièce maîtresse se développe à partir d'un centre dense, coloré en rouge, ocre et noir, et s'effrange vers les extrémités en fines complémentaires vertes et en clarté. Comme si l'on projetait le faisceau d'une lampe dans une grotte où s'entasserait toute l'humanité; les morts avec les vivants et les heureux avec les douloureux.

À quelques pas, une petite réminiscence des personnages flottant horizontalement de Betty Goodwin, dessinée à même le mur. Mais toute violence évacuée: une surprise de tendresse. Le flou anatomique, qui atténue l'émotivité passionnée, se retrouve encore dans une série de cinq personnages esquissés sur toile blanche; silhouettes intériorisées, étonnamment «pompéïennes» et classiques sous leurs voiles ocres.

Diane Génier
Coniuctio, 1990.
Cire d'abeille et pigment sur papier;
106,6 x 144,8 cm.

Pendant ce temps, au Centre d'exposition de Gatineau, fonctionnant selon un impeccable système de jurys professionnels, avec l'appui généreux de la municipalité, il commence à se passer des choses intéressantes. La directrice artistique, Martine Gaudet, elle-même jeune sculpteure en pleine ascension (Voir *Canadian Art.*, décembre 1990) souligne joyeusement le caractère positivement régional de sa galerie. Les temps ont changé où les artistes ambitieux croyaient impossible une carrière ancrée en région! Le Centre est d'ailleurs branché sur tous les réseaux québécois, ontariens et canadiens, accueille des expositions en provenance de collections ou d'institutions de prestige, fait appel aux offres des artistes de partout, confie des événements à des commissaires invités et commence à jouir d'une réelle reconnaissance publique. Ces jours-ci, c'est avec la collaboration de Loto-Québec que l'on prépare, avec humour et efficacité, une exposition susceptible d'attirer les collectionneurs résidents vers les valeurs du cru.

Suzanne Joubert

TORONTO

Les artistes disent non à la TPS

Ces derniers mois, à Toronto et à Niagara-sur-le-Lac, ont eu lieu trois événements qui étaient autant d'avertissements lancés au gouvernement provincial qui n'a pas compris, avant qu'il soit trop tard, que la politique fédérale, qu'il avait appuyée, pouvait lui nuire le jour des élections: la reprise d'*Ubu Roi*, dans le cadre du festival Shaw, mettant en vedette Ubu/Wilson et ses «salopins de Phynance», les deux expositions *Art and the Workplace,* (peintures de Charley Stimac) et *Steel on Strachan*, (photographies de David Smiley), tenues à la Galerie Partisan, qui racontent la fermeture de la compagnie Inglis, une des plus anciennes usines du sud de l'Ontario et une des premières victimes de la politique du libre-échange, et l'exposition *L'Art contre la TPS,* organisée par Donald Lake, l'antiquaire bien connu qui, depuis avril 1990, a ouvert une galerie d'art contemporain, au 624 rue Richmond.

Soixante-neuf artistes, parmi lesquels on reconnaît cinq des huit que représente exclusivement la Galerie Lake (Tony Calzetta, Telford Fenton, Richard Gorman, Christopher Kier et Peter Templeman), jettent les hauts cris avant d'étouffer sous le poids d'une taxe qu'on n'hésite pas à qualifier «d'injuste, de réactionnaire, d'inflationniste et de récessive». Car, même si certaines images se passent de commentaires, les brochures, les feuilles volantes, les pétitions, en un mot toute la panoplie qui accompagne l'indignation organisée qui tend à l'action, complète sur une table ce qui se trouve sur les murs, comme la morale suit bien souvent le récit d'une fable. Et c'est justement à une fable que j'ai pensé alors que je me tenais devant le poster noir et rouge *Art vs GST,* de Dieter Grund qui a donné son nom à l'exposition, une fable de Marie de France, *De Renart et de l'Aigle* qui dit bien que les riches n'accorderont jamais rien aux pauvres, à moins de se sentir menacés par eux.

Mais que peut un groupe d'artistes, même nombreux, contre un ministre qui n'a qu'une idée en tête – ce qui est déjà plus que certains de ses homologues – et qui y tient comme si ce devait être sa dernière? Protester, bien sûr, et c'est ce que fait le Mouvement pour la justice fiscale. Ensuite, sensibiliser le public par le truchement d'un petit questionnaire (méthode socratique) et le renseigner aussitôt (méthode démagogique), en lui fournissant la bonne réponse aux huit questions à choix multiple qu'on lui propose. Ce qu'on apprend, c'est que si les riches paient 6% moins d'impôts que par le passé, les familles de quatre membres qui ont un revenu de 24 000$ en paie 20% de plus, que les corporations telles que Goodyear Canada, Tridel, Xerox Canada et Magna International n'en paient pas du tout et que Domtar Inc., Noranda et Bombardier Inc. reçoivent plus de 10 millions en octrois, d'un gouvernement élu pour le peuple et par le peuple qui, lui, est sans recours, la voix du peuple étant trop loin des oreilles du pouvoir pour se faire entendre.

Leader, de Mendelson Joe est le tableau le plus offensant de l'exposition et, par le fait même, celui qu'il est le plus difficile de rayer de sa mémoire, parce qu'il relève de la caricature, la vraie, la méchante, celle qui faisait de Louis-Philippe la tête de poire de Daumier. Mais, dans le cas qui nous intéresse, le leader en question, facilement reconnaissable – et c'est ce qu'il y a de plus hilarant – est un trou de cul... littéralement. Le personnage, debout, tient lamentablement un petit drapeau américain dans ses mains jointes et lève la tête comme s'il était fier de ce qu'il est ou pour ne pas voir qu'il est en train d'uriner sur son pantalon. Portrait-charge sans pitié – c'est une des lois du genre – qui dit bien la frustration d'un artiste qui n'a plus rien à attendre d'un gouvernement au service d'une puissance étrangère (drapeau américain), incapable de prévoir les conséquences immédiates de sa politique (pantalon souillé), autre que la m... qu'on lui sert, avec un sourire mou comme une paire de fesses.

Richard Gorman, d'Ottawa, propose une adaptation moderne d'une des dix plaies d'Égypte, *Tax Swarm*, où l'art s'identifie à la nature et le châtiment de Dieu à la politique du gouvernement. Comme une nuée de sauterelles, un nuage noir, à la pâte épaisse qui nous en fait sentir la lourdeur visqueuse, traverse de gauche à droite, un ciel rouge sang. Au bas, à gauche, ne reste plus qu'un vestige de forêt dévastée par les insectes, à droite, quelques arbres verts attendent cette nouvelle plaie d'Ottawa qui menace de s'abattre sur eux.

Dans *Ontario... 15% Ouch!* tableau auquel viennent s'ajouter des objets tridimensionnels, comme une taxe sur un produit, Mike Hansen dit bien ce que seront les effets de la politique du gouvernement fédéral qui propose d'ajouter 7% à la taxe provinciale, en vigueur, de 8%. Sur un fond de ciel gris de plomb, un faisceau de roseaux aux extrémités ensanglantées, représentant les artistes, se tient à distance d'un monstre tentaculaire (le gouvernement) qui étire ses tiges de métal tranchantes dans toutes les directions.

«Il n'y a vraiment production que lorsqu'on a quelque chose à dire», avance Odilon Redon dans *À soi-même,* et il me semble qu'il y a beaucoup à dire sur la TPS. Je m'étonne alors qu'à part les quelques artistes mentionnés, bien peu aient tenté d'illustrer le thème proposé, la majorité se contentant de sortir de leurs tiroirs des invendus dont certains remontaient à 1976. Si les artistes sont eux-mêmes indifférents à une politique qui porte préjudice à leur gagne-pain, comment peuvent-ils sérieusement croire que le gouvernement qui les tyrannise prenne pitié d'eux?

C'est ce qui me fait craindre que l'excellente et courageuse exposition de la galerie Lake, à laquelle manquaient les grands formats qui frappent davantage l'imagination, sera sans lendemain, et que, ce qui aurait dû être un cri retentissant, ne fera pas plus de bruit qu'un soupir.

Pierre Karch

NEW YORK

Quoi de neuf au 49° Parallèle?

Il y a près de deux ans on assistait à la relève de la garde au 49° Parallèle, ou Centre canadien d'art contemporain. La directrice sortante, France Morin, devenait «senior curator» au New Museum for Contemporary Art, une autre institution de Soho. Au cours de la dernière année de son règne, Mme Morin avait vu la galerie passer aux mains des marchands d'art canadiens, à la suite de décisions gouvernementales, et ne cachait pas son insatisfaction.

Le directeur en poste au 49° Parallèle, Glenn Cumming, se dit fort heureux du fonctionnement de la galerie. «Comme par le passé, il faudra plaider la cause du 49° à Ottawa, dit-il, mais son avenir est assuré pour deux ans encore puisque le bail est signé jusqu'en 1993.»

Faut-il encore le répéter: le centre d'art est situé au 420, West Broadway, à Soho, dans un des buildings les plus convoités puisqu'il héberge aussi les espaces commerciaux de Léo Castelli, d'Ileana Sonnabend et de Charles Cowles. Cet emplacement garantit donc qu'un nombre important de visiteurs passent les portes du 420, West Broadway.

Le 49° Parallèle bénéficie toujours de fonds publics. Le Gouvernement du Canada continue de financer l'affaire «aux trois quarts» dit Cumming. «Le loyer et les salaires sont défrayés par Ottawa mais la tenue des livres et l'administration ont été confiées au secteur privé, plus précisément à PADAC, Professionnal Art Dealers Association of Canada.»

Cet organisme regroupe des marchands d'art d'un océan à l'autre et fournit une part du budget de la galerie; il va sans dire que PADAC a voix au chapitre de la programmation du 49° Parallèle. Mais parlons d'abord du fonctionnement.

Sous l'ancien «régime», la directrice du centre était aussi la conservatrice. Elle voyait au choix des expositions, à l'engagement de conservateurs invités, elle répondait de la galerie devant le Gouvernement du Canada, etc. Le 49° Parallèle avait alors une politique définie et optait ouvertement pour une certaine esthétique. On a dénoncé

Alan Storey
Horizontal Shaftway, 1990.
Installation.

cette situation, cette espèce de «one-woman-show» mais une chose est certaine: la galerie avait alors une ligne directrice nette. Certes, les vues de France Morin ne plaisaient pas à tous, mais la programmation faisait preuve de cohérence et d'unité. La galerie s'était construit au fil des ans une réputation de lieu vivant de l'avant-garde canadienne.

Cédant aux pressions et aux critiques, Ottawa décide qu'il est temps d'apporter des modifications à la galerie. Non plus un directeur omnipuissant mais plutôt des comités, non plus l'avant-garde et le formalisme mais un mélange de styles et de tendances. On serait même tenté d'ajouter, non plus une galerie d'art mais une «vitrine» commerciale.

Depuis un an, le 49e Parallèle est doté d'un comité de direction composé d'hommes d'affaires, parmi lesquels Bernard Lamarre, de Montréal, et Garth Drabinsky, de Toronto, qui passe du cinéma (Cineplex Odeon) au marché de l'art en un clin d'œil.

Un second comité appelé «Program Advisory Committee» évalue les 200 demandes d'exposition annuelles. Y siègent des marchands d'art, des collectionneurs, des conservateurs et directeurs de musées, représentant les diverses «zones» canadiennes, de Halifax à Vancouver. Pour le Québec, on trouve les noms de Sam Abramovich et de Marcel Brisebois.

La tâche de ce groupe de connaisseurs est de passer en revue les diapositives envoyées par les artistes et de juger les dossiers des candidats. Donc, ce comité remplace le conservateur. Quant au directeur de la galerie, son poste s'est transformé en rôle administratif.

Les artistes intéressés à exposer au 49e Parallèle peuvent s'y prendre de trois façons fort différentes.

Dans certains cas, les galeries font les démarches nécessaires auprès du 49e Parallèle. Le marchand présente lui-même son ou ses artistes.

Dans d'autres cas, le Conseil des Arts a été une porte d'entrée au centre de Soho et a subventionné des peintres par voie de concours.

Pour ceux qui n'ont ni galerie, ni économies rondelettes, il est possible d'avoir recours aux ressources des deux comités de la galerie. Recherches de commanditaires et de bailleurs de fonds ont été entreprises par les comités afin de faciliter l'exposition d'un artiste.

Comment décrire la nouvelle orientation du 49e Parallèle? On pourrait la qualifier de «salade indigeste». Glenn Cumming propose plutôt «Un peu de tout, le meilleur dans tous les genres...» Un peu d'abstraction, une touche de réalisme, un soupçon de romantisme, une pincée d'installations, quelques gouttes d'art conceptuel...et des masses de paperasses, de consultations, de comités.

À la question, comment mesurer le succès du 49e Parallèle? Cumming n'a pas encore de réponse, mais il suggère que le rôle de la galerie sera peut-être d'aider les artistes canadiens à trouver un marchand à New York en exposant au quatrième étage du 420, West Broadway.

Maurice Tourigny

PARIS

Louis Bouchard: *La Vie de Château*

Un peu avant son exposition solo, qui aura lieu en mai prochain à la nouvelle galerie parisienne Isabelle Bongard, Louis Bouchard me confiait hésiter entre plusieurs possibilités. Non pas que celui-ci travaille dans l'instant. Bouchard n'est pas de ces artistes qui improvisent en se lançant tête baissée dans la production d'une exposition. «Au contraire, explique-t-il, j'aime bien mettre mes pièces au purgatoire avant de les ressortir.»

En visitant son atelier du 20e arrondissement à Paris, où Bouchard se fixe sans cesse de nouveaux défis, j'avais noté consciencieusement cette phrase sans trop y penser. Me documentant sur ce travail et parcourant mes notes, la référence à ce passage au purgatoire m'a paru éclairer le travail de l'artiste. Bouchard est un chercheur. Cependant, il ne se débarasse de rien. Il accumule et transforme intuitions et expériences visuelles, recyclant après un temps d'arrêt ce qu'il vient d'entreprendre. Il se libère d'affects en intégrant tout à la fois, vous balançant par la suite impressions et réflexions plastiques en une somme constamment réinvestie.

J'avais vu, à l'exposition d'inauguration de la galerie Isabelle Bongard, cinq ou six pièces de sa récente série *La Vie de Château* (1990). Ces constructions presque végétales m'avaient frappé. À la surface d'une prédelle, recouverte de couleurs sombres, des ouvertures tournoyantes laissaient parfois échapper l'éclat d'un néon placé à l'intérieur. Au dessus, étaient librement accrochées sur le mur, des formes héraldiques, finement ciselées en bois, serties de cuivre ou de plomb et empreintes de patine et de pigments. Formes et prédelles étaient reliées entre elles par des fils électriques dessinant des entrelacs.

Le caractère incantatoire de ces pièces à la lumière changeante m'avait surpris. Je me suis demandé comment Bouchard était passé, avec autant d'aisance, d'une peinture tumultueuse et énergique à ces reliefs beaucoup plus rituels? Voilà pour l'évolution. La facilité avec laquelle Bouchard peut, à la fois, peindre et construire, étonne d'autant plus qu'il rend sensible, en une sorte de catharsis, un traitement poétique de l'information allié à des évocations formelles génératrices. Cela en se débattant parmi des valeurs qui pourraient sembler conflictuelles à d'autres artistes.

Louis Bouchard commence à acquérir une maturité dans son travail au milieu des années 80. Le «retour à la peinture» fait alors rage. Il fait à cette époque la navette entre Paris et Montréal. Le peintre laissera peu à peu de côté le trop-plein de contenu narratif de cette époque, pour se lancer dans une voie où les repères spatiaux et temporels s'additionnent et se télescopent en se confondant: cornes, corps, références cynégétiques ou rupestres. L'exposition *Tableaux de chasse*, présentée au Centre culturel canadien de Paris en 1989, en témoigne. La figure du talisman me semble appropriée pour comprendre son travail. Ces objets primitifs se voient attribuer des vertus de protection reposant en définitive sur de soi-disant propriétés de transmutation des signes et des figures qui y sont inscrits. Il est vrai que Bouchard échappe aux obligations de la logique et des conventions de la représentation, tout en faisant intervenir une partie de ces mécanismes. Souvenir d'une expérience personnelle, ses pièces en médias mixtes la reconstitue en «reconstruisant» à sa façon le déclencheur de cet événement.

Présentée, en 1989, à la galerie Costin and Klinthworth de Toronto, la série *Étretat* nous fait ainsi participer à l'expérience visuelle qui en est la source. En arrivant à Étretat le soir, Bouchard est ébloui devant les falaises éclairées par des projecteurs à travers les embruns du paysage maritime. Utilisant des pigments qui réagissent chimiquement entre eux et une peinture très liquide, Bouchard évoque le sujet, davantage par son processus de travail rappelant l'érosion et les phénomènes de fossilisation, qu'en le transcrivant littéralement. Bouchard peint ici sur un support horizontal en bois, quelquefois transpercé par un néon, préfigurant les prédelles de la *Vie de Château*.

En 1989, dans une autre série intitulée *Eaux troubles*, qui n'était pas destinée à être exposée, Bouchard associe encore thématique plastique et information poétique. Le titre de chaque peinture désigne un rivage chaud de l'actualité internationale.

Ainsi, par exemple, *Mer d'Oman*, par son traitement plastique, illustre visuellement les événements récents survenus à cet endroit.

En 1990 à la galerie Bullot Fine Arts, de New York, l'installation. *Eastern Landscapes* rejoint certains paramètres développés dans la série *La Vie de Château*. À la peinture s'allient des éléments construits: cylindres, blasons, éléments de décor simplifiés et évocateurs, chargés d'histoire. Bouchard fait ainsi se répondre le lieu de l'exposition (New York également un port) et la suggestion d'architectures et de topographies poétiques: les anciens ports d'Alexandrie, de Venise, d'Haïfa.

Cette même idée de signal est à la base des pièces issues de *La Vie de Château*. Reliefs et peintures se retrouvent, ici ou ailleurs, tantôt en partitions juxtaposées, tantôt en un morcellement sculptural. Les éléments divers sont alors reliés par les fils électriques en une sorte de dessin. Symboles d'opulence selon leur titre, ces pièces renvoient ainsi à une certaine idée statutaire de l'architecture pourtant détournée par leur mode ingénu et la prégnance d'une ornementation primitiviste. Jouant sur les expressions de base de la construction: «couverture» de feuilles de métal, «foyer» d'éclairage électrique... Bouchard «bricole» de façon à s'approprier, de l'intérieur, cette thématique dissonnante, tandis que dans les pièces plus picturales, il mise sur des signes souvent en spirale qui, selon les archéologues correspondent aux premiers signes connus. Artistes «ontologique», Louis Bouchard définit ainsi l'art par son existence et son élaboration et ne cesse d'apprendre dans cette élaboration même.

René Viau

LONDRES

Joseph Oppenheimer

Le peintre Joseph Oppenheimer vint au Canada pour la première fois, en 1949, rendre visite à sa fille et à son gendre, à Montréal. Ce nouveau pays lui fit une telle impression, qu'il décida immédiatement de s'y installer, et, pour le reste de sa vie, partagea son temps entre Londres et Montréal. Sa mort, en 1966 à Montréal, à l'âge de 90 ans, a coupé les ponts qu'il avait établis entre les arts européens et canadiens, mais son enthousiasme communicatif pour la peinture canadienne a eu une grande influence en Europe.

Joseph Oppenheimer fut un peintre complet. Né à Würzburg, en Bavière, en 1876, dans une réputée famille d'artistes, il commença à dessiner et à peindre à un très jeune âge, et avait créé, alors qu'il était encore adolescent, un style distinctif, caractérisé par une touche impressionniste et vigoureuse, ainsi qu'une recherche aventureuse des effets de couleur et de lumière. Il étudia brièvement en Allemagne, voyagea à Rome et au Moyen-Orient et puis, en 1986, il déménagea en Angleterre et s'installa dans un studio sur King's Road qui était, à cette époque, le centre culturel de Londres. Se consacrant déjà entièrement à son art, Oppenheimer travaillait chaque jour, dessinant et peignant, à l'huile, à l'aquarelle, à la plume, au crayon et dans tous les médiums imaginables. Une fois, à Venise, en un temps où l'eau manquait, il utilisa même de la crème glacée pour diluer son aquarelle, sans effet visible sur le tableau fini. À partir de 1906, en dehors d'une brève période où il enseigna à la London School of Art, il se consacra entièrement à la peinture, et il refusa même, plus tard, deux offres de professorat, parce qu'il pensait que ce travail pouvait interférer avec la carrière qu'il s'était choisie. Travaillant et vivant à Londres, Oppenheimer fit rapidement sa place dans le milieu artistique de son temps. Il devint membre du Chelsea Arts Club, où il rencontra des artistes majeurs comme Whisler, Sargent et Epstein, et devint l'ami intime de Sir John Lavery. L'influence de tels personnages fut considérable, et Oppenheimer commença à développer son talent de peintre de portraits, mêlant les styles riches et extravagants de l'époque edwardienne à la touche de l'Impressionnisme et aux couleurs de l'Expressionnisme de l'Europe d'avant-garde. Sa réputation s'étendit rapidement, aidée par l'obtention de Prix dans des expositions internationales, à Munich et à Barcelone, et il trouva bientôt des amateurs, non seulement pour ses portraits, mais aussi pour ses paysages et ses études de fleurs. Il aimait profondément son pays d'adoption, appréciant aussi bien Londres que les paysages anglais, mais il était attiré particulièrement par la vallée de la Tamise, y retournant encore et encore pour peindre la rivière et son animation. Il passa même sa «lune de miel», en 1909, à peindre la Tamise, et sa série d'esquisses à l'huile des régates de Henley constitue, fixée dans les couleurs vibrantes du paysage anglais, une évocation brillante de la vie edwardienne. Oppenheimer retourna en Allemagne, avant la Première Guerre mondiale pour se plonger dans les divers mouvements d'art contemporain, dont le mouvement Secession, de Berlin, et pour voyager assidûment à travers toute l'Europe, et puis, en 1933, avec la montée de l'Hitlérisme, il revint en Angleterre, devenant, en 1939, sujet britannique, Sir John Lavery et Sir Louis Greig, l'Écuyer du Roi, parrainant sa naturalisation.

Le style de Joseph Oppenheimer était éclectique et resta sa marque propre tout en intégrant des éléments venant d'un large éventail de sources. Il avait reconnu l'influence de Velasquez et de Manet tôt dans sa vie et, plus tard, celle de Chagall, et ses

Joseph Oppenheimer
People in punts by the Bridge, Henley.
Huile sur toile; 16,5 x 24,5 cm.

tableaux sont des versions personnelles de l'Impressionnisme, du Fauvisme, de l'Expressionnisme et d'autres mouvements européens, marquées de rappels d'artistes aussi différents que Lavery, Dufy, Kokoshka et le Canadien Goodridge Roberts. Il a été, toute sa vie un portraitiste à succès, et les personnages qui ont posé pour lui sont aussi divers que Bismarck, Albert Einstein, Yehudi Menuhin, Leonid Pasternak, Sir Harold Macmillan, Deborah Kerr et Henry Birks. Parallèlement à cette activité, il resta toujours un peintre passionné de paysages, tirant un grand plaisir de la découverte, relativement tard dans sa vie, de la lumière et des couleurs des paysages de l'Est canadien.

Toujours modeste, aimé et admiré par sa famille et ses amis, Oppenheimer a évité au maximum la publicité. Il a montré régulièrement ses travaux à l'Académie royale et dans de nombreuses expositions individuelles en Allemagne, en Angleterre et au Canada, mais il a rarement vendu d'autres peintures que celles qui lui avaient été expressément commandées. La majeure partie de sa production est donc encore la propriété de sa famille et, depuis sa mort, il a été quelque peu négligé, malgré la présence de ses œuvres dans les musées publiques et les galeries de Grande Bretagne, d'Allemagne, du Canada et des États-Unis. La récente exposition, à Londres, de plus d'une centaine de ses tableaux et dessins, tirés de la collection de la famille, et organisée par par la fille et le petit-fils d'Oppenheimer, en collaboration avec David Bathurst, du St.James's Art Group, a donc été la passionnante révélation d'un talent particulier et mémorable. Joseph Oppenheimer occupe, aujourd'hui la place qui lui revient de droit dans l'histoire de la peinture européenne du XXe siècle. On peut en même temps reconnaître l'importance qu'il a eu dans l'intérêt manifesté par les Européens pour l'art canadien. ■

Paul Atterbury
(Traduction de Jean Dumont)