

Expositions

Volume 39, Number 154, Spring 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53549ac>

[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

(1994). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 39(154), 66–71.

MONTRÉAL

LOUISETTE GAUTHIER-MITCHELL OEUVRES RÉCENTES

Galerie Waddington-Gorce du 30 octobre au 30 novembre 1993

Après plusieurs années d'absence de la scène montréalaise, Louissette Gauthier-Mitchell réapparaissait avec une exposition solo à la Galerie Waddington-Gorce qui s'est déroulée du 30 octobre au 30 novembre 1993. Si l'artiste n'a pas montré ses œuvres depuis quelques années, elle n'en a pas pour autant délaissé la peinture. Bien au contraire, un intense travail d'atelier a été mené où des séries sombres, torturées, se succèdent. Ce que nous avons vu chez Waddington-Gorce constituait la partie la plus éclatante, la plus exubérante, la plus joyeuse de la production des dernières années.

POISSON, PÊCHE ET ALLÉGORIE

Des dix-sept œuvres montrées, seules deux d'entre elles appartenaient à une série précédente de 1992, soit *Terra* et *Des billes attentives à leur point de chute*. Ces tableaux aux teintes mordorées en gris, ocre, blanc

et noir tranchent délibérément avec la série plus récente. Dans cette dernière, Louissette Gauthier-Mitchell délaisse les personnages et les figures humaines pour poser son regard sur la vie insolite et mystérieuse des objets, et leur présence envoûtante dans notre univers quotidien. Mais c'est plutôt de l'univers imaginaire de l'artiste et de ses souvenirs d'enfance que surgissent ses visions. Une suite d'œuvres produites au cours de l'été 1993 s'articule ainsi autour d'une figure emblématique, celle du poisson et selon un contenu allégorique, la pêche, qui implique *attraper ce qui monte des profondeurs vers la surface, fixer le mouvant*. Par enchaînement métaphorique, la

suite mêle des images somptueuses, la chasse-galerie par exemple, élaborées dans d'infimes variations picturales, en même temps que des objets dans leur apparence tridimensionnelle : poissons, lignes à pêche, mouches, hameçons. Excès, profusion, effets de surface caractérisent l'entremêlement des motifs, taches, reflets savamment élaborés. L'artiste n'a pas hésité à substituer les emblèmes de la pêche à la ligne par l'arc et les flèches dans *Auto-Da-Fée* et *On touche le soleil et les vagues sans vent*. Par ailleurs, les instruments de la pêche, de la chasse se transforment, se permutent ou se combinent çà et là avec les instruments de la peinture et du dessin : pinceaux

(*On touche le soleil et les vagues sans vent*), crayons, (*Dans l'enfance on y croit à la bouteille à la mer*). Des glissements dans la forme autant que dans le contenu sont constamment présents dans la série, articulant les rapports entre fixité et mobilité.

Curieusement ici, les pans structuraux de la composition ont des effets discrets, alors que c'est le rendu des surfaces, la rutilance, la brillance, le mouvant, la sur-présence de la matière qui accrochent l'œil et le retiennent. Une peinture sensuelle, ce qui ne l'empêche pas d'être fortement structurée, plus empreinte de sensations que d'intellectualisme, plus animée d'affects que de concepts, encore que de telles

dichotomies risquent d'articuler un faux dualisme rendu caduc par leur propre dépassement. Il importe plutôt de souligner la très grande liberté que l'artiste se donne, hors des dictats de la mode, hors des préjugés idéologiques ou des autocensures inconscientes qui ne sont souvent que le résultat de la censure engendrée par des pressions du « milieu ».

SURFACES ET HAUTS-RELIEFS

À côté des grandes toiles, une série de boîtes peintes comme autant de trophées de pêche : *L'immobile s'est fait cadre de raison*. Elles portent des figures de poissons, suspendues à la verticale, qui semblent renouer avec des croyances ancestrales, objets de puissance, fétiches. Tels des



NOLIN (*Vie éternelle*), 1993.
Acrylique et objets peints sur toile, 200 x 150 x 7cm.
Photo de Pierre Chamer, Studio Blanc.

supports magiques, ils pourraient bien remplir, en un sens, la fonction ritualistique prêté (de nos jours autant que de tous temps), aux œuvres d'art quoique avec des variantes sur le lieu où se situe le plan de la valeur. Ces objets-fétiches, ces tableaux-trophées, alliés par endroits aux couleurs de terre, de brique ou de grès, constituent les formes retrouvées d'un enracinement, d'un surgissement des origines qui se combinent, çà et là, aux images du rêve et au langage parabolique. Tableaux et bois peints ménagent ainsi des parcours, des chemins à travers résilles et réseaux délicats, graciles, ouvrant à l'œil de multiples voies d'accès aux abîmes de sens dont l'œuvre fait état.

Ce monde de vagues et de remous est animé avec force et vigueur, ici dans des polychromies sombres ou chtoniennes, là par des couleurs vives, chatoyantes. Le rendu particulier de ces œuvres tient au mixage intime de techniques et de procédés divers, développés en surface ou dans de hauts-reliefs. La juxtaposition en trompe-l'œil d'objets réels et de papiers marouflés, a pour résultat de produire une manière bien singulière à l'artiste. On remarquera ce triturage, entre autres, d'images « trouvées », transformées par une alchimie toute personnelle de copies, transferts, délavage qui constituent autant de trous, d'abolition et de fascination, à la fois pour l'artiste et pour le spectateur. L'unité de la série ne se construit pas sans des complexités infinies de textures et de strates par où s'infiltre la profondeur et s'illuminent les miroirs quasi secrets du microcosme et du macrocosme se renvoyant leurs images renversées.

Les beaux titres poético-philosophiques sont autant d'indices de la portée de telles œuvres, occupées à produire tout autant une efficacité esthétique (beauté) qu'une accumulation sémantique (pensée).

Françoise Le Gris

CITÉ ENGLOUTIE

Installation Joëlle Morosoli, Maison de la culture Frontenac, Novembre 1993

Il n'est pas étonnant que *Cité engloutie* de Joëlle Morosoli, installation fluide, intemporelle et hypnotique ait tiré son inspiration du rythme de la mer. Cette œuvre activée par une mécanique permet la rencontre de la technologie, de la nature et de l'être humain. Poétique, méditative et déconcertante, elle nous revivifie et va à l'encontre de la perception de notre société où nous nous arrogeons un pouvoir absolu sur la nature. Trop souvent, en réponse à une situation de crise, notre société moderne « cherche absurdement à régler les problèmes issus de la technologie par la technologie et ceux de la science par la science »⁽¹⁾; l'œuvre en mouvement de Morosoli propose une autre approche. Sculpture monumentale, elle évolue au rythme de la respiration; elle se fait miroir et réfléchit un aspect particulier de la nature et de l'être humain.

DONNER UNE FORME AU MOUVEMENT

Lors d'une visite en Bretagne, l'artiste a été subjuguée par une île qui, au large de la côte, apparaissait et disparaissait au rythme des marées. Entièrement submergée à marée haute, l'île était invisible, puis à mesure que la mer se retirait, elle réapparaissait transformée en un site mégalithique. Le contraste saisissant entre la souplesse des mouvements de la mer qui offraient une surface plane et calme inondant l'île, puis l'apparition rugueuse de cette terre qui semblait monter laissant voir le réseau complexe des ruines d'une cité ancienne, a marqué l'imaginaire de l'artiste.

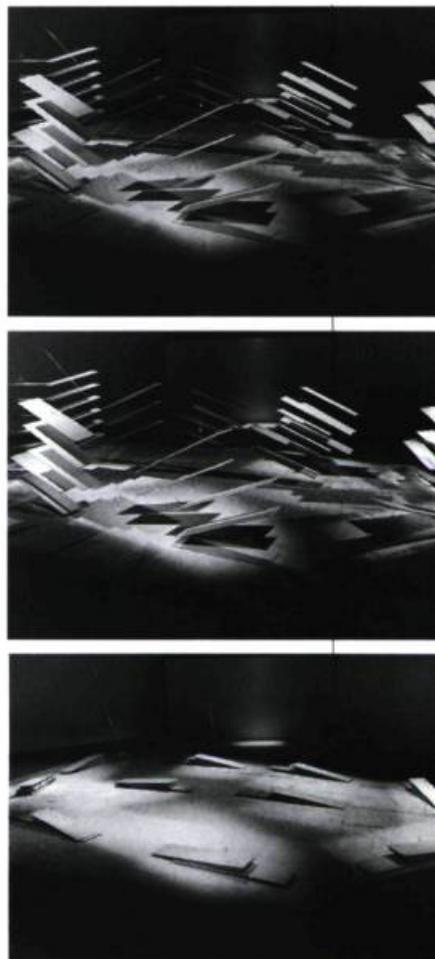
Ses dimensions et son impact font de *Cité engloutie*, l'œuvre la plus imposante de Morosoli, à l'exception de ses réalisations sculpturales intégrées à l'architecture. Une toile sur le plancher de neuf mètres par six mètres, et

d'une couleur sable rappelant la texture rocheuse de l'île, délimite la superficie de l'installation. Une structure mécanique, ancrée au plafond, assure la métamorphose de cette surface d'apparence plane et immobile en un environnement envahi de structures architecturales. Dans un tremblement de sol, le spectateur voit s'élever une série de planches jusque-là presque invisibles, tels des caméléons: la même couleur que la toile. La couleur uniforme de l'œuvre, contrairement aux couleurs vibrantes de ses pièces antérieures, permet à l'artiste d'exprimer le mouvement dans son essence: « En évacuant la couleur et en utilisant des formes minimales, j'essaie », déclare-t-elle, « de mieux cerner mon intention première qui n'est pas de faire bouger des formes mais de donner une forme au mouvement »⁽²⁾.

Les panneaux de surface s'érigent vers le plafond et entraînent à leur suite une série de planches aux mouvements obliques qui, dans un léger tremblement, permettent à l'ensemble de la structure d'émerger et de se déployer d'une manière continue. Au cours d'un temps-espace de deux minutes, les éléments architecturaux ont atteint une hauteur de deux mètres. La disposition hémisphérique de l'ensemble sculptural rappelle un site sacré, lieu de rituel et de mystère où l'être humain essaie d'intégrer dans une « vérité » le spirituel et le rationnel.

LE DÉSÉQUILIBRE QUI SUBMERGE

Les ombres accentuées par un éclairage méticuleux apportent à l'œuvre une dimension qui tient du mirage, mettant en relief les multiples transformations. Le spectateur est invité à circuler à travers les éléments suspendus pour appréhender physiquement la métamorphose de ce lieu, pour l'habiter, se laisser encercler par ces structures qui s'élèvent jusqu'à leur hauteur



Cité engloutie, Joëlle Morosoli, Gatorfoam, toile, mécanique, moteur, 9 m x 6 m x 4 m. Photographie: Nabil Zaccour.

maximale puis s'affaissent jusqu'à disparaître.

Si l'on situe cette récente œuvre dans l'ensemble de la démarche artistique de Morosoli, elle s'inscrit dans une recherche épistémologique où l'artiste remet en question la certitude de nos acquis. Dans ses travaux antérieurs, le mouvement transformait les murs, les plafonds... ces architectures familières que nous considérons stables. Dans *Cité engloutie*, le plancher, le « sol » de la sculpture, devient l'objet de cette préoccupation. Normalement horizontal, immobile et solide, le sol, cette fois, bouge et se déploie. Alors, nos présomptions s'avèrent périlleuses, nos certitudes n'ont plus de base. Le spectateur est déstabilisé.

Cet environnement sculptural dans lequel le spectateur peut évoluer et éprouver physiquement les mouvements de l'œuvre provoque un autre type de déséquilibre : l'observateur est catapulté dans un monde chargé d'insécurités profondes, un monde où tout ce que l'on prenait pour acquis se met à chavirer.

Le mouvement incessant de la sculpture imite la respiration lente du spectateur ainsi que le va-et-vient constant des marées. La regardant à distance ou l'habitant, le spectateur fait corps avec l'installation. Il respire avec l'œuvre ; l'œuvre le submerge.

L'EAU ET LA RESPIRATION

L'œuvre respire avec une lenteur qui laisse croire à une légère hésitation soulignant l'aspect complexe de cet acte pourtant si naturel. La respiration sous-tend un échange subtil avec l'univers puisqu'à travers ce rythme perpétuel, nous donnons puis nous recevons pour recommencer sans cesse. Comme si le début et la fin étaient indifférenciés. Comme si la naissance et la mort se rejoignaient comme pour l'enfant naissant qui croit vivre sa mort au moment même où, en respirant pour la première fois, sa vie commence. *Cité engloutie* de Morosoli avec des tremblements douloureux entraîne l'observateur dans le cycle éternel de fin et de recommencement.

L'eau et la respiration, dans une même pulsation, évoquent d'autres cycles impliquant la mort. Eau et respiration qui "peuvent être caractérisées par des images d'un monde plus vaste, fluide dans lequel on retrouve un univers qui se mêle à la conscience, un cosmos gigantesque, enveloppant, en perpétuel mouvement et présent" (1).

Dans *Cité engloutie*, le corps humain se fond avec ce cycle. La naissance et la mort, l'élévation et l'engloutissement... ces états extrêmes portent en eux le germe de leur contraire. Le commencement entraîne avec lui la

fin. Il en est de même du danseur qui, le corps en pleine extension, doit simultanément contrebalancer son effort en créant une tension opposée afin de maintenir son équilibre. Le danseur est obligé lui aussi de soutenir des tensions contraires afin d'éviter un déséquilibre chaotique. *Cité engloutie*, par des glissements incertains et un envahissement de notre espace, nous amène au seuil de ce fragile équilibre, lieu suspendu dans l'espace éphémère quelque part entre « le rêve et la réalité » (2).

Elizabeth Wood

(1) Voir J.T. Fraser (1990). *Of time, passion, and knowledge*. Princeton : Princeton University Press. p. 383

(2) Joëlle Morosoli lors d'une rencontre en décembre 1993.

(3) Margaret Lawrence, citée dans Stéphanie Demetrapoulos, 1983, *Listening to our bodies*. Boston : Beacon Press, p. 75

JABER LUFTI : LE THÉÂTRE DE LA PEINTURE

Galerie Lacerte, Palardy & associés, 307, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal, du 5 au 26 mars 1994

Le travail de Jaber Lufti, peintre d'origine libanaise, est à tout le moins inclassable à l'intérieur de la pratique de la peinture contemporaine montréalaise. Figuratives, mais hors de portée des mouvements récents comme le néo-expressionnisme ou la déconstruction, ses œuvres s'inscrivent dans la tradition du clair-obscur sans toutefois sacrifier à un réalisme forcené. Allégées d'excès anecdotiques, elle laissent libre cours à un certain flottement des formes inhérent à la technique employée.

Celle-ci, composée d'empâtements et d'épais glacis acryliques apposés sur un dessin très vite ébauché, permet au peintre de jouer entre l'ordre naissant d'un dessin initial et les hasards d'une matière molle et sensuelle qui suggère, par ses minceurs, ses épaisseurs, ses opacités et ses transparences,



Alchime, 1993, acrylique sur bois, 38 X 14 cm.

des modelés, des traits et des couleurs. Les valeurs claires résultent quelquefois de lavages ocre, verts ou jaunes passés sur un fond blanc, ce qui favorise une impression de légèreté. Elles proviennent également de l'addition de pâte blanche ou d'essuyages dans la matière fraîche. Procédant ainsi pour favoriser des contrastes entre les fonds d'un noir habituellement verdâtre et les formes aux coloris clairs et chauds, Lufti met en scène des situations et des personnages avec la complicité d'une matière qui fournit subrepticement ses propres formes.

Les personnages, aussi énigmatiques que les lieux représentés ou les actions dépeintes, semblent porter des soieries d'Orient, se dresser comme des acteurs shakespeariens, recréer l'atmosphère de Venise, de ses carnivals et de ses intrigues. Sur certaines toiles, les masques de la commedia dell'arte côtoient des visages rappelant ceux que peignait Emile Nolde. Ailleurs, sur de petits panneaux de bois peints, un gnome grotesque, au demeurant sympathique et digne des visions de Jérôme Bosch, une tête de femme à la chevelure hirsute comme celle d'une sorcière de White Chapel et un per-

sonnage à l'identité incertaine coiffé d'un quasi-cercle, composent une véritable galerie des apparitions.

Quelques-uns des personnages mis en scène se livrent à des gestes mystérieux dont nous ne connaissons pas les arcanes. Ce groupe dans une barque s'adonne-t-il à des pratiques occultes ? La silhouette orangée tenant un disque participe-t-elle à une scéance de sorcellerie ? Quel est le symbolisme de ce corps musclé brandissant d'une main un poignard et soulevant de l'autre un médaillon au bout d'un morceau de tissu ? Allégorique, théâtrale ou ésotérique, la peinture de Jaber Lufti recèle un monde d'ombres où la lumière met en jeu des formes rappelant les apparitions magiques des mille et une nuits. Et ces fantaisies ne sont pas du seul ressort de l'artiste parce qu'elles appartiennent aussi aux mouvements de la matière qui impose son sens, le seul qui échappe aux déclamations.

Bernard Paquet

LA MISE EN SCÈNE DES MÉTAPHORES

Œuvres de Nicole Houle, Galerie Occurrence, 911, rue Jean-Talon Est, Montréal (Avril 1993)

Dans ses premières réalisations, Nicole Houle exprimait des préoccupations qui portaient essentiellement sur la composition des œuvres : langage formel, structure. Elle a découvert ainsi les forces mais aussi les limites d'une expression qui, pour elle, minimise et parfois même étouffe l'émotion en dépouillant l'œuvre de son véritable contenu. C'est pourquoi, sans nier ses travaux antérieurs, elle a pris quelque distance par rapport au formalisme abstrait.

En fait, si elle s'éloigne aujourd'hui des processus conceptuels, c'est pour redécouvrir

une pratique de la sculpture beaucoup plus artisanale qui favorise, selon elle, une plus grande proximité avec les matériaux, ainsi qu'avec les sentiments qu'elle veut exprimer.

Elle y parvient bien comme en témoignent les trois volets de l'exposition qu'elle a présentée à la Galerie Occurrence, le printemps dernier.

L'œuvre *Le chemin de Marie Lacroix* reflète les préoccupations actuelles de l'artiste; elle correspond à son besoin de raconter, de dévoiler la part cachée des choses et d'elle-même. Il s'agit d'un ensemble de quatorze tableaux en céramique qui reprennent de vieilles imageries religieuses — celles du chemin de la croix — pour conduire à l'aveu d'un chemin — celui de la vie — parsemé des difficultés d'être de certaines femmes.

L'approche séquentielle permet à l'artiste de moduler l'in-



Pièce de la série,
La société des oiseaux.

tensité émotive que ses pièces véhiculent. Le traitement narratif minimise l'âpreté du propos d'où ressort une expression de compassion.

Le découpage de *La Société des oiseaux*, séquentiel et narratif, met en scène les travers des êtres en mal de pouvoir et de puissance. Mi-hommes, mi-oiseaux, les sculptures grandeur nature composent une société close où règnent mystère et cupidité. Les créatures volatiles

nous plongent dans le fantasme et le rêve mais, le plus étrange, c'est qu'elles nous ramènent à nous-mêmes.

Sous un dehors très stylisé et même attrayant, chacun de ces personnages est figé dans son rôle de prédateur, de dame patronnesse, de fille légère ou de bigote. Une posture particulière et subtile renforce les traits de caractère de ces hommes-oiseaux qui tournent le dos à la porte ouverte de leur cage plutôt que d'assumer leur liberté.

Quand la plage ne suffit plus, constitue le dernier volet de la trilogie. Ici, même théâtralité, même dispositif déployé dans une volonté encore plus évidente de scruter les contours de l'être humain, de dénoncer les tares et les mesquineries qu'il manifeste envers lui-même et ses semblables. Avec ses vacanciers, Nicole Houle tient un langage plus direct et factuel. Les sculptures sont de vrais baigneurs et baigneuses étendus sur une vraie plage reconstituée dans une vraie galerie, la Galerie Occurrence.

Ces touristes bien nantis se retrouvent sur la plage, rivés à une croix, symbole de leur dépendance, de leur indigence et de leur servitude. Une bouteille, un baladeur et d'autres objets communs viennent renchérir l'idée d'esclavage que peut constituer pour l'un, le pouvoir, pour l'autre, l'argent, l'alcool ou le sexe.

Plusieurs parcours, mais une seule trajectoire: voilà une œuvre qui circonscrit avec rigueur et justesse un discours plastique devenu, pour Nicole Houle, regard sur l'homme et réflexion, sinon réfraction, de sa nature profonde.

Jules Arbec

« SCÉNARI D'ATELIER »

Exposition conjointe: Andrée Pagé, sculpteur et Jean-Claude Labrecque, cinéaste et photographe.

Édifice Belgo, espace 502, 372, Ste-Catherine ouest, Montréal, du 17 novembre au 23 décembre 1993

Andrée Pagé, sculpteur, travaille au Carré St-Louis, en plein cœur du Montréal culturel, ainsi qu'à Calixa-la-Vallée, dans les Laurentides, où elle a son atelier principal; elle travaille aussi en Italie. Elle expose à Montréal, bien sûr, mais aussi en Europe: Paris, Vérone, Rome. Ses « œuvres de galeries » se trouvent surtout chez des collectionneurs étrangers: Japonais, Italiens et Français. Au Québec, elle est surtout connue pour ses « œuvres d'art public ». Elle a signé également « Le laboratoire de Blanche CÉLANUY », inspiré à la fois de la nature et de la musique. Elle écrit aussi. Jean-Claude Labrecque, lui, est le réalisateur de dizaines de films couronnés de prix internationaux. Parallèlement à sa production cinématographique, il a accumulé des œuvres photographiques très originales et denses; elles sont appréciées par des amateurs peu nombreux.

L'exposition « Scénari d'atelier », réunit les deux artistes. Ceux-ci partagent le même lieu physique: un immense espace au 5^{ème} étage de l'édifice Belgo, ouvert sur un panorama de toits enneigés au centre de Montréal.

Trente-deux sculptures, de minuscules bronzes et de petites porcelaines posés sur des socles blancs, associés à de très grandes pièces en laiton poli s'amuse à reconstituer l'histoire de personnages et de paysages sortis tout droit de l'œil du photographe à l'occasion de ses récents tournages. Les paysages: vastes espaces nordiques, espaces de liberté.

De ces œuvres et de la grâce qui émane de la rencontre des deux artistes, on retient *Lames de Fond*, figure de proue à tête de violon, émergeant des profondeurs de la mer, et trônant sur le faite d'une montagne fictive, hommage au sculpteur Noguchi. Puis, le *Colibri*, l'*Oiseau-Sève*, l'*Anse aux Secrets*,

Les Voyageurs de Décembre, *Les Chemins de Glace*, *Le Pas Japonais*, *Au Pays des Algonquins*, *Cimetière du Lac des Braves*, des titres plus évocateurs les uns que les autres. « Nous aurions pu appeler l'exposition *Pays de Légendes* puisque plusieurs œuvres tant photographiques que sculpturales sont des voyages en soi ou des hommages à des artistes, à des créateurs très proches de nous: Jimmy Marks, Isamu

Noguchi, Francine Laurendeau, Gisèle Schmith, et même Zénon Orlandi, » expliquent les artistes.

Réflexion sur l'heure d'un coucher de soleil chez Francine L.: cette sculpture de bronze dont la forme rappelle celle d'une chaire élancée, est une



Réflexion sur l'heure d'un coucher de soleil chez Francine L.
Bronze de fonderie, 1993,
50 cm de haut
Photo de J-C Labrecque

invite à la réflexion; elle symbolise la solide assise intellectuelle et culturelle de l'artiste et critique Francine L.

Dialogue entre le sourcier sur l'énergie tellurique et l'heure du coucher de soleil chez Francine L. renvoie au scénario imaginé par J-C Labrecque entre deux bronzes. La photo prise par le cinéaste dans l'atelier alors que les sculptures étaient encore toutes chaudes, évoque bien la filiation entre le travail des deux artistes.

On trouve aussi dans l'exposition des œuvres de grand format inspirées d'instruments de musique. *L'Harmonie d'Hubaldo*,

œuvre conçue à la villa du collectionneur Orlandi où l'artiste était invitée à travailler ces dernières années, est une étrange guitare de 1,50 m de haut en laiton massif posée sur un grand socle. Son bras est couvert des empreintes digitales de tous ceux qui, pour des expositions, l'ont transportée de Montréal à Rome en passant par Paris: ces empreintes racontent donc une histoire bien particulière... Puis, l'*Immensité*, grand pavillon de laiton poli avec le mot « Immensité » écrit en néon bleu nuit, qui investit d'ailleurs toute une partie de la galerie. Créée originellement pour une exposition solo, à Rome, au Centre Culturel Canadien, cette œuvre semble faire écho aux sentiments de ces gens du Grand Nord immortalisés par le cinéaste-photographe. Héros des grands espaces, ce *Chasseur de Phoques au Bâton-Téléphone* ou cet *Enfant Inuk porté par sa mère à Ivujivik*. Leur seule présence parmi nous est cette image que l'artiste a su donner d'eux quand ils ne s'y attendaient pas, devant « l'immensité » de leur hiver blanc.

Michael Molter

QUÉBEC

COUP DE TÊTE, COUP DE CŒUR

Présentée en exclusivité au Canada au Musée du Québec (du 27 octobre 1993 au 4 janvier 1994), l'exposition *Patrick Tosani: photographe* provient du Art Institute of Chicago. Il s'agit de la première manifestation individuelle en Amérique de ce photographe français de 39 ans, considéré comme l'un des plus innovateurs d'Europe. Les 30 images sélectionnées, regroupées en sept séries, témoignent des 10 dernières années de création de l'artiste.

COUP DE TÊTE: PATRICK TOSANI

Immenses et brillantes par leur mise sous verre, les pho-

tographies de Tosani apparaissent d'une élégance glacée. Dotées d'un indéniable impact physique en raison de leur format monumental, elles impressionnent également en raison des sujets abordés, qui oscillent entre l'agrandissement démesuré d'objets communs et la saisie de phénomènes tant illusoire qu'éphémères.

Doté d'un esprit d'analyse aigu et d'une fascination à l'égard des spécificités techniques propres à sa discipline, Tosani privilégie tout particulièrement la réalisation de photographies imposantes à partir de petites constructions effectuées à la main. Ainsi recrée-t-il, à l'intérieur même de son studio, l'illusion de la pluie, dont il modifie à volonté la forme des filets d'eau, pour ensuite y insérer des signes de ponctuation et des signes mathématiques, tels la virgule et le signe de l'addition. D'autres clichés nous montrent de fragiles façades en proie aux flammes; le photographe a découpé les bâtiments dans des journaux, les a emprisonnés dans de la glace pour ensuite les éclairer par l'arrière à l'aide de bougies, d'où la lueur orange du montage.

Dans ses plus récentes séries, Tosani mise davantage sur des prises de vue d'objets du quotidien, à l'identité usurpée par leur format magnifié. La surface grêlée d'un tambour devient de la sorte une curieuse carte topographique; une série de cuillers en acier inoxydable nous surprend à en inspecter l'usure, différente pour chacune. La bulle d'un niveau de charpentier et des ongles rongés se font d'abord énigmatiques, pour ensuite déclencher, une fois dé-



Patrick Tosani, *Virgule de pluie*, 1986, Photo: Courtoisie de l'Art Institute of Chicago

codés, de la séduction ou de la répulsion.

COUP DE CŒUR: CONSTANCE FORTIER

En dépit d'une sensibilité certaine au monde des apparences, l'intérêt de la démarche quasi scientifique de Patrick Tosani se situe de toute évidence du côté de l'intellect. L'installation de Constance Fortier chez Engramme (du 7 au 28 octobre 1993), davantage in-



Constance Fortier, *Sésame*, 1993, Installation, Galerie Engramme (Québec)

tuitive et d'une portée toute viscérale, apparaît pour sa part comme un coup de cœur de la rentrée d'automne.

Artiste de Québec, elle œuvre depuis quelques années déjà dans le milieu de l'estampe. Toutefois, ses incursions du côté de la sculpture peinte se font de plus en plus concluantes, comme en témoigne son exposition intitulée « Sésame... », contraction des mots « sésame » (...ouvrez-toi!) et « âmes ». Constance Fortier évoque la communication difficile entre les êtres de même que sa déception à l'égard de la vacuité de notre spiritualité, comparée à celle des cultures anciennes.

Deux rangées de sept personnages, mi-amphores, mi-sarcophages, se font face. L'artiste a utilisé comme supports d'anciennes portes de casiers de couvent, en bois, qu'elle a travaillées sur leurs deux côtés et montées sur de fragiles pilotis. Est-ce en raison du travail sensible des surfaces, patinées ou marquées d'écritures diverses (maya, inuit, micmac), ou de cet implacable calendrier circulaire en bois gravé qui sert d'autel, au centre de l'installation? Le silence, la solitude et la vulnérabilité

se font palpables dans « Sésame... », incitant le visiteur à évaluer, à l'occasion de cette confrontation à caractère cérémonial, les paramètres de sa propre existence. Bien que le recours au « primitivisme » ne soit guère nouveau en art actuel, Constance Fortier atteint ici une efficacité sobre et touchante.

Marie Delagrave

MATISSE

Au Musée du Québec du 13 novembre 1993 au 9 janvier 1994, les admirateurs d'Henri



Henri Matisse, *Esquimaude*, 1949.

Matisse ont été appelés à découvrir un aspect austère et jusque-là très peu connu de l'artiste français, soit son intérêt pour les Inuits de l'Alaska, du Canada et du Groenland. Ce pionnier de l'art moderne n'a jamais voyagé dans ces contrées nordiques, tout comme Picasso n'avait jamais mis un pied en Afrique avant de créer ses fameuses « Demoiselles d'Avignon ». Pour sa production de portraits inuits — des dessins, des lithographies et des eaux-fortes — Matisse s'est servi de masques autochtones, de photographies rapportées par des explorateurs; il s'est également inspiré de récits de voyages.

Le maître destinait cette « galerie » de portraits à l'illustration du poème en prose de son gen-

dre Georges Duthuit, intitulé « Une fête en Cimmérie ». Sous forme d'allégorie, l'écrivain établit un curieux parallèle entre son séjour forcé à New York (en raison de la Deuxième Guerre mondiale) et l'environnement, hostile à ses yeux, des Inuits. Stimulé par la collection de masques rapportée par Duthuit lors de ce voyage américain, Matisse a accepté de travailler les 31 illustrations de l'ouvrage entre 1947 et 1949. Une querelle de famille a cependant empêché le projet d'aboutir avant 1963, soit neuf ans après le décès du peintre. Celui-ci avait toutefois déjà préparé les bons à tirer et fourni de précises indications de mise en page. Le livre d'art a donc pu être imprimé (à 120 exemplaires), sans toutefois que Matisse puisse y apposer sa signature.

Organisée par M. Michael Regan, responsable des arts visuels au Haut-Commissariat du Canada à Londres, l'exposition « Matisse : visage inuit » a été présentée à Washington et Calgary pour, après Québec, faire escale à Halifax (du 22 janvier au 3 avril) et Calgary (du 24 avril au 19 juin).

En contactant les héritiers de Matisse en France, M. Regan est parvenu à réunir sept dessins (au crayon et au fusain), 40 lithographies et eaux-fortes et deux versions de « Une fête en Cimmérie ». À ces œuvres s'ajoutent des photographies (dont certaines imprimées à partir des négatifs originaux de l'explorateur danois Knud Rasmussen) qui ont inspiré Matisse, ainsi que 17 sculptures inuits, prêtées par la Winnipeg Art Gallery. Il est dommage, dans le cas des sculptures, qu'il ne s'agisse pas de la collection de Georges Duthuit. En raison de sa fragilité (elle est composée de masques chamaniques très complexes d'Alaska), celle-ci n'a pu être montrée qu'à Londres. Par contre, la présence des photographies (auxquelles il est très aisé de relier les dessins) met admirablement en lumière la façon de travailler de Matisse.

Très porté sur l'idée de série, qui lui permet d'explorer les divers sentiments suscités par un même sujet, l'artiste effectue des études au fusain pour ensuite en venir au crayon et ne conserver que quelques traits, les plus essentiels. Les œuvres finales peuvent paraître austères; elles n'en sont pas moins représentatives de l'épuration, à la fois empreinte d'absolu et d'humilité, à laquelle aspirait Matisse.

Marie Delagrave

PARIS

SYRIE MÉMOIRE ET CIVILISATION

Institut du Monde Arabe du 14 septembre 1993 au 28 février 1994

L'événement est superbe! Quelque 400 pièces, provenant de 25 musées syriens et européens, sont déployées selon un parcours qui se présente comme une traversée des temps. Ensemble, elles retracent la longue mémoire d'une civilisation qui s'est épanouie entre la Méditerranée et la Mésopotamie. Elles nous entraînent en ces terres d'origine, et ces sables, qui s'allongent depuis la vallée de l'Oronte jusqu'à celle de l'Euphrate.

C'est dans la pénombre inaugurale d'un espace circulaire que la visite s'engage avec des objets du paléolithique. Sur fond d'ocre rosé évocateur de paysages syriens, ils apparaissent comme les « premières lueurs de l'humanité »; ce sont ses outils nouveaux. Au fil des étapes, les pièces choisies vont témoigner des grands moments de la civilisation: la sédentarisation des populations et la naissance de l'agriculture, la formation de l'Etat et la révolution urbaine, l'invention de l'alphabet, puis les découvertes scientifiques.

Les formes premières, reflètes de toutes ces innovations, fascinent dès le départ. L'architecture



Aigle leontocephale, 1986.
Site : Mari
3^e millénaire av.-J.-C.

surge dans les villages du néolithique (X^e-VI^e millénaire av. J.C.) participe de cet intérêt. Les maisons rondes, dont l'expansion est limitée par un plan fini, nous surprennent avant même que le passage à des volumes rectangulaires, adaptables au gré des nécessités, n'accroisse notre étonnement. La reconstitution d'une maison (el-Kown, 5800 av. J.C.) rend compte de cette dernière invention architecturale jusqu'alors inédite au Proche-Orient et dans le monde.

Ce cadre continue de nous émouvoir à mesure que se profilent, à même les objets, les composantes d'une dimension esthétique. C'est l'émergence des formes artistiques qui s'offre à la vue. On voit poindre les signes de l'accession à symbolique; ceux du développement de la pensée religieuse; ceux de l'expression d'un idéal; bref, ceux de la singularisation des cultures. La céramique polychrome qui succède aux bols de pierre lisse en témoigne. C'est à travers les six représentations de la déesse-mère qui jalonnent l'exposition que la figuration du divin s'exprime le mieux. Apparue avec la naissance de l'agriculture, elle est l'image archétypale de la fécondité. En Méditerranée comme en Orient, elle traverse les millénaires.

Un virage dans le parcours de l'exposition souligne la création de la cité-Etat dans la vallée de l'Euphrate au IV^e millénaire av. J.C. Au cours de l'âge d'or, la

mosaïque d'incrustation, spécifique de l'art syro-mésopotamien, et la statuaire sont d'une grande intensité esthétique. À Mari, une même statue a pu être l'expression conjointe du hiératisme et de l'humilité ainsi que du divin confondu avec l'officiel (roi Langi-Mari, III^e mill. av. J.C.). Deux magnifiques lions de cuivre fournissent ici un cadre saisissant; gardiens du temple de Mari, et conservés, l'un au Musée d'Alep, l'autre au Louvre, ils sont réunis pour la première fois depuis leur découverte en 1937. Les villes d'Ebla et d'Ugarit, pour leur part, témoignent, par les tablettes d'argile qui sont exposées, du rôle de la Syrie dans l'avènement des civilisations de l'écrit. À partir du 1^{er} millénaire, les Araméens, par leur langue, feront revivre cet héritage culturel.

L'hellénisme qui rayonne en Syrie après la conquête d'Alexandre est fortement teinté d'orientalisme. L'art acquiert ce caractère composite où la rigueur du fonds asiatique s'associe à la souplesse grecque. Quatre sites hellénistiques et romains illustrent par leurs chefs-d'œuvre de sculpture et leur urbanisme cette rencontre des deux mémoires: Palmyre, Apamée, Doura-Europos et Philippopolis. Sous l'autorité de Byzance, les villes continueront de fleurir; avec l'essor du christianisme, la langue araméenne (syriaque) resurgira et contribuera à la continuité.

Dans cet orient urbanisé, la conquête musulmane s'effectue sans hiatus. L'art de l'Islam allie le raffinement à la synthèse; et l'écriture s'intègre au décor. Les pièces sont exposées ici dans l'éclat d'une lumière blanche: mosaïques, céramiques, métal incrusté, verre soufflé, tapis; des instruments rares rappellent les découvertes de l'astronomie. Ce sont autant de signes pour évoquer la profondeur et le rayonnement d'une civilisation au long cours.

Hélène Legendre-De Koninck