Document generated on 10/12/2024 5:52 a.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Expositions

Volume 39, Number 155, Summer 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53530ac

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*(155), 72–75.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1994

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

Annie Leibovitz
John Lennon et Yoko Ono, 1980

MONTRÉAL

ANNIE LEIBOVITZ, VINGT ANS DE CARRIÈRE

Annie Leibovitz, photographies 1970-1990 Musée des beaux-arts de Montréal, 3 mars au 1er mai 1994

Financée par American Express et organisée par l'International Center of Photography de New York en collaboration avec la Smithsonian's National Portrait Gallery de Washington, l'exposition consacrée aux photos d'Annie Leibovitz au Musée des beaux-arts ne couvrait qu'une infime partie de la production de l'artiste. Les conservateurs Willis Hartshorn et William Stapp n'ont retenu, pour la tournée nord-américaine de cette exposition, qu'un peu plus d'une centaine de clichés, comprenant une importante série de portraits de stars et quelques photos — vestiges des premiers reportages d'Annie Leibovitz à la revue *Rolling Stone*.

TRISTE GALERIE DES PORTRAITS

Le parcours chronologique de l'exposition qui nous entraîne, sous l'objectif de Leibovitz, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix nous propose, tour à tour, le regard sans fard d'une Amérique qui se cherche et l'univers factice «glitter and glow» des vedettes hollywoodiennes.

Malgré un sens aigu de la mise en scène, quelquefois brillant, (photo culte du nu de John Lennon avec Yoko Ono,1980) par moments plutôt déconcertant (nu bariolé et très graphique du peintre Keith Haring, 1986) ou parfois, purement cocasse (Whoopi Golberg posant dans un bain de lait,1984), on a le sentiment qu'Annie Leibovitz qui avoue volontiers passer peu de temps avec ses modèles, reste souvent à la surface des êtres qu'elle fixe sur la pellicule. Cela se manifeste surtout dans plusieurs portraits féminins qui constituent une partie non négligeable de la galerie de portraits du jet-set hollywoodien présents dans cette rétrospective. Loin de pouvoir rivaliser avec la sensuelle beauté et l'atmosphère troublante et quelque peu sulfureuse qui nimbe les portraits de femme de Bettina Rheims ou encore, dans un autre registre, avec les portraits psychologiques de Richard Avedon, les portraits féminins de Leibovitz ont quelque chose de figé et de factice qui dérange. Les photos consacrées à la starlette Marla Maples (1990), aux sœurs Collins(1987), au mannequin Jerry Hall(1985) ou aux actrices Jodie Foster(1988) ou Bette Middler(1979) sont, à cet effet, parfaitement insipides. Pourtant, partout ailleurs, le sens du décor et la créativité hors pair de Leibovitz font mouche comme dans les photos qui s'inspirent de l'atmosphère surréalisante des tableaux de Magritte où l'on voit le musicien, artiste et producteur David Byrne portant une veste faite de feuilles de lierre (1986) puis, plus loin, aux côtés d'Isabella Rossellini, un David Lynch (1986) tout de noir vêtu dont la moitié du visage disparait sous un gigantesque pull over. La photo d'un Christo (1981) qui, ficelé dans un linceul blanc, ressemble aux objets qu'il emballe nous rappelle également que la photographe manie l'humour avec bonheur tout en sachant parfois, dans plusieurs de ses clichés, renouveler le difficile art du portrait photographique.

L'irrésistible photo d'une Ella Fitzgerald en petit chaperon rouge devant un somptueux buisson de camélias blancs (1988) ou celle du chanteur Sting, nu, le corps enduit de boue, dans un décor où il semble pouvoir se fondre, sont, à elles seules, de véritables morceaux d'anthologie.

FLASH BACK SUR L'AMÉRIQUE DES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Bien différentes nous apparaissent les photos des années soixante-dix qui virent les débuts de sa collaboration au sein de l'équipe de la revue *Rolling Stone*. Ici, le talent de la photographe réside, précisément, dans la capacité qu'elle a eue à sélectionner des images qui, par leur symbolisme, sont restées les points de repères de notre héritage culturel. L'inoubliable visage d'archange blessé, de cet ancien vétéran du vietnam en chaise roulante (portrait de Ron Kovic,1973) est toujours, vingt ans après, le reflet emblématique d'une guerre inutile et de ses milliers de victimes . Les images d'un Nixon annonçant, à la télévision, son départ de la Maison Blanche(1974) ou les photos hallucinantes d'un groupe de jeunes personnes attendant, assises sur la piste d'atterrissage de l'aéroport de Houston, l'arrivée de leur gourou indien(1974) ont l'indéniable pouvoir de nous faire remonter le temps en nous indiquant, comme par inadvertance, les points saillants d'une époque dont nous fûmes les témoins.

UN ITINÉRAIRE FLAMBOYANT

Rarement aura-t-on vu, dans les annales de la photographie, une carrière aussi prestigieuse. De fait, ce qui frappe dans l'itinéraire d'Annie Leibovitz, c'est, en premier lieu, le parcours sans faute d'une photographe qui obtient, en un temps record, de fulgurants succès. En moins de dix ans, elle devient officiellement directrice de la photographie de la revue *Rollig Stone* puis première photographe de *Vanity fair*. En 1984, l'Américan Society of Magazine photographers lui décerne le titre de photographe de l'année puis, se succédent, à une cadence folle, les honneurs

et les contrats lui permettant d'enchaîner, en 1987, des portraits pour la campagne publicitaire d'American Express ; en 1988, une série de portraits en noir et blanc pour la campagne publicitaire lancée par The Gap ; en 1989, l'illustration, lors de la tournée de son 50e anniversaire, d'un livre sur l'American Ballet Theater. Viennent, par la suite, en 1991, la publication de son deuxième livre chez Harper Collins ; l'obtention, en 1993, d'un doctorat honoris causa au San Francisco Art Institute où elle fit ses premières armes ; enfin, une série de photos pour *Vogue*, *Traveller*, pour la San Francisco AIDS Foundation et des expositions en Europe et au Japon.

Corine Bolla-Paquet

QUÉBEC

WILLIAM MORRIS ET LE PARADIS TERRESTRE

Après Toronto et Ottawa, et avant Winnipeg, le Musée du Québec recevait, du 19 février au 8 mai, l'exposition *Le paradis terrestre: l'artisanat d'art selon William Morris et ses disciples dans des collections canadiennes*.

William Morris,
Procession de Sainte-Agnès et de Saint-Alban, 1864,
Collection privée, Toronto Exposition

Organisée par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, cette manifestation d'envergure permettait non seulement de faire valoir le renouveau des arts décoratifs en Angleterre à l'époque victorienne, mais également d'en saisir les répercussions au sein de la société canadienne, alors que les quelque 280 pièces provenaient exclusivement de collections particulières et publiques de l'ex-colonie britannique.

William Morris (1834-1896) était doté d'une ambition admirable : faire de notre monde un paradis terrestre. Cet idéal social où art et qualité de vie ne feraient qu'un, où les objets devraient non seulement être fonctionnels mais beaux, tirait son inspiration principalement du Moyen Age et de la philosophie des peintres préraphaélites, inspiration que partageaient des artistes comme Burne-Jones et Rossetti, proches amis de Morris. Toutefois, notre mémoire collective a surtout retenu de ce créateur touche-à-tout et, de plus, homme d'affaires astucieux, ses merveilleux papiers peints, créés à partir de 1870 et, aujourd'hui encore imprimés à la main par la compagnie Sanderson, en Angleterre. La relecture des motifs de tapisseries médiévales, d'herbiers anciens, de tissus d'Italie ou du Proche-Orient demeure un véritable ravissement pour l'œil.

Cependant, outre les papiers peints, William Morris et ses disciples ont produit un inventaire très varié d'objets, allant des meubles aux vitraux, des tuiles de céramique aux tapisseries, des tissages aux broderies, des tapis aux fontes d'imprimerie. Doté d'une formidable énergie et de talents variés, l'artiste multidisciplinaire a trouvé le temps d'écrire la des romans et des poèmes («Le paradis terrestre» est un imposant ouvrage de poésie en prose que l'auteur a de surcroît imprimé et décoré), de donner des conférences, de traduire des livres ; penseur, il était même un marxiste convaincu. Outré par les laideurs de l'industrialisation, Morris rêvait, avec constance et détermination, d'un royaume fondé sur le bonheur simple de la vie communautaire. L'exposition «Le paradis terrestre» s'est voulue la manifestation la plus complète sur l'œuvre de William Morris et de ses collaborateurs jamais présentée en Amérique du Nord. Les amateurs d'arts décoratifs ont pu y découvrir des papiers peints, bien sûr, ainsi que des peintures, dessins, gravures, livres, vitraux, photographies, meubles, bijoux, céramiques, broderies et tissus collectionnés par des Canadiens de la haute société de Montréal, de Toronto et de l'Ouest du pays ou commandés expressément par eux, tant la notoriété de la Morris & Co. s'étendait bien au-delà de la Grande-Bretagne. Cette expérience esthétique raffinée se doublait d'une dimension didactique alors que des éléments historiques (écrits, récités ou filmés) jalonnaient le parcours de l'exposition. Tout pour convaincre le visiteur, en fait, de la pérennité de la maxime de William Morris : «Nous ne devons rien avoir dans notre intérieur que nous ne sachions être utile et que nous ne croyions beau.»

Marie Delagrave

LE PONT DE LUNES

Œuvres de Monique Crépault
L'espace Hortense 162, rue Miquelon, St-Camille. Du 8 au 29 mai 1994

Le leitmotiv de Monique Crépault est la quête de l'esprit éternel. La série de panneaux peints à la tempera du *Pont de Lunes* libère ces visions du voyage de la vie, sous la lumière lumineuse de la lune. Nous rêvons ces scènes peintes les yeux ouverts.

Le départ
Tempera à l'œuf

La série débute avec *Le départ*. Les phares d'automobiles dardent leur chemin à travers un pont vers les lumières scintillantes d'une ville lointaine. Au premier plan, une femme enceinte s'agenouille et regarde vers le ciel tandis qu'un serpent blanc translucide se faufile entre le silence qui habite l'herbe d'une campagne valonneuse. Ce qui mène à *Jeu*, un hommage joyeux et exubérant à la jeunesse. Deux enfants sont assis ou pendent d'une branche d'un arbre tandis qu'un troisième fait le pont. Les collines inconscientes et les vallées campagnardes écoutent. *L'introspection* décrit ce stade adolescent où l'on prend conscience des grandes choses, où l'on questionne le sens de la vie, la vérité et l'univers. Peut-on exprimer ces choses avec des mots? Une pleine lune ou des lampadaires? Le pont qui mène à la lune est invisible. «Je me sens plus près de ce que le langage ne peut atteindre. Avec mes sens, comme avec des oiseaux, je grimpe jusqu'au ciel venteux...» (Rilke. The Book of Pictures. Trad. libre). L'extase pure de l'union, le panneau central, ne questionne

plus - la lumière est intérieure - reflétée dans le point d'eau ombilical situé exactement à l'épicentre de la série - et amène indissolublement à *La naissance*. La lumière cherche la lumière. Universelle et naturelle. La rivière s'enfle et s'élance en avant, ses eaux se précipitent et tonnent par-dessus le précipice, entraînant une femme en même temps qu'un serpent flottant et culbutant. Au-delà du précipice, sur les terres plates, une femme gît, ses membres écartelés dans la pleine nudité d'avoir atteint le but de la vie. Une femme enceinte s'agenouille et regarde vers le ciel. Un serpent se faufile jusque sur la terre le long du reflet de la lune. Le voyage ne finit jamais vraiment. *Le passage* suggère une anticipation. Nous rêvons ces scènes peintes les yeux ouverts, debout, «en vie dans la rivière de lumière. Parmi les créatures de lumière, créatures de lumières.» (Ted Hughes. Crow - trad. libre)

JKG

LE SOURIRE DE LA JOCONDE

Après le Grand Palais à Paris en octobre, à l'occasion de la Foire internationale d'art contemporain, ce fut au tour du Musée du Québec de recevoir, en grande première nord-américaine, *L'énigme du sourire de Mona Lisa* (du 21 décembre au 20 février). Par l'entremise d'un cadrage bien précis, cette installation de la Beauceronne Suzanne Giroux révèle rien de moins, dans le célèbre portrait de Léonard de Vinci, que la présence d'un dos masculin cambré.

Suzanne Giroux, 35 ans, est une artiste davantage connue à l'étranger qu'au Québec, bien que son exposition *Giverny, le temps mauve*, constituée de «vidéo-peintures», n'ait pas manquée d'être remarquée, au Musée d'art contemporain de Montréal, en 1990. Si elle travaille depuis déjà plusieurs années sur les œuvres d'art qui ont marqué l'Histoire, son interprétation du sourire énigmatique de La Joconde a eu lieu de façon accidentelle. Un matin, elle pénètre dans son atelier, et aperçoit sur sa table, parmi les photocopies, agrandissements et fragments photographiques de peintures célèbres, un corps masculin (vu de dos) qui n'y était pas la veille. En tournant l'image de 90 degrés, Suzanne Giroux reconnaît le sourire de Mona Lisa.

Illustration
L'énigme du sourire de Mona Lisa
Installation
Suzanne Giroux

Simple illusion d'optique ? Voilà en effet la première idée qui est venue à l'artiste, sauf que... Suzanne Giroux a longuement étudié les carnets de Vinci. Elle a compris que le peintre de la Renaissance italienne était un féru d'énigmes, de devinettes et de bizarreries : il incitait ses élèves à chercher des formes reconnaissables à travers les lézardes d'un mur ou le moutonnement des nuages. Plus encore, Léonard de Vinci était un homme de sciences accompli et, «comme par hasard», le cadrage du fameux sourire (qui se doit d'être bien précis pour fonctionner) entretient, de façon inversée, un rapport mathématique parfait avec le tableau entier. Voilà qui confond passablement les sceptiques.

Et pourquoi n'y verrait-on pas un corps de femme plutôt que celui d'un homme ? Tout simplement parce que, selon les critères léonardiens, l'homme est aussi large au-dessous des bras qu'aux hanches. Fantasme érotique qui expliquerait le sourire de la belle ou projection du désir refoulé du peintre : cette représentation masculine ouvre la porte à maintes spéculations. Suzanne Giroux évite l'interprétation psychanalytique pour s'en tenir à des données plus rationnelles, d'où la présentation de sa découverte dans une boîte réfléchissante car pour Vinci, l'ultime épreuve d'un tableau était celle du miroir qui reflète toute erreur de peinture. L'installation de l'artiste québécoise passe le test sans problème, tant de gauche à droite que de haut en bas, les fesses devenant les épaules, et vice versa.

Suzanne Giroux a hésité pendant un an avant d'oser proposer sa nouvelle interprétation du portrait de La Joconde. A-t-elle tort, a-t-elle raison ? Sans prétendre détenir la vérité, l'artiste croit que sa proposition est plausible.

Que le Musée du Québec ait pu présenter *L'énigme du sourire de Mona Lisa* dans des délais aussi courts mérite d'être salué. L'institution muséale a pu l'insérer dans sa programmation en tirant ingénieusement parti de son hall d'entrée, rendant ainsi l'installation tout à fait incontournable au visiteur. Forte de son succès à Québec, Suzanne Giroux espère pouvoir convaincre d'autres musées nord-américains de l'accueillir et pense à un possible retour de son installation en Europe, l'Italie s'étant montrée intéressée.

Marie Delagrave

HULL

DES CHOSES ET DES TRAITÉS

De Causis et tractatibus
Galerie Axe Néo-7 Du 27 mars au 24 avril 1994

Un des événements artistiques les plus inédits au Canada s'est déroulé à la galerie Axe Néo-7 de Hull. Il a réuni 47 artistes du Canada et de l'étranger autour du concept du livre et des thèmes du savoir, de l'encyclopédie et du récit. Les réponses des artistes à ce défi ont été multiples, originales et inventives.

Axe Néo-7 a imposé des limites (format, papier blanc, couverture rigide et huit feuilles pliées) à des créateurs provenant de diverses disciplines. Résultat : les feuilles se transforment en lieu d'étalement d'un savoir visuel, à la fois intellectuel, ludique et intime. Le lien entre le livre et les arts plastiques n'est pas toujours harmonieux et... c'est tant mieux. La tension entre une facture quasi précieu-

Liliana Berezowski
Livre boulonné
Photo : François Dufresne

se et un traitement souvent expressif rend les œuvres dynamiques et pleines de surprises pour l'observateur. L'émotion tient à la stratégie que chaque artiste développe pour produire un livre à l'aide de moyens qui lui sont propres et dans son style. Par exemple, Guido Molinari illustre abstraitement *Un coup de dés de Mallarmé* : il fétichise son volume et confirme le statut traditionnel du livre d'artiste en infusant un rythme de couleurs au poème. La sculpteure Liliana Berezowsky visse littéralement le livre avec des boulons au centre d'un boîtier de verre et d'acier. Le volume se transforme en volume. Marie-Jeanne Musiol, la photographe, glisse ses œuvres à l'intérieur des feuilles blanches non coupées. Les photographies épousent ainsi intimement les feuilles du livre comme pour y déposer des savoirs secrets qui dépassent la science exacte.

Les 47 volumes produits confirment que le grand récit et le projet d'encyclopédie sont encore possibles.

Camille Bouchi

OTTAWA

CARTOGRAPHIES

Musée des Beaux-arts du Canada
du 18 février au 1er mai 1994

La nouvelle génération d'artistes représentée dans Cartographies est la réponse latino-américaine post-coloniale au dilemme post-moderne. Dé-marxisés, post-structuralistes et bien versés dans les courants dominants de l'art international, ces artistes concrétisent dans leurs installations, leurs peintures et leurs sculptures une confluence de questionnements culturels et politiques qui sont le produit d'une région où succès et prospérité ne sont que des mots et rien d'autre.

Les arrangements d'un blanc lumineux de *Marbre américain* (1992), formés d'os de bovidés disposés verticalement, utilisés dans le dallage des huttes primitives de la Colombie natale de l'artiste Maria Fernanda Cardoso, ont une énergie vigoureuse. Les motifs sont si purs et si inhabituels pour l'œil occidental. Quoique les références ne nous soient pas familières, elles sont accessibles et peuvent être déchiffrées à un niveau tant formel et symbolique que vernaculaire. Parallèlement à l'utilisation du maïs dans d'autres œuvres de Cardoso, une nourriture qui possède une grande signification symbolique et pratique dans la culture latino-américaine, nous retrouvons dans *Ranas* (1989) des grenouilles méthodiquement empalées sur un cercle de fil de fer suspendu à un mince cadre d'acier. La circularité irrésistible du rôle intrinsèque de la nature dans la culture traditionnelle d'Amérique latine est mise en évidence par les omniprésents obstacles structuraux (lire économiques). On en reçoit l'impression envahissante que les traditions sont menacées, abusées par l'invasion de l'agri-business et des investissements étrangers. Le travailleur agricole doit maintenant accepter un emploi dans des usines internationales tout en se nourrissant du maïs et d'autres denrées importés à des prix concurrentiels. *La petite revanche de la périphérie* (1993) du Cubain José Bedias, avec son excroissance centrifuge de flèches et de haches dirigées vers un portrait d'homme blanc, amplifie pareillement l'impression de la futilité à sauvegarder une intégrité culturelle bien qu'elle soit essentielle au maintien d'un sens de l'identité. Quatre portraits, d'un amérindien, d'un oriental, d'un noir et d'un aborigène, surpassent et encerclent celui de l'homme blanc tout en étant eux-mêmes entourés d'un cercle aux dessins obsédants en forme de missiles noirs tracés sur le mur de la galerie. Le voile de mariée rose qui semble perdu et mystérieusement tendre, précairement déposé sur un implacable bloc de pierre tyndale dans l'installation allégorique de Carlos Fajardo, trouve un violent écho dans le craintif chacal qui tressaille sous une rangée de faucilles et de lumières dans *Je suis la voie, embrasse-moi beaucoup* (1993) de l'artiste chilien Gonzalo Diaz. Les peintures du mexicain Julio Galan représentent un monde visuel entièrement né de sa propre imagination. Elles apposent et combinent des effets de trompe-l'œil à un réalisme naïf si tortueux qu'elles ramènent simultanément à la mémoire les œuvres de Frida Kahlo et de Max Beckman. Sur les matelas de Guillermo Kuitca, des cartes ont été peintes. Quelquefois obscures, d'autres fois reconnaissables, elles représentent l'expérience d'un exilé politique regardant de l'extérieur vers l'intérieur, physiquement et psychologiquement (Vie des Arts, No 153).

Maria Fernanda Cardoso
Grenouilles, 1989
200 x 200 x 40 cm
Coll. privée San Francisco

Si le militantisme politique et l'activisme social sont les caractéristiques envahissantes des œuvres de ces artistes, c'est parce qu'il s'agit d'une terre où les voix réclamant un changement social sont réduites au silence et où la vie ne peut être clémente que lorsqu'elle demeure insaisissable, un mélange irréel d'excès baroque et d'idéalisme folklorique. C'est là la terre où les attentes d'un El Dorado ne se sont jamais réalisées mais où les rêves néanmoins persistent et où la vie et la mort s'unissent. L'idiome post-moderne (un terme inventé à l'origine au Brésil par Mario Pedroso en 1966, comme le rappellent les notes du catalogue de *Cartographies*), devient énigmatique tout en évoquant une cruelle et poignante impression d'urgence lorsqu'il est entouré par la mort et le folklore, le soleil et la pauvreté. *Cartographies*, qui se promènera ensuite au Bronx Museum of the Arts (du 6 octobre 1994 au 22 janvier 1995), témoigne d'une vitalité artistique qui puise sa force dans un sentiment enraciné, presque tribal, d'identité culturelle. Sous les cieux latino-américains, pour paraphraser Borges, tout peut être source artistique parce que tout a droit à l'univers, et qu'en outre, tout détient un secret. L'univers, c'est le patrimoine de l'Amérique latine - une autre cartographie.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépault)