

Expositions

Volume 36, Number 144, September–Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53700ac>

[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*, 36(144), 54–71.

EXPOSITIONS



Christo in Paris,
Photo: Wolfgang Volz.

MONTREAL

UN FESTIVAL DE BONNE COMPAGNIE: LE F.I.F.A.

Festival international des
Films sur l'art, du 5 au 10
mars 1991.

Chaque printemps ramène aux Montréalais le Festival international des films sur l'art. Une semaine entière à passer en compagnie de peintres, sculpteurs, musiciens, écrivains, poètes, danseurs, stylistes rencontrés dans leur cadre de vie ou par le biais de leur oeuvre. Une semaine entière et 120 films qu'on ne pourra voir tous, regrets à combler l'année suivante. Sur la quarantaine de ceux qu'il m'a été donné de voir, plusieurs eussent mérité de rencontrer un plus large public. Dommage que la télévision ne diffuse même pas les films primés.

Mais à tout seigneur, tout honneur. Voyons d'abord le palmarès du jury composé de la productrice canadienne Adrienne Clarkson, présidente, du réalisateur Roberto Guerra (Pérou-États-Unis), de la critique et auteur de films Nadine Descendre (France), de

Francis Coleman, Prix Italia 1967 (Angleterre) et de «notre» Michel Tremblay.

Grand Prix Pratt & Whitney: *Images cinématographiques de Bartok*, du Hongrois Peter Sulyi. Le sujet: un court film amateur tourné à New York, en 1942, où on voit au piano le compositeur exilé, est projeté à diverses vitesses devant un couple de musicologues qui essaient de deviner quelle oeuvre Bartok interprète, la bande son originale ayant disparu. Gestes, mouvements d'épaule, temps d'arrêt, silences, tout est scruté par les deux musiciens transformés en Sherlock Holmes, et le suspense provoqué par cette recherche tiendra le spectateur en haleine pendant les 21 minutes que dure ce vrai petit bijou de film.

Prix du jury: *Soldiers of music: Rostropovitch returns to Russia*. Les Rostropovitch de retour en sainte Russie. La caméra évite le piège des idées toutes faites pour nous mêler à la vie russe, avec son irrationalisme généreux et l'amour sans bornes de ses habitants pour la terre natale, même si elle est souvent plus marâtre que mère. L'Américain Albert Maysles et ses collègues étaient partout pendant cette heure passée en fêtes et en émotions.

Prix de la création, de l'O.N.F.: *Jan Saudek*, photographe tchèque saisi par Jérôme de Missolz. La caméra de Missolz va nous permettre de regarder par le trou de la serrure directement au coeur des fantasmes de l'artiste. Difficile d'imaginer quel impact le succès peut avoir sur un tel personnage mais on croit sans peine que pour Saudek, le plaisir de se mettre en «situation de photo» entre une femme à poitrine monumentale et une autre au rond fessier marqué par les ans comble au-delà de tout.

Prix du meilleur portrait: *Goytisoló, géographies de l'exil*, de Pierre Subry et Stephen Javor (France). Des images défilent: Barcelone, Paris, Marrakech, accompagnées de la belle voix grave du romancier espagnol Juan Goytisoló. Nostalgie déchirée de l'exil chez cet écrivain interdit de diffusion sous le franquisme et qui fera cet aveu passionné: «je refusais même qu'on me parle espagnol».

Prix du meilleur film sur la technique d'un art: *Destination Mozart: a night at the opera with Peter Sellars* de l'Américaine Andrea Simon. Une oeuvre traditionnelle mise au service d'un discours neuf et controversé, celui du metteur en scène d'opéra Peter Sellars. Ici face aux *Noces de Figaro* de Mozart, inspiré par la comédie de Beaumarchais présentée à Paris, non sans difficultés, deux ans plus tôt. Refusée d'abord par les censeurs, rejetée ensuite par Louis XVI qui amené à trancher conclut, clairvoyant: «Si on autorise cette pièce, il faut détruire la Bastille», soutenue par son cadet, le comte d'Artois, heureux de faire la nique au grand frère quitte à scier la branche sur laquelle lui-même était assis, *Le Mariage de Figaro* obtint, scandale aidant, un succès considérable. Quand il composa en 1786 ses *Noces* avec le librettiste da Ponte, Mozart ne chercha nullement à atténuer les idées de Beaumarchais. Donc un opéra qui n'avait rien d'un spectacle de salon. Et où les personnages portaient les costumes de l'époque et non d'un lointain passé rassurant. Ayant décidé de «raconter Mozart aux Américains», Sellars a transposé l'action chez de grands capitalistes actuels très médiatisés. Ce dépoussiérage l'amène à travailler profondément avec les chanteurs sur le sens du texte, les obligeant à autre chose qu'à des prouesses

verbales, si magnifiques soient-elles, car c'est par eux que passe sa perception si finement étudiée de l'oeuvre.

Prix du meilleur reportage: *Christo à Paris*. Le film sur Christo est plus près de la comédie hollywoodienne. Le héros est spectaculaire et ses gestes encore davantage. Du moins tel que présenté par les frères Maysles, Deborah Dickson et Susan Froemke. Après tout, d'être le fils d'un fabricant de tissus (tiens, tiens!) en Bulgarie peut aider à apprendre les rudiments qui permettront de dîner sans trop de dommage, à Paris, chez un général. Surtout quand, après les romanesques tribulations d'usage —pauvre mais fantasque artiste émigré logeant au 7^e sans ascenseur rencontre demoiselle de l'étage noble—, on devient son gendre. Mariage qui débouchera sur une belle connivence, l'artiste très épaulé se dégageant peu à peu d'un destin de portraitiste plus ou moins prometteur pour accéder à un palier d'intervention sociale qui va «emballer» jusqu'au Pont-Neuf.

Prix d'adaptation: *Le dortoir*, de François Girard (Canada). Une oeuvre échevelée filmée avec une belle rigueur linéaire.

Prix du meilleur essai: *La finitude de la liberté*, de Heinz Peter Schwerfel (Allemagne). Sur une exposition Berlin Est-Ouest post-chute du mur. L'ennui distingué d'un art qui se sent coupable, filmé toutefois avec un sens du rythme efficace. Efficaces sont également les images de New York qui ouvrent l'autre film du jeune allemand, sur le peintre sculpteur d'une insincérité provocatrice, Jeff Koons.

Parmi les non-primés ou les hors-compétition, environ les 2/3 du FIFA, j'ai beaucoup apprécié la qualité de lumière dans le film de Robert Mattheorpe; aimé retrouver, dans

l'interprète de *Nijinski*, la fragilité psychique du danseur si évidente dans ses Mémoires, et dans le traitement du film quelques idées heureuses; écouter parler d'un ton grave et réfléchi le compositeur Hans Werner Henze, l'un des nombreux artistes exilés de ce Festival; l'allure farouche et passionnée de Youri Egorov; la promenade de Franz Hals en costume d'époque dans le monde d'aujourd'hui, bon exemple pour une TV scolaire éducative; escalader les pentes alpines avec le peintre du XIX^e siècle Giovanni Segantini, regardant avec lui la lumière et le vent jouer sur les fleurs sauvages; écouter Robert Motherwell dire de Pollock exécutant ses drippings: «il danse», et découvrir l'impact qu'eut l'Action painting pour ouvrir enfin l'art d'Amérique au XX^e siècle; suivre la carrière de Bob Fosse, danseur-chorégraphe-metteur en scène-auteur, que les nombreux succès n'ont pas guéri un instant de l'angoisse de la création; renouer à travers l'oeuvre actuelle du peintre Antonio Saura avec «l'hispanitude» de Picasso. Absolument ravie par *De père en fils: Joseph Bernard*, de Valérie Herbin, petit film de 13 minutes qui fait un pied de nez plein de finesse aux valeurs de la société de consommation. Ai apprécié de voir James Rosenquist travailler sur le vif à d'immenses oeuvres sur papier; passé quelques jolis moments en compagnie de Geneviève Lassus filmée par sa fille; n'ai pas oublié la sensualité terrienne de Lena Cronquist, peintre suédoise aux nombreux démons, ni *L'Interrogation* dans toutes les nuances de la tristesse du peintre Petr Rehor. Ni le dynamisme de Carl André ni la découverte aux antipodes d'un peintre, Colin McCahon, artiste néo-zélandais qui a suivi contre

le conformisme du milieu une trajectoire très personnelle (*Victory over death*: prix de l'Association professionnelle des galeries d'art de Montréal).

Les films vus les deux premiers jours, qui avaient servi à nous mettre en appétit, ont toutefois difficulté à surnager dans la mémoire. L'intérêt avait pourtant été soutenu pour le film italien sur *Les costumes de la Révolution* et surtout pour *Carré Noir*, sur les artistes soviétiques dont non seulement on démolissait les oeuvres (cela s'est fait aussi à Montréal) mais qu'on allait jusqu'à interner pour «déviationnisme» culturel.

De certains autres films, plus banals, me sont restées quelques images, comme d'un album feuilleté distraitemment. Ainsi des *Tales from the shadow world*, sur l'art indonésien et de *Art and power*, sur une collection héritée de la Chine impériale. Il n'est guère resté plus des films sur Jasper Johns et John Cassavetes, dont les auteurs avaient plus compté sur leur sujet que sur leurs idées propres. Non plus que de *Missa Luba*, film un peu trop «blanc» pour ces belles voix noires, ni du *Titien*, sauf d'y avoir appris que Charles Quint ayant commandé son portrait à l'artiste se fit tirer l'oreille pour payer le prix convenu. Il n'est rien resté d'*Armando*, ni du pourtant interminable *Butoh* et encore moins du *Klossowski, peintre exorciste*, sauf le désir absolu de ne pas en savoir davantage sur la carrière de son auteur.

Voilà qui fait à peu près le tour de mon voyage au FIFA 91, sous l'enchantement duquel j'étais encore trois semaines plus tard en écrivant cet article. L'an prochain, le Festival, créé et animé depuis par René Rozon, fêtera son dixième anniversaire. Une persévérance qui mérite ici d'être soulignée.

Paquerette Villeneuve

HYBRIDATION

Photo Sculpture, exposition présentée conjointement par les galeries Oboro et Optica, du 23 mars au 21 avril 1991.

L'exposition intitulée *Photo Sculpture* est le résultat d'un projet plus large dont le cadre principal était les Studios d'été de Saint-Jean-Port-Joli. À l'été 1990.⁽¹⁾ Six artistes (Jocelyne Allouche, Patrick Altman, Guy Bourassa, Paul Lacerte, Alain Paiement et Sylvie Readman) furent invités à travailler autour des concepts de photographie et de sculptural. Leur production respective intégrait déjà ces deux paramètres, mais souvent de manières très différentes. Ce que l'exposition tenue à Oboro et à Optica donne à voir témoigne de cette diversité, autant du point de vue du contenu que du point de vue de la forme, mais laisse également la place à une interrogation commune sur les rapports entre photographie et sculpture.

Intentionnellement, les organisateurs de *Photo Sculpture* ont voulu contraindre le moins possible les artistes participant en ne leur imposant qu'un repère formel, soit

l'intégration de la photographie et de la sculpture dans des oeuvres autonomes qui deviennent alors les lieux d'une problématisation de cette rencontre. Il n'est certainement pas étonnant de retrouver ce genre «d'hybridation» dans des productions actuelles, comme le fait remarquer un des textes du catalogue de l'exposition, pas plus qu'il soit étonnant de monter un projet sur une telle «intention» formaliste. Ce qui étonne davantage, c'est l'impression d'une relative autonomie du photographique face au sculptural, d'une certaine résistance à lui, comme s'il conservait d'entrée de jeu une certaine autorité. L'oeuvre de Bourassa est particulièrement manifeste de cette résistance. Celles de Allouche et de Paiement s'élaborent sur une problématique de l'espace, mais tendent à disjoindre différemment (malgré la tentative de conjonction) l'espace photographique et sculptural, les posant en parallèle dans un dispositif unitaire chez Allouche et procédant «d'expansions» physiques de nature étrangère chez Paiement. Quant à l'oeuvre de Paul Lacerte, bien que les photographies qu'il intègre à l'objet-sculpture se laissent affecter par lui,

celles-ci ne sont pas questionnées par ce qui les affecte (en l'occurrence le vent) ni sur ce qui les distingue de l'objet mais les inclut pour ce qu'elles sont et ce qu'elles figurent.

Par contre, la pièce de Sylvie Readman questionne de manière particulièrement subtile cette disjonction-conjonction entre le photographique (bi-dimensionnel) et le sculptural (tri-dimensionnel), en «installant» une problématique de l'espace (espace représenté et espace du sujet spectateur) par la photographie seule, de manière à faire participer l'un dans l'autre. Finalement, dans le cas de Patrick Altman la complexité et l'accumulation des éléments dans l'oeuvre (littéralement la photographie et la sculpture) questionnent admirablement le regard photographique sur et par le sculptural, intégrant et retournant à la fois son questionnement à partir de la notion de découpe, dans le sujet à représenter ou dans le travail à faire. Ce travail semble vouloir souligner sa «dépendance» envers le contexte de production et l'intention artistique.

Cette «suite» sur la photo sculpture, qui fut au départ l'occasion pour les artistes de poursuivre leur travail respectif dans un cadre donné, devient pour nous l'occasion d'une réflexion fructueuse (trop brève ici) à partir des différents espaces que déploient et articulent les oeuvres, et ouvrant sur leur singularité et sur leurs paramètres formelles communs.

François Dion

(1) Voir à ce propos l'article paru dans *Vie des Arts*, no. 141, décembre 1990, p.56.



Patrick Altman, *Regards instables* (détail), 1991. Photo: Denis Farley.

L'ART TENDANCE DESJARLAIS

Galerie Marcel Pelletier,
du 22 au 31 mars.

Découvrir qu'un des habitués de votre petit bar favori a du talent peut vous prendre par surprise. D'autant que je me demandais déjà pourquoi un de mes vieux amis s'était-il entiché de ce garçon tranquille, quelconque, qui *brettait*, disait-on, dans des petits journaux de banlieue? Mais la curiosité n'est pas un vain mot en ce qui concerne toute femme. Et l'envie de faire quelque chose, après les années d'effervescence au Centre culturel canadien à Paris, continuait parfois aussi à me démanger.



Denis Desjarlais
Le jour où elle tua son fils, 1990,
huile sur toile 113 cm X 99 cm,
Photo Denis Desjarlais.

Répondant à l'intérêt porté par ma banquière, qui offrait ses murs à une éventuelle exposition, je visitai l'atelier de Denis. Il avait fait des études en arts plastiques à l'UQAM, rien de bien déterminant! Il peignait à l'huile et non à l'acrylique, et au pinceau plutôt qu'au couteau, ce qui laissait encore bien des questions sans réponse.

Toutefois l'univers dans lequel il était plongé, lui, ne trompait pas. Il s'agissait d'une

espèce de narration figurative tourmentée, phantasmatique sur les bords, assez près des vieilles déchirures romantiques. C'est ainsi qu'aboutit sur les cimaises imprévues de la Banque de Montréal de mon quartier, parmi les autres tableaux de *Arts dans la ville*, *La solitude*.

Feu de paille? Non: l'implication de l'artiste avec ses personnages n'en était de toute évidence qu'à ses débuts et une première exposition montréalaise, dominée par le portrait du tout jeune et remarquable poète albertain d'origine indienne, Ken Swan, et par une toile de 88 X 120 cm intitulée *Je me trouve dans un bar, peu de gens, les odeurs déjà respirées, c'est la nuit*, achetée récemment par le publiciste Jean Dufour, permit à Denis

Desjarlais de faire découvrir à la fois son oeuvre et un lieu d'exposition, Fusion d'art, art contemporain où travaillaient les propriétaires, le sculpteur Mike Flisak et la chercheuse graphique Michelle Simard. Aussi participait-il, le mois dernier au Symposium de Baie-Saint-Paul.

La deuxième exposition solo de Desjarlais, du 22 au 31 mars dernier à la Galerie Marcel Pelletier à Montréal, avait pour titre *Les scènes* et re-

groupait 7 tableaux, plus des esquisses sur papier, sur lesquels l'artiste a travaillé pendant un séjour de trois mois chez son frère encadreur à Mâcon (France).

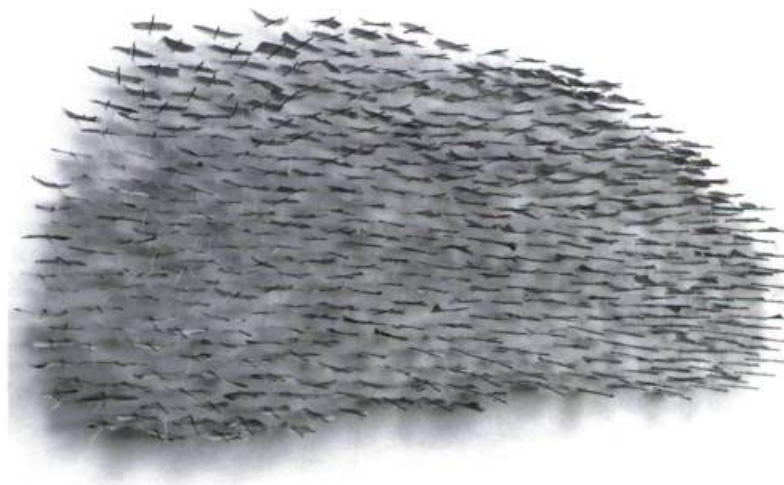
Après avoir tracé le contour des personnages qu'il habillait ensuite de la couleur, Desjarlais a franchi une étape immédiatement plus exigeante où le sujet pour arriver à «sortir», doit se laisser basculer par les lois de la perspective, accepter parfois

l'exagération pour rester fidèle à ces lois, l'image se fondant dans le support-matière à son corps défendant, allant chercher des raccourcis que le peintre doit constamment résoudre, pour garder au tableau l'unité de son message.

Comme cette mère *Le jour où elle tua son fils*, avec des revolvers en guise de chapeau, assise sur un divan d'Armée du Salut sur lequel repose le corps endormi, assassiné(?) d'un adolescent, et dont la main

crispée porte ombre sur un sol brossé en déséquilibre au premier plan. Ici tout est message, et mystérieux. Est-ce un regain du tableau mythologique, où la part de symbole occulte souvent les passions plus violentes sur lesquelles il repose? Comme si l'artiste y quêtait une signification, des réponses à une curiosité, une interrogation qu'il formule difficilement.

Paquerette Villeneuve



Lam de Wolf,
Tekeningmuur, 1990,
Tissu peint, morceaux d'affiches, soie,
400 X 300 cm,
Photo: Tom Haartsen.

LAM DE WOLF ET LES SCULPTURES PORTABLES

Galerie Jocelyne Gobeil,
du 16 mars au 13 avril.

En art contemporain, l'audace est sans doute le coursier le plus rapide pour franchir la ligne d'arrivée de la notoriété, mais seulement si cette énergie provient des profondeurs d'une vision authentique et personnelle de l'oeuvre à accomplir, sinon celle-ci sentira faux et s'es-soufflera. Plus un artiste brave

les habitudes, comme la néerlandaise Lam de Wolf qui crée des sculptures portables à partir de tissus pouvant aussi bien se porter au cou, se disposer sur un meuble ou se suspendre au mur, plus vite on reconnaîtra son talent à travers le monde.

Récemment, elle exposait, pour la première fois à Montréal, ses oeuvres les plus récentes à la Galerie Jocelyne Gobeil. Si plusieurs furent désarçonnés devant ces pièces en coton, lin ou soie aux couleurs vives ou par ses bijoux faits aussi de tissus reliés à des montures de bambou, de bois, de métal, voire de fer, plusieurs y ont

salué une novatrice attirée par un sens du théâtral et indéniablement par celui de l'humour.

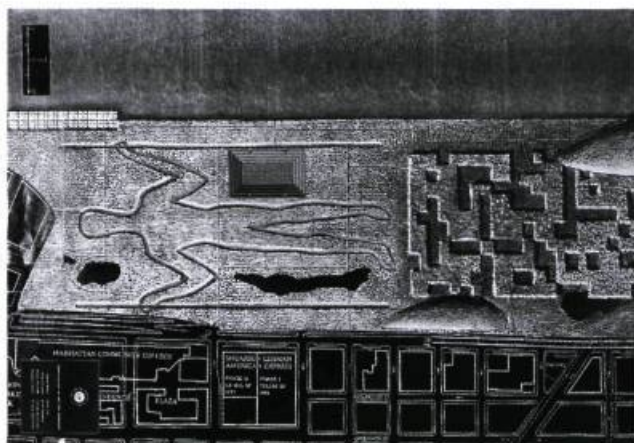
Elle est présentement professeure à la célèbre Gerit Ritveld Academy d'Amsterdam, là même où elle a étudié en textile monumental. Elle enseigne d'abord les arts plastiques pendant dix ans avant de se consacrer à sa carrière, à ses textiles. Portables, ces grands bijoux aux tissus flottant au vent, aux armatures difficiles à passer par-dessus la tête et à installer on ne sait trop comment et de travers sous les bras, suspendus précairement au corps, évoluent de plus en plus vers les murales formées d'éléments indépendants les uns des autres et semblables à la fois, ouverts et spatiaux, qu'on peut disposer à sa guise, en carrés, rectangles, cercles, etc. A la frontière entre le bijou, la sculpture et l'art textile, les oeuvres de Lam de Wolf s'inscrivent dans le fluctuant, le mouvant, l'instable et le fragile qu'un subtil chromatisme met en relief. Et les tissus appellent également à une tactilité joyeuse.

Claude-Lyse Gagnon

ANDREA BRANZI: ARCHITECTURE ET AMÉNAGEMENT

Musée des Arts décoratifs de Montréal, Château Dufresne, du 29 mars au 26 mai.

Cette exposition, préparée conjointement avec l'artiste dans le cadre des expositions temporaires sur les arts décoratifs et l'architecture du XX^e siècle du musée, nous propose des projets d'architectures et d'aménagements urbains, des meubles et du design des vingt dernières années. Cet architecte et designer milanais de



Andrea Branzi
Projet pour New-York Waterfront, 1988,
dessin.

renommée internationale représente le *Nuovo Design Italiano* et s'intéresse à ses problèmes théoriques. Il est également un membre fondateur de *Archizoom*, groupe italien d'avant-garde en architecture. Outre ses nombreuses expositions dans des musées importants, il a participé à plusieurs Biennale de Venise (1976, 1978, 1980), et remporté récemment la compétition d'architecture pour l'aménagement futur de la zone délimitée par le mur de Berlin.

Andrea Branzi se préoccupe de l'organisation des villes du futur. Ses *Dessins pour Tokyo X* (1990) proposent de nouveaux plans d'ensemble pour les quais de la capitale nipponne. Les cinq maquettes du *Westside Waterfront* de Manhattan marquent un temps fort dans cette exposition. Ce projet cyclopéen conçoit la création d'un parc artificiel longeant le côté ouest des quais de Manhattan. Cet immense toit de verdure de onze millions de mètres carrés est animé par la silhouette d'un homme debout, pendant de la Statue de la Liberté. Il abrite dans ses neuf niveaux de profondeur divers services administratifs et commerciaux de la cité new-yorkaise. Ainsi, Branzi aime créer de nouveaux territoires

imaginaires et ses recherches sur la décoration environnementale tentent toujours de respecter la qualité de l'habitat.

Le design est un autre centre d'intérêt pour cet artiste. Il le considère comme une activité culturelle qui doit faire le lien entre l'homme et la nouvelle technologie. Concepteur de mobilier contemporain, Branzi propose des banquettes, tables, bibliothèques aux formes géométriques animées par des couleurs primaires. Un curieux *divan-lit modulaire* (oeuvre du groupe *Archizoom*) se déploie dans l'espace en une ligne serpentine. La *bibliothèque Magnolia* (1985) est un savant échafaudage qui réunit divers matériaux (métal, bois, acier et cristal). Il réalise également un *mobile bar Milano* (1978) et un *comptoir mobile* (1980). Cette mobilité donnée aux objets démontre un souci d'adapter l'objet aux usages de l'homme. Ce designer est aussi un créateur de tissus (1988), de tapisseries (1989) et d'amusants bijoux en métal émaillé (1986). Des vitrines nous proposent des pièces de vaisselle aux formes architecturales. Une surprenante *saucière labrador* (1982) prend l'allure d'un silo à grains. Le prototype d'un service à thé est composé de nombreuses lignes obliques.

Cette exposition réussit à nous montrer la diversité de production de cet artiste polyvalent, mais parfois les projets architecturaux demanderaient davantage d'éclaircissements. Le spectateur s'interroge sur l'existence réelle de ces constructions. C'est peut-être cette oscillation entre l'utopie et la réalité qui rend le travail de Branzi si intéressant.

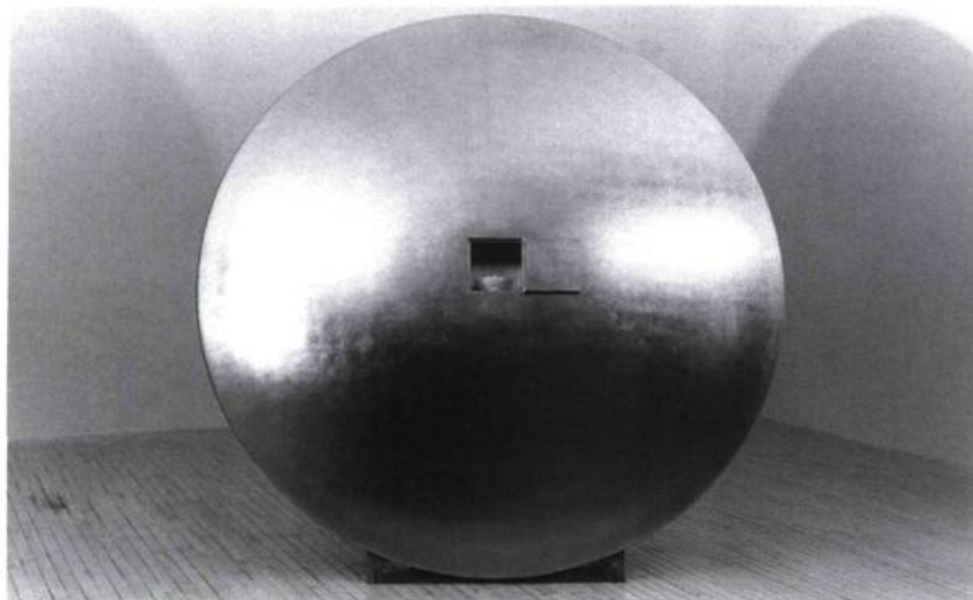
Sylvie Ollivier

ANIMA MUNDI, MEMORIA MUNDI

Anne et Patrick Poirier,
Galerie Samuel Lallouz, du
27 avril au 8 juin.

Pendant vingt ans, lors de leurs travaux sur une «archéologie parallèle», Anne et Patrick Poirier ont photographié les regards des statues, dont les moulages de papier constituèrent leur première exposition à Cologne en 1972. A la Galerie Samuel Lallouz, une quarantaine de photographies nous poursuivent de leurs regards vides, témoins de siècles de destruction d'un monde dont elles sont la mémoire pétrifiée. Ces images, celle d'Apollon, le dieu solaire, celle d'Antinous, l'amant idolâtré de Néron, celle de Méduse, figée dans sa représentation -Méduse médusée- résumant l'essence du photographique.

Sur ces visages en ruines dans leur cadre couleur de plomb, les Poirier ont déposé un pétale d'une rose de leur jardin. Ils y ont inscrit avec une des épines, en pointillés, le mot *Anima Mundi, Memoria Mundi*, mais aussi *Furor Brevis, Sedes Scelerata, Peuples disparus, Fragilitas Humana* etc... Le pétale, soigneusement peint à l'aquarelle sur le cliché noir et blanc renforce l'idée de la fragilité de la beauté du monde, vouée à une destruction



Anne et Patrick Poirier,
Memoria mundi, 1991.
Bois, feuille d'or, résine, 2,4 m X 85 cm
Photo : Ian Murray.

accélérée par l'homme qui lui donne ici sa teinte sanglante comme dans le mythe grec. Cette recoloration, vécue comme une appropriation du paysage par les artistes, forme d'étranges images, où les statues nous regardent lire ces textes qui nous séparent d'elles, faisant ainsi échouer les processus d'identification primaire (narcissisme) pour insister davantage sur le message qui traduit leurs inquiétudes face à un monde qui court à sa perte. Patrick Poirier cite volontiers la pensée pessimiste de l'écrivain autrichien Arthur Schnitzler selon laquelle l'homme est un microbe qui se nourrit de la terre et en même temps la détruit.

Depuis deux décennies, les sites archéologiques sont les prétextes des oeuvres. Les Poiriers y voient «un champ de fouilles mentales dit mémoire ou culture». Apparemment nostalgiques, cette fascination pour l'Antiquité et l'usage du latin recouvrent une réalité : ayant vécu de nombreuses années à Rome au tout début de leur carrière, ils se sont rendus compte que cela représentait la

matière-même dont la culture occidentale est pétrie. Ne pratique-t-on pas encore le droit romain en France? Tout au long de leurs recherches parmi les ruines, ils ont tenu des journaux, écrit des lettres. Notons la publication par Samuel Lallouz, de celles qui ont accompagnées la réalisation des oeuvres. Nous pouvons y suivre leur prise de conscience devant cet effacement de ce qu'ils nomment «la mémoire du monde, l'âme du monde».

Aux constructions photographiques dont la première apparition remonte à 1977, ils ont ajouté des partitions de musique de chambre, élégies de Fauré, sonates de Debussy, de Prokofiev, de Grieg. Cette présence silencieuse et secrète pour qui ne sait la lire - et c'est le cas de la plupart d'entre nous, qui sommes pourtant tous les jours traversés et émus par ses sons - figure l'âme du monde, le gage que l'harmonie avec l'univers est encore possible. Le choix de compositions intimistes - tout comme l'usage de l'épine de la rose pour écrire - marque une rupture avec la «maniera

grande»: depuis quelques années, les Poiriers se sont détournés des mises en scène théâtrales et du monumental, remettant en question leur sens. Cette attitude n'est pas éloignée de la notion d'*écosophie* de Félix Guattari et pose les prémices d'une véritable écologie de l'oeuvre d'art.

Memoria Mundi, spécialement créé pour l'exposition de Montréal, est un reliquaire en forme de disque convexe de 2,4 m de diamètre, recouvert de feuille d'or. Il s'ouvre en son centre sur une calotte crânienne contenant un petit temple grec, posée sur un coussin. A la galerie Sonnabend de New York en mai, les Poirier ont présenté *Mnémosyne*, cette autre architecture fictive d'une ville utopique élaborée à partir du cerveau humain, centre spirituel de l'être. A Montréal, la forme architecturale choisie, le temple, est dit et redit comme lieu sacré et il faut y voir davantage un plaidoyer qu'une métaphore. Le temple, l'habitation des dieux sur la terre, était élevé sur un site choisi comme étant le centre du monde: dans le reliquaire des

Poirier, la porte, au milieu du disque bombé à l'image d'une coupole, devient l'axe du monde, porte du soleil par laquelle peut s'échapper l'âme de ce monde, dont l'architecture est l'expression menacée.

Dressé, *Memoria Mundi* ressemble aussi à une antenne parabolique, trouée en son centre pour capter les messages de l'univers et émettre ceux des hommes. Il se lit comme un appel à la contemplation et à l'intériorité, à la sauvegarde de la mémoire du monde et de sa beauté comme ses biens les plus précieux, et c'est sans doute une des oeuvres les plus fortes de ces deux grands artistes.

Claire Gravel

VIVRE L'HORIZON OU LES SCULPTURES DE GUY NADEAU

Centre des Arts
Contemporains du 15 février
au 30 mars.

Dans une grande ville, avec ses artères, ses bâtiments et sa fumée, notre perception du monde se limite bien souvent à quelques mètres carrés d'espaces vides, sinon à des tranchées de béton armé découpant le ciel en longs segments bleutés. Ces obstacles heurtant notre vision constituent l'horizon urbain. Vu la hauteur de ces gratte-ciel vitrés, cet horizon est épais. Il s'oppose à celui d'un milieu plus naturel, comme l'horizon de l'océan, cette fine ligne éphémère séparant le liquide du gazeux lequel, quand nous le regardons, nous fait vivre une horizontalité parfaite et absolue.

C'est à partir de ce type de considérations que Guy Nadeau a conçu ses deux sculptures d'acier et un diptyque de sérigraphies récemment exposés au

Centre des arts contemporains. Ces quatre oeuvres forment un ensemble cohérent dont l'efficacité de la lecture, sur la question de l'horizontalité, dépend d'un point de mire spécifique proposé par l'artiste: c'est un tabouret de bois dont le siège pivotant est muni d'une arête indicatrice de la direction et du

tailladé grossièrement et les aspérités rendent encore plus vive la présence du matériau. Pour ce faire, Guy Nadeau agit avec minutie, au départ comme à la fin de chaque déchirure un petit trou imperceptible s'impose.

Contre un mur, *Horizon chilienne* fait écho à *Lointain muet*. D'une haute bande d'a-

lucide aborder son oeuvre avec un matériau sans histoire auquel il insufflera la forme. La sculpture revendiquera alors son autonomie. Ici, elle réussit à faire vivre le lointain dans la proximité.

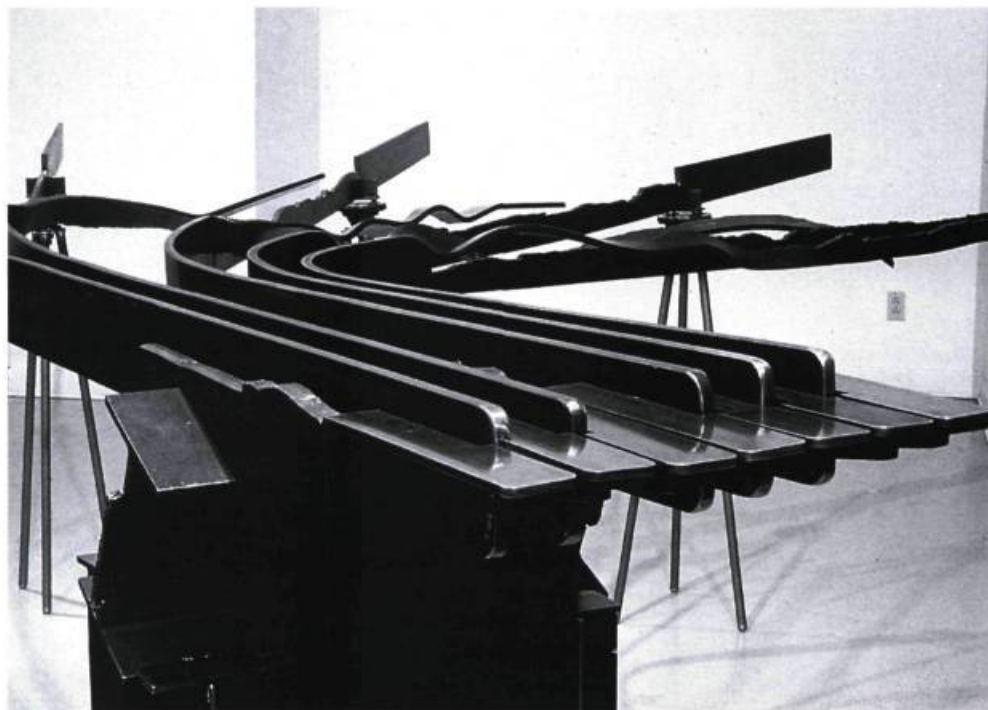
Alicia Sliwinski

monumentales, placées çà et là, comme au gré du vent.

Ces feuilles sont une extension d'une pensée formelle qui ne se veut pas entièrement détachée de l'art minimal quant à la notion de «faire l'expérience de». Jean-Pierre Morin tient à ce que le spectateur réagisse à la mise en situation de ses sculptures autant physiquement qu'avec l'imagination.

Cette pointe, de silex ou de fusée, s'est métamorphosée en flamme comme les pics de sa sculpture *la pierre et le feu*, conçue en 1985, et exposée au parc de Lachine. Or, cette forme aérodynamique, tranchante s'est parfois mariée à la courbe et à la spirale afin d'évoquer un autre élément, tels l'eau ou le vent. Puis un jour, la flamme s'est courbée, on lui a greffé une queue, et ainsi naquit la feuille.

Ces associations entre formes et éléments ne sont pas innocentes. Et d'ailleurs, l'artiste en reproduit les motifs traditionnels. Si les traités franc-maçonniques proposent des relations entre les éléments et les parties du corps humain, (tout comme les Chinois), c'est plutôt à Gaston Bachelard à qui je voudrais faire allusion. Les quatre éléments sont à la base de ce qu'il a nommé «l'imagination matérielle». Cette dernière va penser, rêver la matière jusqu'à «matérialiser l'imaginaire». «La physiologie des quatre éléments» qui sont «les hormones de l'imagination»



Guy Nadeau,
Lointain muet,
acier, 1991.

Photo: Centre de Documentation Yvan Boulerice

niveau du regard du spectateur. Il est placé devant la saisissante construction: *Lointain muet*, pièce centrale de l'exposition, rappelant que le travail de Guy Nadeau n'est pas complètement détaché du réel et s'inspire parfois d'objets du quotidien.

Ici, le piano est la source de la structure. D'un fragment de clavier de sept touches blanches en laiton, de do à si, s'élancent les noires à plusieurs pieds au-dessus du sol. Celles-ci sont d'acier et ces tiges se déploient à l'horizontale tels les rails d'un chemin de fer. Mais plus loin, nous les retrouvons contorsionnées, infléchies, leur trajectoire altérée par la déchirure de la matière. L'acier a été entamé,

acier touchant presque le plafond sort un bras, plaqué au mur à la même horizontalité que *Lointain muet*, tel une excroissance perpendiculaire qui défie la verticalité.

Ce nivellement se retrouve à nouveau dans les deux sérigraphies, où sur chacune d'elle un large tracé noir légèrement arqué divise la surface plane comme un horizon virtuel.

De ces variations autour d'un thème, s'affirme la matière, sa présence et sa volonté d'être. D'ailleurs, Guy Nadeau insiste sur la persistance de ses gestes. Les longues lames d'acier n'ont ni été coupées, ni soudées, mais façonnées à la main, avec patience et détermination. L'artiste

LA FEUILLE D'ACIER

Jean-Pierre Morin,
Galerie Michel Tétréault,
12 février au 16 mars.

Comme les anciens qui étudiaient les relations diverses entre les quatre éléments de la Nature, l'eau, le feu, l'air et la terre, Jean-Pierre Morin élabore au fil de sa sculpture, un dialogue poétique de leur mise en matière.

Depuis 1982, cet artiste de la Beauce s'est approprié une forme, la pointe, qui ne cesse d'apparaître dans ses oeuvres. Ainsi, son exposition *Jouer avec le feu* consistait en une installation de diverses feuilles d'arbres,



Jean-Pierre Morin,
Sans titre, 1991,
Acier corten, 92,4 X 19,3 X 21 cm.
Coutoiserie: Michel Tétréault,
art contemporain.

permettent la captation du réel extérieur. Pour Jean-Pierre Morin, ce réel c'est la nature et il la travaille à l'acier.

Toutes les feuilles de la galerie ne sont pas identiques. Dans différentes poses et matières, elles s'interpellent, les unes adossées contre le mur, les autres au sol. Certaines sont d'acier inoxydable, elles sont neuves, elles viennent tout juste de tomber, d'autres, en acier corten de couleur rouille (arrosé, il s'oxyde virant du bleu aux teintes automnales) nous montrent l'effet du temps qui passe. La notion du temporel, provenant des deux types de matériaux, se retrouve aussi dans la manière dont ces sculptures se fixent au lieu. À l'exception d'une feuille qui repose de tout son long sur le sol et hormis une série de trois feuilles beaucoup plus petites soudées à des socles trapézoïdaux, le tout en acier corten, les autres sculptures paraissent avoir été déposées avec délicatesse, figées dans l'ultime instant de leur chute aérienne.

Une vague impression d'instabilité, d'équilibre éphémère, émane de ces feuilles géantes qui meublent l'espace de la galerie. Avec un souffle, on pourrait presque les faire basculer. Cette exposition de Jean-Pierre Morin est à la fois un hymne à la nature et une invitation à notre imagination pour une promenade poétique.

Alicia Sliwinski

RAPTUS OU LE CORPS DU DÉLIT

Laurence Cardinal,
Galerie Frédéric Palardy, du
23 février au 16 mars 1991.

Indice manifeste d'une action violente sur le corps de la toile, la déchirure recousue dans l'oeuvre de Laurence Cardinal intitulée *Stéarine. tend*



Laurence Cardinal,
Raptus, toile #6, 1990.
Techniques mixtes sur toile, 1,22 X 1,52 m.

connote l'ensemble du travail exposé. Cette cicatrice prenant corps à la surface du tableau résout la contradiction apparente qui existe entre la réunion et la séparation de deux entités. Elle qualifie ainsi l'image de cette désunion du corps et de la tête, si obsédante, que nous trouvons dans le tableau *AB.Veiron*. Ce corps blanchâtre irradiant, ces seins esquissés, ces cuisses naissantes témoignent de la sensualité d'un corps qui frémit d'envie, mais dont l'identité s'abîme dans l'opacité du masque rouge qui lui sert de tête. Or, comme dans *Afars: Gal*, le démembrement corporel de l'iconographie de Laurence Cardinal naît d'abord d'une structure picturale. C'est la matière qui dicte ses lois; les collages, les variations de textures, la violence du rouge, l'expansion des jaunes ou les imprécisions des fonds foncés participent

aussi à ce jeu de «déchirures recousues» que l'artiste exploite. Que se passe-t-il au niveau du sens? Quel est ce noeud réunissant les morcellements d'une signification que Laurence Cardinal se plaît à éparpiller? Ailleurs, comme dans *Lanthafondia* ou *Enan.Orsain.*, des corps, d'autres masques ou des formes mi-membres mi-sexes nous rappellent que le corpus delicti est introuvable; l'indicible reste du ressort d'une peinture qui fait voir et il serait vain d'imaginer une éventuelle narration. L'artiste, malgré une iconographie originale qui lui vient de sa «tribu» imaginaire, ne raconte pas l'histoire de son identité.

Le peintre s'expose, à son corps défendant, au travers de ses oeuvres, mais il serait néanmoins utopique d'en tirer des conclusions, car ce que l'artiste dérobe à nos yeux

n'offre que le sens de nos propres projections. Approcher l'oeuvre peinte de Cardinal, c'est certes apprécier la puissance expressive et suggestive de la peinture mais c'est également appréhender la dualité du corps et de l'esprit, malgré la déchirante incertitude de nos abîmes existentiels. Nous assistons ici au rapt de la signification par la peinture.

Bernard Paquet

BAIE DÉCEPTION

Pierre Bourgault Legros,
Galerie SKOL, du 2 au 24 mars
1991.

De quelle déception s'agit-il? De quelle attente constitue-t-elle l'échec?

C'est à une étrange rencontre que nous convie l'artiste, alors qu'un couple d'objets apparemment sans filiation aucune nous confronte, encore une fois, aux limites de nos dénominations sculpturales. Certes, il ne s'agit pas d'une *ensemble sculptural* ou d'une intervention de type *installatif*. Et pourtant, de cette confrontation de deux objets dans l'espace, résulte un appel réciproque et sans répit. Un couple, apparemment mal assorti, de propositions sculpturales qui jettent néanmoins l'une vers l'autre un éclairage signifiant.

Chacune affiche une rhétorique qui lui est propre. Bien plus, chacune définit et évoque à sa manière un territoire. Tout d'abord, cette embarcation qui invite au passage. Bois tendu, badigeonnage au savon du pays, réplique d'un objet minuscule façonné dans la paume de la main, comme on sculpte distraitement une forme dans une matière friable. Ces gestes sans ambition, à petite échelle, en marge de la virtuosité et du projet longuement conçu. Ces gestes issus et portés dans le



Pierre Bourgault Legros,
Bas de Déception, 1991,
Installation.

cadre de l'espace privé. À l'extérieur, la forme maintenant spacieuse, adhère au sol. Son revêtement se sent et se touche. Matière molle et animale, le savon s'étend et coule afin d'agresser l'indifférence du lieu et déjouer toute tentative de transformer en icône l'objet créé.

Puis, un deuxième objet, bouée ou pare-battage... Ou, plutôt, rappel de cette sculpture qui, il n'y a pas si longtemps, cherchait du côté de l'abstraction les *équivalences exactes*. Objet pneumatique, sensuel dans ses formes, *high-tech* d'esprit. Un objet obstiné, bien monté sur ses pattes et comme prêt à sauter. Une structure incisive qui tente de contenir son enveloppe, de sauver sa peau.

Il m'aura raconté ce geste fou d'un enfant ayant tenté de fendre la surface afin d'en finir avec cette tension. Il m'aura également parlé de notre mutation, des problèmes de la planète, de notre adaptation supposée, de notre instinct de chasseur qui perdure paradoxa-

lement, encore retenu-e-s que nous sommes par la terre et les comportements qu'elle incite.

Toute tentative de résoudre cette dichotomie, sera vaine. Seule demeure la tension fondamentale, du tactile au structurel, du geste libre à la proposition monolithique, entre ces deux objets qui intriguent, chacun à leur manière, et en deçà de toute narration. C'est donc là, au sein de ces effets et des perceptions qui les sous-tendent, que s'interrogent les possibles de l'inscription sculpturale et de son territoire, ce qu'il est et peut encore être.

Lisanne Nadeau

L'OEUVRE DE PAUL NELSON

Centre canadien d'architecture, du 27 mars au 26 mai.

L'oeuvre, et même le nom, de l'architecte Paul Nelson (1895-1979) ont été marginalisés, sinon totalement omis, dans les principaux textes

consacrés au Mouvement moderne. En fait, *Le crible de la raison: l'oeuvre de Paul Nelson*, exposition présentée au Centre Canadien d'Architecture, constitue la première rétrospective consacrée à cet architecte natif de Chicago qui a pratiqué et enseigné l'architecture aux États-Unis et en France pendant plus de cinquante ans. L'exposition, organisée par la Columbia University Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, présente plus de 150 pièces: dessins d'architecture, maquettes de bâtiments, photographies, peintures et dessins.

On n'a, malheureusement, pas cru bon d'y incorporer des oeuvres des architectes ayant influencé la démarche créatrice de Nelson. Le visiteur doit croire «aveuglément» les textes d'accompagnement, ou se fier à sa mémoire visuelle, pour comprendre ce que les projets et les réalisations de Nelson doivent au rationalisme structural de Perret, aux théories de Le Corbusier ou à la vision technologique de Buckminster Fuller. Craignait-

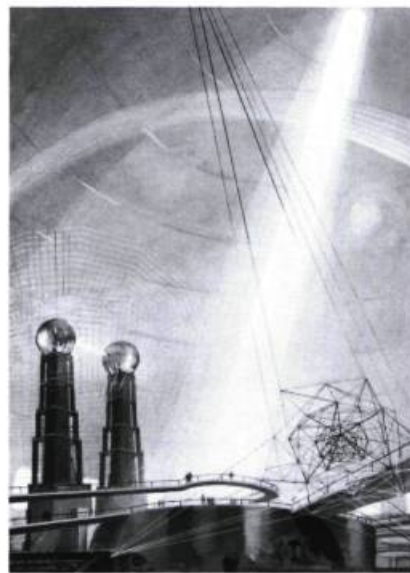
on que les travaux de Nelson ne pâtissent de toute comparaison directe?

Pourtant certains travaux, notamment sa *Maison Suspendue* (1936) et son *Palais de la découverte* (1937), manifestent une recherche créatrice intéressante et constituent des synthèses originales où s'entrecroisent influences françaises et américaines, tant stylistiques que technologiques. «Aux besoins nouveaux, il faut des formes nouvelles», disait Nelson, et ces deux projets, chacun à sa manière, illustrent bien son souci d'élaborer le projet architectural en faisant abstraction des typologies et des modèles traditionnels.

Les diverses esquisses préliminaires, les plans et la maquette de la *Maison suspendue* permettent de suivre l'évolution de la pensée de Nelson tout au long du processus de création. Cette maison, jamais construite, se compose d'une structure métallique à laquelle sont suspendus les organes internes et d'un cube en béton imbriqué dans le volume principal. On regrette de ne pouvoir circuler dans la maquette pour y sentir l'espace!

Ses nombreuses réalisations dans le domaine de l'architecture hospitalière mettent en évidence toute l'importance accordée à l'analyse du programme et des besoins desquels découlent les dimensions, la forme et le groupement des espaces intérieurs, mais aussi la structure, l'éclairage et bien d'autres détails de l'édifice.

Le Nelson rationaliste et fonctionnaliste cohabite avec le Nelson peintre et concepteur de décors de cinéma, ami ou



Paul Nelson (1895-1979), Oscar Nitzchke (1900 -) et Frantz-Jourdain (1976-1958),
Le Palais de la découverte: Perspective intérieure, 1938,
Plume et encre noire, tempéra et mine de plomb sur papier, 69 X 53 cm,
Collection de la famille Nelson.

collaborateur de Braque, Léger, Miró, Giacometti, Calder et Arp. J'écris «cohabite», car le premier semble avoir éprouvé quelques difficultés à assumer le plein épanouissement du second. La plastique semble parfois obnubilée par le «crible de la raison».

Au-delà de la découverte de l'oeuvre de Paul Nelson, cette exposition nous convie à une réflexion sur les théories et les pratiques architecturales des années 1920 et 1930 et sur leurs conséquences.

Louis-Alain Ferron

QUÉBEC

UN PRINTEMPS COSTAUD

Tout un printemps, à la galerie Madeleine Lacerte! Imaginez, se relayant à 17 jours d'intervalle, les expositions de Lauréat Marois, Marc Garneau, Jean McEwen et Frank Mulvey. Ce calendrier costaud apparaît d'autant plus remarquable qu'il s'inscrit dans une pénible période de récession économique. Plutôt que de jouer la carte de la facilité, celle de montrer une production conservatrice passablement mâchée d'avance, la galerie a opté pour un art contemporain résolument plus consistant, faisant appel tant à des créateurs chevronnés qu'à de vigoureux représentants de la relève.

Seul artiste de Québec pour cette période, Lauréat Marois (du 27 février au 15 mars) a fait un «malheur». Ses expositions, toujours rares, constituent des événements d'autant plus attendus. Ce peintre minutieux, connu pour ses compositions rigoureuses aux assises géométriques, se fait romantique mais sombre dans son traitement du thème de la nature. Fleur, arbre,



Bill Vincent,
Lord of the Oysters, 1989.
Acrylique sur bois gravé et brûlé,
214 X 112 cm.

paysage: Marois reprend ces motifs dans leurs aspects les plus mystérieux, tels des métaphores de l'insaisissabilité de l'inconscient, enfoui sous l'élégante façade échafaudée par la raison. D'un lyrisme paradoxalement contrôlé, dans un environnement quasi-abstrait, les oeuvres denses de Marois explorent les contradictions de l'être.

Artistes de la métropole, McEwen (du 12 au 28 avril), Garneau (du 17 mars au 6 avril) et Mulvey (du 1er au 16 mai) ont pour leur part offert au public de Québec la poursuite de leurs recherches. Ainsi dans les séries *Absence au carré* et *Légende du oui et du non*, de McEwen, la couleur continue-t-elle de se faire *profonde*, transparences et opacités structurant une composition plus complexe qu'il n'y paraît, et que les marges souvent dégoûlantes se chargent d'évoquer. Dans une constante reformulation de l'acte de peindre

(ou de dessiner), Garneau, lui, investit l'espace pictural de formes organiques étriquées qui déjouent la référence, où la matière, brute et variée, et les couleurs, à l'harmonie insolite, modulent ici l'angoisse, là l'euphorie, d'un créateur-démiurge. Quant à Mulvey, sous le couvert d'un dessin réaliste emprunté à la Renaissance, il dépasse le simple exercice de virtuosité, témoignant d'une double réflexion philosophique. L'une, centrée sur la thématique de l'atelier et du modèle, explore les différents niveaux de réalité et d'apparence auxquels l'artiste peut accéder par l'en-

tremise du trompe-l'oeil. La deuxième réévalue d'anciens mythes (Icare, Adam et Eve) ou célèbre des rites païens, dans une quête de valeurs environnementalistes plus porteuses d'équilibre pour l'humain.

À la Galerie 67, du 3 au 29 avril, l'artiste de Québec Bill Vincent a exposé ses plus récents tableaux sur bois, réunis sous le titre de *Suite mégalithique*. Fasciné tant par l'archéologie architecturale que par l'étiquette du symbolisme qui a pu lui être accolée, cet ex-graveur a exploré l'Irlande de ses ancêtres, où l'on retrouve maints alignements de pierres (menhirs, dolmens, cromlechs) mystérieusement dressées vers le ciel.

Ses oeuvres, à la fois peintes et gravées, cherchent à rendre la «mécanique» des alignements (qui correspondent à des calendriers célestes), de même que le passage du temps qui a

érodé les mégalithes, ou la magie des lieux où ils se situent.

Chez Obscure, *Accélérateurs de particules*, du Montréalais Claude Mongrain, a habité la galerie du 28 février au 24 mars. Dotée d'une structure circulaire (ponctuée par cinq «îlots»), de multiples points de vue et de changements d'échelle imprévus, cette oeuvre semait avec désinvolture ses évocations, chapeautées par l'histoire d'une sculpture en déconstruction. On y retrouvait d'ailleurs plusieurs clin d'oeil à la sculpture moderne et traditionnelle, comme l'empilement de tabourets, parodie de la «Colonne sans fin» de Brancusi tout comme du «ready-made» à la Duchamp, ou l'inversion de la relation plancher-plafond. Le regard, «accélééré» de la sorte, en était quitte pour une distorsion de l'espace et du temps que ne renieraient pas les spécialistes de physique quantique!

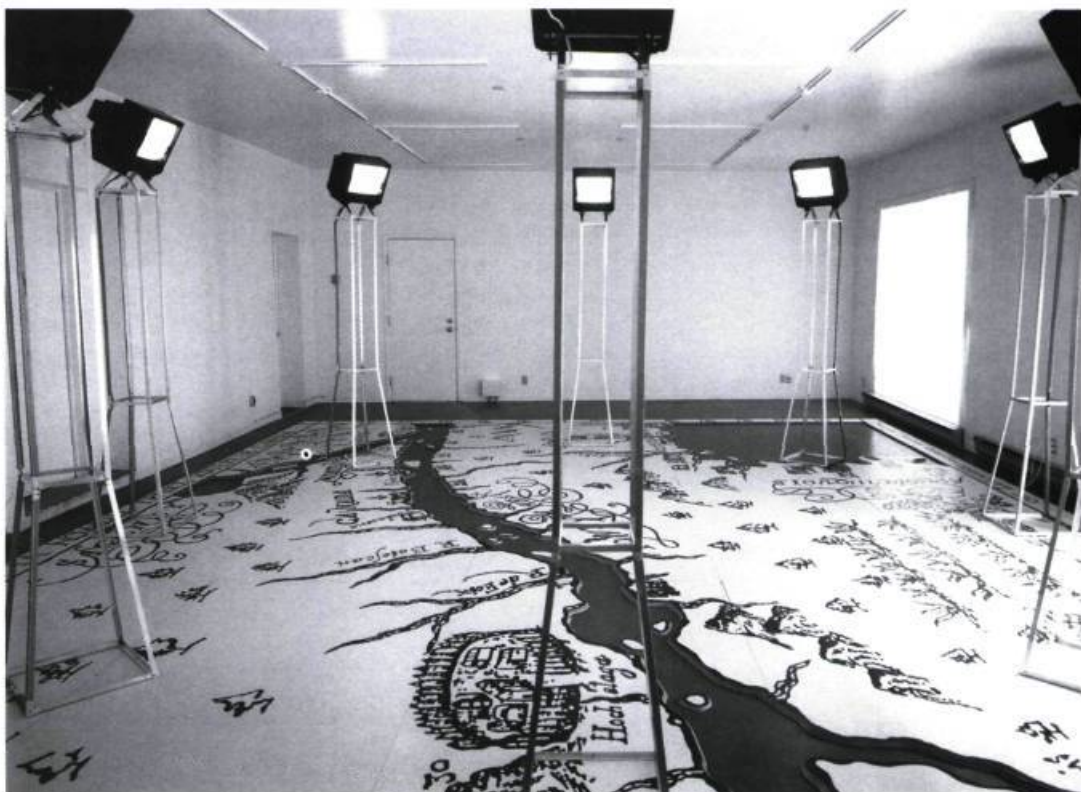
Le Montréalais Jean-Pierre Séguin, chez Estampe Plus (du 10 mars au 4 avril), a déployé sa recherche menée depuis quelques années sur les spécificités du photographique et du plastique. Par l'entremise d'une galerie de portraits en stéréoscopie, des portraits d'artistes célèbres identifiés uniquement par leur prénom (Pablo, Andy, Barnett, Paul, Francis, Jean-Paul, Camille... —comme s'ils étaient des intimes!), Séguin confronte planéité et illusion de profondeur. Il en résulte des images palimpsestes associant sens historique et matériel dans lesquelles, non seulement Séguin transpose en peinture les photographies des créateurs pré-cités, mais encore leur associe, en filigrane, lettrage peint et collage de coupures de presses. Voilà une entreprise fort séduisante, mais qui ne saurait être goûtée pleinement que par les plus fins décodeurs...

Marie Delagrave

Chantal duPont, *Parcours entre ciel et fleuve*, Le lieu, Centre d'art actuel, du 17 au 27 avril 1991.

Parcours entre ciel et fleuve est une installation vidéo présentée dans le cadre de *La Mondiale des films et vidéos de femmes* qui invite à de multiples trajets dans l'espace et le temps. Ceux-ci devraient mener à l'appropriation d'un nouveau monde, si l'on en croit les citations qui accompagnent l'exposition. Il s'agit d'extraits du journal de bord de deux navigateurs ayant parcouru «le grand fleuve» à plus de quatre siècles d'intervalle: Jacques Cartier, (1535-36) et Jacques-Yves Cousteau (1984). Tous deux font allusion au nouveau monde. Le premier le décrit, alors que le second évoque celui qu'il nous faudra imaginer quand nous aurons fait le bilan qui s'impose. Cette proposition concerne la survie de la planète, mais il est tentant d'en élargir la portée à deux territoires qui sont problématiques actuellement: le Québec en politique et la vidéo en art.

«Voir avec tout le corps»⁽¹⁾ résume bien l'expérience spatio-temporelle proposée par Chantal duPont. En effet, le parcours initial de l'oeuvre est physique car toute personne qui pénètre dans la galerie doit marcher sur une carte agrandie des côtes de la Nouvelle France (1609). Huit pylônes circonscrivent le Saint-Laurent, comme si l'artiste encerclait d'un trait la région qu'elle veut nous faire partager sur cette vaste étendue de pays. Ils sont surmontés de moniteurs qui projettent des vues identiques du fleuve prises lors d'un trajet en avion entre Montréal et Québec en décembre 1990. Mais chaque moniteur diffuse une partition musicale différente. Pour entendre la pièce dans son intégralité⁽²⁾, le visiteur doit se placer au centre



Chantal duPont, *Parcours entre ciel et terre*, Installation-vidéo, 1991.

Photo: Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice.

de la carte. De cet endroit, il a assez de recul pour pivoter sur lui-même et regarder les images panoramiques présentées au ralenti sur les écrans multiples. Alors que son image est captée en gros plan par une caméra de surveillance lorsqu'il pénètre dans la galerie, le point de vue devient aérien quand il se retrouve au seul endroit prédéterminé par l'artiste. Ces images sont retransmises en direct sur l'écran du moniteur posé face à la rue, dans le cadre d'une fenêtre. De participant actif il devient partie intégrante de l'oeuvre.

Mais comment en arrive-t-on à un questionnement sur la problématique du territoire? Par le fleuve dont des images aériennes anciennes (la carte) et récentes (le vidéogramme) sont mises en face à face. Ce double survol aérien dans le temps oblige à voir le Saint-Laurent comme une figure emblématique, non seulement de la colonie naissan-

te mais du Québec d'aujourd'hui. En un sens, chaque intervenant fait figure de géant, ce qui lui permet d'occuper entièrement l'espace du territoire et de le modeler selon ses souvenirs et ses désirs. S'approprier le fleuve, c'est s'approprier le Québec.

Un autre parcours possible est relié à l'histoire de l'art. Certains paysages filmés rappellent les cartes topographiques des peintres hollandais du XVII^e siècle et celles qui prennent place dans de nombreuses scènes de genre ou portraits de Vermeer. Puis de l'art du passé, on en vient à l'art actuel et à la place que la vidéo y occupe. Le fait que les images soient projetées au ralenti implique une manipulation du temps qui dissocie la vidéo de la télévision ou du vidéo clip et témoigne de ses liens avec les arts visuels. Il reste à comprendre l'accent mis par Chantal duPont sur l'espace

aérien. Par ses citations aux paysages hollandais vus à vol d'oiseau elle questionne le réel et sa représentation en art, une représentation que le dispositif vidéo lui permet de transformer. Elle cherche également à transposer la vision globale que l'homme du XX^e siècle a de l'univers grâce aux médias électroniques. On en arrive à penser que les supports surmontés de moniteurs représentent l'art vidéo. Comme des phares lumineux, ils guident le nouveau monde de l'art dans lequel la technologie occupe une place de plus en plus grande.

Monique Langlois

(1) Titre d'un article d'Anne-Marie Duguet paru dans la *Revue d'esthétique*, «Vidéo-Vidéo», no 10, 1986, pp. 147-154.

(2) Il s'agit d'une musique de Pierre Dostie composée spécialement pour l'installation vidéo.

RODOLPHE DUGUAY EN MÉMOIRE

Il y a cent ans, le 27 avril 1891, naissait dans une maison de ferme, face à la rivière Nicolet, celui qui allait devenir le peintre-graveur Rodolphe Duguay.

Une importante exposition s'est tenue tout l'été dans cette région du coeur du Québec pour rendre hommage à l'artiste mort en 1973. Exposition qui avait ceci de particulier que cinq institutions s'étaient concertées pour «souligner le centième anniversaire de naissance de ce grand paysagiste qui a su marquer notre histoire par sa détermination à valoriser son coin de pays et par son intense désir de peindre la lumière».

La rétrospective, répartie en cinq lieux différents et selon un thème pour chacun, était surtout composée de peintures. On connaît déjà les qualités du graveur que fut Duguay. Ses bois gravés ont été souvent reproduits, plus largement diffusés, du moins à l'époque.



Rodolphe Duguay à 50 ans (1941) dans son atelier de Nicolet.

On a donc privilégié sa peinture, quoiqu'on ne pouvait négliger ses nombreux pastels, fusains, lavis, crayons et quelques gravures.

La coordination des expositions et des animations qui auront marqué ce circuit d'hommage avait été confiée à Médiat-Muse, un organisme de concertation et d'action qui regroupe des musées et centres d'exposition du centre du Québec.

Le tout nouveau Musée des Religions de Nicolet se réservait les oeuvres religieuses; le Musée Pierre-Boucher de Trois-Rivières présentait des scènes paysannes, pendant que la Galerie d'art du Centre culturel de Drummondville s'en tenait aux paysages; le Musée Laurier d'Arthabaska retenait les croquis de nus académiques de l'étudiant parisien; la Maison Rodolphe-Duguay accueillait les visiteurs autour de documents photographiques et oeuvres qui retraçaient les grandes étapes de la vie de l'homme et de l'artiste.

La Maison Rodolphe-Duguay a été classée Monument historique en 1977. L'atelier, l'Ermitage, attenant à la demeure ancestrale, a été construit sur les plans d'un atelier que l'artiste avait occupé à Paris. De retour en son patelin, Duguay amorçait enfin, à 36 ans, la carrière dont il avait rêvé. Elle avait été préparée par sept ans d'études à Paris, séjour qui avait été lui-même précédé d'autant d'années à Montréal auprès de professeurs et maîtres comme Laliberté et Suzor-Coté.

Duguay a souffert de l'éclipse qu'il devait subir

dès les années quarante avec l'avènement de l'art abstrait et, plus tard, avec celui d'une révolution tranquille qui occultait les valeurs du terroir pour y substituer les aspirations plus modernes d'une hégémonie urbaine.

Mais en même temps qu'on redécouvre actuellement un engouement pour les choses du patrimoine, on devrait voir à corriger la myopie de certains préjugés qui oublient de considérer les qualités plastiques devant des oeuvres d'art qui glorifiaient la vie rurale. Tout n'est certes pas égal dans la production de Duguay. Son romantisme très XIX^e siècle édulcore parfois cette production, surtout dans les périodes de découragement. Son sentimentalisme religieux n'échappe pas non plus à la mièvrerie d'une certaine tradition iconographique. Pourtant, même dans ce domaine, il a réussi des oeuvres originales et fortes, en gravure surtout il est vrai.

C'est ce qu'un public nombreux, dans le périple de cet été, a pu vérifier de l'actuelle présence de Duguay que cinq expositions remettaient en mémoire. En plus de l'intérêt qu'a pu représenter cette manifestation conjointe de reconnaissance, et dont il faut louer l'initiative, la rétrospective aura permis de découvrir des oeuvres jamais montrées. Parmi les plus belles oeuvres de Duguay, plusieurs ont été acquises dans les années trente par des particuliers. Un inventaire en cours a déjà pu faire accéder à une partie de la production qu'on savait excellente. Inventaire qui devrait permettre de rendre davantage justice à cet artiste trop discret et solitaire qui a voulu rester fidèle à son art et à sa «petite patrie» nicolétaine.

Lévis Martin

VAGUES DU BOUT DU MONDE

Angèle Brisson, *Marée*, du 24 mars au 12 avril et Yves Gonthier, *Entretien avec Monet et Pollock*, du 14 avril au 3 mai; Centre d'artistes Vaste et Vague, Carleton.

Rien de neuf dans la démarche sculpturale d'Angèle Brisson qui raconte une vieille histoire de dérive de sédimentation et de cueillette, remontant à nos origines marines et ne se captant que sur les ondes géologiques et poétiques... Une histoire si loin



Angèle Brisson, Sans titre, 1991, Gypse des îles-de-la-Madeleine. Photo: Yves Gonthier

du discours qui affole les académies aux heures de pointe. D'ailleurs un jour quelqu'un d'affolé affirma du haut de sa tour, que la nature est un mythe urbain. C'est alors qu'au fond de la mer, une moule éclata de rire le plus mollement du monde. Au même moment, aux Îles-de-la-Madeleine, en plein centre du mouvement et du Golfe, n'ayant pas eu écho de cette absurdité, Angèle Brisson continua tout simplement de longer les falaises, penchée sur les pierres salines, en cherchant celles qui pourraient la rejoindre et lui fournir les embryons de ses sculptures. Pour le plaisir de retourner à la mer, au printemps, tout le monde ici va

cueillir des moules ou des pierres. Rien de neuf là-dedans en effet. C'est le mythe de l'éternel retour qui se laisse prendre par le dégel, pendant que les écureuils font l'amour en courant dans les arbres et que les pêcheurs piaffent autour des bateaux.

Angèle Brisson arrive donc de sa cueillette avec une huitaine de sculptures pouvant tenir dans les bras, taillées de façon à dévoiler ce petit rien plusieurs fois millénaire et qui déclenche la rêverie: un oiseau se love dans l'un de ses gypses, les ailes tendrement refermées sur lui-même. Ailleurs une raie s'envole, à moins que ce ne soit une dune de sable qui ondule. Peut-être est-ce aussi un banc de neige après la poudrière? Tout cela à la fois certainement. Et la sculpture en plein centre de l'exposition, est-ce une vague? son élan plutôt; ou, quand on la regarde dans l'autre sens, une hanche de phoque qui danse. Mon Dieu il y a un tel courant dans cette simplicité, c'est l'univers dans un grain de sel.

Dans ses abstractions lyriques, Yves Gonthier emprunte à Monet et à Pollock la préoccupation de la lumière et la gestuelle. Mais au-delà d'une certaine parenté, l'oeuvre glisse vers une sensibilité toute personnelle. Il lance la couleur sur ses masonites comme s'il arrosait son jardin; sa peinture baigne dans un univers liquide et lumineux. En procédant par superposition, les multiples gouttelettes de couleurs vives se sédimentent pour créer une perspective éblouissante. Contrairement au travail de Monet le «coup de soleil» vient cette fois de l'intérieur de l'oeuvre. Entouré de ces tableaux, on a l'impression d'être en présence d'une forme de vie sous-marine qui aurait développé sa propre luminosité, loin de notre réalité photosynthétique.

Cependant, dans le texte de

présentation je n'ai trouvé aucun commentaire sur les quatre tableaux de la série «Empreintes». Pourquoi ce silence? Ne seraient-ils pour l'artiste qu'une simple anecdote dans son exposition? Ils prennent pourtant tout un mur de la galerie. Et de plus, deux tableaux de cette série rendent bien la proposition expressionniste de départ: les masses sombres de goudron, appliquées d'un geste vigoureux sur les couleurs claires, déchirent leur fluidité et créent une tension particulièrement intéressante. Ces masses servent aussi de balises aux autres oeuvres. Comme si tant de lumière avait besoin de son contraire pour passer jusqu'à nous sa chaleur et sa tendresse.

Adrienne Luce

OTTAWA-HULL

SEIZE TROUS DANS LA MÉMOIRE D'HADRIEN

Marie-Jeanne Musiol,
Galerie Axe Néo-7, Hull, du
7 au 27 avril.

Marie-Jeanne Musiol, photographe et écrivaine, travaille donc en étroite conjonction avec le texte. Un livre d'artiste, où ses propres mots jouent un rôle de premier plan, fait d'ailleurs partie de l'exposition. Les références évoquées sont à la fois historiques et littéraires: se profilent, en arrière-scène, Marguerite Yourcenar et les vestiges romains de la Villa Adriana, avec le sentiment de la fugacité des choses et, paradoxalement, d'une sorte d'absolu, fut-ce le vide. S'il s'agit de ruines romantiques, elles ne sont nulle part reconnaissables comme telles. Impossible d'identifier les



Marie-Jeanne Musiol,
*Seize trous dans la mémoire
d'Hadrien* (détail),
Installation photographique, 1991.

arches de maçonnerie ou les pavages qui pourraient tout aussi bien avoir appartenu à un bâtiment industriel. Ce qu'on peut en discerner surgit à peine de l'ombre pour s'y fondre à nouveau et l'usage du gros plan annule le contexte. Dans l'une des arches, un petit trou de lumière blanche apparaît non pas comme une ouverture, mais curieusement comme une tache, et se trouve ainsi retranché du sujet pour appartenir plutôt au procédé. Le sujet joue son rôle au moment de la cueillette des images. S'interpose ensuite le passage en chambre noire où se perd presque totalement, par surexposition, ce qui aurait pu subsister d'allusion à un espace creusé, pour aboutir à ce que l'artiste appelle le «corps» de la photographie. On pourrait aussi parler, je pense, de photographie concrète, d'hyperphotographie ou même d'anti-photographie, car l'un des traits dominants de cette photo là est de faire obstinément surface; un peu comme la peinture de l'époque moderniste qui rejetait

l'illusion de la tridimensionalité. Dans certaines oeuvres, comme les trois grandes baies murées, persistent cependant de belles textures, malgré la radicale atténuation des contrastes. Mais dans la plupart des séries où un seul imprimé sort réellement de la pénombre, on constate que, dans le noir complet, il ne reste que la matière du papier.

D'ailleurs le thème récurrent de l'ensemble m'apparaît être

d'avantage le mur, la porte close, la barrière, toutes surfaces défensives qui, si elles peuvent bien recéler secrètement l'espace, en interdisent pourtant l'accès. Cela justifie la rare austérité du corpus d'oeuvres présentées simultanément au Centre d'art contemporain Axe Néo-7 et dans l'atelier de l'artiste à Hull, en avril dernier. Austère également l'impeccable esthétique du montage. Suprêmement austère enfin l'intelligence de la démarche conceptuelle d'où chaque imprimé tire son sens. Austère comme une Chartreuse, comme un jour gris sur le désert, comme un paysage de très haute montagne; mais comme eux intense. Car l'histoire a vu des rigorismes, des iconoclastes, des ascétismes, bref des passions de sévérité et de dépouillement, mues non par l'absence d'émotions mais, au contraire, par d'étonnantes flamboyances intérieures. C'est ce que je vois ici.

Suzanne Joubert

LA «LIGNE VIVANTE» DE RAY MEAD

Du Groupe des Onze (Jack Bush, Oscar Cahén, Hortense Gordon, Tom Hodgson, Alexandra Luke, Jock Macdonald, Kazuo Nakamura, William Ronald, Harold Town, Walter Yarwood), groupe qui a connu une existence éphémère mais tapageuse, bouleversant, à Toronto, les idées reçues du Groupe des Sept, Ray Mead est peut-être celui qui a fait le moins parler de lui. Et pourtant...

Rappelons qu'il est né à Watford (Angleterre), en 1921, qu'il a été très tôt initié à l'art, puisque deux de ses oncles faisaient de la peinture et qu'il entreprit des études à l'École Slade, à Londres, où il apprit le dessin assez bien pour attirer sur lui l'attention d'un des plus grands artistes non-figuratifs anglais de la première moitié du vingtième siècle. Un jour, en effet, qu'il était en train de dessiner des bateaux de pêcheur échoués sur une plage de la Cornouailles, un homme dans la quarantaine se plaça derrière lui pour le regarder faire. Le lendemain, la scène se répéta, ce qui énerva le jeune artiste qui se demandait si on se moquait de lui. Puis l'homme lui dit: «You have a living line». (trad.: «Tu as une ligne vivante.») Le jeu de mots me paraît aussi joli que significatif à cause du décor et du sujet du dessin, mais aussi parce qu'il renferme une promesse d'avenir venant de nul autre que Ben Nicholson qui avait vu juste et qui lui donna ses premiers encouragements.

C'était au début de la guerre. Ray Mead se fit aviateur. On l'envoya, en 1941, aux U.S.A., plus précisément à Montgomery dans l'Alabama. Deux ans plus tard, après un bref retour en Angleterre, on le revoit en

Amérique, à titre d'instructeur, mais cette fois-ci au Canada: à Vancouver d'abord, puis à Calgary et à Hamilton, avant qu'il ne soit nommé aide de camp attaché au service personnel du vice-amiral Beamish qui se trouvait alors à Montréal.

La guerre terminée, il s'installe à Hamilton où il fait la connaissance de quelques artistes qui formeront le noyau du Groupe des Onze dont la première exposition aura lieu en 1954, à la Galerie Roberts. Deux ans plus tard, «Painters Eleven» participe à la vingtième exposition annuelle des artistes non figuratifs américains tenue au Musée Riverside, de New York. C'est là que Mead se fait remarquer par l'éminent critique américain, Clement Greenberg qui, invité à rencontrer le groupe de peintres non figuratifs torontois, se rend l'année suivante dans la Ville-Reine. Là, il joue au prophète et annonce une carrière glorieuse à Mead qui rêve dès lors d'exposer solo à New York, rêve qui ne se réalisera pas, le galeriste intéressé faisant banqueroute peu avant la date convenue du vernissage.

Durant les années qui vont suivre, les artistes se séparent; Mead, par exemple, qui a fait carrière au sein de la firme MacLaren, s'installe à Montréal en 1958. Étant donné les circonstances, ils se rencontrent irrégulièrement jusqu'à la dissolution du Groupe en 1960 ou 1961, la date restant imprécise puisqu'il n'y a pas eu de rupture officielle, tout comme il n'y avait pas eu de manifeste pour en marquer le début comme le dit si bien Rodolphe de Repentigny qui signe un article sur ces artistes à l'automne de 1958 (*Vie des Arts*, no 12, p. 27-33) pour signaler l'exposition du Groupe à l'École des Beaux-Arts de Montréal: «Depuis, m'affirme Mead qui s'est retiré, il n'y a pas tellement longtemps, à Toronto, on con-

tinue de se revoir aux lancements et, comme dans combien de familles éclatées, aux enterrements.»

Des premières années, Mead a gardé non seulement le souvenir, mais aussi l'enthousiasme. Le temps des explorations et des expériences n'est donc pas passé. C'est que la ligne que suit l'artiste demeure vivante. Plus je l'écoute parler, mieux j'en suis la trace dans les œuvres qui nous entourent sur les murs de la galerie Dresdnere. L'aviateur des années 40 est là, dans *Dream Flower* qui me paraît être non pas une seule fleur, mais tout un jardin vu à une certaine altitude. «À l'époque, les avions ne

s'éloignaient pas autant qu'aujourd'hui de la terre. Nous avions, du cockpit, une vue privilégiée sur les choses». C'est ce point de vue que je retrouve intact. Celui aussi du jardinier, de l'artiste qui dessine des jardins, qui aime les fleurs et les plantes, qui va même jusqu'à en inventer de nouvelles espèces. Car les images qui nous entourent n'appartiennent pas à la réalité extérieure; elles sont plutôt le fruit de l'imagination de Mead qui tente de recréer sur toile ce qu'il puise en lui, au plus profond de lui, allant parfois même jusqu'au vertige.

Certaines images, souvenirs de voyages en Toscane où les ramènent les études de sa femme, spécialiste de la Renaissance, sont ensoleillées, comme *The Way to Fiesole*, tableau tout

blanc avec, ici et là, des ombres qui pourraient signifier des arbres, des murs de jardin, des ruines comme celles qu'aime toucher l'artiste parce qu'elles le mettent en contact avec les civilisations disparues. Ou encore cet autre tableau, brun de Sienne, ville que chérit l'artiste qui en rappelle la couleur sans en reproduire les contours.



Ray Mead, *Magician*, 1991, Acrylique sur toile, 144,8 X 167,6cm.

D'autres images, *Atol, One Wind to Another*, sont plus troubles, peut-être parce qu'elles nous parlent de changements, de métamorphoses, d'évolution. Ce qui se passe en dehors de nous et que nous pouvons étudier nous renvoie à nous-mêmes, à notre vieillissement, à notre mortalité.

Il est difficile de demeurer longtemps inactif devant un tableau de Ray Mead. À cause de la ligne vivante, de la ligne qui continue de vivre, cette ligne le plus souvent brisée que le spectateur complète lui-même puisqu'elle ne lui est donnée qu'à demi. «Les meilleurs tableaux sont inachevés.» Voltaire disait à peu près la même chose des livres. Devant *Hermit's Place*, je vois bien l'entrée de la cellule, je note la série de douze coupo-

les romanes disposées sur quatre rangées égales et je me demande jusqu'où je suis prêt à pénétrer dans ce monde ordonné, mystérieux et, à plus d'un titre, hermétique. Me connaître, définir mes relations avec les autres et avec l'univers, découvrir l'infini ou le vide.

À bien y penser, la peinture en partie figurative mais aussi gestuelle de Ray Mead qui fait une place privilégiée aux symboles primitifs (le point, le cercle, la flèche, le triangle, la croix, la ligne), est un lieu d'introspection au même titre que le Chemin de Croix de Barnett Newman ou que les chapelles de Rothko et de Matisse.

Pierre Karch

NEW-YORK

ROBERT MAPPLETHORPE : OEUVRES DE JEUNESSE

Depuis de nombreuses années, la galerie Robert Miller, à New York, maintient sa supériorité et reste dans les rangs de ce qu'il est convenu d'appeler les «grandes» galeries. Son catalogue demeure surprenant; on n'y trouve aucune unité sinon le succès de ses artistes: Dokoupil, Eva Hesse, Alex Katz, Ed Ruscha, etc. Une politique esthétique? N'en demandons pas trop à des marchands d'art! À défaut d'une ligne de pensée nette, on trouve cependant chez Miller plusieurs des plus intéressants artistes de l'heure.

Le printemps dernier, Joan Mitchell montrait chez Robert Miller ses huiles récentes, avant d'en prêter deux au Whitney Museum pour la Biennale d'art américain contemporain. Si on y reconnaissait bien le style de l'artiste, sa touche, son sujet et son inspiration, on y trouvait aussi des changements.

D'abord la taille des tableaux; Mitchell s'attaque à de très grandes toiles qui sont parfois laissées à nu, créant un nouvel espace dans ces abstractions «naturalistes».

Au fil des ans la peintre américaine nous avait habitués à une puissante recherche de la couleur, variant infiniment son coloris, allant du plus subtil au plus flagrant. Aujourd'hui, moins de surprise, moins d'éclat; une palette plus sage, plus éprouvée, dépouillée du frémissement qui animait chacun de ses tableaux.

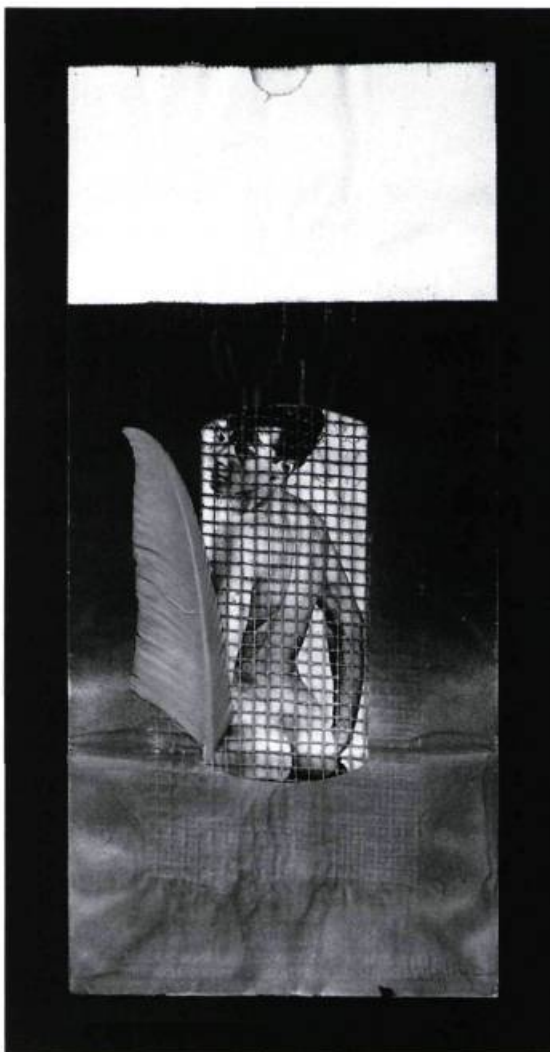
Ce dépouillement atteint aussi la composition: Mitchell ouvre les lieux fermés qu'elle créait autrefois en amincissant la couleur, en laissant paraître la toile brute, en appliquant la peinture en masses circoscrites. Cette «minimalisation» de l'art de Mitchell indique une démarche nouvelle et intéressante, qui rejoint celle des premiers tenants du «color-field», mais en même temps porte un dur coup à la richesse de la sensualité et de l'émotion d'une des oeuvres abstraites les plus fortes du moment.

Éclectisme chez Robert Miller? Après Joan Mitchell, Robert Mapplethorpe et ses oeuvres de jeunesse de 1970-74.

Les images de Mapplethorpe émergent de tous côtés. On connaît bien ses natures mortes léchées, ses nus aux compositions imperturbables, ses portraits aux éclairages impeccable

bles et ses scènes homosexuelles franches et éloquentes.

Celui que l'extrême droite américaine essaie de faire passer pour un pornographe et pour un pédophile avait déjà acquis une notoriété internationale bien avant sa mort prématurée en 1989. Les rétrospectives de son oeuvre à Francfort, Amsterdam, Londres, Paris, Tokyo, Melbourne ont été applaudies par la critique et le public, mais en Amérique post-reaganienne il se trouve quelques grandes gueules aux affections puritaines intéressées pour crier au scandale.



Robert Mapplethorpe, *Green Bag*, 1971. Collage et technique mixte avec cadre, 49,5 x 25,4 cm. © The Estate of Robert Mapplethorpe, courtoisie: Robert Miller Gallery.

Cette mascarade éhontée, jouée par des politiciens racistes, sexistes et avides de pouvoir, n'empêche pas Robert Miller de présenter le travail d'un Mapplethorpe frais diplômé du Pratt Institute, âgé de 24 ans, et déjà en possession de ses moyens.

La quarantaine d'oeuvres choisies est empreinte d'irrévérence, d'humour, d'intelligence et fait preuve d'une maturité esthétique peu commune chez un artiste si jeune.

Mapplethorpe explore divers médiums, du bois à la peinture au vaporisateur. Il récupère des photos publicitaires, il fragmente ses clichés, il place ses sujets derrière des grilles, il emprisonne ses images dans des cadres lourds.

Partout, Mapplethorpe exprime

son désir; il le lance au visage du spectateur, il le magnifie, il le chante. Dans une séquence de photos, un homme dénudé son sexe lentement et Mapplethorpe capte chaque geste. Dans une série d'impressions photographiques sur toile, les images semblent naître de la surface blanche et doucement se fixer comme les empreintes d'un suaire. Sur ces linéaux déchirés se trouvent, non pas des icônes sacrées, mais la tête d'un chien enragé ou le crâne squelettique d'un animal ou l'approche sexuelle tendre.

Nulle part Mapplethorpe n'aborde le lien art/désir mieux que dans trois oeuvres qui font rire: dans un sous-vêtement masculin, il glisse un cadre de bois vide, sans image. On croirait voir un Duchamp ou une construction dada.

Si le souci d'équilibre esthétique s'est emparé de Mapplethorpe dans les dernières années de sa vie, cette exposition intitulée *Early Works* démontre l'élan, la sagacité et l'intégrité d'un jeune créateur.

La galerie Robert Miller publie un splendide catalogue de cette remarquable exposition.

Chez Pace, John Chamberlain poursuit sa trajectoire et atteint de nouveaux résultats. Non pas qu'il ait laissé tomber ses assemblages de métal, de morceaux d'automobiles et de rebuts manufacturiers, mais il dépasse maintenant la verticalité qui caractérisait son oeuvre. Ses sculptures soudées sont devenues des petits mondes serrés qui grouillent de courbes, de masses réunies, de détours et de surprises.

Chamberlain varie les formats et travaille à grande (3 à 4 m) et à petite échelle. Il vaporise ses sculptures de couleurs qui rappellent celles du Frank Stella des années 80: rose bonbon, vert lime, citron, écarlate, cobalt etc.. Il va même jusqu'à saupoudrer des paillettes sur certaines pièces.

L'oeuvre de Chamberlain a acquis une certaine fantaisie dont elle était hier dépourvue. Couleurs, frisons, brillants apportent une bonne dose d'humour aux sculptures que complètent des titres drôles: *Debonaire Apache*, *Rococo Gigolo*, *Alias Sibelius*, *Rain of Virtue* etc.. Chamberlain entre-t-il dans une phase rococo? Se moque-t-il du Pop en produisant ces «arbres de Noël» baroques, ces artefacts tout droit sortis des dépotoirs, ces joujoux de bandes dessinées?

La photographie plus que jamais s'empare d'une place importante dans les arts à New York. Les marchands qui réservaient leur espaces à la peinture ajoutent maintenant des photographes à leur écurie. Holly Somolon Gallery ne fait pas exception, et elle offrait, en avril, deux séries de photos par Frank Majore et Herwig Kempinger.

Frank Majore n'est pas un nouveau venu; ces images couleurs font partie des collections les plus cotées des États-Unis. Ses surimpressions de fleurs, de visages féminins et d'objets inspirés de la publicité, du cinéma et de la télévision sont un net témoignage du lien entre les arts visuels et les mass média.

Chez Solomon, ses dernières photos allaient vers le plus abstrait. S'il garde les figures de femmes évanescences, presque fantomatiques, il les oppose aujourd'hui à des scènes urbaines de nuit dans lesquelles se profilent parfois les gratte-ciel célèbres de Manhattan. Lumières en mouvement, stries verticales et horizontales jaune vif ou carmin composent un jeu de hachures, une grille brillante, un chassé-croisé lumineux.

La photo de Majore gagne en complexité et en allusions; plus évocatrice, plus remuée que par le passé, elle annonce d'autres développements à venir.

Kempinger est allé à l'école de Majore et de Serrano mais évite toute représentation. Sur des fonds noirs impénétrables se détachent des zones de couleurs en barres de diverses épaisseurs et hauteurs. Horizons brûlants ou colonnes incandescentes en cibachrome lustré. Les photos de Kempinger possèdent le mystère de paysages cosmiques et l'attrait des lieux sombres connus.

Maurice Tourigny

LOS ANGELES

ART DÉGÉNÉRÉ ET NAZISME

Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany. (L'art dégénéré: Le sort de l'avant-garde en Allemagne nazie), Los Angeles County Museum of Art, du 17 février au 2 mai.

Organiser une exposition d'envergure internationale est une entreprise épuisante. Organiser la «reconstitution» de l'une de ces expositions qui ont marqué une étape inoubliable dans l'histoire du XX^e siècle me semble devoir l'être encore davantage. Après la reconstitution de l'*Armory Show* de 1913⁽¹⁾ au Munson-Williams-Proctor Institute en 1963, voici que le Los Angeles County Museum of Art vient de reconstituer l'exposition que le III^e Reich monta en 1937 à Munich. Cette exposition, organisée par Hitler et son ministre de la propagande, était alors intitulée *Entartete Kunst* (l'art dégénéré). Sa reconstitution porte le titre de *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (L'art dégénéré: le sort de l'avant-garde en Allemagne nazie).

Cette reconstitution est le fruit de cinq années de patientes recherches et de travail de détective de la part de Stéphanie Barron, historienne d'art et grande spécialiste de la scène culturelle et artistique des années 20 et 30 en Allemagne. L'exposition originale de 1937, organisée par les autorités culturelles et racistes du Führer, avait pour but de montrer l'influence du «modernisme» sur la décadence de l'art allemand. Pour bien souligner l'aspect néfaste des tendances d'avant-garde, Hitler avait

organisé une seconde exposition parallèle, la *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Exposition du Grand Art Allemand) qui faisait face à la première et en soulignait les caractéristiques «non-allemandes». D'un côté du parc, on pouvait voir des oeuvres de Mac Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Max Ernst, Kandinsky, Kokoschka et de bien d'autres artistes d'avant-garde. De l'autre, le «véritable» art sorti du sang «vraiment» germanique: les héritiers de Michel Ange, tels que le sculpteur favori de Hitler, Arno Breker et son peintre attiré, Adolf Ziegler. «Quelle Allemagne désirez-vous avoir» demandaient les deux expositions. La réponse semble avoir été rapide et directe.

Première exposition géante itinérante, *L'art dégénéré* circula à travers toute l'Allemagne et l'Autriche et reçut au total près de 3 millions de visiteurs. Elle comprenait 650 tableaux, sculptures et gravures d'artistes marquants de l'Allemagne des 30 premières années du siècle. C'était une réunion arbitraire des plus grandes réussites de l'Expressionnisme allemand. Toutes les oeuvres exposées venaient de musées et galeries allemandes, l'exposition ayant justement pour but de montrer combien la culture officielle allemande avait été envahie par le modernisme aux «origines ethniques quelque peu problématiques». À la fin de l'exposition originale, la grande majorité des oeuvres exposées furent vendues aux enchères, en Suisse, par la galerie Fisher. Les oeuvres non vendues furent détruites et Hitler pouvait se vanter d'avoir «purifié» l'art allemand de sa clique de «charlatans, de dilettantes et de faussaires».

Symbole de répression culturelle en régime totalitaire,



Confiscation de livres par des membres du National Socialisme lors de l'autodafé de 1933 à Berlin.

l'exposition *Art dégénéré* restait vague dans sa signification ultime. Derrière les vituperations nazies antimodernistes et antisémites, comment cette exposition s'intégrait-elle dans les schémas sociaux nazis? Pourquoi réussit-elle à être aussi «populaire»? C'est à ces questions qu'a tenté de répondre Stéphanie Barron en utilisant les photographies qui se trouvaient dans les archives du Musée National de Berlin depuis la fin de la seconde guerre mondiale. Elle a réussi à reconstituer le contenu de cette exposition mais aussi sa distribution physique à l'intérieur de l'Institut d'Archéologie de Berlin. Sur les 650 oeuvres exposées en 1937, Barron a réussi à en obtenir 180 de celles qui ont survécu à cette époque trouble. Parmi celles-ci, de

nombreux chefs-d'oeuvre de l'Expressionnisme comme *Autoportrait de soldat*, de Kirchner (1915), *Nature morte aux instruments de musique*, de Beckmann (1926), *Scène de village*, de Chagall et d'autres petites merveilles de Kandinsky (*Composition Silence*), Klee, Dix, Nolde, etc.

L'ensemble de l'exposition est précédée par une maquette qui reconstitue l'installation originale de Munich. Cette maquette porte tous les slogans antisémites de l'époque. Le Musée de Los Angeles a aussi recréé l'atmosphère d'une période où la propagande politique et raciste battait son plein. On y trouve un ensemble de livres bannis par le Reich, des

actualités montrant les parades dites «culturelles» de Hitler, des films racistes tels que *Hitler junge Quex* et *Jud Suss*. Finalement, l'essai de Barron, dans le catalogue, répond à la question essentielle que posait cette exposition: Comment a-t-elle pu avoir un tel succès auprès du public allemand? Selon Barron, c'était le sentiment de la menace insidieuse d'une maladie générale, de l'étrangeté que représentait le Modernisme, étrangeté impossible à assimiler. L'art moderne semblait, à cette génération d'Allemands si prompts à lever le bras, avoir «muté» au-delà de toute appartenance à une espèce bien définie. Pour les Allemands de

1937, c'était là la caractéristique la plus condamnable.

Cette exposition de Los Angeles, à une époque où les forces de répression et de censure culturelles montrent à nouveau le bout de leur museau, arrive à son heure. Elle permettra aux spectateurs de prendre conscience qu'en art, il ne peut y avoir de censure sans risque mortel pour la survie même de l'art.

Jean-Pierre de Villers

(1) La reconstitution de l'*Armory-Show* de 1913 eut lieu au Munson-Williams-Proctor Institute, à Utica et à l'Armory original de New York. Pour de plus amples détails sur cette exposition maintenant légendaire, voir: Milton W. Brown. *The Story of the Armory Show*, The Joseph H. Hirshhorn Foundation, Washington, D.C., 1963.

(2) L'exposition est également présentée au Chicago Art Institute du 22 juin au 8 septembre 1991.

LE MONDE D'ALBERTO GIACOMETTI

D'abord il y a le vide. Ce vide souvent perçu comme étant la caractéristique première des oeuvres d'Alberto Giacometti (1901-1965). Réunissant un ensemble convaincant d'oeuvres du sculpteur suisse, le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (du 18 novembre 1991 à la mi-mars 1992), à l'occasion du 25^e anniversaire de la mort d'Alberto Giacometti, nous donne l'occasion de réviser quelques idées reçues, sur une démarche marquée par une incessante quête d'absolu.

Associée au vide, cette oeuvre jouerait davantage sur l'espace «en négatif», donnant de la densité à ces figures humaines filiformes portées par le mécanisme de l'apparence mais pour lesquelles la notion de périmètre a disparu. En ce sens, les oeuvres de Giacometti «creusent» davantage l'espace qu'elles n'habitent en sentinelles une sorte de vide métaphysique comme on les décrit trop souvent. Cet espace «creusé» est pour l'artiste relié à la notion de «profondeur». Une profondeur, davantage dynamique qu'illusionniste, recherchée par l'artiste et dont il a souvent témoigné dans ses écrits et propos sur son travail.

C'est, du reste, une sensation physique de fascination à la limite du vertige qui revient sous la plume de nombreux critiques, écrivains et philosophes admirateurs de Giacometti.

Ainsi, Jean Genet écrit (*L'Atelier d'Alberto Giacometti 1958*): «Ses statues me causent ce curieux sentiment: elles sont familières... Elles n'en finissent pas d'approcher et de reculer, dans une immobilité souveraine. Que mon regard essaye de les



Alberto Giacometti
Tête d'homme II, 1964.

apprivoiser, de les approcher et —mais sans fureur, sans colères ni foudres, simplement à cause d'une distance entre elles et moi que je n'avais pas remarquée tant elle était comprimée et réduite au point de les faire croire toutes proches— elles s'éloignent à perte de vue: c'est que cette distance entre elles et moi soudain s'est dépliée. Où vont-elles?» Ailleurs, Genet, sur la peinture de Giacometti, ajoute. «À mesure que je m'éloigne, le visage avec tout son modelé m'apparaît, s'impose, vient à la rencontre, fond sur moi et se précipite dans la toile d'où il partait, devient une présence d'une réalité et d'un relief terrible. Relief? Si je considère mieux la toile, ce mot convient mal. Il s'agit plutôt d'une dureté infranchissable qu'a obtenue la figure. Elle aurait un poids moléculaire extrêmement grand. Vu à vingt mètres, chaque portrait est une petite masse de vie, dure comme un galet, bourrée comme un oeuf, qui pourrait sans efforts nourrir cent autres portraits».

Cette révélation de la profondeur, Giacometti la recevra de plein fouet, dans un cinéma où, sur l'écran, les formes projetées à travers la pellicule lui apparaissent comme des taches sur une toile plate alors que son voisin prend, par contraste, une énorme profondeur. Cette profondeur, pour l'artiste, se perçoit à la fois dans la distance et dans la mobilité de notre rapport avec l'objet. Celui-ci ne se livre ainsi qu'à travers une expérience de connaissance. En élargissant le champ visuel autour de ses figures, Giacometti met l'accent sur cette distance non-perspectiviste, renforçant paradoxalement le souci de maîtriser la réalité en travaillant sur une apparence qui ne peut être pour lui que l'authenticité de la présence. Obsédé par le vrai, Giacometti prend en compte notre impossibilité à le représenter sans tricher.

En ce sens, Giacometti sculpte et peint strictement ce qu'il voit, court-circuitant dans son projet le rapport entre la réalité et la représentation avec un

résultat si précis qu'il se ferme à toute autre tentative, frôlant ainsi constamment l'échec. On comprend ainsi mieux l'acharnement de l'artiste devant son modèle, si bien documenté dans un livre récemment traduit en français par James Lord qui a posé pour lui en 1964, en une relation torturée. Il n'est donc pas étonnant aussi que pour Giacometti, refusant tout artifice, le fait de peindre ou de sculpter ne recèle d'aucune différence. «C'est le dessin qui est à base de tout, considérait-il.» C'est le dessin qui lui permettra de passer de ses minuscules têtes de la période genevoise qui, raconte la légende, tenaient tout entières dans une boîte d'allumettes, au surgissement de ce «style» aux oeuvres «allongées» qui sera, à partir de 1945, celui de sa maturité.

«On appelle style, confiait-il, ces visions arrêtées dans le temps et dans l'espace». Plus une oeuvre était vraie, plus, selon lui, elle avait du style. «Ce qui est étrange, écrivait-il, puisque le style n'est pas la vérité des apparences. Cependant, les têtes que je trouve les plus ressemblantes avec les têtes de n'importe qui que je rencontre dans la rue sont des têtes les moins réalistes, les sculptures égyptiennes, chinoises ou chaldéennes. Pour moi, la plus grande invention rejoint la plus grande ressemblance». Chez Giacometti, le style est immémorial mais il rejoint la réalité de la vie et correspond à sa propre vision du monde. Chez lui, peinture et sculpture ne sont donc pas représentation mais bien recreation, non pas de sujets, d'objets ou de ses modèles, mais bien de la vision qu'il en a. Tendue dans le respect de cette perception sans cesse fugitive, l'art de Giacometti s'efforce de redonner à son modèle peint ou sculpté la réalité de sa présence. Hallucinant!

René Viau