

Expositions

Volume 39, Number 161, Winter 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53414ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1995). Expositions. *Vie des arts*, 39(161), 64–69.

MONTREAL

DANS L'INTIMITÉ DES GRANDS MAÎTRES

La collection William S. Paley
Musée des beaux-arts de Montréal
Du 26 octobre 1995 au 7 janvier
1996

« Je n'ai suivi aucun modèle conscient pour acheter mes tableaux, me contentant de suivre mon goût pour les sélectionner » déclare William S. Paley (1901-1990) dans ses Mémoires. À en juger par le nombre de chefs d'œuvre qu'il a réussi à assembler, force est d'admettre que le fondateur du réseau CBS a eu la main heureuse ou bien qu'il possédait un sens qui le plaçait, comme l'indique William Rubin dans le catalogue de l'exposition *La collection William S. Paley* « en symbiose avec les émotions... célébration moderniste de ce qu'il percevait immédiatement. » Léguee au Musée d'art moderne de New York, la *Collection William S. Paley* a fait une halte à Montréal offrant à ses visiteurs quelque 73 œuvres très représentatives des grands mouvements de l'art de la fin du XIX^e siècle aux années 70 signées par d'incontestables maîtres dont la majorité appartiennent aux écoles françaises: Cézanne, Degas, Gauguin, Matisse, Derain, Manet, Picasso, Gris, Braque, Bonnard, Vuillard, Rouault, Rousseau, Renoir, Toulouse-Lautrec, Maillol, Bourdelle... M. Mitchell Merling, conservateur associé au Musée des beaux-arts de Montréal a eu la bonne idée de grouper les œuvres par familles esthétiques: impressionnisme, postimpressionnisme, fauvisme, cubisme, figuration et abstraction, et les années 1960. Aussi trouve-t-on des pièces de Albers, Held, Martin, Noland, Motherwell, Pollock, Segal ou Arman. Cependant l'un des traits particuliers de cette collection tient au fait qu'à l'exception de l'œuvre *Le meneur de cheval* de



Matisse
La femme à la voilette, 1927
Huile sur toile
61,5 x 50 cm
The Museum of Modern Art, New York,
Collection William S. Paley
Photo © 1995 The Museum of Modern Art,
New York

Picasso, elle est composée de tableaux aux formats relativement intimistes. C'est que Paley considérait ses tableaux et ses sculptures comme des objets attachés aux souvenirs de sa vie, objets dont il s'était entouré chez lui.

PHOTOGRAPHES DE CHANTIER

Architectes de l'image:
les photographes à l'âge héroïque
des grands travaux
Centre canadien d'architecture
Du 11 octobre 1995 au 14 janvier
1996

Elles sont fascinantes les quelque 75 photographies de chantier que propose Claude Baillargeon sous le titre *Architectes de l'image: les photographes à l'âge héroïque des grands travaux*. Fascinants ces clichés car derrière les vues de chantier qu'elles présentent ce sont à la fois les personnalités des constructeurs de grands ouvrages (architectes, ingénieurs, entrepreneurs) et celles des *constructeurs d'image* qui se profilent tout au long d'un siècle qui s'étend de l'invention de la photographie (vers 1840 à 1930). À l'audace d'un Gustave Eiffel érigeant sa Tour correspond le formalisme photographique d'un Louis-Émile Durandelle; à la controverse qui accompagne l'ampleur de la

construction du pont sur le Forth (Écosse) répond l'expressivité du photographe Evelyn Carey qui se joue des lois traditionnelles de composition des images. Il en va ainsi de tous les clichés de l'exposition: à chacun est associée une histoire. L'ensemble donne un reflet en parallèle et, par là, original de l'engouement public pour des ouvrages désormais célèbres (la colonne Nelson, l'Empire State Building, le barrage Hoover, le pont de Brooklyn, Crystal Palace, le pont Victoria, etc.) et l'évolution de la réception de leur représentation qui place progressivement la photographie de l'état de simple témoignage documentaire à celui d'œuvre d'art et les photographes du rang de techniciens à celui d'artistes. Comment qualifier autrement les Nadar, Stieglitz, Notman, Delamotte, Berenice Abbott, Gordon Coster, Ira Martin, Walker Evans? Exposition intelligente et émouvante. À noter, une première: il n'y a pas de catalogue officiel de l'exposition mais un écran interactif permet aux visiteurs d'obtenir davantage de détails. Peut-être le CCA annonce-t-il ainsi la production de catalogues sous la forme de disques compacts.

SERGE LEMOYNE - MORCEAUX CHOISIS

CIRCA
Du 1er juillet au 12 Août 1995
372, rue Ste-Catherine ouest,
local 444

Pour *Morceaux choisis*, sa première exposition solo de sculpture, Serge Lemoine a utilisé comme matériau brut des morceaux de sa maison natale d'Acton Vale, vieille de 150 ans. Contrairement à Jean-Pierre Raynaud dont la maison de tuiles blanches dans la banlieue de Paris, aujourd'hui démolie, tentait d'effacer le sentiment personnel d'espaces intérieur et extérieur, en devenant le contenant vide, homogène, blanc et sans histoire d'un néant approprié, Lemoine aime les sensations physiques, sensuelles et tactiles que peuvent évoquer les constructions qui ont un passé, qui ont été habitées par d'autres gens en d'autres temps. Ces morceaux de maison transformés sont les ossements et les reliques d'une autre époque et peuvent être perçus comme l'incarnation des racines de l'individualisme dans l'art du 20^e siècle (et dans son histoire en général). Devenus pièces d'art dans l'espace d'une galerie, ces artefacts d'un kitsch architectural pré-moderne peints et réassemblés comme

un bric-à-brac semblent être éclectiques et sont inhabituels. Le sens des couleurs de Lemoine et son habileté à intégrer le tridimensionnel, qu'importe sa diversité, sa rusticité ou son usure, font que ces œuvres semblent analogiques, comme si elles transportaient, par association historique, un esprit de transformation.

Peint de couleurs vives et d'une abstraction non-conventionnelle, l'extérieur de la *maison/œuvre d'art* de Lemoine à Acton Vale, la source et l'inspiration d'une bonne partie de son art, contrastait tellement avec la saveur coloniale originale de l'édifice qu'il souleva récemment la colère des résidents qui le qualifiaient de choquant pour la vue. Ils poursuivirent l'artiste en justice, exigeant que la maison retrouve son aspect original et que disparaisse toute trace d'art. Cette protestation locale eut finalement un résultat positif: par décision de la Cour suprême du Québec, la maison de Lemoine devint la première maison de la Province de Québec à acquérir le titre d'œuvre d'art en cours de création. (Lors de l'exposition, un pyromane a cependant tenté de mettre le feu à la maison!)

Bien que la maison décorée de Lemoine ait déjà servi de point de départ pour des peintures et des projets individuels, son œuvre s'inspire également du mouvement québécois d'art abstrait automatiste des années 50 et des œuvres de Christo. Dans l'exposition présentée au CIRCA, des parties de la maison, déconstruites lors de rénovations, ont été réassemblées dans des collages/constructions tridimensionnels. Vivement peintes à l'acrylique mais portant toujours des marques évidentes de leur usage et de leur histoire originels, ces œuvres diffèrent des assemblages enveloppés que Lemoine a créés à partir des années 80. Dans ces œuvres, il s'appropriait ses propres peintures, les enveloppant et les enroulant, les attachant et les liant ensemble pour former des structures triangulaires. Le geste suggérait que l'histoire et l'art avaient été enveloppés et enroulés, le résultat final devenant une nouvelle forme de production qui niait les dogmes périmés du modernisme.

Les œuvres récentes de Lemoine s'approprient une (autre) histoire, pas seulement la sienne mais celles de matériaux qui n'avaient intrinsèquement pas de fonction artistique et qui pourtant révèlent les tendances stylistiques du constructeur et dont les marques d'usure rappellent la mémoire et les vies de ceux qui habiteront la maison. Ces structures et ces matériaux peints, antidatés, sont reformulés pour devenir des collages rustiques et minimalistes recouverts d'épaisses couches de peinture vive. Ces conversations entre les matériaux originaux déconstruits et l'abondance de détails



Chantier du pont de Forth (Écosse)
photographié par Evelyn Carey
Collection Centre canadien
d'architecture

abstraits peints créent un contrepoint entre la mémoire personnelle et l'intervention formaliste mais l'équilibre reste fragile et irrésolu. De vieux matériaux ayant déjà eu une fonction structurelle sont élargis et renversés pour faire partie d'une illusion peinte, quoique tridimensionnelle. Ainsi, *Morceaux choisis* possède un dynamisme abstrait où les portes, les chaises réelles, les embellissements assortis et les objets possèdent une cohérence simplement parce qu'il y a là une construction cumulative de continuité entre la couleur et le détail, les éléments/objets et l'espace environnant. L'espace peint est autant littéral que conceptuel : les morceaux de maison maintenant transformés deviennent anecdotiques, une allusion à une mémoire qui n'est pas spécifique et pourtant accessible.

Dans *Mis à la porte, on ne peut y entrer*, deux portes sont liées par des sections peintes de façon tachiste, par des charnières et des dégoulinades de peinture comme si l'art était tout ce qui les rapprochait. *Metamorphosis* comprend deux épaisses bandes horizontales de bois de construction peintes en jaune et liées ensemble par une agglomération verticale de bouts de bois multicolores — le corps de cette mythique silhouette ailée. Les morceaux de la maison/mémoires de Lemoyne s'accordent asymétriquement telle une démente courtpointe de souvenirs architecturaux où l'abstraction des années 50 et la théorie des couleurs pures deviennent les codes reliant le tout.

Ces œuvres ne sont pas sans rappeler les assemblages monochromes de Louise Nevelson par la manière dont les sections de bois sont ajustés comme les morceaux d'un casse-tête chinois mais les compositions de Lemoyne sont moins hésitantes et

moins contrôlées, plus enjouées dans leur expérimentation. Bien que les couleurs puissent parfois sembler excessives, elles maximisent notre sensation d'espace illusoire de telle manière que les sources historiques deviennent étranges, presque déformées. Les points de référence deviennent spirituels, comme une sorte d'alchimie de l'artiste ou comme une réflexion autobiographique sur le passage du temps. Comme le dit Lemoyne : « Mon art est ma religion... Quelque chose de magique et de mystique. »

John K. Grande
(traduit de l'anglais par Monique Crépault)

Maternité de la maison
(photo : Guy L'Heureux)



LES COZIC: L'ESPRIT DE LA MATIÈRE

AIRE
Centre d'exposition CIRCA
Du 16 septembre au 4 novembre
1995

La Galerie Circa accueillait l'automne dernier cinq sculptures et une série de dessins de Monic et Yvon Cozic dans une exposition intitulée *Aire*. Les dessins, réunis sous le titre *Derviches tourneurs*, ont servi de point de départ très large à la création des sculptures. Partant du concept d'une pièce de bois travaillée au tour, les Cozic ont exploité les variations de formes et de couleurs associées à la vitesse. Le titre, cependant, fait référence aux danseurs de Sama, une danse religieuse qui aide l'esprit à se détacher du corps en faisant tourner ses adeptes jusqu'à l'étourdissement.

Ces deux aspects matériel et métaphysique, sont aussi dans le caractère des sculptures. Les œuvres soulignent leur plasticité par des clins d'œil auto-référentiels, cependant qu'elles dégagent une symbolique indéniable. Dans *Aire d'influence*, par exemple, un morceau de vinyle bleu se substitue à l'ombre réelle de l'objet alors que des jeux de couleurs, de volumes et de perspectives simulent le déséquilibre de façon étonnamment convaincante. Cette sculpture propose, entre autres, une réflexion vitriolique sur les luttes de pouvoir qui se gagnent davantage par la stratégie que par l'honnêteté, les apparences ayant en ce monde plus de crédibilité que la vérité.

Sama opère sensiblement de la même manière, quoique dans un autre registre. Cette œuvre représente au premier degré des derviches tourneurs placés en cercle, mais la disposition des éléments rappelle aussi bien

un système planétaire ou une horloge solaire. Des plans ovales de vinyle bleu, rose, mauve agissent comme des ombres colorées qui, combinées aux très fortes directions indiquées par les cornes, créent un sens du mouvement, comme si cet assemblage tournait vraiment sur lui-même et autour de la pièce. La corne, le métal et la toile qui constituent les derviches tourneurs acquièrent la grâce et la légèreté des danseurs sans perdre pour autant leurs qualités sensorielles et physiques. *Sama*, comme les derviches tourneurs, oscille entre matérialité et spiritualité.

La démarche artistique des Cozic est une quête de sens ponctuée de rencontres et d'échanges : rencontre avec un objet, rencontre entre objets et échange de points de vue. Leurs sculptures sont composées d'objets naturels et manufacturés recueillis pour leur potentiel évocateur. Ces objets ne sont pas choisis dans un but précis, mais plutôt par intuition ; dix ans peuvent passer avant qu'ils ne soient utilisés. Ils seront intégrés à une sculpture le moment venu, lorsqu'ils rencontreront un objet capable de révéler leur identité seconde, de libérer ce je-ne-sais-quoi qui s'était imposé aux artistes. Ces combinaisons créent de nouvelles significations qui ne sont propres à aucun objet pris séparément, mais naissent de leur rapprochement. Le fait que Cozic soit en fait deux personnes amène une troisième couche de sens puisqu'un dialogue s'établit autour de la forme des sculptures et sur ce qu'elles veulent dire. Ce dialogue se poursuit à la galerie où les spectateurs sont à leur tour invités à interpréter les œuvres.

Le travail des Cozic s'inscrit dans cette pratique immémoriale qui consiste à projeter notre imaginaire dans des choses inanimées, et à y voir des

Ronald Grieco

Têtes brûlées

6 janvier - 3 février 1996

Galerie Lieu Ouest, 372, rue Sainte-Catherine Ouest, #523, Montréal (Québec) H3B 1A2 Tél.: 393-7255

intermédiaires du sacré. En combinant des matériaux naturels traditionnellement chargés de significations métaphysiques (cornes, bois, pierres) avec des produits manufacturés contemporains (vinyle, acrylique, céramique), les Cozic ancrent cette activité dite « primitive » dans le présent et ébranlent la conception voulant que les objets naturels forment un lien plus intuitif avec l'immatériel. Ils rappellent que de tout temps, des artefacts créés par l'homme ont joué ce rôle symbolique, et qu'on en oubliait leur provenance humaine.

Marie-Claude Tremblay



Sama, 1995
vinyle, métal, corne de boeuf, toile,
acrylique
3m X 30 cm
(Photo: Daniel Rousselet)

QUÉBEC

QUATRE SCULPTEURS EN LIBERTÉ

Œuvres ouvertes
Maison Hamel-Bruneau
2608, chemin St-Louis, Ste-Foy
Du 30 juin au 20 août 1995

On aura beau souhaiter intensément le contraire, l'art contemporain continue de rebuter la majeure partie de la population. Les préjugés renforcés par une éducation déficiente, mais plus encore les occasions trop rares d'y être initiés sans passer pour des philistins, expliquent en gros cet état de fait. Désireuse de réduire l'écart entre les artistes et le public, la Maison Hamel-Bruneau propose régulièrement des expositions explorant ce créneau. Ces manifestations, bien que modestes comparées aux moyens des musées, se démarquent tout particulièrement par la qualité des visites guidées personnalisées, dispensées par de jeunes adultes férus de partager leur passion pour l'art contemporain.

Cette année, tenu du 30 juin au 20 août, l'événement estival consacré à la sculpture environnementale, intitulé *Œuvres ouvertes*, a poussé un cran plus loin cette philosophie d'accessibilité de la Maison Hamel-Bruneau. Le

conservateur invité Jean Dumont a voulu ainsi démontrer, au public non initié, que « les œuvres ne naissent pas toutes faites dans la tête des artistes. Elles sont le fruit d'une lente maturation. »

Œuvres ouvertes, donc, réfère non pas tant au célèbre essai d'Umberto Eco qu'au concept de l'événement qui met en valeur la démarche de quatre sculpteurs québécois: Cozic, André Fournelle, Paul Hunter et Adrienne Luce. Œuvres installatives éphémères réalisées devant les visiteurs pendant une semaine, exposition des maquettes et dessins préparatoires de celles-ci de même que de réalisations récentes et de projets d'intégration à l'architecture: ces stratégies constituaient autant d'« indices » permettant d'accéder à la pensée des créateurs invités et d'appréhender la cohérence entre les commandes et la production courante.

À la Maison Hamel-Bruneau, les participants n'avaient d'autre contrainte que de concevoir une œuvre extérieure en correspondance étroite ou indirecte avec le site. Bien qu'aucun thème n'ait été planifié, coïncidence: la figure de l'arbre, comme référence immédiate, symbolique ou matérielle, a dominé l'événement.

Sous le titre *Mandorles*, les Cozic ont entrepris le marquage ritualisé de l'ancienne résidence privée en habillant les sept (un par jour de montage devant le public) poteaux de la galerie de tranches longitudinales d'écorce de cèdre, peintes de motifs géométriques abstraits aux couleurs vives et coiffées d'un « bonnet ». Au premier abord phalliques et ludiques, ces œuvres acquiesçaient au fil de leur contemplation une dimension autrement plus profonde et spirituelle, l'ambivalence de la perception constituant de toute manière le fondement du travail du couple.

ATTENTION

COLLECTIONNEURS D'OEUVRES DE JEAN-PAUL RIOPELLE

Catalogues raisonnés
Yselt Riopelle,
organisme à but non lucratif,
prépare la première édition
du catalogue raisonné des œuvres
de Jean-Paul Riopelle.

Toute personne qui possède
des pièces de l'artiste serait
très aimable de communiquer
avec Mme Yselt Riopelle.
Un numéro d'inscription vous sera
remis lors de la présentation
de chaque œuvre.

Tél: 1(819) 688-2411
Fax: 1(819) 688-2328



Adrienne Luce
Détail de *Pénélope*, 1995
Sapin, cuivre, corde, pierre fossilifère
(Photo: Louise Leblanc)

André Fournelle a poursuivi, avec *Le Sphinx inconnu*, son questionnement sur les notions du risque et de l'interdit. Une tranchée en forme de croix (ou de « X »), plus profonde en son centre qu'en ses extrémités, était surmontée d'une structure pyramidale en acier, qui soutenait une souche aux racines touffues. Le visiteur hardi était invité à s'asseoir à cette croisée de chemins, de défier « l'épée de Damoclès » afin de profiter d'un point de vue (sinon d'une réflexion) tout à fait inusité sur le monde.

Contrairement aux artistes précédents, Paul Hunter n'est pas originaire de Montréal mais de Québec. Il vit toutefois à New York depuis une quinzaine d'années. *Artifice* s'inscrit dans la lignée de ses peintures récentes, des paysages introspectifs et romantiques au ciel composé de feuilles d'or. Sauf que cette fois-ci, l'artiste est intervenu dans le paysage réel, en suspendant aux arbres plusieurs dizaines de lianes de « mylar » (papier d'emballage doré) scintillant au soleil et, en arrière-plan, un étroit rideau de petites ampoules électriques de couleur blanche. Kitch? La question se posait. Cette installation déconcertante aux yeux des habitués de l'art contemporain ne l'était pas autant pour le grand public; les jeunes, surtout, se sont montrés fascinés par cette forêt enchantée évoquant les contes de fées.

Ayant toujours à cœur d'utiliser des matériaux vernaculaires, la Gaspésienne Adrienne Luce a, pour sa part, transformé une banale aire gazonnée en paysage mi-marin, mi-terrestre, où des « pêcheurs » (des cèdres au tronc curieusement anthropomorphe) lançaient leur ligne (des fils de cuivre liaient les sculptures au sol ou aux arbres, à la façon de paratonnerres). Si le titre *Pénélope*, en référence à la compagne d'Ulysse, ne nourrissait guère l'interprétation, force était néanmoins de reconnaître le grand pouvoir poétique de cette installation, à la séduction farouche, à l'instar de tout art contemporain qui se respecte.

Marie DELAGRAVE

HULL

AU-DELÀ DU MIROIR

Eduardo Aquino, Reflets d'un parcours, Axe-Néo-7 Hull du 10 septembre au 1^{er} octobre 1995.

Eduardo Aquino a reçu un mandat d'exposition exigeant: construire des liens entre le centre d'artiste Axe Néo-7 et le quartier où il est situé. Pour un artiste-architecte, cette commande est un défi car elle exige d'allier une œuvre d'art à un site bien précis et à des environnements architecturaux et humain.

Aquino a répondu à ce défi en construisant une immense installation qui débordait le site d'Axe Néo-7 et déploie ses ramifications dans plusieurs directions; l'artiste étend son œuvre dans les rues Front et Montcalm, crée plusieurs parcours, expose des photos sur les murs d'une filature abandonnée, colle à des poteaux de téléphone des médaillons qui représentent des miroirs figés de la ville de Hull et, à l'aide de la vidéo, du cinéma et de la photographie, insère les images de la ville dans la galerie. Autrement dit, il crée un va-et-vient constant qui fait éclater le centre (d'artiste) en instaurant des périphéries liées entre elles et le centre par la métaphore du miroir qui prend la forme du reflet, de la silhouette, du fini, du renvoi, de la projection, de la multiplication de l'image et de la réflexion.

En insérant ainsi des miroirs un peu partout, Aquino donne une cohérence à une installation qui ne se limite pas à un seul site. Ces miroirs relient les composantes de l'œuvre par des rapports métaphoriques et inhabituels. Aussi étrange que cela puisse paraître, les miroirs d'Aquino ne reflètent pas fidèlement le sujet ou l'espace. Ils dévoilent un aspect insolite de tout ce qu'ils renvoient et créent ainsi un lien non-familier entre le sujet, le site comme art, l'architecture et la technologie. C'est justement ce lien inter-actif entre ces quatre acteurs qui constitue l'originalité et la profondeur de l'œuvre d'Aquino.

Le sujet joue un rôle important dans cette installation car, sans lui, il n'y a pas d'art ou de création. Il est obligé de passer par plusieurs parcours, par plusieurs stations (intérieures et extérieures) et par plusieurs épreuves qui lui permettront de découvrir, in extremis, l'œuvre dans sa totalité. Pour apprécier cette installation, il faut la vivre comme une expérience physique et émotionnelle qui culmine par le « tunnel des miroirs », une sorte de cabinet de miroirs où le visiteur se transforme en silhouette indéfinie. Dans ce tunnel, l'art prend forme par l'action du sujet qui suscite des situations conférant profondeur et sens à l'installation. Chez Aquino, le sujet est le moteur par quoi l'installation existe.

Cependant, dans cette œuvre monumentale, les miroirs ne déconstruisent pas le sujet, ils le projettent et le multiplient. Le sujet sort, par l'effet multiplicateur des miroirs et des images, de la galerie comme lieu physique, pour s'installer dans le vertige émotionnel de la multiplication illusoire, mais combien réelle, dans laquelle il transcende le lieu. Mais plus il se dirige vers le bout du « tunnel des miroirs », plus il fait face à un écran sur lequel est projeté un film de la ville de Hull. Au bout du « tunnel des miroirs », plusieurs éléments se croisent en même temps: la ville, le sujet reconstruit, le vertige de la multiplication et l'extension de soi dans l'espace et le temps. Ce croisement crée un « moment d'éternité », un moment très riche en émotions car le visiteur se trouve dans un *méta-lieu* qui transcende l'ici-et-main-

tenant et les limites physiques, matérielles, humaines et urbaines. Ce *méta-lieu* annonce un nouveau site métaphorique: unir le centre et ses périphéries (la marge) dans un espace fondé sur le mode du renvoi comme inclusion de l'étrangeté et de l'étranger.

L'immense installation d'Eduardo Aquino réussit un tour de force: le sujet est uni à l'espace extérieur et intérieur par une émotion qui le fait chavirer dans l'abîme d'un miroir qui n'est que l'étalement de soi dans l'espace urbain, architectural et artistique. Le sujet se découvre espace.

Camille Bouchi



Reflets d'un parcours

La Nouvelle Collection du Service de prêt et vente du Stewart Hall

du 9 décembre 1995 au 7 janvier 1996

Maurice Savoie, céramiques
Ann Bowmann, peintures
du 13 janvier au 18 février 1996

Voir Clair
Orest Semchishen, photographe
Une exposition présentée par le Musée canadien
de la photographie contemporaine

Horaires de la Galerie: lundi au vendredi, de 14h à 17h
lundi et mercredi soir, de 19h à 21h
samedi et dimanche, de 13h à 17h



la galerie d'art Stewart Hall art gallery

Centre culturel de Pointe-Claire, Stewart Hall Cultural Centre,
176 Lakeshore Road, Pointe-Claire 630-1234

TORONTO

CONCUPISCENCE

« Homme et femme, Il les créa »

Denyse GOULET

Du 19 juillet au 18 août 1995

Lake Galleries

624, rue Richmond Ouest

Toronto M5V 1Y9

(416) 504-5234

Avant de se lancer à corps perdu dans la peinture, Denyse Goulet a suivi un itinéraire sinueux, bigarré, plus imprégné d'intellect que de couleur. Curieusement, ce même parcours constituera le terreau de ce qu'elle appelle désormais sa « quatrième carrière ». Denyse Goulet a donc retrouvé sur le tard la vocation longtemps reniée qui lui servait d'échappatoire, toute jeune, dans la salle de classe. Elle forge désormais un univers pictural à la fois fascinant et déconcertant, très communicatif, qui scrute avec subtilité les rapports hommes-femmes en milieu de travail. Elle peint pour se faire justice. Elle a choisi, comme arme, le pinceau.

Originaire de Québec, Denyse Goulet mène à bien des études de droit — la profession d'avocate nourrit allègrement son imaginaire —, puis des études d'allemand, à Berlin. Au milieu des années quatre-vingt, elle travaille à l'ambassade du Canada à Moscou, en pleine guerre froide. Ces années qu'elle qualifie de « difficiles » l'inciteront à s'inscrire, là-bas, à des ateliers de peinture. D'ailleurs, certains de ses tableaux portent les traces de son séjour en milieu totalitaire. Ainsi, la nuée de femmes qui marchent d'un pas sûr dans sa toile intitulée *Équité en matière d'emploi*, espèces de Bécasines anonymes, respirent, à première vue, la légèreté. Pourtant, du même coup, cette scène bleutée rappelle l'univers très orwellien de la *Servante écarlate* (be *Handmaid's Tale*) de la romancière torontoise Margaret Atwood. C'est ce qui rend le travail de Denyse Goulet terriblement troublant et efficace: une critique sociale drapée dans un univers plastiquement beau et coloré. Dans *Le droit et les affaires*, deux avocates assises côte-à-côte, nues, côtoient, dans une salle de style, baignée de lumière, une foule de confrères impeccablement vêtus. Difficile de cerner le véritable centre d'intérêt de la rencontre...

Les toiles de Denyse Goulet portent des noms curieux comme *Brillant avenir*, *Matin de carrière*, *Dépenses de voyage*, ... Des titres évocateurs et railleurs qui évitent le piège du prosaïsme primaire, du combat, de l'art « politique » souvent pratiqué en milieu culturel anglo-saxon. Plusieurs femmes de la génération d'après-guerre, celle de l'avancée féministe, de la « prise en charge personnelle », se

sentiront particulièrement interpellées par ce monde curieux où les consœurs se font souvent victimes, mais où elles choisissent aussi, à l'occasion, il faut le dire, de se fondre dans les couleurs masculines...

Ses tableaux grouillent de personnages aux traits assez suggérés pour y discerner, surtout chez les hommes, des expressions mal contenues de satisfaction et de désir... Des stigmates d'expressionnisme. Dans *Pourquoi Lachance ?*, les hommes — des cadres vêtus tantôt de brun, tantôt de bleu — trinquant dans une salle de conseil devenue buvette, exhibent maladroitement des sourires vicieux. Des personnages saisis la plupart du temps en plongée, et qui plient l'échine. « Le langage du corps dit beaucoup plus que le langage du visage, estime-t-elle. Et le visage perd son importance, surtout dans des compositions très complexes à 40 ou 50 personnages ».

Denyse Goulet campe ses ambiances dans des tons de terre et des dégradés de bleu, souvent ponctués, dans ses univers plus « féminins » notamment (*Sassoon, Les joies du bridge*, ...), de couleurs très vives, enfantines.

Interrogée sur la signification personnelle de cette palette à forte charge émotive, la peintre privilégie des explications de nature plutôt théorique, technique, sur l'importance du mariage chromatique, de la proportionnalité de l'œuvre, ... On retrouve encore une fois la dichotomie ressentie chez Denyse Goulet, cette fois-ci entre le message pictural et le discours. Tout semble si spontané, si urgent pourtant dans son coup de pinceau si peu soucieux des impératifs esthétiques.

La fraîcheur, la grande qualité des grands-formats vernissés de Denyse Goulet, la finesse de son propos artistique, l'irrévérence si fédératrice de son univers intérieur indiquent l'éclat d'un indiscutable talent.

Claude COUILLARD



Why Jones ?
Hulle sur toile, 1993
135 x 120 cm
Coutoisse de John Christman
Photo: Thomas Moore



John Constable
Malt House Field, 1814
Coll. Privée

LE PAYSAGE EN TANT QUE GESTALTISME

L'univers privé de John Constable au Musée des beaux-arts de l'Ontario du 3 mai au 9 juillet 1995

Dans un jeune pays à qui la convergence a souvent fait défaut, peu de préoccupations culturelles ont été aussi constantes que l'intérêt du Canada pour le paysage. En présentant les œuvres de l'un des grands innovateurs de la peinture de paysage moderne, John Constable, peintre anglais du dix-neuvième siècle, le Musée des beaux-arts de l'Ontario a offert une occasion unique de réfléchir sur les attitudes actuelles à l'égard du paysage.

Organisée en collaboration avec la *Dulwich Picture Gallery* de Londres, l'exposition a mis l'accent sur Constable le dessinateur, présentant de multiples dessins de petit format prêts par le collectionneur britannique David Thomson et conçus à l'origine pour l'usage personnel de l'artiste. La vision offerte de l'univers privé de Constable a fourni un éclairage unique, tant sur son processus créateur que sur sa sensibilité particulière à l'environnement.

L'un des mythes sacro-saints au Canada est celui de l'innovation en peinture de paysage. Beaucoup d'encre a coulé au sujet de la rupture avec la tradition pastorale de l'Europe au début du vingtième siècle et de la création d'un art canadien basé sur une nouvelle conception de nos espaces extérieurs. L'exposition de Constable a jeté une nouvelle lumière sur cette affirmation quelque peu surestimée de l'histoire de l'art. Bien que les paysagistes canadiens de l'époque se soient effectivement aventurés au-delà de certaines des conventions européennes les plus académiques, l'exposition de Constable permet de découvrir que le maître incontesté de l'école européenne était en fait moins intéressé par les aspects pastoraux ou anecdotiques de ses scènes extérieures que plusieurs de nos paysagistes célèbres.

Les images de Constable ne sont

pas pastorales dans le sens illustratif: bêtes, clôtures ou bâtiments ruraux, probablement présents dans les scènes que l'artiste observait, ont souvent été éliminés de ses peintures. Par l'absence de tels détails, la structure de la terre s'impose et module l'image: formes et masses rendues par tonalités et ombres sont les fondations de l'art de Constable. Dans «*Redcliffe Point*», un tout petit croquis (9 x 11,5 cm) à la mine de plomb datant de 1816, le littoral, une colline et de lourds nuages sont combinés pour former une seule image avec une économie de moyens remarquable. Le dessin est complètement construit comme une série de variations de tonalité; maître dessinateur, Constable ne recourait jamais à des traitements purement linéaires et percevait la nature comme des masses, et non des bordures.

Les dessins étaient accompagnés de quatre tableaux majeurs de Constable de la campagne anglaise et de quelques-uns de ses croquis de ciels à l'huile. Ces études comptent parmi les contributions les plus importantes à l'histoire de l'observation de la nature. Constable était intéressé par beaucoup plus qu'une simple copie des effets environnementaux. Dans «*Cloud Study*» de 1822, on trouve des observations météorologiques détaillées accompagnant un croquis qui dépeint par coups de pinceau assurés, mais libres la structure, la forme et l'absorption de lumière d'une formation de nuages avec une précision scientifique. Ces œuvres à l'huile révèlent les expériences de Constable avec une surface de peinture morcelée, une innovation qui a remplacé les surfaces lisses et uniformes, menant (de son propre aveu) au coup de pinceau de Delacroix et (de l'opinion de certains historiens d'art) à l'impressionnisme. Mais la comparaison d'un paysage impressionniste à un paysage de Constable équivaut à comparer deux dimensions à trois dimensions: tout en lumière, en surface et en artifices, le paysage impressionniste se défend difficilement devant la solidité d'un Constable. On trouve dans les travaux du

maître anglais un sens inouï de l'ensemble: ciel, terre et végétation ne font qu'un. Au lieu d'être un obstacle, l'horizon crée une hiérarchie entre deux composantes d'un ensemble encore plus important. Constable évoque l'expérience totale de l'espace extérieur: le paysage en tant que gestaltisme.

Plusieurs artistes contemporains de Constable, tels que Turner et Cotman, étaient préoccupés par les considérations picturales de leurs scènes extérieures et se sont voués à l'art de la composition paysagère. Toutefois, Constable a échappé à cette tendance, son plus grand talent étant sa capacité de communiquer son expérience directe des phénomènes de la nature. En ce sens, Constable passe vraiment pour un artiste moderne à côté de Turner le romantique. En sanctifiant la nature, Turner l'a rendue à jamais intouchable, révélant en même temps une ironie fondamentale de la peinture de paysage romantique: elle n'a jamais réussi à surpasser le réductionnisme qu'elle a voulu critiquer. En encadrant le paysage comme un objet sacré, les romantiques n'ont réussi qu'à isoler l'homme et la nature, la ville et la campagne. On ne ressent pas une telle division dans l'œuvre de Constable et pour cette raison, il reste un artiste révolutionnaire parmi ses collègues du dix-neuvième siècle, un moderne cent ans avant son temps.

Les héritiers canadiens les plus intéressants de la vision de Constable sont René Richard et Goodridge Roberts. Les œuvres de ces deux peintres décrivent le paysage habité ou agricole, établissant un équilibre fragile entre les forces de la nature et celles de l'homme. Parmi les artistes du Groupe des Sept, seules les œuvres du jeune J.E.H. MacDonald ou les études à l'huile de Tom Thomson communiquent une conviction similaire. Bien que les membres du Groupe n'aient jamais hésité à employer des images de paysage pour supporter certaines positions idéologiques, le paysage n'a d'autre but dans les œuvres de Richard et Roberts que sa présentation comme une réalité de la nature, solide, noble et bien construite. Le paysage ne sert jamais de véhicule à l'imposition de vues psychologiques, politiques ou philosophiques et reste intègre, une réalité en tant que telle.

Le talent avec lequel cette exposition a été organisée et installée a permis aux visiteurs d'apprécier tout le pouvoir créateur de l'un des grands peintres européens. Tout en fournissant une compréhension plus approfondie d'une œuvre importante, l'exposition a aussi démontré qu'il reste encore beaucoup de territoire à explorer dans les domaines que Constable a découverts.

Gavin Affleck

artiste peintre et architecte montréalais.

PARIS

LES MONTAGNAIS/HIER ET AUJOURD'UI

Les Indiens Montagnais du Québec entre deux mondes
du 4 octobre 1995 au 25 janvier 1996 au Musée de l'Homme.

Un portrait «ici et maintenant» d'un peuple partagé entre les interrogations du futur et les cicatrices du passé, voici ce que propose l'exposition *Les Indiens Montagnais du Québec entre deux mondes*.

Oscillant entre l'instantané documentaire, les reconstitutions de tranches de vie et la présentation d'une riche iconographie historique, fleurons de la muséologie québécoise en ce domaine, cette présentation s'articule également autour d'un autre pivot. Une cinquantaine d'œuvres du peintre André Michel illustrent l'itinéraire de cet artiste d'origine française qui a partagé la vie des Montagnais depuis 1970. André Michel se fera le témoin privilégié du mode de vie actuel des Montagnais.

En 1975, il crée le Musée régional de Sept-Îles et construit, en 1985, le Musée Régional de la Côte Nord afin de faire connaître et de protéger la culture régionale des Montagnais.

Revendiquée comme telle par les Montagnais, l'œuvre d'André Michel fait désormais partie du patrimoine amérindien. Au fil des années, épousant les mouvements de conscientisation sociale amérindienne dont l'exposition se fait en filigrane l'écho discret, les œuvres d'André Michel s'attachent à décrire le douloureux tiraillement entre les activités traditionnelles et l'adaptation aux exigences de la société de consommation des Blancs. Ainsi, une série de toiles plus récentes représentent des adolescents amérindiens protagonistes des situations typiques de l'Amérique du Nord urbaine. Sur ces déchirements, les titres ne laissent pas d'équivoque: «*Bingo... Autrefois les Indiens partaient régulièrement pour l'intérieur des terres*» (1992). Cette huile fait voir une scène d'intérieur. Les enfants d'ex-nomades noircissent à la maison des grilles de Bingo en fonction des crépitements d'une radio étonnante tandis qu'ils mangent des chips arrosées au Pepsi.

Dans un fort beau texte du catalogue de l'exposition, le sociologue et historien d'art amérindien, Guy Sioui Durand développe à sa manière, tout autant en rapport avec les œuvres de Michel que l'ensemble de la manifestation, le concept de «l'entre deux mondes». «Plusieurs entre deux mondes innu existent. Entre eux se manifestent

des passages qui soudent leurs territoires géographiques à leurs terres culturelles. Ces zones de métissages et de transcultures, écrit Sioui Durand, nourrissent l'art amérindien actuel. C'est dire que la puissance symbolique artistique crée non plus une nostalgie traditionnelle mais une éthique de changements postmodernes. L'esprit du temps amérindien introduit à sa manière des ruptures et des dépassements de la vision du monde moderne à travers un imaginaire qui laisse place aux résurgences mythiques et à la pensée circulaire sacrée. Ce sont des réservoirs immémoriaux de rapports sociaux égalitaires et de rapports inspirés par l'environnement. Ce sont aussi des éléments d'un projet de société».

L'exposition stigmatise cet *entre deux mondes* qui en est le cœur, plaçant ainsi avec générosité la réflexion sur l'autre et le regard que nous lui portons. On pourra cependant regretter que son volet culturel, dont les perspectives sont développées par Sioui Durand, ait été un peu laissé de côté. Sans doute faute d'espace et de budget. Comme toujours il aura fallu se limiter car on ne peut tout montrer. Mais c'est dommage. «Les pistes artistiques ne manquent pas chez les nôtres», poursuit Sioui Du-

rand: films de Lamothe; troupe Carcajou; cinéma d'Alanis Obomsawin; émergence de nouveaux artistes visuels montagnais etc. Cette valorisation des formes d'expression montagnaises aurait donné à la présentation dont c'est l'un des objectifs, plus de relief et une plus grande force d'évocation.

Avec sa rigueur pondérée et objective, la démonstration se concentre dans un premier temps sur l'interaction des Blancs et des Montagnais à travers des activités comme l'échange de fourrure ou d'objets de traites où fusils et lames de hache sont employés comme monnaie d'échange. À ces objets répondent d'autres artefacts montagnais: toboggan; paniers en écorces; vanneries diverses; broderies en peau de phoque; éléments de costume; outils quotidiens... Suivent une série de photos et de documents évoquant l'histoire des Montagnais et l'évolution des contacts avec les Blancs pour arriver ainsi à un portrait réaliste de la société amérindienne d'aujourd'hui avec ses angoisses, ses espoirs et ses aspirations. Ici dramatisation, pathos et effets de manches ont été soigneusement évités. L'exposition et le catalogue laissent amplement la possibilité aux Montagnais d'exprimer leur point de vue.

L'immense intérêt du propos et la qualité des artefacts exposés sont servis par un traitement très sobre et une réalisation qui écartent soigneusement tout piège. Le traitement toutefois risque d'apparaître trop conventionnel alors que l'originalité et l'ambition du sujet auraient commandés que cette exactitude sans emphase soient doublée d'un appui qui traduise la dimension envoûtante, quasi «shamanique» et prométhéenne évoquée par Sioui Durand.

Cet accent sur les expressions artistiques actuelles, ou simplement, plus modestement une certaine ambiance, un climat plus dense et resserré... auraient pu ainsi apporter davantage d'éloquence à ce questionnement essentiel sur la renaissance de la culture montagnaise, et son apport, que les photographies exposées, les reconstitutions avec mannequins et les œuvres d'André Michel, malgré leurs qualités, ne peuvent à elles seules arriver à exprimer totalement. Ainsi, malgré son sérieux et son rejet de

toute folklorisation, la mise en forme de l'exposition arrive moins bien à traduire cette base de réflexion qui fait par ailleurs la richesse d'un catalogue bien documenté et hautement recommandable. Il faut également déplorer ici l'absence d'un espace focalisateur d'orientation et de situation générale destiné au grand public parisien qui ignore tout de la question, affichant clairement dès l'entrée, le générique et les intentions de la manifestation... ou tout au moins son titre d'une façon visible.

René Viau

Au repos (Natashquan), 1978
Huile sur toile
61 X 76 cm



Huguette Larochelle, *Gilgamesh*
61 x 46 cm, médiums mixtes

salle

ALFRED-PELLÉ

Maison des arts de Laval

1395, boulevard de la Concorde Ouest

MAGES ET SORTILÈGES

Bas reliefs et assemblages de

Leila da Josez, Robert Cadot et Nick Huard

Animation pour la famille

15 décembre au 14 janvier

•

AKIRA KOMOTO

Photographies

19 janvier au 18 février

•

GILGAMESH : LA QUÊTE DE L'IMMORTALITÉ

Tableaux et sculptures d'Huguette Larochelle

Animation pour la famille

23 février au 14 avril

Du mardi au samedi de 14 h à 20 h et le dimanche de 13 h à 17 h

Relâche le lundi

Renseignements : 662-4442

ENTRÉE LIBRE