Document generated on 04/24/2024 6:20 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

40 Coups de coeur

Volume 40, Number 162, Spring 1996

40 Coups de coeur : anniversaire de *Vie des arts*

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53389ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

(1996). 40 Coups de coeur. *Vie des arts*, *40*(162), 21–63.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1996

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/

VIE DES ARTS
COUPS DE CŒUR
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
PICASSO ET RAMSÈS II À MONTRÉAL
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
VIE DES ARTS
RIOPELLE
REFUS GLOBAL : DES RÉVÉLATIONS
40 ANS

40 COUPS DE CŒUR

L'idée a été lancée par Laurier Lacroix: trouver 40 critiques parmi les quelque 300 qui ont collaboré à Vie des Arts depuis 40 ans et les inviter, l'espace d'une page, à exprimer un coup de cœur pour une œuvre, un artiste ou les deux à la fois. Le projet a vite rallié le Comité de rédaction. Il a soulevé l'enthousiasme des participants. Les quarante pages qui suivent traduisent un résultat à l'image du pluralisme qu'affirme Vie des Arts depuis sa création. Plus d'un demi siècle sépare Claude Beaulieu, membre fondateur de la revue, d'Andrée Martin, lauréate du Prix Andrée Paradis 1995 et plus jeune collaboratrice actuelle. Entre le doyen et la benjamine s'étendent quelques générations de collaboratrices et de collaborateurs fidèles qui rendent hommage ici à une quarantaine d'artistes: certains sont célèbres, d'autres encore inconnus. L'occasion est donc belle de faire quelques découvertes.

ARTISTES	RÉDACTION	
SEULE ET NAÏVE AVEC **MAGDALENA ABAKANOWICZ**	Françoise Lucbert	24
L'ŒIL ET L'ESPRIT DE **PIERRE AYOT**	Jocelyne Lupien	25
FRANCIS BACON: UN AVERTISSEMENT, UN APPEL	Maurice Tourigny	26
BALTHUS: LE SILENCE, L'HYPNOSE, L'ILLUMINATION	Jacques-Bernard Roumanes	27
MARCEL BARBEAU: LE TRÉSOR DE LA CAISSE EN PIN ROUGE	Ninon Gauthier	28
MONIQUE BERTRAND: LE TEMPS ET LA FRAGILITÉ	Jean Dumont	29
LE GRAND THÉÂTRE DE **JORDI BONET**	Guy Robert	30
MÉRIEM BOUDERBALA: PEINTRE DE L'ORIGINE	Andrée Martin	31
PIERRE-JEAN BOURLOIS: UNE BEAUTÉ DURABLE	Gaspard	32
SYLVIE BUSSIÈRES: L'APPEL DU NOMADISME	Marie Delagrave	33
CHRISTIANE CHABOT: UN LANGAGE À DÉCHIFFRER	Claudette Hould	34
LE PARADOXE **DALLAIRE**	Claude Beaulieu	35
LUCIE DESROSIERS ET LE JARDIN DE LA SÉDUCTION	Jules Arbec	36
DIANA DOMINGUEZ: LA QUETE DU CHAINON MANQUANT	Jean-Pierre LeGrand	37
MICHÈLE DROUIN: LA MATURITÉ	Jean-Pierre Duquette	38
JEAN-LOUIS ÉMOND: LES TRACES DU FEU	Édouard Lachapelle	39
PATERSON EWEN: UNE PRÉSENCE SCULPTURALE	John K. Grande	40
LEONOR FINI: LA PROFONDEUR GRAPHIQUE	Hélène Legendre De Koninck	41
TOM FORRESTALL: MINIATURES AS BEAUTIFUL OBJECTS	Virgil Hammock	42
SYLVIE FRANCHON: COULEURS EN SATURATION	René Viau	43
PNINA GAGNON: À REBOURS DE LA PHOTOGRAPHIE	François-Marc Gagnon	44
UNE ARTISTE COMPLET: **ANTONI GAUDI**	Jacques Folch-Ribas	45
PIERRES VIVES: **DOMINIQUE GAUVREAU-TREMBLAY**	Corine Bolla-Paquet	46
CHAMP DE **GORMLEY**: FÊTONS L'INSTANT...	Michèle Tremblay Gillon	47
JAMES GUITET: BLANC DE MÉMOIRE ET BLANCS MANTEAUX	Monique Brunet-Weinmann	48
FRANÇOIS LACASSE: L'EXPÉRIENCE DE L'INCOMPLÉTUDE	Jean-Émile Verdier	49
GENEVIÈVE MORIN: PLUTÔT CRU	Léo Rosshandler	50
FRANK MULVEY: ENTRE SÉDUIRE ET DÉNONCER	Claire Saint-Georges	51
SERGE MURPHY: L'AIR DU SOUPÇON	Jean Tourangeau	52
PALMIERI: AUX BORDS DE L'ŒIL	Fernande Saint-Martin	53
BIRKENAU: **LOUIS PELLETIER**	Bernard Paquet	54
JULIO POMAR AU THÉÂTRE DE LA VIE	Normand Biron	55
THOMAS RENIX: LES YEUX FLOUS DU PAYSAGE FOU	Bernard Lévy	56
RIOPELLE, ROSA LUXEMBOURG ET L'ISLE-AUX-OIES	Paquerette Villeneuve	57
SYLVIA SAFDIE... L'OMBRE ET LA LUMIÈRE	Hedwidge Asselin	58
DOMINIQUE SARRAZIN: INTIMITÉ	Luis de Moura Sobral	59
FRANCINE SIMONIN: PAROLES D'OGRES	Henri Barras	60
GABOR SZILASI: L'IMAGE PREMIÈRE	Laurier Lacroix	61
ANGÈLE VERRET: L'ÉPREUVE DU DÉSIR	Louise Poissant	62
ZILON: PORTRAIT DE DOS	Zara Zadar	63

MANIFESTE
LES TEMPS RÉCLAMENT UN NÉOFUTURISME

L'ART DOIT-IL ABSOLUMENT ÊTRE À L'IMAGE DE SON TEMPS?

Récemment, sans doute en mal de concepts, artistes et critiques inventèrent le *postmodernisme*, thème à la consonance ambiguë puisque l'on ne sait pas s'il enterre le *modernisme* avec toutes ses manies, ou bien s'il se signale comme sa continuation. Quelles que soient les intentions qu'on lui prête, ses manifestations témoignent davantage de ses liens avec le *modernisme* que de sa rupture radicale. Il ne serait donc pas exagéré de parler à propos du *postmodernisme* d'une adaptation du *modernisme*.

L'aventure *postmoderniste* ne pouvait durer. Elle ne faisait que prolonger l'agonie du *modernisme*. De même que le *futurismo* a sonné le glas du positivisme du dix-neuvième siècle, le *neofuturismo* pourrait balayer les certitudes du vingtième siècle.

Alors que le *futurismo* déclarait la guerre aux valeurs de son temps, notre *néofuturismo* épouse sans ambages celles de notre époque.

Hélas, aujourd'hui, les nationalismes gagnent l'avant-plan du social et du politique. Cette position cadre parfaitement avec celle qu'annonçait le *futurismo* exaltant la guerre. L'antagonisme des sexes exacerbe toutes les consciences. Le *futurismo* en est l'un des premiers agents provocateurs. Une rage technologique déferle sur toutes les formes d'expression. Le *futurismo* ne prônait-il pas la vitesse et la mécanisation à tout prix? Des croyances absolues et intégristes cancérisent de plus en plus les esprits. Ne lit-on pas dans le manifeste *futurismo*: « Il faut exalter la ferveur de tous les éléments primitifs »?

Alors l'art aura-t-il préséance sur la vie ? Pourquoi l'art se contenterait-il d'accompagner son temps quand il pourrait facilement le devancer? L'efficace et longue présence du *modernisme* dont il faut bien reconnaître les mérites, a fourni la preuve d'un art limité à l'exaltation critique de son temps. Le *postmodernisme* n'est pas vraiment parvenu à rendre justice à cette orientation proclamée. Alors, avant que naisse le XXIe siècle, voici réunies les conditions pour qu'émerge le *néofuturisme*! Mais n'est-il pas contre sa nature qu'il prenne déjà quelque avance sur l'image des temps qu'il lui revient d'inventer? Une fois encore l'art pourrait-il s'arroger le droit de déterminer une image de l'avenir?

Léo Rosshandler

INVITATION

Grand débat public organisé par la revue
VIE DES ARTS
à l'occasion de son 40e anniversaire:

L'art doit-il absolument être à l'image de son temps?

Lundi 29 avril 1996, de 17h30 à 19h
Salle du Gésu
1200, rue de Bleury, Montréal

Avec notamment la participation de
Jean-Pierre Le Grand, critique d'art, Richard Lacroix, artiste, Louise Hirbour, musicienne, Jacques Folch-Ribas, écrivain et architecte, Normand Biron, critique d'art, Angèle Verret, artiste, Léo Rosshandler, critique d'art.

Animation Bernard Lévy, directeur de la revue Vie des Arts.

Entrée libre

DES VIE ARTS

ENTREZ GRATUITEMENT DANS TROIS MUSÉES

EN VOUS ABONNANT À VIE DES ARTS

POUR DEUX ANS AU TARIF SPÉCIAL DE 45 $

(L'offre s'applique aux étudiants pour un abonnement d'un an à 20 $)

RECEVEZ

UN LAISSEZ-PASSER D'UN AN

MUSÉE DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

GRANDE OUVERTURE LE 26 JUIN 1996

UN LAISSEZ-PASSER D'UN AN

MUSÉE DU QUÉBEC

DEUX ENTRÉES GRATUITES

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

ABONNEZ-VOUS,
RÉABONNEZ-VOUS

Abonnez-vous par téléphone dès maintenant

Région de Montréal **(514) 875-4444**
Partout au Québec **1 800 667-4444**

Abonnement par la poste:
remplir le coupon-réponse inséré dans la revue.

SEULE ET NAÏVE

AVEC MAGADALENA ABAKANOWICZ

Françoise Lucbert

80 Dos

Février 1983. J'avais seize ans et je découvrais avec émotion les formes organiques et les figures humaines conçues par une artiste polonaise dont je n'avais bien sûr jamais entendu parler. Magdalena Abakanowicz avait savamment disposé des sculptures textiles dans les salles du Musée d'art contemporain de Montréal. Seule et naïve, j'arpentais prudemment les galeries de la Cité du Havre car je faisais mes premiers pas dans le monde de l'art actuel.

Courbés, recueillis, sans tête ni jambes, les quatre-vingt *Dos* (1976-82) semblaient murmurer une vague litanie surgie de la nuit des temps. Un peu plus loin et juchées sur des sièges de métal, les *Figures Assises* (1974-79) ressemblaient à des écorchés méditant gravement sur le sort du monde. Réparties avec une certaine théâtralité — j'appris plus tard qu'il s'agissait là d'*installations* avant la lettre puisque l'artiste disposait elle-même les éléments de ses œuvres, et cela différemment selon chaque site — les silhouettes creuses invitaient à la contemplation silencieuse et à la réflexion existentielle. Ainsi présentées, elles illustraient certains paradoxes de la condition humaine : la différence malgré la ressemblance, l'individualité au sein de la collectivité, l'isolement parmi le groupe. L'idée de ces figures de toile façonnées sur un moulage serait venue à l'artiste lorsqu'elle avait longuement observé des soldats restés rivés plusieurs jours sur le quai d'une gare à l'époque de l'invasion de la Tchécoslovaquie[1]. En fabriquant de tels objets, Abakanowicz rapprochait subtilement l'intérieur et l'extérieur, le dessus et le dessous : le vêtement se métamorphosait en épiderme à mesure que la toile de jute prenait la forme d'une figure humaine. Parties de corps vides, immobiles, absents, dont il ne resterait que la peau, c'est-à-dire une membrane de tissu brute, texturée, rugueuse.

Reconnue pour ses innovations dans le domaine des arts textiles au cours des années 1960, Abakanowicz avait détaché la tapisserie du mur pour la suspendre dans l'espace. Les *Abakans*, série d'objets en trois dimensions, étaient de véritables sculptures tissées. Elle utilisait le jute, le lin, le chanvre, le crin — autant de matériaux associés au féminin depuis que les femmes tissent, nouent et entrecroisent des fibres naturelles pour en faire des cordages, des paniers, des étoffes ou des tapis. Abakanowicz souhaitait révéler les qualités organiques des matériaux qu'elle choisissait en mettant l'accent sur leur caractère éphémère. « La précarité est une nécessité du vivant » expliquait-elle alors[2]. Sa prédilection pour l'organicité l'avait ensuite conduite à puiser son inspiration dans les corps vivants et à entreprendre les *Altérations*, vaste cycle consacré à la transformation des matériaux. Outre les *Dos* et les *Figures assises*, le cycle comprenait des formes plus abstraites telles que les *Têtes* (1973-75), les *Embryologies* (1978-81) et la série au titre évocateur de *Prégnants* (1982). Composées d'éléments ovoïdes, ces œuvres incarnaient la vie transitoire chère à Abakanowicz. Avec les années, l'artiste a pourtant fini par remplacer les fibres périssables par le bois, le métal, la pierre ou le bronze. Célébrant une vie naturelle moins fugitive, elle a cessé de tisser l'éphémère pour construire des sculptures monumentales (*Katarsis, 1985 ; Néguev, 1987*) et des architectures arborescentes (*Arboreal Architecture*, projet pour le bois de Nanterre, 1991).

Moins seule et moins naïve, c'est toujours avec émotion que je découvre les œuvres d'Abakanowicz. C'est sans doute un peu par nostalgie que j'apprécie davantage les *Dos* et les *Figures assises* que la production récente. À moins que je ne puisse tout simplement pas me résigner à préférer les matériaux durables et nobles aux fibres fragiles mais résolument vivantes. □

[1] Jean-Luc Daval, Altérations, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982.

[2] Magdalena Abakanowicz, texte de 1978 publié dans Altérations, op. cit.

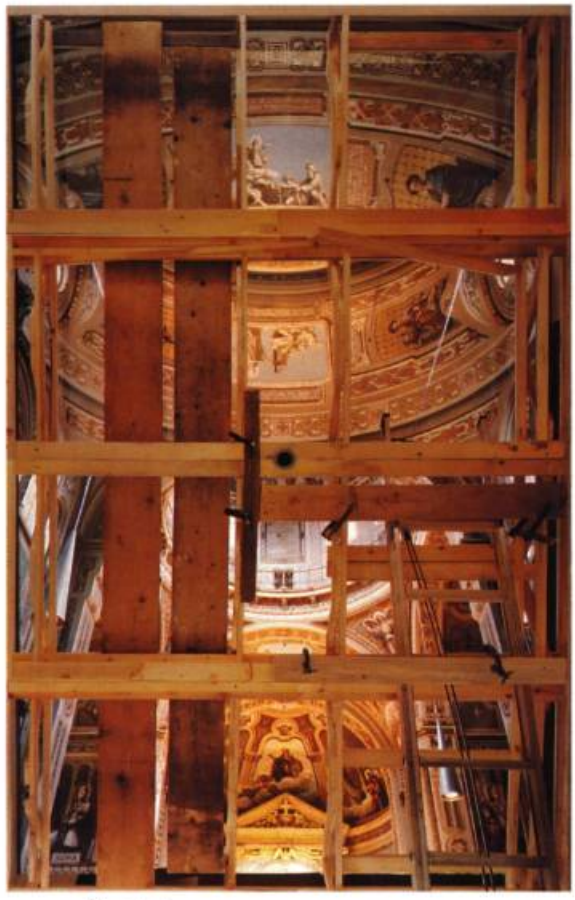
L'ŒIL ET L'ESPRIT DE PIERRE AYOT

Jocelyne Lupien

Si Pierre Ayot avait vécu au XVIe ou au XVIIe siècle, tout comme Véronèse, Gaulli et Pozzo, il aurait été maître dans l'art de peindre des trompe-l'œil sur les coupoles des cathédrales et aux plafonds des villas italiennes. Je l'imagine facilement, entouré de ses élèves/apprentis, et juché au faîte d'un quelconque échafaudage, en train d'appliquer ses couleurs. Couvert de poussière et de plâtre, il travaille, tout en ricanant doucement de la surprise, du plaisir et même de la stupeur des fidèles qui, venus prier en troupeau, léveront la tête et croiront que le dôme s'écroule réellement sur eux... Tout à fait Pierre Ayot ça!

C'est ce qu'il a dû penser lorsqu'il réalisa en 1994 ces trompe-l'œil pour l'Université du Québec à Montréal que l'on peut voir lorsqu'on emprunte les corridors du pavillon des Sciences de la gestion. Souvent je m'étais arrêtée pour regarder ces plafonds et observer par la même occasion l'attitude incrédule et amusée des étudiants. J'y suis retournée encore cette semaine et le plaisir était toujours aussi vif. Le trompe-l'œil est un genre qui n'est pas supposé maintenir son effet de surprise au-delà du premier coup d'œil. Ceux de Pierre Ayot réussissent pourtant à frapper l'œil et l'esprit, encore et encore, sans que jamais ne se tarisse leur pouvoir médusant.

Intelligent et plastiquement très achevé, cet ensemble d'œuvres — encore jamais reproduit dans nos périodiques (comme c'est d'ailleurs le cas de beaucoup d'œuvres du 1 %) — crée la parfaite illusion d'un chantier de restauration d'église. Pas n'importe quelle église: il s'agit de la Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (1881), œuvre maîtresse de l'architecte et artiste Napoléon Bourassa. Situé rue Ste-Catherine, face au pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM où Ayot enseignait depuis 1969, ce joyau d'architecture et d'art ornemental de style romano-byzantin témoigne de la splendeur de l'ancien Quartier latin dont plusieurs édifices ont maintenant disparu.



Pierre Ayot
Permis de restaurer, 1994
Photographies, sérigraphies, bois et lumières

Pierre Ayot avait redécouvert cette chapelle devant laquelle, avouons-le, nous passons souvent sans nous arrêter. Ayot avait une attention particulière, voire un attendrissement perpétuel, devant ces objets qui jonchent notre quotidien. Ses sérigraphies et ses sculptures sont pleines de ces outils familiers, de livres et de jouets qui, ordinaires et banaux dans la vie de tous les jours, se métamorphosent dans les œuvres en icônes fascinantes et hiératiques. Ces lieux et ces édifices jalonnent les rues que nous empruntons si souvent que nous les regardons sans vraiment les voir; ces églises, cette chapelle, ces chantiers dans la ville, Ayot lui les scrutait avec cet « autre regard » dont il avait le secret et qu'il entretenait. Et, signe qu'il maîtrisait parfaitement les registres iconographiques, plastiques et techniques qu'il avait choisis et peaufinés au fil des ans, ses œuvres communiquent parfaitement cette autre vision du monde, étonnée et attentive, qui était la sienne.

Pour nous, dont l'acuité du regard s'émousse au contact de la routine du quotidien, les interventions et les œuvres de Pierre Ayot signifient qu'il sera toujours possible de secouer cet engourdissement perceptuel et cognitif pour retrouver, grâce à l'art, l'intensité et la joie de ceux qui voient la beauté de l'univers pour la toute première fois. □

COUPS DE CŒUR

FRANCIS BACON

UN AVERTISSEMENT, UN APPEL

Maurice Tourigny

Autoportrait, 1973
198 x 147 cm
Coll. privée

Certains artistes, certaines œuvres atteignent le bassin primal de nos émotions, créent un lien si fort que l'art et le réel en sont confondus, qu'ils s'instruisent mutuellement. Dans les tableaux de Bacon, sur les murs du Hirshorn, j'ai vu défiler la vraie vie, celle des années 80 avec ses batailles, ses tragédies et ses impitoyables confrontations.

Francis Bacon n'y va pas par quatre chemins, il montre le seuil, il définit la limite, il nous crie « gare à vous ». Ses personnages perdent pied, dérapent et puis sont soudainement happés par des forces qui les dépassent, qui déclenchent les roues de l'inéluctable. Prisonniers des manèges de la douleur, en orbite, privés de la familière gravité, ils se frappent à l'époque des morts jeunes, des inversions, des disparitions inexplicables ; leurs visages sont gonflés par les larmes, leurs mâchoires tordues de sanglots retenus. Prostrés ou en chute, vaincus ou en lutte, ces êtres semblent secoués de gémissements ou de rires cyniques. Avec les peintures de Bacon viennent des paysages sonores.

L'art entier de Bacon est investi de l'odeur de la mort, des couleurs de la mort, des cris de la mort. Impossible d'ignorer cette présence qui souffle sur tous les tableaux, même les moins sombres, même ceux aux images d'animaux. D'ailleurs les personnages de Bacon ressemblent souvent à des animaux traqués, gueules ouvertes et dents découvertes ; les corps prennent des allures de bêtes dans leurs chorégraphies déroutantes.

Mais l'art de Bacon n'est pas une plate description d'un processus dont on connaît l'aboutissement. Non, l'art de Bacon pourrait plutôt être vu comme un avertissement et un appel.

Bacon nous dit : « Ne faites pas semblant... Si vous croyez que vous déjouerez longtemps la vérité...si vous croyez que vous éviterez la gifle, que le loup ne soufflera pas votre minable forteresse de paille...si vous croyez que les choses passeront...vous vous trompez ! »

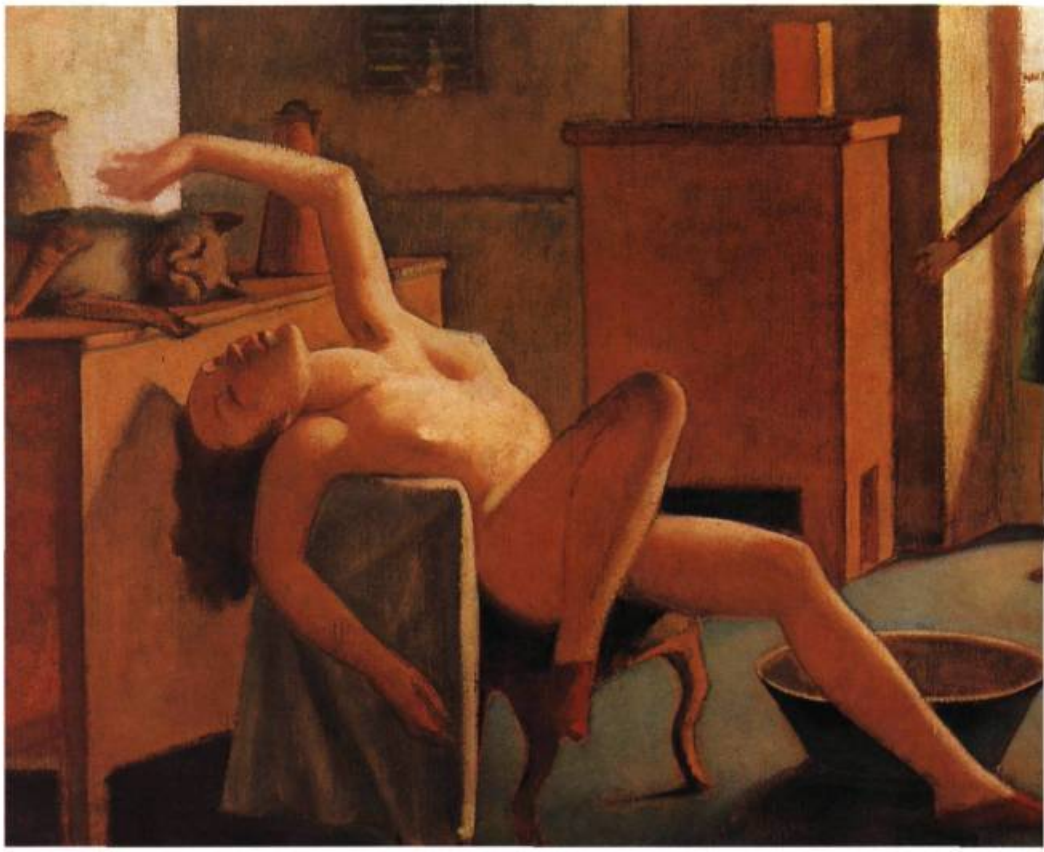
Bacon nous invite à plonger, à mordre, à perdre l'équilibre, à hurler. Il nous invite à regarder et à sentir la mort en face de soi, à l'amadouer, à la désamorcer.

Aimer et se donner ne sont possibles que dans la confrontation de la mort ; bien naïfs ceux qui pensent autrement ; Bacon n'était sûrement par un naïf. □

BALTHUS

LE SILENCE, L'HYPNOSE, L'ILLUMINATION

Jacques-Bernard Roumanes



Nu au chat (Nu à la bassine), 1949
Huile sur toile
65 x 78cm
National Gallery of Victoria (Melbourne)

LE SILENCE

Balthus sort de Paris, on sort avec lui ; pour le suivre. On sort de *La rue* (1933) comme, plus tard, on sortira du *Passage du commerce* (1952-1954), où le temps s'est arrêté sur la toile pour laisser passer entre les personnages la solitude la plus effrayante ; celle-là même qui nous habite lorsque nous nous croisons sans même nous apercevoir ; seulement préoccupés que nous sommes de l'ajustement de notre masque ou du prêt-à-porter de nos habitudes.

L'HYPNOSE

Produire l'hypnose, l'engourdissement, le sommeil, l'abandon de la volonté devant le spectacle de la toile, telle semble être la démarche du peintre. Et, en effet, la composition chez Balthus joue le rôle d'un étrange narcotique. Elle engourdit l'esprit de détails inattendus et d'allusions toujours surprenantes. On frôle partout l'excès : du drame, de la violence, de l'érotisme ; mais on n'atteint jamais qu'un leurre : la perfection d'une mise en scène, la puissance d'une force contrôlée et, vif encore, le rayonnement de l'amour au jour le jour. On se cogne à toutes les sources du rêve, du mythe, et en même temps à l'opacité du réel le plus matériel qu'il soit donné de voir. On frôle, mais jamais on ne touche. Toujours la volonté est absolue, arrêtée par l'image ou plutôt par le climat qui se dégage d'elle. On ne touche pas à l'intouchable, l'intouchable engourdit votre regard dans l'élan même qui vous porte vers lui. Et peu à peu, l'œuvre de Balthus, depuis les premiers dessins consacrés par Rilke, est devenue l'image même de l'intouchable. Au sens sacré du terme. Au point que reconnue par tous sans jamais avoir pu être aféodée par quiconque, c'est sans doute la série d'œuvres peintes la plus libre du XXe siècle. D'où cette fascination pour une peinture à la fois intouchable et inclassable qui nous met devant chaque tableau comme Kafka nous peint devant la liberté : incapables de nous décider pour elle.

L'ILLUMINATION

Peindre, c'est vivre avec ardeur. Peindre le corps féminin à l'âge où il est encore en croissance, c'est peindre « son rayonnement cosmique et sa beauté sacrale », ainsi que le dit avec bonheur Jean Leymarie, son critique et son ami. Inventer une âme aux choses, exploit pourtant formidable, ne paraît pas suffisant à Balthus. Il vise plus haut. Depuis toujours. Il veut recréer le frémissement qu'il ressent lui-même devant la chair des êtres beaux. Les plus beaux. Les êtres les plus délicats, les plus insaisissables et dont la présence seule suffit à créer ce rayonnement cosmique et sacral : les jeunes filles. Traquer la nudité de ses modèles jusqu'à cette beauté-là, piège le regardeur jusqu'à l'absolue vérité de ce frémissement-là par delà le silence et par-delà l'hypnose, lui faire entrevoir, mais entrevoir seulement, l'illumination, voilà jusqu'où Balthus ne cesse de pousser l'art de peindre. Car il est toujours vivant...! De plus en plus vivant. □

MARCEL BARBEAU

LE TRÉSOR DE LA CAISSE EN PIN ROUGE

Sans titre, 1960
Encre de chine sur papier
127 x 95,6 cm
Localisation inconnue

Ninon Gauthier

Dans le local vétuste transformé en atelier, elle attendait, écornée et salie, le grand dévoilement maintes fois reporté. Enfouis dans la solide caisse de pin rouge, les grands dessins, aboutissement et conclusion, selon l'artiste, de trois années d'explorations intenses de la ligne et de son mouvement dans l'espace me seraient enfin livrés. Accroupi sur le sol frais lavé, Marcel détachait soigneusement feuille par feuille les pellicules du précieux cocon qui, depuis tant d'années, préservait son secret et chacun de ces gestes suscitait l'envol d'un nouveau parnassien.

Au *Guirlandes dans les joues*, à l'*Hommage à Matisse* d'une tête arrondie et d'une épaule tendrement courbée, libres évocations résumant en quelques traits assurés et fluides sa ferveur première pour le maître moderne, les tremblantes ébauches de ses vingt ans et l'émotion fébrile des nus de 1957, succédaient d'autre images plus denses, presque abstraites. Elles ne conservaient plus de la figure que le rappel lointain d'un profil, d'un mouvement de jambe ou de bras, de la fente devinée d'un regard ou d'un sexe ou d'un rythme de danse, pas furtifs enlevés au silence de la nuit. Les traces de jais liquide, tour à tour souples et longues, acérées et nerveuses, habitaient la blancheur monacale du papier. Elles l'encadraient précieusement en en dégageant le centre ou, au contraire, explosives, morcelaient les formes en les repoussant violemment par delà leurs limites, hors de toute structure prévisible. S'élançant dans l'espace, les traits sombres s'épanouissaient en bouquets, en gerbes ou en grappes, ou scandaient les pages de signes d'une langue inventée et pourtant familière.

Parfois, un accent, un trait court, une virgule, un point même ponctuaient l'image, tel un gong, pour y marquer la pause ou en hausser le ton. Parfois des signes, semblables et différents à la fois, se répercutaient comme l'onde se heurtant au rocher ou comme un vibraphone, égrainaient le silence. Parfois l'image se résumait en quelques bulles, en quelques traits, figures jamais rigoureusement rectilignes, jamais complètement fermées, rayant ou pointillant la blancheur du papier. Les feutres de couleur s'étaient associés, puis avaient remplacé l'encre de Chine et toute référence figurative avait disparu. Aux calligraphies orientalistes, aux débordements de textes sibyllins révélant çà et là un l, un s, un e, aux élégantes chaînes de courbes tendrement enlacées, avaient succédé l'amoncellement de parallélogrammes inégaux, la musique échevelée de spirales endiablées, puis des compositions plus complexes encore rappelant l'enchevêtrement de vignettes de bandes dessinées. Librement s'y associaient dans un délire de couleurs et de formes, figures géométriques, rayures, ondulations et pointillés, portées musicales, pages d'écritures, spirales et graffitis.

Chaque page nouvelle ouvrait sur un univers différent et pourtant généralement connu, caractéristique d'une manière, d'une période de Barbeau. Ces traits cursifs gracieusement dénoués reprenaient-ils, avec une plus grande économie de moyens, les peintures calligraphiques de 1957 ou annonçaient-ils les peintures de performance des années soixante-dix? Ces dallages de galets, titrés *Songe de pierre* et *Jeux de pistes* quelques années plus tard, précédaient-ils ou suivaient-ils la série des grands tableaux datés de la même année, *Andrée et Jeanne, (Jardins de pierre)*, *Duèque Altoc* ou *Tomac*? Cet emboîtement lâche de traits et de crochets déployés dans l'espace n'annonçait-il pas l'envol des « boudins » d'*Isabelle*, un grand tableau de la même suite? *Pallier fenêtre* et *Larmes de lumières* ou cette fenêtre cernée de noir, à mi-chemin entre la peinture et le dessin, ne contenaient-ils pas les prémisses de la série des compositions « minimales » de 1961 à 1963, *Pour rien, Limites, Passez à gauche mé baissez la tête*? Comment ne pas deviner dans les ondulations du *Ciel en porte-à-faux* les signes avant-coureurs des recherches cinétiques de 1964 et de 1965? Et le découpage serré en plans virtuels et mouvants de ces autres dessins ne portait-il pas la mise en page des champs colorés de 1966? Ainsi, cette suite de dessins se révélait à la fois comme un programme de travail et un journal intime, recueil des réflexions esthétiques de l'artiste et rite de passage de cette année charnière de 1960.

Émerveillée par cette diversité comme par la beauté intrinsèque de chacune de ces plages, je ne pouvais détacher mon regard de ce recueil secret de ses errances et de sa quête acharnée d'authenticité. Les desseins de l'artiste s'y découvraient en même temps qu'y étaient annoncés les innombrables épisodes d'un destin singulier. Par delà la différence de langages et de formes, une écriture, une griffe s'imposait, à la fois ironique et tragique, baroque, qui m'apparaissait comme le caractère distinctif de cet artiste, que je croyais connaître après sept ans de vie commune et qui pourtant m'apparaissait encore une fois ici sous un jour nouveau. Il fallait montrer ces dessins, en révéler toute la richesse.

Alors que j'achève le catalogue raisonné de Marcel Barbeau, je redécouvre encore une fois cet ensemble et c'est pour moi un nouveau coup de cœur comme ce jour de novembre 1974, comme chaque fois que, fébrile et hésitante, je franchis la porte de l'atelier à la découverte d'une nouvelle période de Barbeau. Car ils en portent tous les germes et toutes les espérances. □

COUPS DE CŒUR

MONIQUE BERTRAND

LE TEMPS DE LA FRAGILITÉ

Jean Dumont

Les esseulées (détail), 1993
Photographie : Galerie Dazibao

Je ne suis pas certain qu'à chaque « coup de cœur », chaque fois que l'on est heureux, – c'est-à-dire, en fait, chaque fois que l'on est inquiet – que quelque chose, silencieusement, en nous s'est mis en mouvement, à vivre à nouveau, il faille absolument en chercher la raison au creux de mots trop souvent insuffisants et maladroits. Après tout : « la rose est sans pourquoi », remarquait sagement Angelus Silésius. La langue ne peut au mieux que tenter d'en nommer la couleur, essayer sans succès d'en dire le parfum, et noter les épines, parfois...

Mais voilà que dernièrement quelques manifestations d'arts visuels ont réanimé, tout au fond de moi, un monde de questions et de réflexions que le déroulement de la vie quotidienne nous est toujours prétexte à tenter de refouler ou d'oublier. Curieusement, il s'agissait chaque fois d'expositions basées sur une production photographique. Et le premier de ces étonnements génésiques fut la confrontation, chez Dazibao, avec « La rage muette », le livre second du projet de longue haleine de Monique Bertrand : « Les Mémoires du dompteur de puces ». C'est peut-être qu'à notre insu, la photographie continue historiquement à créer en nous l'attente tranquille d'une image du réel qui décuple l'effet de cette technique quand elle oublie l'image des choses pour plonger au cœur de la réalité du monde. Un peu comme le « nouveau roman » a besoin du lecteur traditionnel pour être vraiment lui-même.

Le regard qui a fait naître les natures mortes sur les minuscules platinotypes de « La rage muette » n'appartient qu'en partie à Monique Bertrand. C'est un regard métissé, mêlé à celui du Dompteur de puces, qui lui-même partage le sien avec celui de « ses compagnes de toujours, êtricules à la fois mythiques et réels aux facultés étonnantes – et que lui seul sait, ses puces savantes »...

Nous voici confrontés brutalement au mystère de l'Autre absolu, dont la présence à nos côtés semble exiger que le monde ait un sens. Les vestiges à peine discernables, les insectes morts qui peuplent les natures mortes photographiées par Monique Bertrand, disent la fragilité de ce sens qui palpite à la limite de la forme et du chaos. Une limite du savoir, à partir de laquelle nous perdons, en même temps que notre existence terrestre, le pouvoir de nommer les choses. C'est pourtant cette inquiétude même qui nous tient en vie... □

COUPS DE CŒUR

LE GRAND THÉÂTRE DE JORDI BONET

Guy Robert

Murale du Grand Théâtre de Québec (détail)
Photo : Johann Krieber

Au moment où fait rage à Montréal, en janvier 1996, un débat loufoque concernant l'éventuelle acquisition par Loto-Québec d'une « hénaurme » fresque de Riopelle, je ne peux refouler le souvenir d'un autre débat, plus loufoque encore et d'il y a vingt-cinq ans déjà, autour de la beaucoup plus vaste murale de Jordi Bonet au Grand Théâtre de Québec.

Est-ce un peu pour cela qu'à l'aimable invitation de *Vie des arts*, je réponds aujourd'hui que mon « coup de cœur », au fil d'une quarantaine d'années comme critique et historien d'art, demeure la murale de Bonet au Grand Théâtre de Québec ?

Peut-être un tout petit peu, mais surtout et plus simplement à cause de l'envergure géniale de l'œuvre de Jordi, non seulement par ses gigantesques dimensions, mais encore par sa puissance visionnaire , par ses audaces plastiques, par sa désarmante simplicité technique, par sa thématique universelle.

J'ai eu le bonheur de bien connaître Jordi Bonet, de l'appuyer cordialement dans le développement de sa carrière, et de le conseiller souvent, en particulier dans cette énorme entreprise de la murale du Grand Théâtre, à propos de laquelle je pourrais écrire tout un livre, et un autre sur sa centaine d'autres murales, et un troisième sur les milliers de tableaux, céramiques, sculptures et dessins faits avant qu'il ne meure à 47 ans en 1979.

Allons-y plus modestement de quelques petits souvenirs.

On n'a pas eu d'abord recours à Bonet pour faire cette murale. Quelques autres artistes ont auparavant été approchés, qui ont reculé devant l'ampleur du défi et la mesquinerie du budget. Puis, au fil de nos discussions, Jordi a décidé d'employer un matériau relativement peu coûteux, le ciment, et nous avons choisi les thèmes des trois murs : la Mort, l'Espace, la Liberté. Lors d'une rencontre, en début du chantier, Jordi m'a demandé des textes, qu'il voulait intégrer à sa murale. Convaincu qu'il n'avait pas besoin de textes, ni de moi ni de personne, j'ai tout de même suggéré de lui en chercher, chez Lorca et Jean de la Croix.

Un peu plus tard, début 1969, j'en signale une liasse à Bonet, qui m'apprend que Claude Péloquin est entré dans la danse : « Oh, oh ! » me dis-je, connaissant bien Pélo, « il va y avoir du spectacle ! », tout en répétant à Jordi que tout texte serait superflu...

Et la murale se poursuivait. C'était une vision épique que de voir cet homme improviser dans le ciment frais, sans maquette et de sa seule main gauche, à travers les échafaudages, cette magistrale fresque d'une quarantaine de pieds de hauteur sur trois centaines de pieds de longueur. Au total, mille deux cents mètres de surfaces gravées, dessinées, modelées, incisées à vif dans la pulsion créatrice, répliquant aux contraintes architecturales par de volumineuses projections.

C'était épique, et surtout mythique : ce héros, mutilé et contraint, qui dresse fièrement sa main, pour dire l'énigme de l'humaine condition dans l'Espace du Grand Théâtre de la Vie qui s'écartèle entre les pôles obsessifs de la Liberté et de la Mort. Dans le grand hall de spectacles et concerts où défilent les cortèges des vanités et convenances, la rude grisaille du béton rappelle que nous sommes en sursis, murmure le vertige de l'Absolu, impose le Silence. □

COUPS DE CŒUR

MERIEM BOUDERBALA, PEINTRE de l'origine

Andrée Martin

Regarder une œuvre de Meriem Bouderbala, c'est faire une rencontre, heureuse, avec la genèse et l'histoire de l'homme. Rendez-vous singulier où l'œil visite plus qu'il n'observe et où la pensée se confond petit à petit avec la forme, épurée, qu'offrent ses surfaces imprégnées des sources du temps. Encore plus que de donner à voir uniquement des figures ou des concepts, les toiles de cette artiste tunisienne qui vit maintenant à Paris se révèlent en des états où pureté et spiritualité se mélangent doucement. Une dimension du sacré les traverse et, bien qu'on ne sache réellement pourquoi, chacune d'elles nous atteint loin, très loin, par delà les arcanes de l'âme. Les toiles regroupées ici en série nous amènent dans un voyage intérieur, nous poussent à l'exploration de territoires secrets où l'essence de nos propres origines et le caractère spirituel qui l'accompagne, tiennent lieu de motifs réflexifs.

Traversées de lumière (les œuvres de cette artiste se modifient — un peu et même parfois considérablement — au contact de différentes sources lumineuses). Elles attisent le mystère : quelque chose qui a à voir avec l'essence des êtres et des choses, qui se perçoit à travers les thèmes abordés — *le Buisson ardent*, les séries *Eidôlon et Eikôn*, *Ange*, *Cendre*, etc. — ainsi que par la présence significative des matériaux qui la composent. Des toiles faites de grain de sable, de poussière de fer, de cendre, de boue, d'argile, etc., d'où inévitablement exhale l'idée de la matière originelle ; celle dont fut façonné le premier homme. « L'éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant ». Ainsi, dans la Genèse 2,7, la terre (et ses dérivés) est érigée en matrice de la création de l'être humain ; symbole immuable que l'artiste inclut de manière implicite dans la plupart de ses œuvres. Profondément marquées de la présence de ces matériaux naturels, celles-ci apparaissent larges, épaisses et lourdes, comme si elles voulaient signifier le poids de l'homme ; de sa vie, de son histoire.

Prêter signe à la nature. Faire de l'essentiel, un art.

NAISSANCE DE LA FORME

Meriem Bouderbala joue très peu avec la couleur, puisque les matières imposent ici leurs propres coloris : ocre, marron clair ou foncé, gris cendre, noir, sienne, rouille, etc. Plus monochromes que polychromes, on retrouve quelquefois dans ces toiles de toutes petites pointes de jaune ou d'or, couleur du soleil dans l'obscurité de la terre, ou encore des bleus pâles et des bleus métalliques, à l'image de la lumière froide de la lune. Des ajouts parcimonieux, touches éparses et ponctuations diffuses, qui sont comme autant de manifestations de l'unification du ciel et de la terre ; bipolarité de la Création retrouvée. L'aspect d'épiderme tellurique que l'artiste confère à ses œuvres apporte aussi quantité de textures, granuleuses ou rugueuses comme le sable et la terre, ainsi qu'une apparente fragilité ; comme ces fragilités tendres et délicates qui attirent et charment le regard parce qu'elles renvoient l'image même de la précarité du vivant.

À partir d'éléments qui proviennent presque exclusivement du sol, l'artiste façonne ses toiles de manière telle qu'elle amène à penser que la forme n'a pas été déposée sur la surface choisie, mais qu'elle a surgi d'elle. La figure, relief anthropomorphe ou trace du passé, s'installe souveraine comme si, quelque part, elle avait toujours été là. Résurrection lente.

Un art du tout, contenu dans le presque rien. □

Série Cendre, Sidi Mechreg, 1995
Acrylique sur toile, cendre et fer
180 x 163 cm
Galerie J. Mercuri, Paris (France)
Photo : Ph. Maillard

BOURLOIS

UNE BEAUTÉ DURABLE

Gaspard

Ne nous demandons pas trop ce que cherche Bourlois. Ce ne sont ni la perfection en soi, ni les conceptions inédites ; ni un style personnel, ni une vérité à enseigner. L'accomplissement qu'il poursuit de toile en toile n'est pas de l'ordre de la *réussite*. C'est quelque chose de plus modeste et de plus important à la fois. Dans cette recherche qui se pratique au regard plus qu'à l'idée, qui requiert moins l'engagement que le dégagement, qui privilégie l'accueil contre la prétention et fait sa place à la joie de vivre, c'est comme s'il s'agissait de retrouver la *nature* même de cette fête: la peinture, enfin débarrassée de tous les a priori qui l'encombrent.

Il est assez banal de dire que la possession d'un bon métier, d'une maîtrise exacte est une condition qui permet au peintre de traiter n'importe quel thème (comme le don des langues, disait Paulhan, permet au voyageur de traverser tous les pays, d'adopter tous les mythes). Cependant qu'un métier qui s'exerce sans une motivation profonde, sans inspiration décisive, donne des tableaux réussis mais froids, fermés, rapidement désespérants.

De même qu'une sensibilité même délicate — surtout délicate — qui n'irait pas s'incarner par le biais de la maîtrise dans une œuvre durable tournerait à vide, sans partage possible, et se dissoudrait bientôt dans la dérive, la solitude ou le désespoir.

Bouquet de Toussaint I
46 x 55 cm
Huile sur toile encollée sur bois

C'est dire que le peintre doit à la fois acquérir et perfectionner à fond ses moyens, sa maîtrise, et aussitôt les oublier ; qu'il doit à la fois accueillir et pousser à bout les obsessions qui l'habitent ou les mouvements de son cœur, et savoir s'en détacher; pour laisser enfin mouvements et maîtrise, inspiration et métier, irriguer *d'un seul et même élan* le travail du pinceau. (Voilà qui n'est pas si loin, peut-être, de la double quête, matérielle et morale, que la Tradition menait jadis derrière le mot de *transmutation)*.

Telle est la condition de la peinture. Ce n'est pas une condition aisée, ni sans risque, que l'artiste court pour nous autres, ce qui devrait suffire à lui assurer notre reconnaissance. Telle est aussi la condition du partage.

Où en est donc Bourlois à cet égard? Il me paraît évident que sa peinture des dernières années a su se fortifier des deux côtés en même temps. Que ses thèmes sont de plus en plus libres, vrais et intenses, et son métier de plus en plus ample et rigoureux. Que dans les tableaux qui sortent de son atelier — « ce lieu mi-géographique, mi-mental » dit-il — les deux exigences de la peinture progressent à la rencontre l'une de l'autre, sont de moins en moins discernables. Que le temps semble proche où la main et le cœur ne se distingueront plus, où la symbiose s'accomplira. Que dis-je! Que ce temps est déjà là: si je considère, par exemple, les trois *Bouquets de Toussaint* dans la justesse et la ferveur qui les tissent, je dois bien reconnaître que la peinture et le peintre se sont rejoints (comme se rejoignaient tout à l'heure l'inspiration et le métier) et que l'art de Pierre-Jean Bourlois s'accomplit désormais en des toiles où la croisée des forces développe, en effet, une beauté durable. □

COUPS DE CŒUR

SYLVIE BUSSIÈRES

L'APPEL DU NOMADISME

Réalisées au fil d'une expérimentation attentive, sinon contemplative, les œuvres de Sylvie Bussières sont essentiellement éphémères. Une fois la résidence et la période d'exposition terminées, les sculptures sont en effet démantelées, leurs constituants retournent à la nature ou – dans l'esprit de la récupération qui a présidé leur cueillette – sont réutilisés si l'occasion le permet. L'artiste peut donc voyager léger, puisque son prochain contexte de création portera en lui les ferments de ses futures réalisations. □

Marie Delagrave

Bien que basée à Québec, Sylvie Bussières est une artiste nomade. Sa stimulation à créer, elle la trouve dans le dépaysement des voyages, dans l'apprivoisement d'un nouvel environnement, dans l'effervescence des complicités qui se nouent. Ainsi, depuis 1992, la jeune femme de 31 ans a réalisé six résidences, d'une durée variant entre cinq et dix semaines : à la Maison Hamel-Bruneau (Sainte-Foy; 1992) ; au Symposium international de sculpture à Saint-Wendel (Allemagne; 1993) ; à la galerie Angle Art Contemporain de Saint-Paul-Trois-Châteaux (France, 1994), au Banff Centre for the Arts (en 1994, ainsi qu'en 1995) et, en tant que boursière de la Fondation Canada-Scandinavie, à Visby (Suède, 1995). Ses prochaines expériences se dérouleront au Mexique (à l'été), à Québec (à la Chambre blanche, en mai) et à Hull (à Axe Néo-7, en septembre).

À chaque fois, Sylvie Bussières se livre à son activité préférée: la cueillette, en plusieurs exemplaires, des objets les plus humbles qui nous entourent et que le regard habituellement ignore. Cette patiente collectionneuse d'éléments naturels ou abandonnés s'évertue par la suite à leur conférer un nouveau sens. De pauvres ou ingrats, les matériaux manipulés à la manière des pièces d'un puzzle, ou accumulés de façon sérielle, connaissent une étonnante transfiguration, une deuxième vie autrement plus riche que la première, tant leur pouvoir métaphorique s'en trouve exacerbé par associations d'idées et de sensations.

Des roses séchées jaillissent verticalement du mur, au-dessus d'une mer de moules impudiques qui offrent leur nacre à une impossible rosée. Un torrent de pierres rondes ruisselle vers un bac impuissant à le contenir. Des fragments de schiste pointus deviennent des arbustes pétrifiés ou composent les prémices d'un puits. De fines branches émondées strient l'air, tels des buissons incandescents. Des racines entrelacées forment des cocons quasi impénétrables ou encore des nids protecteurs. Des fils métalliques dessinent dans l'espace des formes enveloppantes; certaines apparaissent dotées d'un noyau opaque, porteur d'intrigantes semences.

Si, au cours des derniers mois, Sylvie Bussières a entrepris d'intervenir davantage sur les matériaux, au point que le principe de l'accumulation se perde visuellement, sa thématique n'en demeure pas moins liée à la nature et à ses grandes divisions : les règnes végétal, animal et minéral.

Il s'agit davantage d'installations que de sculptures car ces entités déconcertantes par leur simplicité et leur audace, souvent créées en plusieurs exemplaires de différents formats afin de leur permettre de se relancer, tiennent intimement compte du lieu qu'elles habitent. Ainsi, l'artiste ne se contente-t-elle pas d'occuper le plancher; les murs sont mis à contribution, et il arrive que certaines pièces soient suspendues. L'éclairage concourt également à augmenter la qualité de présence, l'ambiance surréelle dégagée par l'ensemble.

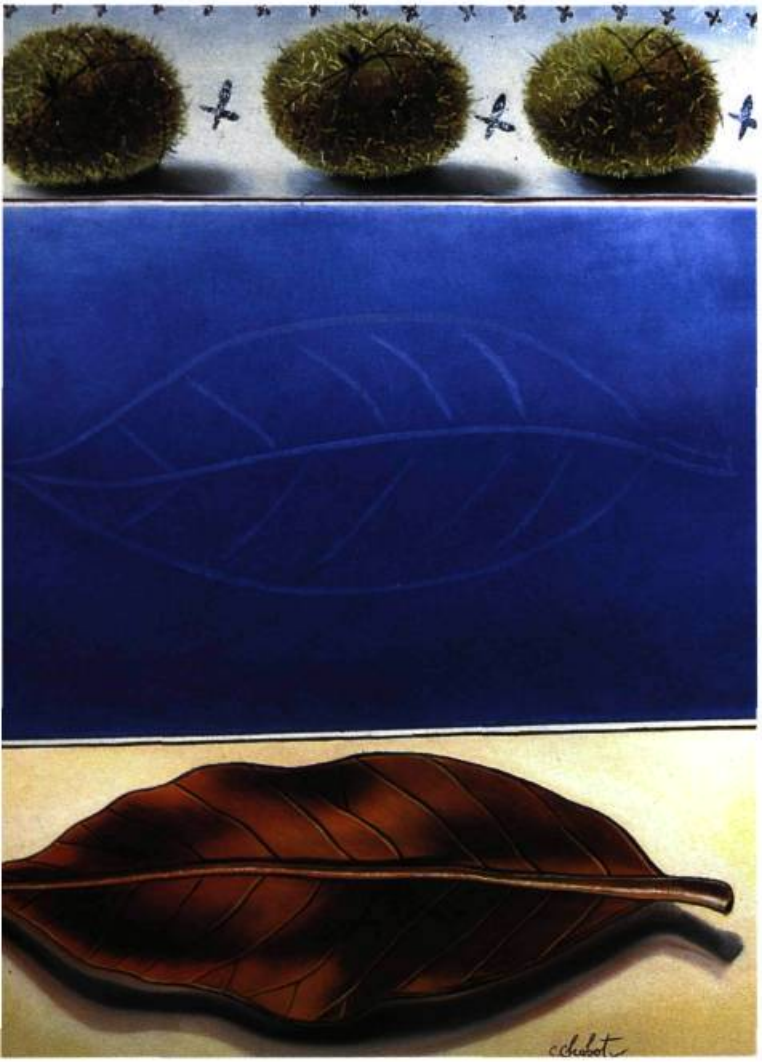
Sculpture de Sylvie Bussières
75 x 100 cm
bois brûlé et fil de fer; 1995.

COUP DE CŒUR

CHRISTIANE CHABOT

UN LANGAGE À DÉCHIFFRER

Claudette Hould



Paysage hybride, 1995
89 x 116 cm

De récentes expositions parisiennes explorant la succession des mouvements dits d'avant-garde au XXe siècle, ressortent la modernité, la contemporanéité et l'originalité de Christiane Chabot. Dès ses années de formation, cette créatrice attachée au métier choisit de se donner les moyens du savoir-faire, et commence par explorer les voies classiques de la figuration.

Après des études en arts visuels à l'Université Laval à Québec, c'est à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris qu'elle étend sa formation à la pratique du dessin et des techniques anciennes, et aborde une figuration où les formes obtenues par un subtil modelé, s'inscrivent dans un espace rendu selon les lois de la perspective. Rien d'étonnant à ce que ses premières œuvres de grand format exploitent les données de l'hyper-réalisme ! À partir de 1980, ses questionnements à propos de l'histoire de l'art s'incarneront dans une série d'œuvres inspirées par les thèmes de l'atelier, des muses, du métier et de ses référents. Depuis, sa pratique de l'art révèle une connaissance étendue et une appréciation sensible de toute la peinture et de toute son histoire, nourrie par la fréquentation assidue des maîtres du passé et du présent : l'inépuisable Louvre, exploré dans tous ses méandres, aussi bien que les collections d'art moderne et contemporain ajoutent à une démarche toute personnelle le poids de la réflexion puis de l'expérience et stimulent une recherche ininterrompue, maintes fois renouvelée.

Dans le contexte hasardeux du débat sur la modernité, elle oriente sa recherche au milieu des années 80 sur le rapport abstraction/figuration qui la conduit à introduire l'abstraction par de grandes incursions colorées, gestuelles et abstraites – hommage à Kandinsky ? – animant des images par ailleurs solidement construites. Depuis 1992, elle invente et multiplie les termes d'un vocabulaire qui témoignerait au mieux de sa double appartenance aux mondes d'Europe et d'Amérique tout en explorant les modalités d'une déconstruction de l'espace, de plus en plus intériorisée.

Depuis peu, Christiane Chabot se concentre sur une recherche commencée il y a une quinzaine d'années pour faire de l'observation des métamorphoses de la Nature l'axe principal de son travail. Une Nature scrutée dans ses concepts, interrogée dans ses matières, façonnée, transformée en matériau invite à un lent processus de création assujetti à la pensée et à l'action faisant à nouveau appel à toutes les ressources du métier : dessin, peinture, sculpture, photographie, mises en scène... Aux objets fabriqués avec des éléments trouvés dans les sous-bois français ou dans la forêt canadienne – pierres, feuilles, fruits, branches – elle donne valeur de modèle, agrandis pour de grands dessins ou de très grandes toiles ; à l'occasion, les éléments naturels se juxtaposent ou se superposent à leur représentation imaginaire et à des objets fabriqués reproduits comme sujets. Ces images proposent un langage à déchiffrer comme une pierre de Rosette : « La transformation, la métamorphose et l'hybridation constituent les principaux concepts qui orientent mon travail, donnant naissance à des ensembles multiples où se côtoient l'éphémère et le permanent, et où se mêlent le naturel et l'artificiel. »

La plus récente invention dans ce domaine s'est concrétisée dans une spectaculaire sculpture en acier, forme à la fois solide et vivante imitant sur le mode monumental une minuscule pierre enroulée dans une fragile feuille d'érable.

Cet art toujours orienté vers la picturalité ne refuse pas l'essentiel questionnement motivé par les remises en question de la position de l'artiste dans l'art du XXe siècle. □

Le paradoxe Dallaire

OBSERVATIONS ET SOUVENIRS D'UN TEMPS RÉVOLU

Claude Beaulieu

La critique d'art range volontiers Dallaire parmi les inclassables. Est-ce par souci de simplification, pour faciliter la négociation mentale qui s'établit entre une œuvre et le public ou simplement pour rassurer les indécis ? De toute façon, elle a raison d'en convenir, car Dallaire est unique. Il est un paradoxe. Un paradoxe à deux volets par la dualité qui existe entre le personnage et le créateur.

Contrairement à la plupart des artistes dont l'œuvre est dans le sillage de la personnalité, Dallaire, au quotidien fragile, d'un abord réservé avec parfois des poussées de colère contenue, devenait un créateur énergique, volontaire et discipliné possédant la capacité de visualiser une composition si complexe soit-elle avec une précision géniale, avant même de la concrétiser. Cette double personnalité s'épanouissait sous l'effet d'un humour qui agissait comme une sinécure et le portait naturellement vers d'illustres phénomènes. Il avait avant tout, mais à rebours, des affinités avec Erik Satie, personnage caustique et difficile d'approche ; musicien auteur de pièces empreintes de tendresse et d'une langueur toute romanesque.

Le talent immense de Dallaire fut la bouée de sauvetage qui le mena aux rives d'un accomplissement affectif et intellectuel imprégné de mille influences bénéfiques et polluantes — rêves ou cauchemars.

Auréolé d'une réputation « magique » chez ses compatriotes, l'artiste devint un élève attentif dès son arrivée à Paris en 1938 jusqu'à l'enfermement en 1940, passant de l'atelier Georges Desvallières, rénovateur célèbre de l'art sacré, à celui de André Lhote, théoricien rigoureux du cubisme, coloriste rationnel, didactique par ses écrits et son enseignement. Ces stages l'entraîneront alors dans le giron des divers mouvements de l'Europe d'avant-guerre.

Avec une technique très aboutie, il modèle littéralement sur papier Ingres des sujets à la façon Dali (Vie des arts, no. 9, p. 16). Ces études rigoureusement composées nous vaudront, en contrepartie, la minuscule gouache « La moitié du monde rit de l'autre moitié », 1940 (Vie des arts, no 45, p. 37). Coll. Édouard Fiset, rebuffade exaspérée, départ à ma connaissance, d'une évolution ininterrompue sans cesse en projection, inapte à faire école dans ce carnaval de haute voltige.

Pendant les quelque quatre années de loisirs forcés, les nombreuses commandes de portraits au fusain que Dallaire dessina, présentaient aux yeux de la plupart des « enfermés » un magistral souvenir au-delà de la simple photo. Mais pour les initiés, ils offraient un enseignement inattendu sur ce cheminement particulier de la mise en page. Avec une sûreté de métier qui le transcendait, il attaquait la feuille en un point pivot : iris ou narine pour s'étaler en tache d'huile et remplir l'espace, au préalable visualisé avec clarté et modelé sans repentirs. Cette justesse de perception sera le fondement d'une œuvre prolifique, éclectique, du tableautin à la peinture monumentale.

De nombreux croquis au trait d'encre simple, essentiel, dans un format minuscule, fixés sur du papier à lettres y compris le carton support ; dessins spontanés et définitifs en attente d'une dimension monumentale éventuelle. Ainsi, un vaste répertoire de formes contournées, maniéristes, géométrisées s'accumula. On les retrace dans plusieurs compositions, généralement limitées à deux plans, nourries d'une polychromie en arabesque dont les tons, alternés de couleurs chaudes et froides, étaient toujours francs : chez lui, point de *sfumato*, valeurs fondues, indécises ou diluées pour exprimer les lointains.

Dallaire était habité par un monde en effervescence et discipliné à la fois — le rêve et le métier —, farandole de personnages, de faune et de flore dont maints objets aux contours adaptés pour s'inscrire en contrepoint.

C'est en côtoyant ce personnage secret qu'on découvre quelques facettes d'un être complexe avec l'espoir de saisir le drame de l'art. Chez Dallaire, chaque unité de son œuvre relance son dynamisme latent comme un générateur. Dallaire unique, inclassable n'aura jamais fini de nous troubler, de nous fasciner. □

Le passage de la mer Noire, 1956
Gouache sur carton
35,5 xm x 28 cm
Signé et daté en haut à gauche
Coll. particulière
Photo :
Guy Lavigueur

À PARAÎTRE
Jean-Philippe DALLAIRE (1916-1965)
Catalogue raisonné de son œuvre
par François DALLAIRE

COUPS DE CŒUR

Laisse au temps le temps de jouer, 1975
Huile
60 x 50 cm

LUCIE DESROSIERS
ET LES JARDINS DE LA SÉDUCTION

Jules Arbec

Le coup de foudre échappe habituellement à la raison et c'est très bien ainsi. Essayez d'en décrire les mécanismes, vous en rompez le charme, le mystère. Un jour, j'y fus pris au piège devant *Jardins* I et II, deux toiles de Lucie Desrosiers. Je ne connaissais pas l'artiste et encore moins ses œuvres qui me semblaient pourtant familières. Je me demandais par quel processus ce contact intime défiait toute grille d'analyse, toute référence stylistique pour parvenir à cette fusion inexplicable entre l'œuvre et le spectateur. Seule, l'expérience esthétique, plaisir indescriptible, devait me tenir lieu de réponse.

La facture de ces toiles retint d'abord mon attention, la précision et la sensibilité du dessin se conjuguaient avec l'utilisation de couleurs stridentes produisant, je ne savais par quelle astuce, une certaine contorsion de l'espace, mettant tour à tour un plan en évidence, l'autre en retrait. Je sentais, derrière cette mécanique combien consciente, une urgence de dire, un besoin de raconter ou, mieux encore, de retenir une vision fugitive et fragile. Je retrouvais chez l'artiste la volonté de sentir et de faire ressentir à travers une certaine saisie des choses ce je-ne-sais-quoi qui les dépasse....Mais saisir quoi au juste...

La thématique des jardins ne suffisait pas à répondre à la question.

Le passage d'un plan à l'autre traduisait à mes yeux la volonté de manipuler littéralement tel ou tel aspect de la représentation, de privilégier et donc d'altérer ou de modifier tel point de vue par rapport à l'ensemble du tableau. L'œuvre qui s'offrait à moi comme une réalité réversible malgré (et peut-être à cause de) son caractère figuratif n'en reconstituait pas moins l'espace d'un rêve. Ces visions multiples qui m'étaient proposées avec plus ou moins d'insistance restituaient alors l'unité de l'œuvre à travers la liberté du regard.

À partir de sa cohésion et de sa magie chromatique, ce langage m'ouvrait soudain des portes donnant sur d'autres registres d'interprétation, sur un autre type de lecture séquentielle. Derrière une discontinuité apparente de formes et derrière leur foisonnement chromatique, je décelais enfin une ordonnance rigoureuse comme un fil conducteur qui se prolonge dans chacun des traits, cette sensibilité de la ligne qui dynamise les formes et leur confère un souffle vital, une respiration interne rejoignait l'exubérance des coloris pour devenir tour à tour mélodies, chants et symphonies.

Je ne trouvais aucun mot capable de traduire la consistance, la force vitale et la portée signifiante de ces images. Ces œuvres devenaient alors pour moi le lieu magique où s'opère la fusion: point de rencontre où mon regard rejoignait l'intention de l'artiste au cœur du visible où la poésie de la ligne tient lieu de parole. □

COUPS DE CŒUR

DIANA DOMINGUEZ

LA QUÊTE DU CHAÎNON manquant

Jean-Pierre Le Grand

L'esprit est la meilleure salle de montage et de production qui soit[1], affirme Diana Dominguez, dont on pourrait dire que son travail consiste à offrir au spectateur les matériaux bruts d'un « montage » qui se déroulera quelque part entre le corps et l'esprit, au-delà (voire en-deçà) des rapports rationnels établis par le conscient. Art actuel et art ancien, simple et complexe, sensible et conceptuel, espace et plan, humain et artefact y composent un spectre en équilibre instable, sans solution de continuité.

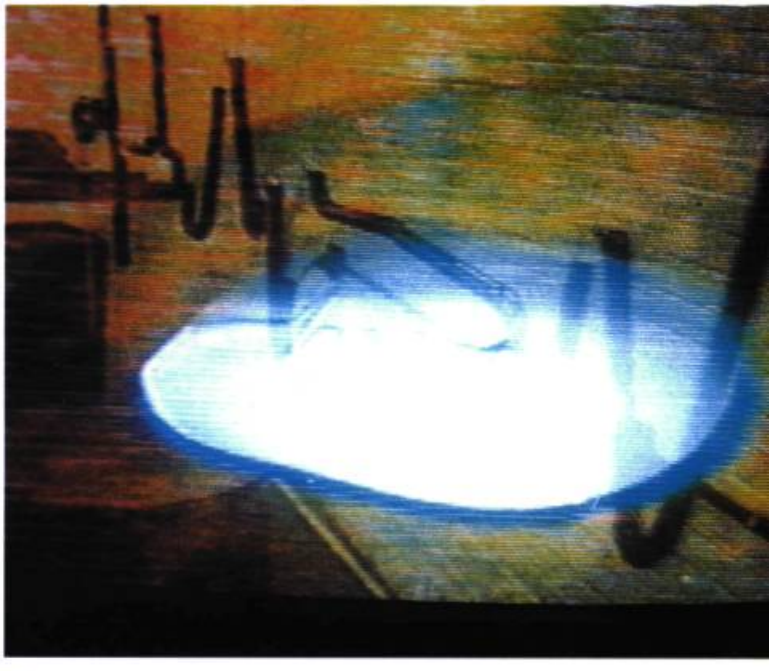
Transe-E (1995) : quatre lieux, quatre espaces, quatre énigmes. *Bio-biblion* : livres anciens et moniteurs vidéo, bol de sang et diapositives, senseurs qui captent le mouvement des corps, agissant sur des liquides qui coulent et se déplacent ; *A-feto* (fœtus/affection) : couloir aux parois couvertes de photographies de laparoscopies montrant mille et une tranches de vies virtuelles, au terme desquelles le spectateur se voit renvoyé à sa propre image. *In-fluxus* : échographies, échos de la voix du spectateur, amplifiée ; *A ceia* (le souper) : images vidéo de l'intérieur du corps affleurant à la surface de vieux barils rouillés, peaux de bêtes et senseurs infrarouges qui captent la chaleur du corps et agissent sur un liquide rouge qui se déplace dans un long tube et s'écoule.

« *... Tout cela est destiné à rappeler au visiteur le flux de l'existence, les transformations temporelles. Je mets en scène la vie et la mort, qui sont présents dans chaque instant de la vie. (...) Nous mourons et naissons à chaque moment. La vie, c'est le temps.* » L'essence de cette exploration des rapports entre l'humain et ses technologies réside non pas dans l'emploi de tel ou tel instrument de pointe, mais dans une approche, une démarche. Tensions, hétérogénéité des matériaux. Incessante expérimentation, partie de la sérigraphie, du dessin, de la peinture, pour embrasser la photocopie, l'installation, la vidéo, le vidéotexte, l'électronique. Vision qui chevauche passé, présent et avenir.

« *J'estime qu'il est important, maintenant, de réfléchir sur les effets d'une technologie qui rend possible des moments d'une nouvelle sensibilité. Beaucoup de choses passent inaperçues, que j'essaie de révéler en tant qu'artiste. (...) Quand l'homme appuie sur des boutons, qu'il utilise des commandes à distance, des terminaux de télécommunications ou même qu'il accède à des bases de données, il a un contrôle accru sur la situation. Il ne veut plus se sentir exclu, mais inclus. Comme quand on partage un plaisir. Avec des interfaces comme un gant de données, un écran tactile ou un terminal télématique, le changement intervient dans le tissu même de l'image et non pas à l'extérieur, comme dans la vision. Les technologies interactives créent un rapport physique, ce qui engendre des mutations du contenu signifié. L'interaction même qui produit une transformation physique de l'objet d'art véhicule les principes d'une métamorphose. Cela amène un changement fondamental. (...) Il ne fait pas de doute qu'avec la technologie la valeur du corps humain s'accroît. (...) L'inclusion du corps à travers l'utilisation d'images en mouvement qui en montrent le fonctionnement interne, l'énergie captée par les senseurs, la projection du corps du spectateur sur écran vidéo, la voix dont les échos se perdent dans l'espace, l'action des liquides qui bougent et bouillonnent, tout cela me porte de plus en plus à croire que nous voyons avec tout notre corps.* » Une fois apprivoisées, habitées par l'humain à travers un art qui déchiffre, déstabilise, désacralise et resacralise sur un mode autre que la fascination, les technologies nouvelles révéleraient-elles un pouvoir inattendu, celui de rétablir un certain chaînon manquant entre le corps et l'esprit ? □

[1] Les propos de l'artiste sont extraits d'une entrevue menée par Rogério Costas pour le catalogue de *Trans-E* (traduction libre).

Trans-E, 1995



MICHÈLE DROUIN

LA MATURITÉ

Jean-Pierre Duquette

Dans ses tableaux récents, Michèle Drouin explore des voies nouvelles, en particulier la problématique de l'ouverture/fermeture, et du rapport de la forme à la limite, à travers un processus qu'elle qualifie « d'intériorisation géométrisée », produisant des œuvres plus nettement structurées que ce qu'on avait vu auparavant. Ces architectures consolident en quelque sorte la surface colorée, affirmant une organisation plus nettement dessinée, plus présente, et qui introduit un double espace en creusant au centre de la surface une profondeur qu'on dirait illimitée. À la périphérie, le *cadre* est tracé en larges plages sombres (bleus, noirs, verts, violacés) qui bordent les quatre frontières de la toile, avec parfois des transparences ou de minces éclairs intersticiels (ocres, bleus), et toujours généreusement spatulées. Au centre de cette paroi lourdement *bardée*, l'ouverture – comme un judas, une meurtrière – perce une trouée rectangulaire ou carrée, lumineuse, mais qui, paradoxalement, se trouve comme oblitérer le lointain, obturer le vide par des barres horizontales ou verticales, parfois des quadrillages qui tout en même temps emprisonnent le regard et l'aspirent dans un appel irrésistible, un engouffrement à l'infini. Cette double fonction simultanée, indécidée, installe un équilibre précaire, créant une tension dynamique qui constitue toute la force du tableau, son affirmation.

Un petit format de cette série, *L'Exil en soi* (78 x 61 cm), peint à Marseille durant l'été 1995, constitue un excellent exemple de cette nouvelle phase dans l'évolution de Michèle Drouin, en ce qu'il résume et concentre les données essentielles de cette recherche. Les quatre pans sombres imbriqués en pourtour encadrent trois traces verticales plus étroites (bleu, ocre brun, ocre jaune) qui semblent flotter dans un espace indéfini (mais à quelle distance ?), dans un champ libre et qui libère le regard du carcan qui les enserre. Mais l'un va nécessairement avec l'autre : la trouée ne serait pas pensable – même illusoire – sans la *sertissure*, le lointain sans la sévère proximité enchâssante du *cadre*. On se trouve ici devant une démarche de maturité, un travail abouti. Les larges étalements de couleur qu'on connaissait déjà sont désormais constitués en système, plus affirmés, avec une force et une nécessité qui s'imposent, sans pour autant se livrer d'emblée au regard (mais ceci, bien entendu, est vrai de toute peinture sérieuse). La lumière est captée et rendue autrement que dans les œuvres qui précèdent, à la fois plus subtile et plus intérieure, et davantage *réfléchie*. On aimerait vivre longtemps avec ce tableau, tout comme avec les autres toiles de cette production des derniers mois. □

L'exil en soi
Acrylique sur toile, 1995
78 x 61 cm
Photo :
Pierre Charrier

JEAN-LOUIS ÉMOND

LES TRACES DU FEU

Édouard Lachapelle

En pierre de Montréal, avec de l'acier ouvragé, un torse meurtri qui n'a rien du compte rendu anatomique, aucune exactitude anthropométrique, plutôt : inclinée et tendue comme en un essor, une forme mystérieusement mobile, un envol, variation sur le thème « torso » inexplicablement troublante, vivante.

Je m'en souviens, comme s'il s'agissait d'hier, de ce jour, de fin d'automne 1984 où j'ai vu mon premier Émond[1]. C'était à la galerie... alors nommée... Frédéric Palardy.

Si l'expression « coup de cœur » a un sens, c'est cette découverte qui pourrait en être l'exemple : un coup de foudre qui vient subitement changer tout un mode de perception, faire voir autrement en un éclair.

La sculpture en question, par tous ses détails, m'a fait croire à une prédestination. Cette « rencontre », elle m'attendait ; elle m'a semblé prévue par les voies cachées d'une sensibilité que je m'ignorais, comme une histoire d'amour préparée, selon Platon, dans une connaissance oubliée, souvenir soudainement révélé de nouveau pour la première fois.

Maintenant, je te connais assez pour simplement comprendre que cette œuvre est aussi dynamique que toi et je peux te voir dans tes sombres cavernes, avec tes métaux, tes « grinders » et ta patte cassée, travailler tel Héphaïstos ou Vulcain à donner suite à l'ardeur du feu, à l'âge des pierres, à ta générosité. □

[1] Pierre Bertrand, *À Pierre Fendre*, Éditions Humanitas, 1994, pp. 15 à 32.

Jean-Louis Émond et une des œuvres de la série des Ponts dans son atelier en février 1996.
Photo : Mathieu Poirier

PATERSON EWEN

UNE PRÉSENCE sculpturale

John K. Grande

Pour la plupart d'entre nous, Paterson Ewen est celui qui fait des tableaux avec du contreplaqué. Mais approchons-nous un peu plus de ces tableaux. Oui, il perce, creuse, sable le contreplaqué, il lutte avec les matériaux. Mais ce n'est pas ce qui rend ces œuvres uniques. C'est la façon dont les bandes d'acier, les clous, les chaînes et les feuilles de métal, ces matériaux ordinaires qu'il utilise, témoignent de la réalité tout en créant immédiatement un lien physique avec le sujet de l'œuvre. Les tableaux de Paterson Ewen ont une présence sculpturale. La perceuse électrique est le pinceau avec lequel il troue le bois pour découvrir ce qu'est ce matériau et ce qui est dans ce matériau. Il incise des lignes et des formes et établit ensuite un dialogue avec le sujet/matériau en tant que figuration.

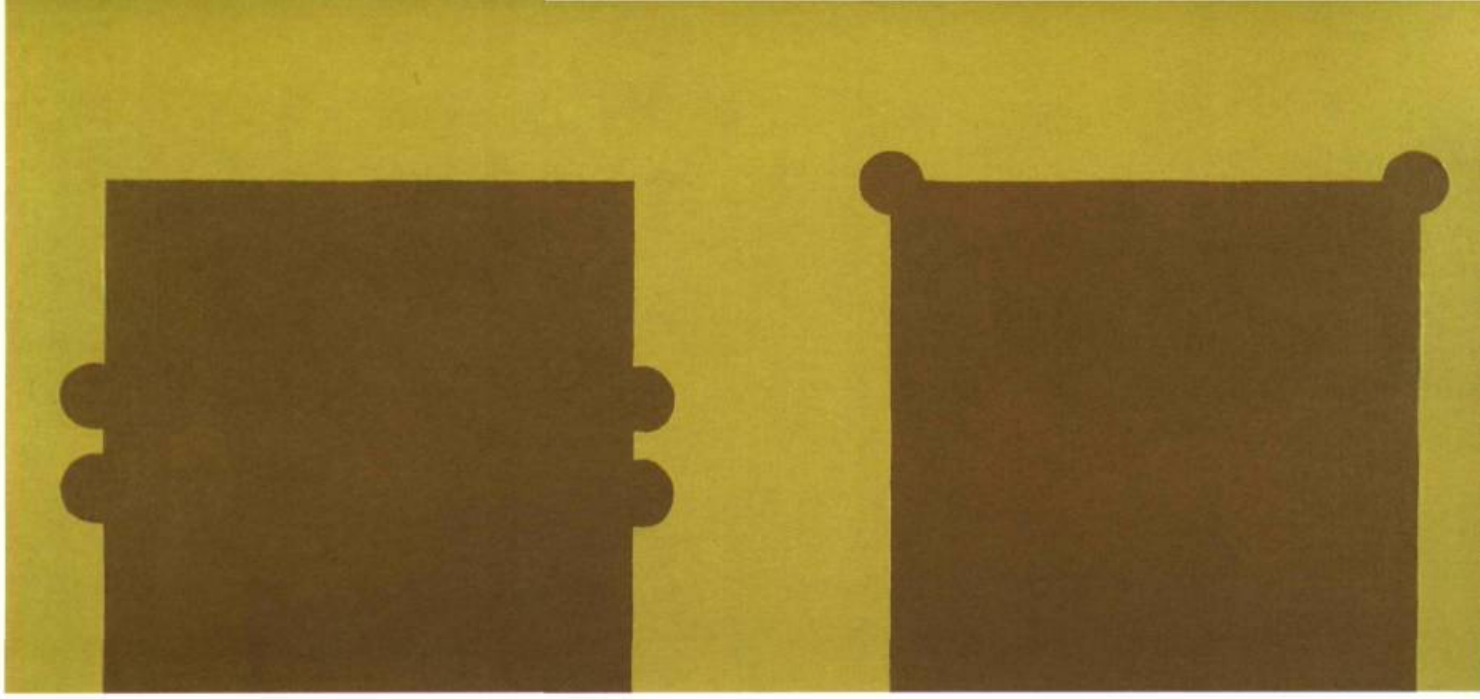
Les premières racines d'Ewen en tant que peintre remontent à la fin des années 40, à l'Ecole des Beaux-arts de Montréal. Dix ans plus tard, Ewen assistait aux rassemblements automatistes de Paul-Emile Borduas et développait son propre style gestuel abstrait. Symboles d'une dénonciation de l'art, des lignes furent intentionnellement introduites dans les tableaux d'Ewen à la fin des années 60, lorsqu'il commença à s'éloigner de l'abstraction. Selon Ewen, les canons de la peinture moderne étaient alors devenus trop catégoriques – aussi denses en principes qu'un registre l'est en noms, sans être aussi intéressants.

Après son déménagement à London, Ontario, en 1969, les lignes devinrent, selon les propres mots d'Ewen, «des traces ou des vibrations dans l'espace.» Il s'intéressa alors aux phénomènes naturels. Le bois et l'image remplacèrent la toile et l'abstraction. Les *Phenomascapes* (titre général des œuvres créées après 1971) dépeignent l'univers en mouvement: des éruptions solaires, des galaxies, des éclipses de soleil et de lune, ou des effets plus accessibles, tels que le vent, la pluie, la grêle, l'orage, la neige ou l'écoulement de l'eau. Creuser à la scie ou au rabot électriques dans un panneau de contreplaqué, c'est un peu comme faire de la gravure sur bois, à une autre échelle. La physicalité du processus s'apparente aux effets concrets des phénomènes naturels. Dans des œuvres telles que *Thunderchain* (1970) et *Rocks Moving in the Current of a Stream* (1971), l'universel se retrouve sur la scène de la nature. Des stries de scies industrielles évoquent l'orage ; des morceaux de linoléum font naître des rochers; des feuilles de métal, l'eau.

Comet
Techniques mixtes sur acier, 1993
46 x 50 cm

Ses œuvres plus récentes vont encore plus loin. Dans *Eclipse of the Moon* (1990) et *Close-up of a Cross Section of a Cumulus Cloud* (1991), les couleurs sont restreintes aux noirs et aux blancs. Les nœuds et le grain du bois ont leur propre couleur grâce aux variations lumineuses du « bois dans le bois ». Paterson Ewen prend ce qui est là et le transforme en quelque chose de cosmique, qui est ce qui est là. C'est le miroir de ce qui existe au fond de nous: l'attraction magnétique. Une cosmologie personnelle se développe à partir d'une densité de matériaux, d'énergie et de compulsion. La sensation physique d'un univers physique. □

(traduit de l'anglais par Monique Crépault)



Sans titre, 1995
Acrylique sur toile, 120 x 60 cm
Courtoisie Galerie B. Jordan,
M. Devarrieux, Paris

SYLVIE FANCHON

COULEURS EN SATURATION

René Viau

Pour Sylvie Fanchon, « less is more ». Avant tout « par choix délibéré », elle est peintre « On se méfie de la peinture en France » explique Sylvie Fanchon. « Il n'y a pas assez de regard sur les peintres. La peinture charrie tellement d'histoire. Depuis le début du siècle, on n'a pas cessé d'annoncer sa mort. Cela rend nécessaire de toujours préciser pour soi les raisons que l'on a de peindre ».

Elle poursuit à son atelier de Montreuil, près de Paris, sa « stratégie d'occupation du tableau » à partir de « contraintes fortes » dans lesquelles, elle trouve « plus de possibilités d'ouvertures ». Cette simplification lui permet, en resserrant les paramètres, de densifier un propos « où tout peut arriver » tout en reprenant à zéro le geste même de peindre. À partir de cette simplicité de base, c'est un peu comme si l'artiste réinventait à son propre usage, avec rigueur et sans aucun dogmatisme, une gamme, un vocabulaire et une façon de faire.

Sylvie Fanchon n'utilise ainsi que deux teintes par toile. Ce sont des couleurs « salies » obtenues par un alliage des trois primaires quelquefois mélangées à du blanc ou du noir.

Le ton terreux de ces plans-surfaces est associé à des éléments géométriques encore très simples: lignes, carrés, circuits linéaires, rectangles en grilles, petits cercles en suspension ou des formes qui ont de plus en plus tendance à s'assouplir.

Pour en arriver à de telles configurations qui, un peu à la manière de pictogrammes, doivent pouvoir presque s'imposer d'elles-mêmes, le traitement de la surface est d'abord expérimenté sur maquettes, puis répété sans cesse à petite échelle et agrandi en dimensions réelles jusqu'à ce qu'il trouve sa place avec évidence. L'assise est placée en bordures et sur la partie inférieure avec un curieux effet de « tableau dans le tableau ».

Des rapports binaires sont ainsi établis entre des tons à l'acrylique, incertains et brouillés, couleurs de sable, de terre, des marrons ou des verts, et des alliances ocrées ou grisées, violacées ou orangées tout aussi saturées. Cette couleur est appliquée en aplat à main levée non sans une certaine superposition par endroits tandis que l'on dénote parfois quelques accidents et coups de pinceaux. Apposées au pinceau sans ruban gommé, les arêtes de chaque plan font naître des qualités vibrantes, manifestant une forme d'écriture, la trace et la présence de l'artiste.

Chaque toile s'ouvre, ou se creuse, en rupture frontale. Bien que contenus, des champs colorés feutrés transparaissent en filigrane et semblent s'échapper de ce dispositif volontairement éteint et contrôlé. Ce ressourcement fait naître à la surface de ces opacités une animation inattendue provenant des rapports binaires de complémentarité et un espace marqué de frontalité qui semble pourtant envelopper le spectateur. Ces stratégies picturales combinatoires refusent tout autant la sérialité géométrique que l'inventaire réductionniste pour chavirer ici au profit de la jubilation sensorielle et d'une charge troublante ainsi harnachée avec discrétion. Cette démarche vise avant tout à transmettre avec raffinement sensation et émotion au spectateur ainsi «décontextualisé». Sa lecture du tableau se situe non seulement dans un rapport d'absorption et de pure *physicalité* mais encore s'étend à une interrogation et à une certaine étrangeté nées du décalage causé par le heurt de la prégnance certaine de la forme et l'effet de ces couleurs boueuses, inclassables et non-référentielles, en un choc sourd et retenu, dissonnant et révélateur. □

LEONOR FINI

LA PROFONDEUR GRAPHIQUE

En rédigeant ce texte, j'ai appris la disparition récente de Leonor Fini. Née en 1908, son œuvre abondante, peinture, graphisme, décors et costumes, s'est étendue sur 70 ans. Une grande rétrospective est prévue pour septembre 1996 à Paris (Galerie Dionne, 19 bis, rue des Saints-Pères, Paris VI).

Hélène Legendre De Koninck

Dessin tiré de Leonor Fini graphique, texte de Jean-Paul Guibbert, Lausanne, *La Guilde du Livre et Clairefontaine* (pour les illustrations: Leonor Fini), 1976, p.17.

Un trait de plume... sur fond blanc. On est fasciné, entraîné dans sa course. Trait au long cours, fluide, il effleure le papier, fouille, explore, se répartit dans la lumière, se renouvelle, se réinvente: noir sur blanc, voir sur blanc! De l'amont à l'aval, il parcourt l'étendue du silence, sans mesure. On l'imagine parfois à la limite de l'affolement.

Le sens, un moment, nous paraît suspendu au hasard. Leonor Fini, la lumière au bout des doigts, le saisit précisément au fil du hasard. C'est à même la libre trajectoire du trait que celui-ci prend forme. À l'inverse, dans un virage du sens, la part de hasard, celle qui est liée au sens, trouve aussi à s'exprimer dans l'œuvre. Elle le fait avec toute son originalité et sa nouveauté.

Encre noire pour éclairer la page blanche! Jour qui a besoin de la nuit pour paraître. Ainsi s'échangent l'encre et la lumière, comme la nuit et le jour, la profondeur et la surface. Le trait de plume s'éclaire, devient vital, il devient ligne de vie: la ligne qui unifie le sujet. Un personnage,—un arbre de vie parfois!—se découpe sur le papier. L'encre, celle du graphiste comme celle de l'écrivain, donne vie et mouvement.

Abondant, fantaisiste, le trait de plume est en équilibre sur l'espace de la page blanche. Ce *presque rien* imprégné de silence, se risque dans la lumière pour inventer la transparence. Aveuglé, il court à la limite du visible pour signaler des intensités, accentuer la légèreté d'une ombre, esquisser l'ampleur d'une émotion davantage que ses contours. Effleurant une main délicate, il souligne un poignet, des chevilles, des genoux: ces articulations, ces nœuds de force, qui sont autant d'occasions de décor. Dans la fulgurance de sa course, le trait virevolte, aérien au détour d'un détail, ondulant un volant, ajourant une dentelle, allégeant une chevelure. Le temps d'une spirale rapide, il ajoute au mouvement de la vie.

Un personnage monte à la surface, dessin profond, figure sans épaisseur. Foisonnant et dépouillé, le profil tremblé, dans l'étendue du silence, il porte le sens à la manière d'un mime. Fabuleux, souvent énigmatique, parfois macabre, extravagant, il se présente aussi perruqué, masqué...à la fois masqué et transparent! Son costume élaboré avec minutie recouvre et suggère une immensité intérieure. Plus que présence, plus qu'apparence, le personnage est apparition. Souvent, il est coiffé d'un immense chapeau fleuri, éblouissant, qui l'orne et le couronne tout à la fois. Son visage reste le centre de gravité de la scène.

Dans l'œuvre graphique de Leonor Fini, la charge de sens passe par un effet de théâtre . Un théâtre où, dans des costumes de fête, se jouent les éclats et les mystères de nos vies. Un théâtre où le geste trace dans la lumière la projection voyeuse de nos drames. Un théâtre, hors du temps et de l'espace, où la vérité de nos traits a pour tout décor le fond de papier blanc. □

COUP DE CŒUR

TOM FORRESTALL

MINIATURES

AS BEAUTIFUL OBJECTS

Virgil Hammock

I am rarely profoundly moved by contemporary art in the way that I have been by the works of the great masters of the past and, in particular, by the works of fifteenth century masters of Flanders such as Jan van Eyck or Hugo van der Gœs. Perhaps this is because of the mystical nature of Flemish art which is a quality that is seldom invoked in this post-modern age or, it may be, that, as I grow older, and death closes in, I want something to believe in and this art has given me some sense of a divine order.

Nova Scotia's Tom Forrestall is certainly an artist who has always marched to the beat of a different drummer. There are those that say that he is a lesser clone of Alex Colville or Chris Pratt, but these are people who have never stopped to look closely at Tom's work. I am moved by Toms's art in a way that I am not by the works of Colville and Pratt. The works that affect me most are his miniatures some of which are a mere six centimetres in length. Despite their size they contain a whole world within their small format. A feature of contemporary art that often gives me pause is that many artists often rely on producing very large works in the mistaken idea that a small, and often unimportant, idea, can gain substance by sheer size.

I have three of Tom's miniatures in my home at the moment. *In Town*, 1992, a diamond shaped work six centimetres across; *Nude in a Darkened Room*, January 1995, nine by nine centimetres, and *Witness to the Rocket*, February 1995, twenty and one half by six and one half centimetres. They are all painted in egg tempera, a medium that even predates the Flemish masters I so admire (Indeed, Jan van Eyck is often credited with the invention of oil paint).

Too often the obvious is overlooked when looking at a work of art. Attempts are made to find a theory to explain our feelings towards a work of art as if we feared our emotions. Forrestall miniatures are beautiful objects. They are the results of a great deal of patient, hard, work. They are not mere presentations of the real world no more than Barnett Newman's paintings are – they are his vision. *In Town* is totally made up. There was no naked woman in a darkened room as portrayed in *Nude in a Darkened Room*; both the nude and the room are products of his imagination. *Witness to the Rocket* is, like the others, a combination of many things. He did see a rocket go off during a fireworks display. The image stuck, to be recalled later. The row of trees was from another location and radically changed in the painting. The part of the face in the painting is of his own invention. All of these elements were put together in the resulting painting. These are the mechanics of *Witness to the Rocket*, but they are not its meaning. Meaning is brought to the picture by the viewer. One can read hope into the picture while someone else might find despair, but few will find nothing.

What I find in *Witness to the Rocket* is mystery – not the mystery of a detective novel, but that of a medieval mystery play. The title might lead you to belive that the rocket is a signal of distress or, on a more upbeat note, witness to a Canada Day fireworks display. What is interesting is that *Witness to the Rocket* is only one of four titles that Forrestall list on the back of the work, the others are: *Outskirts at Night*, *Night watch*, and *The Flair at Night* – pick your title, pick your meaning – better still, figure out the meaning of the painting from looking at the work and ignore its various titles.

We live in a difficult world. Art can help bring a semblance of meaning to our chaotic lives, but only if we let it and only if we allow the magic of the creative imagination. We do ourselves, and art, a misservice if we try to reduce art to theory. We cannot explain love nor can we really understand what it is about a work of art that can move us to tears. I can hold one of Tom's miniatures in my hand and wonder about the meaning of life. Corny, perhaps, but beauty is corny and we have so little beauty in today's art world. I want to be transfigured by art, wounded by the arrow of wonder, and Tom's miniatures do that for me. □

PNINA gagnon

À REBOURS DE LA PHOTOGRAPHIE

François-Marc Gagnon

À qui se serait donné la peine de parcourir le Québec, au cours du splendide été 1995, jusqu'à Sept-Iles, aurait été faite la surprise non seulement d'une exposition majeure de Pnina Gagnon, mais d'un exposé parfaitement clair sur les phénomènes lumineux et spécialement les aurores boréales, qui l'ont intéressés, au Musée régional de la Côte-Nord. On pouvait voir en effet dans une petite salle attenante à son exposition une présentation didactique, tout à fait remarquable sur la lumière, due à Denis Gasse. Dans la grande salle où Pnina Gagnon exposait ses œuvres, attirait d'abord l'attention une sorte de bassin d'eau dans lequel gisait son *Tapis de la mer*, une œuvre gravée au couteau dans un lourde feuille de caoutchouc lors d'une session de travail, en 1982, dans la Mer Rouge. Un mécanisme discret faisait circuler cette eau et des réflecteurs puissants produisaient des reflets dansants sur une grande surface peinte en blanc, imitant à la fois les réflexions solaires sur les vagues et les aurores boréales. Ou plus exactement faisant comprendre le lien visuel qui existe entre ces deux phénomènes.

Sillage de bateau I, 1986
Huile sur toile, 250 x 200 cm
Coll. Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Iles.

Pnina Gagnon poursuit à la trace dans sa peinture, depuis quelques décennies maintenant, ces mystérieux et mouvants phénomènes. On pourrait penser qu'il y aurait là plutôt matière à vidéographie, mais outre que la simple vidéographie des aurores boréales ou des reflets du soleil sur l'eau a été mille fois faites déjà, la peinture de ces phénomènes mouvants a, en plus du défi propre à la fixation du mouvement sur la toile, l'intérêt de définir à *rebours*, si l'on peut dire, le rapport de la peinture à la video, et plus largement à la photographie. On sait qu'à ses débuts la photographie, cherchant sa propre légitimation, tentait d'imiter la peinture. On pourrait se demander ce que pourrait donner une peinture qui dépendrait de la vidéographie ou d'autant d'images fixes qu'il est nécessaire pour capter un mouvement. Dans le remarquable essai rédigé pour le catalogue de Sept-Îles, Monique Langlois avançait que le travail de Pnina Gagnon démontrait que la « peinture (pouvait se) libérer de ses attaches figuratives par des possibilités de renouvellement puisés dans les conditions epistémiques de la photographie et de la vidéo, deux domaines qui favorisent en principe, la duplication du *réel* en raison d'une technologie avancée ».

On pourrait dire que Pnina Gagnon est revenue à une expérience qui avait fasciné le premier Duchamp, celui du *Nu descendant un escalier*, 1912, sauf que Duchamp avait eu besoin des photographies déjà analytiques de Jules-Étienne Marey pour imaginer une transposition du mouvement en peinture. Ce qui est nouveau ici, ce n'est ni l'idée de la superposition, ni le projet de la nécessaire transparence des contours les uns par dessus les autres, mais le souci de la déconstruction de la forme que le procédé de Pnina Gagnon impose impérativement à tous ses « sujets », qu'il s'agisse des sillages de bateaux ou d'aurores boréales. Il y a toujours un lien entre le phénomène annoncé par le titre et la configuration qui paraît sur le tableau, mais ce lien ne fait jamais appel à une image conventionnelle du phénomène. Il se retrouve ici déconstruit et recréé dans un univers différent, proprement pictural, selon un code toujours indiqué dans le bas du tableau.

Que le résultat soit esthétiquement satisfaisant, pour ne pas dire splendide, n'est pas sans ajouter une dimension de plus à cette œuvre déjà remarquable et des mieux située dans la peinture d'aujourd'ui. □

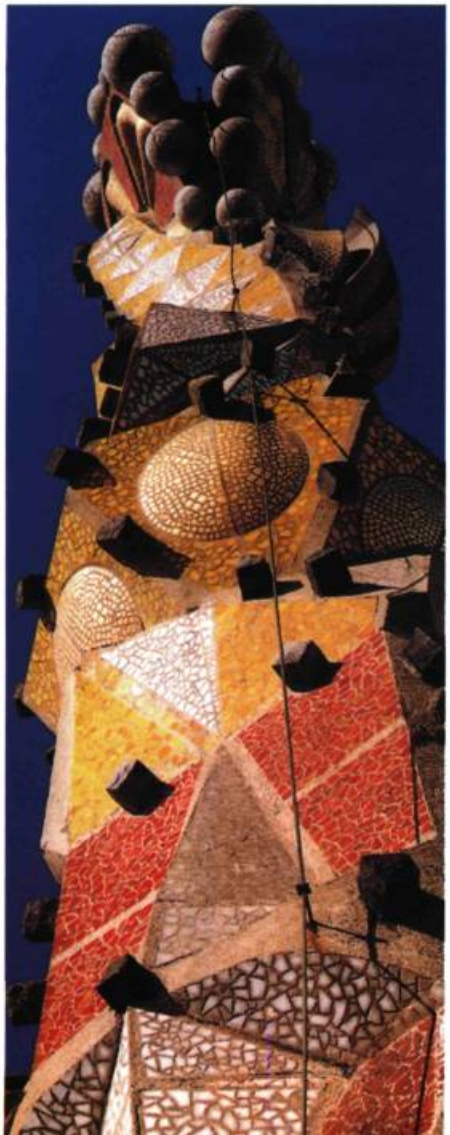
COUPS DE CŒUR

L'ARTISTE COMPLET

ANTONI GAUDI

Jacques Folch-Ribas

Dites qu'il est catalan, et que cela explique mon coup de cœur. C'est votre droit. Cela m'est égal, c'est aussi mon droit. Mais laissez-moi vous raconter, tout de même. Mon père avait vingt-cinq ans et jouait aux échecs avec lui, qui en avait soixante-treize. Un vieil homme pauvre, mal vêtu, horriblement occupé par la passion de son art qui s'appelle architecture mais qui était aussi bien sculpture et peinture. On pourrait dire musique, certains l'ont dit : la musique des pierres. L'année suivante, il se faisait écraser par un tramway. A ses funérailles, il y avait soixante mille personnes, le peuple de Barcelone, pas seulement des artistes mais ceux qui s'étaient reconnus dans son art. Moi, je n'étais pas encore né.

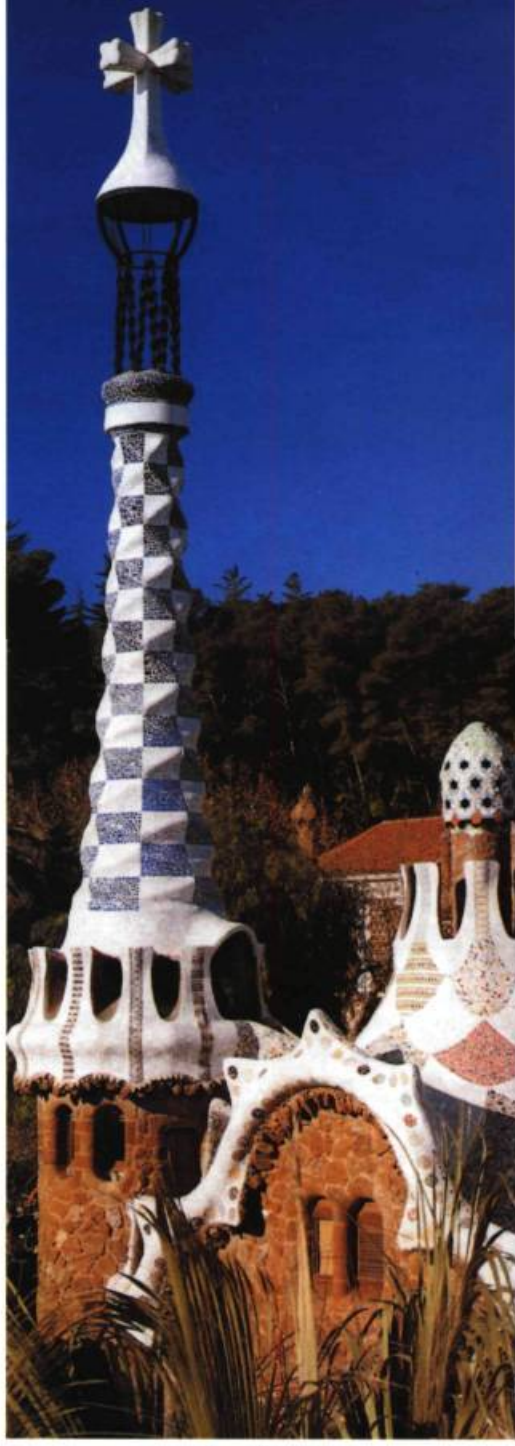


Plus tard, à Paris, durant mes études d'architecture, mes maîtres en histoire et en construction me parlèrent de lui avec admiration. Il avait, paraît-il, utilisé pour la première fois des structures nouvelles, paraboliques, hélicoïdales (cela, c'était pour la technique). Il avait mis en scène des colonnes obliques, qui se divisaient parfois en fûts comme ceux d'un arbre. Il avait mis des motifs floraux et animaliers un peu partout. Il construisait des toitures sculptées de formes baroques ou orientales, qu'il peignait de couleurs vives à l'aide de morceaux de céramiques cassées...

– Comment, vous n'avez pas vu ses bâtiments d'habitation ? C'est extraordinaire. Et puis, sa cathédrale ! C'est la dernière cathédrale, voyons, qui se construira lentement, comme au Moyen Age, avec les oboles du peuple, pour le peuple, et il faudra au moins deux siècles pour la terminer !

Déjà, ces choses-là frappent l'imagination... C'était l'artiste complet. Insolite, non conformiste, populaire, naturaliste, utilisant les souvenirs de l'art médiéval, et gothique, et musulman, en même temps que les données du génie constructif le plus moderne... Inclassable, comme les Grands.

La Sagrada Familia (détail)



Parc Güell (détail)

Ce n'est que beaucoup plus tard que je pus me rendre à Barcelone, et « tomber en amour » avec le vieil homme et son art.

Chaque fois, les mêmes vibrations. Quelque chose qui vient de très loin, du fond des espaces. Chaque fois, le même étonnement et le même enthousiasme devant tant d'imagination et une si forte présence, et une si belle certitude que la seule chose qui compte sur cette terre, c'est l'art : la traduction personnelle du monde.

Il s'appelait – que dis-je, il s'appelle Antoni Gaudi. Celui-là, d'artiste, il franchit allégrement les siècles. On ignore s'il mourra vraiment, ni quand. □

COUPS DE CŒUR

PIERRES VIVES

DOMINIQUE GAUVREAU-TREMBLAY

Corine Bolla-Paquet

Portes fermées ou secrètes, lieux étranges, lieux où le hasard permet de construire à partir d'éléments déconstruits. Architecture sans architecte, architecture vernaculaire et.... maison aux portes fermées. Il y a aussi dans le travail de Dominique Gauvreau-Tremblay des pans de murs où dansent des bribes d'alphabet runique sur des fonds aux couleurs de pierre. Les formats sont exceptionnellement grands pour donner à voir la dimension du bâtiment, de la construction, des lieux qui habitent son œuvre.

Pas de matériaux nobles utilisés comme on le ferait en gravure. Brunâtre, grisâtre, le mur gravé ne vient pas du mur. Il est le résultat de l'impression de matériaux trouvés. Pourtant, peu importe; le grillage ramassé ou le vieux carton trouvé par l'artiste transmettent au papier le travail du temps qui imprime une texture reconnaissable par tous.

Technique par laquelle les différents motifs et niveaux d'une plaque sont créés par procédés additifs. Ainsi, différents matériaux sont collés sur un support rigide afin de construire les reliefs, au contraire de la gravure qui crée ceux-ci par incision des creux ou en relief ou les deux à la fois.

Le procédé de la collagraphie qu'utilise Dominique Gauvreau-Tremblay lui permet de s'approprier, de façon extensive, des morceaux de carton, des bouts de prélarts de formes diverses ou encore des plaques de métal qui servaient autrefois à séparer des fichiers. Il n'y a pas d'idées préconçues, c'est avant tout la matière qui déclenche les images. La forme du matériau et sa surface permettent au graveur de laisser une trace sous forme de matrice dans laquelle vont apparaître ensuite, sur le papier, après plusieurs passages et selon la méthode Hayter, la pierre, les murs, les roches, le sol.

Les tonalités de gris, de bleu, de fumé, de vert sont un parti pris esthétique qui traduisent sans les trahir les espaces du nord où l'artiste se ressource, loin de Montréal. Elles forment à la fois murs et fenêtres. Dans *Portes secrètes 5*, les murs font mur devant le papier. Ils portent quatre fenêtres closes dessinées par un gris métallique comme des portes blindées tenant à l'abri du regard certains documents de l'histoire. Ces fenêtres bouchées, les murs parlent de la vie et du temps. Il y a même quelques armatures partiellement découvertes qui les accompagnent. Elles marquent l'essentiel de toute chose, c'est-à-dire ce qu'il y a derrière la façade. *Portes secrètes 3* pratique une anti-ouverture; la brèche n'est que blanche et le mur devient la véritable fenêtre. Voilà donc pourquoi il n'y a rien à voir dans les fenêtres. Au contraire, c'est tout le mur qui incite à la vision. Il laisse passer ses mots qui sont peut-être les nôtres.

Quelqu'un y aurait gravé un curieux alphabet qui aurait un but divinatoire. Il signifierait qu'un mur n'est plus une cloison, un brise-regard interdisant de s'évader ou de simplement passer. Il indiquerait plutôt la présence d'une enceinte qui entoure et protège sur laquelle s' inscrirait alors un monde des plus secrets – 4575 introduit par une histoire dont il s'agit d'imaginer les bruits. C'est, du moins, ce que ce relief gris laisse entendre. Voir le mur, c'est écouter les bruissements dans les rythmes du relief. □

Portes secrètes 3, 1993.
Collagraphie sur papier, 105,4 X 70 cm.

COUPS DE CŒUR

Champ, 1990-1993
Terre cuite
Musée des beaux-arts de Montréal
Photo :
Brian Merrett.

CHAMP DE GORMLEY FÊTONS L'INSTANT

Michèle Tremblay Gillon

Avec sa figure humaine la plus archaïque possible, Antony Gormley se démarque, à première vue, du « high tech » de notre culture et du monde de communication généralisée dans lequel nous vivons.

Pourtant, comme le numériste qui travaille sur ses images de synthèse[1], Gormley ne se préoccupe pas du dernier état de son œuvre, du produit fini, de sa belle forme, de sa vérité ni de son originalité : d'exposition en exposition, *Champ* n'est qu'un moment provisoire de temps construit qui change d'une fois à l'autre, un acte ponctuel, un passage[2] .

Avant tout, *Champ* se présente comme le processus d'un fonctionnement, la logique d'un système ouvert autoproducteur et une organisation visuelle en interaction avec des projections d'elle-même. La perception par « scanning » permet d'y voir que d'une statuette à l'autre, d'une cellule à l'autre, d'un centre énergétique à l'autre, d'un devenir illimité à l'autre, l'œuvre opère comme un organisme vivant lié à son environnement, à une logique de la causalité mutuelle où l'égocentrisme s'oppose à la sagesse systémique. Ce collectif mouvant, s'articulant selon la surface donnée, peut aussi être perçu comme un système politique ou une sorte de cerveau traitant de l'information, comme un des rouages et des modèles de commandement de l'hyper « machine infernale » dont parle Baudrillard.

Tous ces systèmes impliquent une perte d'origine et Baudrillard précise bien l'angoisse de la disparition qui en découle. La travail de Gormley en est imprégné : la nostalgie prend alors tout son sens. D'où l'importance que l'artiste accorde, dans *Champ*, au gigantisme, à la production indéfinie et à ses effets mnémoniques illimités. « Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept... la simulation... est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel. »[3]

L'organisation est, ici, la substance même de l'œuvre où circulent, sans cesse, flux et transformations. C'est en décodant sa puissance dialectique et sa médiation visible et intelligible du réel que se révèle sa beauté. Comme nous le fait si bien remarquer Gareth Morgan dans son analyse de l'organisation[4] , ce que nous apportent à l'heure actuelle les images, les métaphores, c'est le décodage de l'organisation vue comme une façon de penser.

L'image de l'artiste et celle de l'œuvre sont ainsi redéfinies, et *Champ* se situe à l'intérieur de cette nouvelle définition de l'art. □

[1] Cauquelin, Anne, *L'Art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Que sais-je ? », 1992.

[2] La conception de *Champ* débute en 1988 et fut montrée, pour la première fois en 1991 à la Salvatore Ala Gallery de New York, puis à l'ancienne prison municipale de Charleston, au Musée de Worth, au Centre d'art contemporain de Mexico, au Musée d'art contemporain de San Diego, à la Galerie de Corcoran de Washington et, enfin au Musée des beaux-arts de Montréal en 1993. Notons que lors de chaque exposition il y eut de nombreux changements et variations selon le lieu de présentation, et une accumulation chaque fois plus grande – jusqu'à 42 000 statuettes à Montréal – Voir Vie des Arts, no. 151, été 1993, p.63.

[3] Beaudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galillée, 1981, p.10.

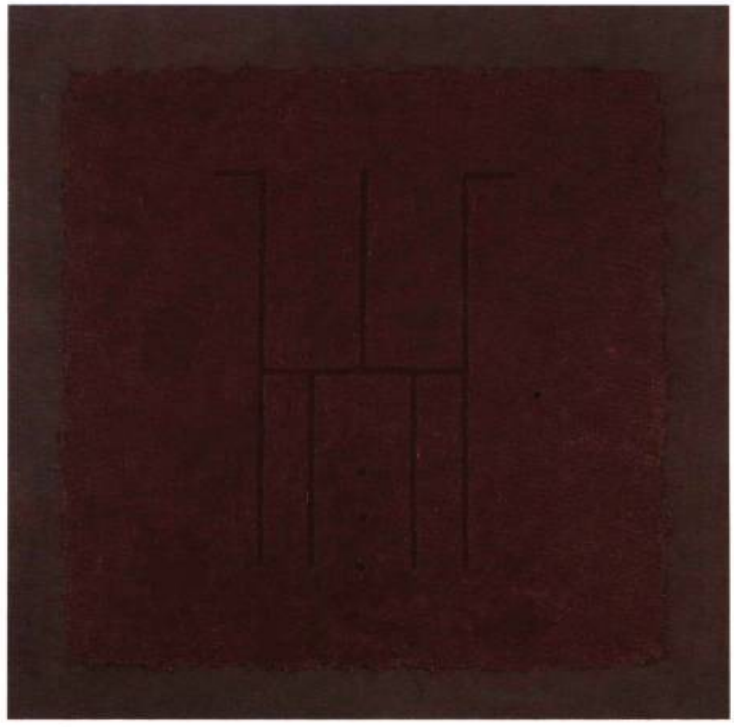
[4] Morgan, Gareth, *Images de l'organisation*, traduit de l'anglais par Solange Chevrier-Vouvé et Michel Audet de l'Université Laval, Québec, Éditions Eska, 1989.

JAMES GUITET

BLANC de mémoire et BLANCS manteaux

Monique Brunet-Weinmann

L'osmose du regardant et du regardé qui s'instaure dans le regard sur la peinture, elle a commencé pour moi face aux tableaux de James Guitet en 1960. Avec plus ou moins d'effort et d'affinité, elle fonctionnait de même avec les artistes de l'École de Paris que représentait à Nantes la Galerie Argos. J'avais commencé à la fréquenter en classe de Khagne. Mes préférences allaient à Wols, Hartung, Zao Wou-Ki, Gérard Schneider, à l'Abstraction lyrique plus qu'à l'Abstraction géométrique bien qu'appréciant certains Poliakoff. J'aimais aussi Nicolas de Staël.



Suite: *À Champollion*, 1987
50 x 50 cm

Un jours, sur les murs blancs de la galerie, les gris granitiques et le silence bruissant des monochromes blancs de Guitet. Ses toiles actuelles renouent avec les toiles d'alors, dans un commun frémissement du presque rien et une spiritualité extrême-orientale. Guitet date de ces mêmes années 1960-62, consécutivement au décès de sa mère, le début de sa quête spirituelle. «Il me fallait d'abord quitter la *vie vrai* pour vivre la *vraie vie*», écrit-il. «Je lis Teilhard de Chardin. Je veux croire à sa vision optimiste. J'étudie le bouddhisme Zen...»[1] Le deuil en effet se double d'un trauma, du sentiment de culpabilité d'avoir été absent au moment crucial, qui plus est d'une absence occasionnée par le plaisir et l'art; par le plaisir de l'art. Il écrit dans ses Carnets: «Voyage à l'Exposition universelle de Bruxelles. La Belgique et la Hollande. Deux grandes rencontres: *La Ronde de nuit* de Rembrandt et les dessins de Van Gogh. À mon retour, j'apprends la mort de ma mère dans un accident d'automobile. D'un coup, je perds la mémoire de mon voyage».

Le «blanc» de mémoire subit est révélateur et entretient un rapport avec la prédilection de l'artiste dans ces années-là, pour les tableaux blancs. On peut voir une résurgence de ce drame enfoui dans les livres blancs que Guitet construit passionnément comme des architectures, des pyramides inversées en creux dans l'épaisseur des pages, des tombeaux royaux où les messages de la mémoire sont minutieusement calligraphiés et déposés dans des niches secrètes, chuchotements confidentiels à la limite du visible et de l'articulé. Ces fabuleux mausolées de papier sont la revanche de l'artiste, l'expression de sa gratitude pour le soutien tacite que sa mère lui manifestait: «Quand mon père déclarait «l'art m'a pris mon fils»: ma mère gardait le silence». Offrandes du fils à cette mère partie trop tôt, ils construisent un lieu où la rejoindre, plus beau que les pompeux monuments funéraires des grandes familles nantaises au cimetière Miséricorde.

Ce «blanc» de mémoire est fondateur. Il donne le ton de tout l'œuvre, dans les deux sens du terme: celui de la couleur et celui de la musique, indissociables dans la production récente. La blancheur et le silence constituent les deux composantes essentielles de l'univers mental de Guitet, et de son espace vital. Il éprouve toujours la nostalgie de nos jardins de givre. Il nous envie la neige qui couvre et recouvre couche après couche de sa blanche amnésie, la déchirure. Son blanc manteau n'est pas pour lui une image éculée. Elle est l'Image première du silence protecteur qui a autorisé la peinture, et qui la permet encore aujourd'hui. Ce n'est pas un hasard, non plus, si la galerie qui défend à Paris les couleurs de Guitet est sise rue des Blanc-Manteaux. □

[1] Ce texte et les citations suivantes sont extraits d'une monographie à paraître: Michel Ragon, *James Guitet, Les Forces du silence*, Éditions SMI, Paris, p. 62

COUPS DE CŒUR

FRANÇOIS LACASSE

l'expérience de l'incomplétude

Jean-Émille Verdier

Je transcris ici un extrait d'une conversation que j'ai eue avec François Lacasse. Je lui témoigne ainsi mon amitié, et le plus profond respect que j'ai pour sa recherche.

J'avais commencé par la question suivante : « Le travail du peintre aujourd'hui se produit-il encore à l'horizon d'une déconstruction de l'image à laquelle la peinture nous avait habitué jusqu'à ce qu'elle se fasse abstraite ? » Ce à quoi il répondait :

La manière avec laquelle l'image de peinture se donne à lire est encore travaillée aujourd'hui par les peintres. Polke, par exemple, superpose plusieurs motifs ; Richter transcrit en peinture le flou photographique. Mais je ne dirais pas que cette exploration par les peintres du caractère lisible de l'image de peinture est issue en droite ligne d'une déconstruction initiée par l'abstraction. La peinture abstraite a rejeté tout ce qui pouvait référer au récit. Du coup le discours a conceptualisé cette opération de peintre comme une rupture entre une peinture figurative et une peinture qui ne saurait plus l'être. Ce que nous pouvons remarquer, c'est que cette division n'est plus opérante aujourd'hui.

J'insistais : « Est-ce que le travail du peintre s'opère tout de même à l'horizon de la déconstruction de la manière avec laquelle le peintre a structuré le tableau pour qu'il produise une image narrative ? »

Ce passage entre un avant et un après conduit par un mouvement de déconstruction ne m'est pas nécessaire pour peindre. Dans mon travail la part figurative est un matériau au même titre que les autres composantes qui entrent dans la fabrication du tableau, comme la texture par exemple, que je peux faire varier. Avec la part figurative du tableau je travaille le plan.

Tiens. Le plan ? Le plan est une chose que nous, les producteurs de discours, n'avons pas encore conceptualisé. Le concept géométrique de plan n'arrive pas à rendre compte du plan du peintre. Voilà l'occasion d'avoir des précisions, car les peintres savent très bien ce qu'est un plan ; ils le manient, le manipulent comme nous le ferions avec n'importe quel objet entre nos mains. « Et qu'est-ce qu'un plan ? » [Silence]

« Est-ce qu'un plan c'est plat ? »

Ça dépend s'il est perforé. La toile vierge est un plan. Je perfore ce plan. Idéalement le plan est sans épaisseur. Mais je n'ai jamais été à la recherche de ce plan-là. En réalité, un plan a toujours une épaisseur, parce que notre perception imprime une épaisseur aux choses. Et c'est ça que j'accentue dans ma façon de travailler.

« Parlons justement de cette façon de travailler. »

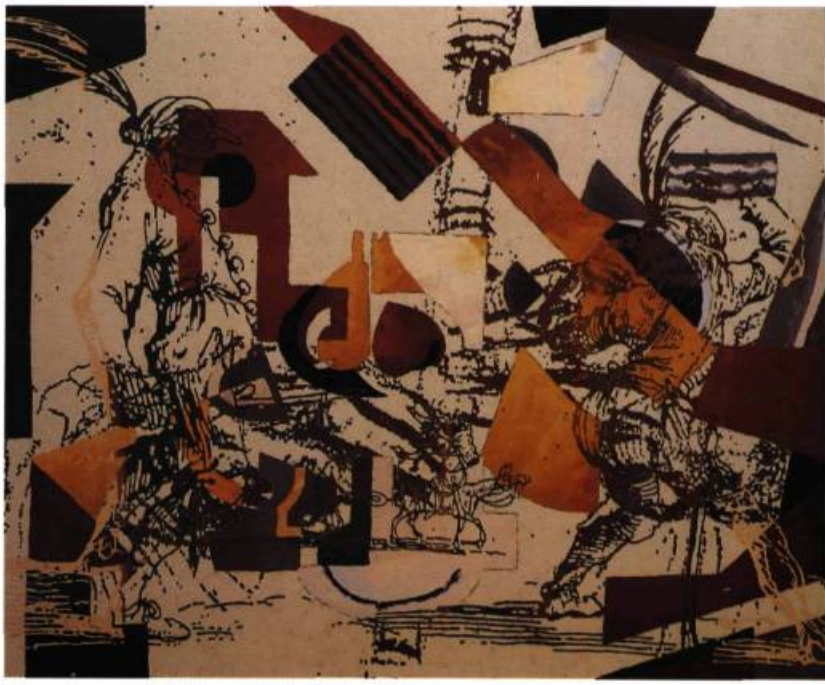
Je travaille au moyen d'une superposition de portions d'images. Je peux travailler avec 2, 3 ou même 4 images et je rassemble ces images qui sont organisées de façons différentes. La fragmentation de la surface n'est pas la même. Le traitement de la figure varie ; celle-ci peut aussi bien nier qu'affirmer la planéité de la toile, du papier ou du mur, selon qu'il s'agit d'une peinture, d'une gravure, d'un dessin ou d'une mosaïque. Je les choisis aussi parce qu'elles n'ont pas été réalisées au moyen de la même technique. Je superpose des portions de ces images et par un procédé de réserve, j'obtiens un tableau qui réunit ces différents fragments.

J'entendais bien là une confirmation de l'hypothèse qui fit l'objet de ma première question. Je vérifiai : « N'est-ce pas là une déconstruction en règle de la possibilité de lire l'image comme dans le bon vieux temps ? »

J'étais venu avec une belle hypothèse en poche. Je reviens l'hypothèse en miettes, mais l'esprit moins encombré de fantaisies. Il ne faut décidément jamais tenter de devancer les artistes sur le terrain de la recherche fondamentale.

Je parlerais plutôt d'une exploration. Je ne peux pas oublier l'image complètement, pas plus que le récit. Seulement l'image que j'obtiens fait intervenir un autre niveau de lecture. Est-ce que la différence ou, plus exactement, l'écart, peut valoir comme mode d'organisation ? En faisant l'expérience de mes tableaux, le spectateur est en mesure de reconnaître des motifs. Il associera les motifs qui sont issus de la même image. Mais cette image, je ne la donne pas toute. Du coup, il fera l'expérience d'une incomplétude. Mais là où il y a un bout de l'image qui manque, il verra un autre motif qui ne peut pas provenir de la même image que le précédent, tellement ils ne sont manifestement pas issus de la même manière d'organiser une surface. Cette fois, le spectateur fait l'expérience d'une incomplétude d'un autre ordre. L'image n'a pas de mode d'organisation prédéterminé. Je me donne des règles pour peindre. Mais l'effet qui en résulte, je le laisse se produire sans le préméditer. Je ne contrôle pas le résultat. Et le résultat tient toute son importance du fait qu'il participe à une exploration. Les écarts qui perforent l'image de peinture que j'obtiens sans la préméditer, ont-ils la potentialité d'organiser la surface du tableau ? □

Intrication III, 1993
Acrylique sur toile
180 x 230 cm
Photo : Jean-Jacques Ringuette



GENEVIÈVE MORIN

PLUTÔT CRU

Léo Rosshandler

Liebe, 1984
Acrylique sur toile
150 x 105 cm

Geneviève Morin à qui je veux rendre hommage, est l'une des peintres les plus expressionnistes et, de ce fait, des plus libres du Québec. À l'heure actuelle, elle réside en Suisse, ayant quitté Montréal il y a plusieurs années. Elle avait d'ailleurs le pli des voyages. Elle s'absentait souvent de son atelier et faisait de longs séjours en Europe et en Amérique latine, sans pour autant s'adonner au tourisme. Portée par l'esprit d'ouverture qui la caractérise, elle savait s'installer dans le train de vie des pays, ou plutôt des régions, qu'elle visitait. Le contact intime avec des cultures à la fois savantes et naturelles, citons à titre d'exemple le Portugal et le Mexique, a enrichi son vocabulaire de peintre. Ses œuvres en portent les traces, qui s'ajoutent au langage urbain, à la fois féroce et tendre, dont elle se servait à Montréal.

Parlons, par le truchement d'une anecdote, de la liberté de facture et d'expression du peintre. Lorsqu'en 1985, je présentai à la Collection Lavalin, dont j'étais le conservateur, le tableau de Morin sans titre (acrylique sur toile, 137 x 107 cm, 1984, Mac A92347 D-1), aussi décrit comme *Le couple et le chat*, il y eut surprise. En effet, ce couple âgé et ravagé, attablé en train de boire et de manger, est d'une laideur que l'on peut qualifier de désagréable, voire de répugnante. Un chat aux poils hérissés rôde autour des plats et rend la situation encore plus suspecte. La facture d'exécution y va sans détour, tant elle est directe et vigoureuse. Cependant l'artiste confie à ses personnages une remarquable charge humaine, tout empreinte de dignité. Après quelque temps d'examen et de discussion, on se laissa persuader: ce qui apparaissait comme laideur était en essence l'image de martyrs urbains. L'œuvre fut accueillie avec compréhension, en tant que document d'une vérité indéniable.

La peinture *Liebe* (amour) est de la même série que *Le couple et le chat* et en donne un bon reflet. Ne conviendrait-il pas d'en parler comme d'un tableau de nature édifiante, à l'instar de certaines œuvres que la religion nous propose afin de nous inciter à prendre conscience de nous-mêmes?

Il me faut bien dire qu'après son acquisition, *Le couple et le chat* n'a pas trouvé preneur chez Lavalin. Nulle secrétaire, nul ingénieur, nul comptable, nul dirigeant ne l'a choisi pour l'accompagner dans son bureau. Il est resté dans les réserves. C'est d'ailleurs aussi le cas au Musée d'art contemporain de Montréal depuis qu'il y a été accueilli avec l'ensemble de la Collection Lavalin.

Les anthropologues nous parlent des distinctions métaphysiques que font certaines cultures entre le cru et le cuit. Cela pourrait expliquer pourquoi *Le couple et le chat* n'a pas été montré lors de l'exposition partielle de la Collection Lavalin (30 avril au 24 octobre 1994) à la suite de son entrée au Musée. Il semble qu'on misa sur le cuit (dans le sens de consacré) et que l'on tourna le dos au cru, domaine auquel appartient cette peinture et quelques autres de la Collection.

Je vis avec des œuvres de Geneviève Morin et m'en trouve fort bien. À l'occasion du numéro commémoratif de *Vie des Arts*, je tenais à en parler. Et puis, je tiens à offrir mes meilleurs félicitations et vœux d'avenir pour cette revue à laquelle j'ai eu l'honneur de collaborer. □

FRANK MULVEY

entre séduire et dénoncer

Claire Saint-Georges

L'étranger est-il blessé? Est-il seulement vivant? A-t-il été victime d'une agression? Faut-il prévenir la police? Est-ce un clochard? D'où vient-il? Pourquoi rappelle-t-il le Christ? Est-il seulement réel? Que signifie cette scène? Pourquoi me touche-t-elle? Je m'arrête.

Peintre de la dialectique entre la présence incongrue de la spiritualité dans nos vies quotidiennes et celle, prépondérante, d'une économie fondée sur un système capitaliste où appât du gain et consommation à outrance s'affichent dans toutes les rues de nos villes. C'est une des façons dont Frank Mulvey se définit par l'un des nombreux thèmes qui traversent son œuvre comme autant de leitmotive.

Cette dialectique s'inscrit dans l'architecture même de nos centres-villes où une multitude de gratte-ciel projettent leur ombre menaçante sur les quelques rares églises qui résistent encore, pour l'heure, au pic des démolisseurs.

C'est un peu cette histoire que raconte *Foreigner*, un récent diptyque réalisé au fusain sur papier. Mais cette histoire, Frank Mulvey la raconte à sa manière toute personnelle en suscitant une foule de questions. Un personnage presque nu est étendu par terre sous les regards curieux des passants et des badauds. La scène se passe dans une ville et les personnes qui regardent cet homme sont, comme c'est souvent le cas dans les œuvres de Mulvey, énigmatiques: une petite fille grimace, deux hommes gesticulent, un homme et une femme se penchent sur l'étranger, un agent de police s'approche... Au-dessus de la partie principale de l'œuvre, une main ouverte, la main de l'étranger, occupe un second cadre et surplombe la scène. Il y a une plaie dans la paume de cette main.

Ce dessin montre bien l'adresse technique de Frank Mulvey dans la représentation de la figure humaine, et en particulier du nu. En général, les nus qui habitent ses dessins et ses peintures séduisent par leurs proportions harmonieuses et par la sensualité qu'ils dégagent. Car Frank Mulvey n'hésite pas à oser le beau.

Son œuvre, polysémique et plurielle, explore de nombreux thèmes et les aborde sous plusieurs angles: l'artiste et son modèle, l'artiste en tant que créateur, la fusion amoureuse, la communion entre l'humain et la nature, la dichotomie spiritualité et matérialisme, l'opposition mysticisme et ordre social, et enfin, celui, plus plastique, de la réalité et de sa représentation. Difficile de choisir une œuvre représentative d'une production aussi diversifiée et fascinante. □

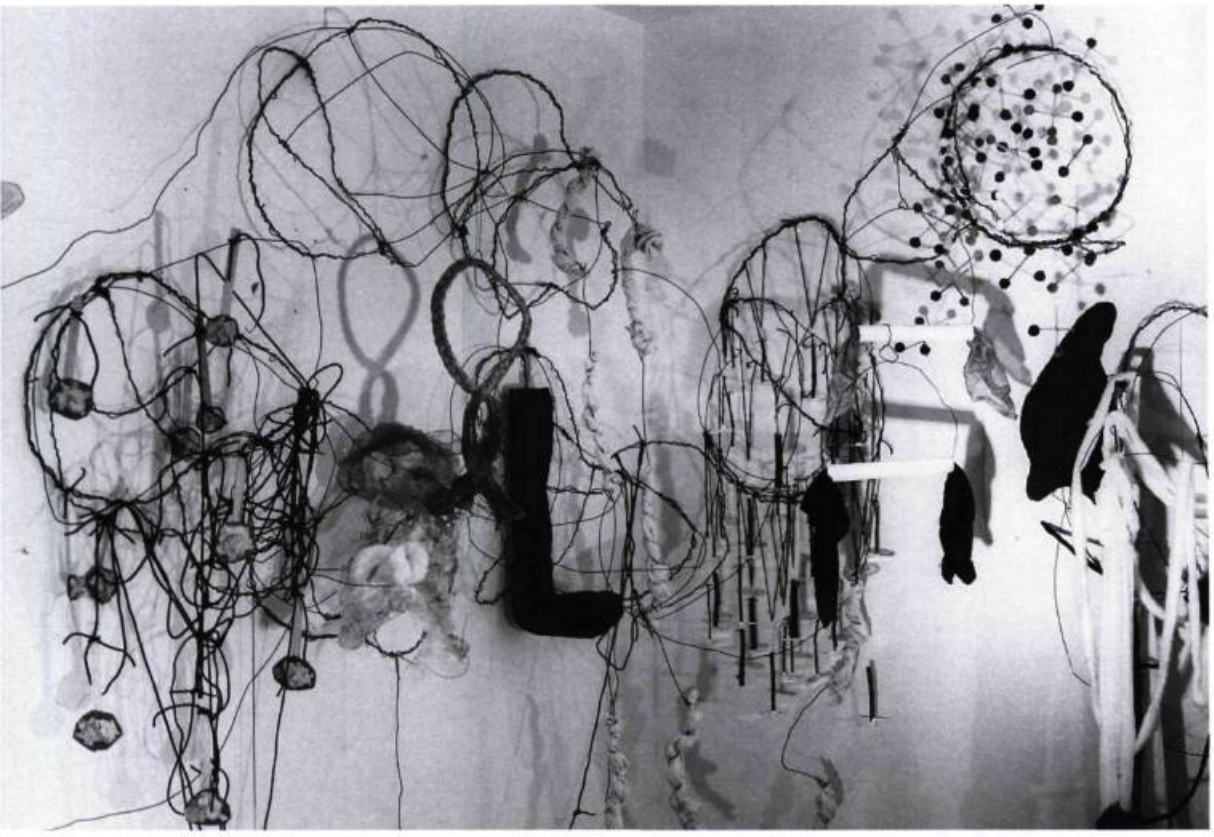
Diptyque, 1995
fusain sur papier,
112 x 135 cm
+ 46 x 44 cm

SERGE MURPHY

L'AIR DU SOUPÇON

Jean Tourangeau

Des couronnes de joie, (détail)
Matériaux mixtes 4 x 9 x 1 m
Photo : Raymonde April



Une amie m'a demandé dernièrement de lui expliquer l'intérêt que je trouvais dans l'œuvre de Serge Murphy, notamment face à une installation murale récemment exposée à Montréal. Etait-ce le fait qu'il s'agissait d'une installation murale justement, la deuxième du genre pour l'artiste ? Puisque la disposition des éléments proposait une lecture hors de son registre habituel, je commençai en réitérant la nécessité de réfuter les règles admises ; ce à quoi ce type de collages nous confronte depuis le début des années 70.

Puis je me prêtai au jeu en essayant de suivre avec elle ce que je pensais être l'itinéraire ou le processus créateur. Quels objets avaient été choisis en premier ? Par quels liens tenaient-ils tous ensemble ? Comment on discernait tel mouvement ou telle soudaine réorientation ? Et plus j'avançais dans ma description plus ou moins imaginée, voire re(créatrice), plus je souriais. Comme si derrière mon hypothétique explication se révélait en chemin une argumentation qui reprenait la rigueur et la fertilité des morceaux assemblés.

C'est l'un des points qui m'apparaît toujours le plus poignant. C'est-à-dire ce minimum d'interventions, à partir de matériaux qui étaient nommés pauvres à une époque, qui crée un maximum d'images et de références en nous laissant supposer qu'elles sont construites à l'aide des résidus actifs de notre monde populaire. Une surabondance d'images dont la découverte des racines nous convie à un dessein imprévisible. Une imagerie amenée par des gestes qui exigent une grande rapidité d'exécution nous donnant à penser qu'elle provient d'un répertoire et d'une conception qui les dépasse et les englobe à la fois.

Si les matériaux paraissent fragiles, l'œuvre aussi représente cet aspect par son déséquilibre apparent. Alors le côté puisé à même ce que notre univers hétéroclite et historique nous offre est repris dans notre attitude quand nous cherchons à savoir pourquoi ces objets sont là tout simplement devant nous. C'est cet autre côté qui me renverse. Le sentiment que l'on ressent d'avoir à recomposer les sources, d'établir des relations et d'en arriver à des associations d'idées qu'on ne pouvait anticiper à l'origine. Les éléments ne sont jamais là pour eux mêmes, ils sont toujours le signe d'autre chose. C'est cet *Autre* si complexe qui me touche depuis le milieu des années 70 parce qu'il est animé de ramifications fondées sur le soupçon. □

AUX BORDS DE l'œil

pour célébrer les graphismes de Christine Palmieri

Fernande Saint-Martin

Ni courroucée
ni triangulée
l'aube se nidifie
des fils abrupts
du respir
chabutante berceuse
creusée au cou
à vivre le chaînon
sussurrant la fin du frimas
jambes vertes
nouées au portes de l'eau
fuseau étincelant
de la nuit torride
jonque amarrée au cyprès
disposée à tourner
pour corruguer la cible
qu'on plaque aux yeux
virevolter les masques
coulés au creux des cris
jambes filées à la rive
ondulante
gerbes d'anémones
gelant le puissant silence
d'oser tourner
d'oser enlacer
le centre de l'été
qu'à sa manière
la chute a sécrété aux bords de l'œil
sidéré. □

Rompu, Panneau 1, triptyque, 1995
Fusain et acrylique sur géofilm
110 x 120 cm

COUPS DE CŒUR

BIRKENAU

LOUIS PELLETIER

Birkenau, 1994.
Manière noire, burin, pointe sèche.
57 X 67 cm.

Bernard Paquet

Birkenau est une archéologie, celle du savoir et de ses fragments. Elle convoque, pêle-mêle: les architectes, les sculpteurs de colonnades, les bâtisseurs de temples, les casseurs de pierres, les destructeurs d'empires, les collectionneurs d'ossements, les chercheurs de vestiges, les amateurs d'anatomie, les exégètes de l'histoire, les paysagistes, les illustrateurs de l'indicible, les ausculteurs de l'âme, les passionnés de l'insolite, les êtres de la pénombre, les maîtres du clair-obscur, les créatures de la lumière et du ciel, Foucault et Piranèse. Entre le crâne de bovidé, la portion de bassin, la cariatide ou l'atlante, l'arc surhaussé et les cannelures corinthiennes, l'égratignure de la pointe sèche répand ses barbelures et tresse, avec les morsures du burin, l'entrelacs du blanc et du noir. C'est ainsi que s'installe le chiasme graphique où deux mondes se croisent en opposition; la lumière soustraite au noir et le noir sillonnant le blanc. Cette dualité amène l'interrogation suivante: le sens de l'œuvre vient-il du blanc ou du noir?

Il y a blanc et blancs. L'œuvre est-elle une étendue découpée ou un assemblage de fragments composant finalement une surface?

Une réponse: les tracés bruns, noirs et gris sont des scotomes. Dans le blanc, ils perturbent la bonne construction des formes architecturales allant de la rencontre des linéaments à la consistance des volumes. Ils sont à la fois tout et rien: lacunes d'une vision unificatrice, indices éoliens, passage d'une voltige, réseau d'une uranographie, planaires d'eau douce, éclairs de jour, craquelures des fondations, parcelles d'arborescence, brins d'herbe dans la tourmente, pilosité sur une vitre, anfractuosités dans le plan du papier, déhiscence de la pénombre vers le blanc, hiéroglyphes vernaculaires, manifestations de quanta d'énergie.

Autre réflexion: le blanc du papier est le blanc des murs. Mais, sous les coups du burin et de la pointe, l'argument craquelle, tremble et s'effondre. Le blanc est plusieurs blancs. D'abord celui des murs, mais aussi celui de l'air ou celui d'un deuxième espace, et puis celui du non-gravé, et ensuite celui d'une ossature...et les autres. Même les cannelures sont trompeuses; dans le coin supérieur gauche, leur blanc se confond avec les gestes de la main et, dans le coin inférieur droit, épouse la trame d'une anatomie incertaine. Blanc signifie blancs. Blancs sous-entend noirs. À telle enseigne que le sens s'écrit « les sens ».

L'artiste a la manière, même celle du noir; il sait donc que le blanc est introduit dans le noir par soustraction. Apparaît encore un autre blanc qui est cannelure, machoire de ruminant et amalgame morphologique. Les cannelures sont, ici, le fait du blanc contrairement à celles de la partie supérieure qui sont dessinées par le noir. Il en va de même pour l'ossature. Certains fragments ressemblent donc à d'autres comme le négatif photographique s'identifie au positif. Blanc dans le noir, noir dans le blanc; le jeu de l'alternance est celui des formes. L'un envahit l'autre pour tisser l'entre-deux des différences où s'amorce l'enchaînement de la pensée.

Le noir, de par sa position inférieure dans l'œuvre, est hypogée. Le dessein s'y développe en différents noirs, à l'image de la vie souterraine. Quand la main du graveur fabrique des naissances qui dessillent nos yeux, c'est pour faire éclore un monde de fragments. La gravure est, en vérité, déhiscence du noir et les noirs font la lumière sur les sens. Ma lecture ressemble donc à une suite de pulsations du regard: blancs, noirs... □

AU THÉÂTRE de la vie

Normand Biron

« L'art est, pour moi, l'expression d'une pensée à travers une émotion, ou, en d'autres termes, d'une vérité générale à travers un mensonge particulier. »

Fernando PESSOA,
Lettre à Costa, 1925

Expulsion du Paradis,
Acrylique sur toile, 1992
97 x 130 cm
Coll. Gonçalo Rodrigues, Lisbonne

Étrange festin de fantômes qu'évoquent les rêves visuels, voire la réalité onirique de Julio Pomar, ce magifique artiste portugais. Depuis un demi-siècle, Pomar fraie avec l'intuition, en laissant son regard s'habiller d'une mémoire ludique. Ce « goût de prendre le hasard pour du ciment fiable », comme il l'écrira dans son *Discours sur la cécité du peintre*, il l'amadouera dans un équilibre où chaque élément d'une œuvre trouvera son harmonie dans un rythme intime qu'accueille un geste libre et patient. Lorsque l'on pénètre dans son atelier, sis dans l'étroite *rua do Vale* à Lisbonne, l'on sent que l'insolite rieur interroge les mythes savants de l'Histoire et ricane avec réserve de tous les classicismes.

Dessins, sculptures, tableaux, collages et céramique, l'ensemble de son œuvre est une immense allégorie de la modernité.Démystification, érotisme, humour, voire ironie seront au rendez-vous de sa vision intime du monde.

Très vite, l'endiablement de la couleur et de la réflexion le mènera vers une refus global (1960-1966) où l'abstraction dictera sa fougue au mouvement et à la composition.

De 1968 à 1976, Pomar nous conviera au théâtre de la déconstruction, du morcellement où ne demeurent du sens que des fragments de l'essentiel. *Le bain turc* (d'après Ingres) en est un bel exemple ; une marée de lignes qui découpent des parties de corps, voire des esquilles d'anatomie.

À cette exaltation face à l'image humaine, s'ajoutera une attirance pour l'animalier au point où la suite de son œuvre pourrait bien se déployer comme la métaphore d'un bestiaire où le ludique et le dérisoire deviennent la trame de fond d'une vaste fresque sur la souriante absurdité du destin terrestre. De 1978 à 1980, les *Tigres* se prêteront à toutes les métamorphes d'un imaginaire enjoué qui accordera à cette figure le privilège de tous les dédoublements jusqu'à envahir la physionomie humaine.

Un des traits constants de l'œuvre de Julio Pomar est la distanciation. Elle permet l'humour, débarrassé des ombres occidentales de la culpabilité. S'il connaît admirablement son métier de peintre, son crédo artistique est la liberté. Le matériau qui habite son imaginaire ? Tout – la mythologie, la sexualité des dieux, les poètes, la nature, les contemporains, voire la lubricité animale. L'une de ses grandes forces est la (re)création de tous les mondes, tant le tragique que le loufoque, à travers un regard singulier sur le pouvoir d'observer la vie. Si ses compositions sont en constant équilibre dans l'espace, ses mises en vie s'abouchent avec lucidité aux multiples figures du jeu dont le plus beau théâtre demeure la vie. □

THOMAS RENIX
LES YEUX FLOUS DU PAYSAGE FOU

Bernard Lévy

Thomas Renix est né à Granby en 1956. Il cumule une formation plastique et littéraire. Il a été lauréat de la *Biennale Découverte* 1993. Il expose régulièrement ses œuvres à la Galerie Lieu Ouest, à Montréal.

Le pourtour du tableau a d'abord attiré mon attention. Un rouge aussi vif qu'un cri bien que plus net, plus uni, plus mat appelle forcément le regard. Et puis, un second encadrement, bleu-noir, bleu et noir, celui-là, a relégué celui qui se présentait de prime abord comme le pourtour du tableau au rôle de fond du tableau. Posé sur ce fond, le cadre bleu-noir s'inscrit comme la bordure d'un écran-écrin qui limite et sertit une scène insolite.

À l'avant plan, un couteau de bois – arme de théâtre – est suspendu à un clou (un clou vraiment planté sur le support de bois du tableau); à côté, un personnage cadré en gros plan apparaît en amorce comme un acteur de cinéma ou de télévision: je ne vois que la moitié droite de son visage et du haut de son torse. Sa tête est tronquée. En l'observant de plus près, je remarque que la frontière qui sépare le personnage ressemble à une coupure qu'aurait pu produire une lame. Tête, cou et tronc sont tranchés de haut en bas. D'ailleurs Thomas Renix, l'artiste, a bien pris soin de faire courir un liseré de largeur inégale et d'un bleu plus franc que celui du cadre pour bien marquer la blessure. Ainsi, le personnage ne joue pas un drame ou une comédie comme je le pensais au début. Il est scindé en deux; il est déchiré. Est-ce le personnage ou son image (sa représentation) qui est déchiré? Qui tranchera?

À l'arrière plan, voici un paysage. Peut-être s'agit-il du sol où gît le héros.

About
Techniques mixtes, 1994
60 x 60 cm
Coll. particulière

Quoi qu'il en soit, il constitue l'espace pictural, le lieu des inscriptions. Gravé sûrement à la pointe d'une lame, s'étale sur le terreau gris, en plein centre du tableau, le mot SWATH que prolonge, un peu en dessous, la lettre « E ». En anglais, SWATH signifie pourtour, bord, bande, frontière; SWATHE désigne l'acte d'emmailloter – une momie, par exemple. En m'approchant, je découvre sous l'épaisseur de la cire qui couvre la tableau, les caractères de feuillets imprimés. Les mots, les signes témoignent du passage de quelqu'un qui aurait laissé un message. Enfoui et incompréhensible, il sommeille avec ses secrets. Le tableau de Thomas Renix s'intitule *About*. Titre flou et énigmatique. La composition de l'œuvre, sa structure, ses multiples sens, alimentent l'énigme même de l'art. Il faudrait creuser la surface de la toile montée sur bois pour découvrir quelque chose. Mais quiconque se livrerait à une telle entreprise, détruirait le tableau. À défaut, l'œuvre invite à interroger son silence: énigme des yeux flous dans la lumière du jour incertain; grave incertitude du langage des images et des mots qui se jouent des regards égarés. De la conjugaison des lignes du paysage et des traits du portrait surgit l'icône que je ne révérerais point comme image sacrée ou divine mais que je vois et que je reverrais comme le reflet ou l'écho d'une histoire. Elle me ressemblerait. □

Riopelle

ROSA LUXEMBOURG
ET L'ISLE-AUX-OIES

Paquerette Villeneuve

L'annonce que le Casino de Hull désirait acheter *Rosa Luxembourg* a fait la « une » des journaux. La peinture étant généralement vouée à la portion congrue dans les médias, voilà tout un exploit! Dû surtout à la somme offerte, c'est-à-dire l'argent, sujet inépuisable de discussion. Laissons-le aux amateurs, innombrables, et retournons à l'œuvre. La contestation qu'elle soulève vient en partie de la difficulté, présente ici comme ailleurs hélas, à apprécier le patrimoine, et à en deviner la valeur tant que les intervenants n'ont pas disparu.

Le cas de Riopelle est pourtant unique. Il peint depuis toujours et les tableaux de ses débuts, *Le hibou*, *Saint-Fabien*, portent déjà l'empreinte de cette perception originale de la nature qui fera la substance de son œuvre.

Aux folies somptueuses de la jeunesse succédera une période de « creusage » qui laissera beaucoup de ses premiers admirateurs perplexes. Qu'à cela ne tienne: Riopelle ne suit que les pistes menant au but suprême, l'expression. Une expression qu'il devra rendre constamment perceptible dans le cadre étroit des contraintes picturales, c'est-à-dire l'espace limité du tableau. Sa démarche ou, pour mieux dire, sa vie, n'a pas d'autre but.

NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1992, NAISSANCE DE « ROSA ».

Tout au long, la nature reste sa nourrice, et s'il faut malgré les inconvénients d'une santé chancelante – à laquelle toutefois l'énergie ne manquera jamais – vivre sur une île presque déserte que les marées d'hiver rendent inaccessible, et travailler de jour et de nuit jusqu'à épuiser tous les stocks de matériaux utilisables de la région, qu'importe? Le confort? un poêle à bois et une pompe à eau suffisent. Le téléphone? il n'y en a pas. L'isolement? ses proches l'ont suivi.

Entouré par le fleuve au milieu d'une terre où chanterelles, coprins, asclépiades, violettes et campanules repousseront dès le printemps venu et où, même après le départ des oies migratrices, rats musqués, hérons bleus et colverts s'ébattent, il peint sans arrêt. Le sujet premier demeure les oies que, chasseur, il a guettées si longtemps dans les caches de l'île. Oies dont ils évoque le vol à la fois libre et prudent, oiseaux saufs ou blessés dont le périple entre vie et mort sert de levier à son inspiration.

Frappé par la disparition d'un être cher et orageux, il va se laisser porter par ce mélange d'images et d'émotions qui vibrent encore et pour toujours sur la toile. Défi ou discrétion, le grand triptyque qui en résulte portera le nom de la révolutionnaire meneuse d'hommes de l'Allemagne troublée des années 20: Rosa Luxembourg. Si le titre est une référence à l'histoire, l'œuvre est, elle, la transposition sur 3 panneaux de 15 mètres, d'un lyrisme qui, partant de la nature, arrive à l'identifier à l'homme au point que lorsqu'elle fut exposée pour la première fois à Montréal, en 1993, plus de trente mille personnes défileront devant avec, quelle qu'ait été leur degré de familiarité avec la peinture, un certain bouleversement dans le regard. □

Rosa Luxembourg, (détail)

SYLVIA SAFDIE

OU L'OMBRE ET LA LUMIÈRE

Hedwidge Asselin

Assaf No 1,
1994
232 x 122 x 515 cm

Les objets des œuvres tridimensionnelles de Sylvia Safdie sont en matériaux organiques. Par des jeux de reflets, ces objets nous font découvrir des substances naturelles instables, qui évoquent des processus biologiques ou physiques. Ses œuvres traduisent une démarche intuitive. Elles exigent une suspension des attentes, des priorités et des mécanismes rationnels afin de solliciter la sensibilité poétique au sens le plus large.

Les objets ne sont pas dépourvus d'une histoire ou d'une dimension temporelle. Au contraire, ils portent en eux ces strates sédimentaires accumulées au fil du temps qui constituent toute expérience: celles d'un inconscient collectif, d'une subjectivité personnelle, d'une objectivité historique et même de réalités mythiques en perpétuel retour. Ils expriment les structures temporelles de la raison, de l'intuition, des gestes, des actes. Enfin, ils abritent et désignent les phases cycliques des matières organiques: croissance, décomposition, déliquescence, mouvance, signes du temps qui passe.

Les œuvres de Safdie obligent à repenser radicalement la discipline sculpturale tout entière (matériaux, volumes, facture, couleur et iconographie), afin de mettre au jour et d'exprimer véritablement cette énergie qui est l'objet de sa préoccupation. Elle appelle l'emploi de matériaux qui se prêtent à des manipulations manuelles. Les formes ou volumes doivent être abstraits ou relativement neutres. L'objectif premier est de rendre tangibles la volonté et le geste de l'artiste assimilé à une main, dotée d'une réalité physique mais presque anonyme, et de transmettre une énergie primordiale à l'état brut.

Alors que la présence de Sylvia Safdie est centrale dans son œuvre, jamais elle ne se raconte, ne s'analyse, ne se décrit. Refusant de livrer la moindre trace biographique sauf celle de la perte d'un pays, l'artiste ne donne pas prise à une interprétation psychologique de sa recherche. Fugitives, éphémères pour donner plus d'existence au sentiment de l'intemporel, les œuvres ne sont ni situables ni datables au sein de sa création, comme dans l'évolution de l'art de son temps. Obéissant chacune à une progression interne, dont la loi particulière est mise en évidence ou non par l'installation, ses œuvres sont des concrétions momentanées, porteuses d'un temps immémorial et soumises à un processus qui peut les détruire. La vie de l'artiste y est inscrite, sans jamais prendre forme qui lui ressemble ou la désigne.

Cernant la vie au plus profond de son silence, avant les apparitions de la parole et de la musique, l'œuvre de Sylvia Safdie est une œuvre aiguë et grave à la fois, qui tend au monde le miroir de ses origines. Le spectateur est capté, entraîné dans un enchevêtrement de contradictions amorties, au cœur de scènes primordiales qui l'introduisent dans une autre appréhension du monde, par le médium de l'ombre et de la lumière. Point de fuite d'une perspective poétique, il ne pourra aborder l'œuvre dans sa plénitude qu'en se composant avec elle et en laissant résonner en lui les accents de ce chant intérieur. Sylvia Safdie est une présence discrète mais une présence intense dans le champ de la création contemporaine. □

NOTES BIOGRAPHIQUES

Sylvia Safdie naît à Aley, au Liban, en 1942. Elle vit en Israël jusqu'à l'âge de onze ans lorsque ses parents émigrent au Canada. Départ traumatisant pour quelqu'un qui a vécu une relation intense avec la culture et le pays. Elle obtient un Baccalauréat en arts plastiques de l'Université Concordia en 1975. Elle vit et travaille à Montréal et expose dans plusieurs pays.

DOMINIQUE SARRAZIN INTIMISTE

Luis de Moura Sobral

DAKAR, 1993
Acrylique et collage sur toile
117 x 124,5 cm

C'est arrivé il y a presque dix ans. Je cherchais dans le sous-sol d'un immeuble du centre-ville où se tenait un événement artistique très couru, lorsque je fus happé par des toiles aperçues à travers les vitrines d'une galerie que je ne connaissais pas. Le seuil de la porte franchi, ce fut l'émoi. Un enchantement qui s'est ensuite répété de toile en toile, de feuille de papier en feuille de papier, les œuvres sur papier, en particulier, étant d'une qualité irréprochable et d'une finesse peu commune. On dirait de la peinture abstraite qui eût pris un bain de jouvence auprès des classiques du genre, pour resurgir avec la fraîcheur et la détermination du nouveau-né. Devant mes yeux, de façon complètement inattendue, apparaissait ainsi un peintre doté d'un univers plastique personnel, intimiste, qu'il savait explorer avec une délicatesse parfaitement maîtrisée.

D'où cette peinture venait-elle? Qui était l'artiste qui, avec sérénité, assumait une démarche personnelle, sans se soucier le moins du monde des tics et des modes du milieu local de l'art contemporain? L'artiste se nommait Dominique Sarrazin, c'était sa deuxième exposition individuelle, et je ne me souviens pas d'avoir ressenti depuis, devant un nouveau peintre, la même qualité d'émotion.

Lorsque Bernard Lévy m'appelle au téléphone pour m'inviter à écrire une page sur un coup de cœur, j'ai immédiatement pensé à Dominique Sarrazin. Et, en autant que je me souvienne, celui-là a bien été le seul, ces dernières années. Un coup de cœur pour une jeune peintre en dix ans, ce n'est peut-être pas beaucoup. Que s'était-il donc passé? Je fréquente pourtant bien des expositions: est-ce uniquement mon cœur qui vieillit, sans doute un peu blasé? ou bien le monde, notre monde, est-il devenu tel qu'il ne reste plus beaucoup de place pour des voix authentiques individuelles? □

COUPS DE CŒUR

Paroles d'ogres,
Matériaux mixtes, 1995

FRANCINE SIMONIN

PAROLES D'OGRES

Henri Barras

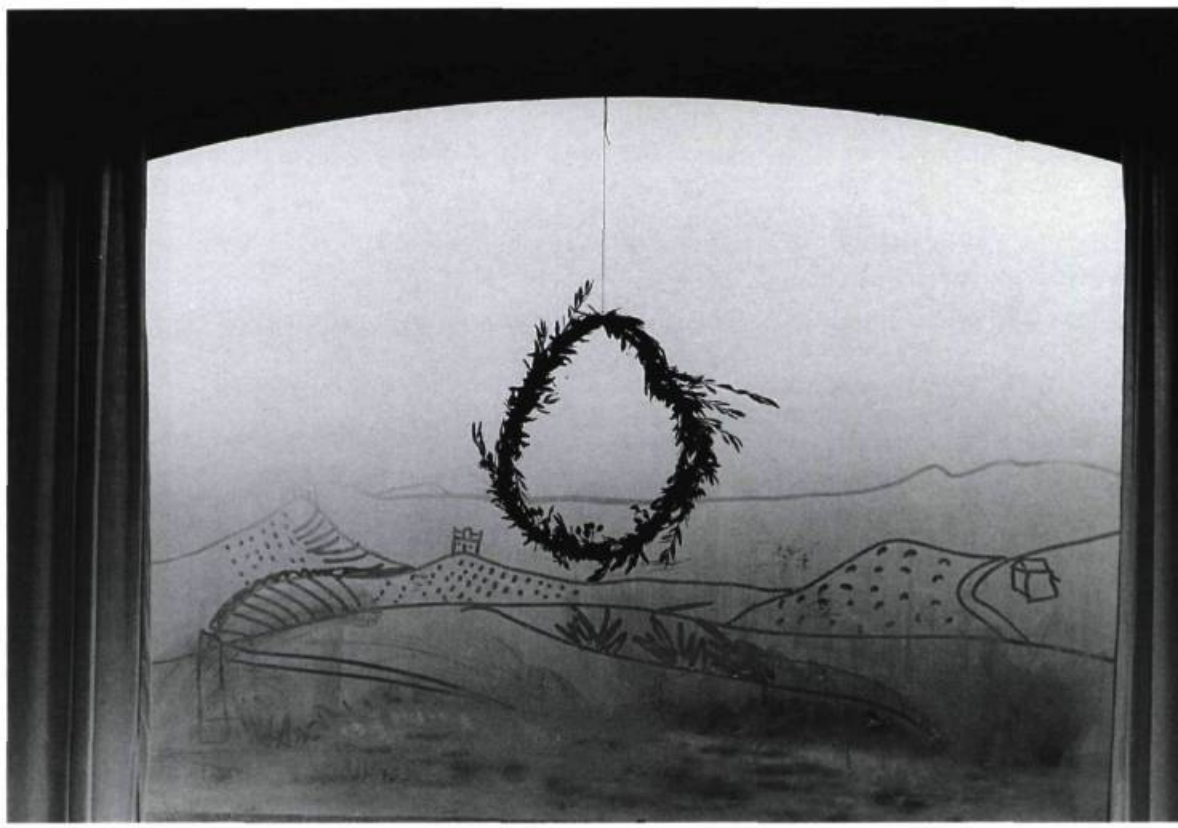
En décembre 1995, quelques jours avant Noël, je visitais l'atelier de Francine Simonin comme traditionnellement j'ai le bonheur de le faire lorsque l'artiste termine un travail. Toujours chez elle la création se fait par série et les œuvres qui ce jour-là s'offraient à mon regard avide ont été réalisées sous le titre générique : *Paroles d'ogres*. En deux piles, les œuvres sur papier japon étaient prêtes à être emballées sur rouleaux, l'un pour être envoyé à la galerie Madeleine Lacerte à Québec pour une exposition au printemps et l'autre pour accompagner l'artiste qui, dans quelques jours, irait s'installer pour l'hiver dans son atelier d'Evian. Une partie de ce lot sera emportée à Paris pour les expositions de février à la galerie Smagghe et au Centre culturel Suisse et le reste, acheminé à Lausanne, fera l'objet de l'exposition annuelle que la galerie Nane Cailler consacre à l'artiste.

Dans l'atelier de Montréal, je suis resté stupéfait par la quantité d'œuvres réalisées en si peu de temps, car en novembre, l'artiste m'avait confié son angoisse causée par une panne paralysante d'inspiration. J'étais, par ailleurs, ahuri par l'éclat, la force et la sérénité qui se dégageaient des œuvres que je découvrais en feuilletant chacune des piles. J'avais l'impression de voir pour la première fois les créations d'un artiste que je ne connaissais pas. Bien évidemment, je retrouvais les signes si particuliers au style de l'amie dont les œuvres occupent depuis si longtemps les cimaises de mon musée imaginaire: les masses noires d'intensité variable sur le papier et les signes rouges et bleus griffés ou jetés sur la feuille. Mais l'ordonnance des gestes de l'artiste me paraissait nouvelle et des collages étaient intégrés aux compositions. Non pas des fragments d'essais rejetés et rapportés sur la structure comme on a pu le voir dans certaines œuvres plus anciennes mais des pièces de papiers rapportées comme autant de motifs marquetés dans l'œuvre pour en contrarier l'organisation initiale, pour en complexifier les réseaux de signes ou pour en rendre la lecture plus évidente. Comme si l'artiste avait annoté le texte pour en préciser le propos ou pour le clarifier. Et certes, ces « paroles » sont sans ambiguïtés et emportent totalement mon adhésion. Mais pourquoi ces œuvres sont-elles des paroles d'ogres ? Et je me suis souvenu que pour l'artiste, « l'œuvre est un champ de bataille, l'enjeu d'un effort et un lieu de plaisir » et les ogres, ma foi, ne sont-ils pas ces animaux mythiques qui conjuguent les effrois, les désirs et les jeux de l'enfance ? Et peindre, n'est-ce pas pour l'artiste une façon de se regarder, de se reconnaître et de se comparer ? J'avais déjà soumis cette réflexion à Francine Simonin et elle avait alors souri avec ce charme qui éclaire souvent son beau visage, comme une enfant qui sait son secret dévoilé. Peindre, me suis-je répété alors, est un geste grave que tout créateur pose avec inquiétude et parce que je sais l'artiste tiraillée par le doute, je voulais lui dire par le truchement de ce numéro anniversaire de Vie des Arts, revue capitale dans notre monde de l'art qui s'atrophie d'année en année, que ses œuvres récentes, encore inconnues du public sont des propositions plastiques d'une maturité exemplaire et d'une quiétude que seule l'expérience de la vie peut offrir. □

L'image première

GABOR SZILASI

Laurier Lacroix



Peut-on se rappeler de l'impression unique et magique lorsque pour la première fois, l'on a compris que l'on regardait une photographie ? Peut-on imaginer le sentiment de *joie incrédule* de l'inventeur quand, à l'origine, la lumière s'est incrustée sur la plaque, recouverte de la buée d'un mélange chimique, et que celle-ci s'est imprégnée d'une image découverte en inclinant la surface à un angle précis?

C'est la sensation de retrouver ces émotions originelles que j'ai vécue lorsque j'ai vu ce cliché de Gabor Szilasi. Je connais ses différentes suites de photographies sur les couples villageois dans leur intérieur, les reportages rapportés de ses voyages en Europe de l'est, les séries d'architecture et d'enseignes ornant les façades de bâtiments, les portraits de personnalités et d'amis. Ces images sont autant de secousses gravées dans ma mémoire d'iconophage. L'intensité amoureuse avec laquelle il s'empare de ses modèles m'enthousiasme. Il me semble que la photographie doit être comme ça, frontale, une déclaration forte et directe qui change le cours de vos perceptions. Le sujet n'a qu'à bien se tenir puisque notre photographe le saisit à bras-le-corps, dans toute l'ampleur des blancs et des noirs.

J'ai eu la chance de travailler avec Gabor au début de mes collaborations à *Vie des arts* et à *Artscanada*. Il était assez fréquent alors de réaliser un reportage sur un événement ou une exposition en étroite collaboration avec le photographe que la direction de la revue avait assigné. À quelques reprises Gabor Szilasi m'a donc permis de partager le regard qu'il avait depuis l'œil expert et généreux de son appareil photo. Il me faisait ainsi découvrir le sujet traité dans un plan ou un détail que son regard isole ou cadre d'une autre façon. Je connaissais donc sa capacité de comprendre l'intime et le sensible, malgré l'angle tout large ouvert de son objectif.

Cette photographie d'un tracé de lumière sur condensation fut une découverte. Elle me permit d'entrer dans une autre facette des libertés que Gabor donne à son imaginaire. Le contour rapidement esquissé d'un paysage sur la fenêtre est sans doute la représentation par excellence du rêve de tout spectateur devant la photographie, de tout photographe devant son sujet : image première et fluide, instant précieux, pleinement assumé. Regard de l'enfance qui transcrit ses émotions devant la surprise de la beauté du monde, la beauté de la photographie. □

COURS DE CŒUR

ANGÈLE VERRET

L'ÉPREUVE du désir

Louise Poissant

Peinture et photographie sont en étroite relation depuis 150 ans, et si l'on s'est beaucoup appesanti sur cette difficile rencontre et sur le traumatisme infligé par la plus jeune à son aînée, on réalise avec le recul, comme le faisait remarquer Jean-Claude Lemagny, Directeur des collections de photo à la BNP, que la photographie a au contraire libéré la peinture, qu'elle l'a affranchie de la fascination de la représentation, ce qui a permis d'autres dimensions du pictural: expressivité, gestualité, exploration dans diverses formes d'abstraction. Dans un mouvement parallèle, la prise en charge du portrait et de l'imagerie d'illustration par la photo a accéléré l'abandon de la figuration et en particulier la représentation du corps par la peinture. C'est dans d'autres sphères, plus littérales, que la peinture devait dorénavant s'incorporer, s'approprier sa matière comme une chair, ses fondements comme une ossature.

Il a fallu attendre tout récemment, le début des années 80, pour que peinture et photographie conjuguent leur spécificité dans un retour à la figuration du corps. La photo, pas n'importe laquelle, mais le cliché par excellence, le Polaroïd devenait aide-mémoire d'une expression ou d'une pose, modèle en quelque sorte que le peintre pouvait démultiplier, fragmenter et reconstruire avant de se consacrer à ses pinceaux. Image toute faite et image à faire. Image-prise de vue de l'image à reprendre.

C'est dans cet esprit que travaille Angèle Verret depuis plus de dix ans. Elle peint des corps ou des portions de corps d'hommes grandeur nature dans diverses positions. Motif rarissime dans l'œuvre des femmes, et ce tout au cours de l'histoire de l'art, ces corps sont anonymes, le plus souvent sans visage, sans regard. On perçoit chez certains le modèle ou la trace du cliché qui a présidé au choix de la pose, Muybridge, Marey, la vieille photo judiciaire ou médicale, la photo d'une sculpture antique, mais dans tous les cas, une réappropriation par l'artiste de ce corps qui prend forme et texture par le travail de la peinture. L'artiste procède par couches successives, recouvrant ce qu'elle appelle «les strates d'insatisfaction» d'une nouvelle pellicule colorée qui sera peut-être retenue ou à son tour partiellement recouverte par ce fini feuilleté qui caractérise ses toiles. Des portions de textures, des fragments d'images persistent comme des résidus d'étapes antérieures ayant subsisté aux changements d'humeur de leur auteur, ou ayant résisté comme des traces du refoulé appelées inexorablement à refaire surface. C'est sans doute ce qui a fait dire à Michel Bricault que ces œuvres évoquent «l'épreuve du désir»: ses premières inscriptions et ce qui lui a résisté.

Autoportrait,
Acrylique sur toile,
122 x214 cm

Mais la toile que j'ai choisi de présenter ici fait figure de solitaire dans l'ensemble de la production d'Angèle Verret. Par son sujet d'abord, un autoportrait, et par le choix des motifs puisqu'il s'agit de vues fragmentées de sa tête. Et si la facture reste en continuité avec ses procédés habituels, l'œuvre semble toutefois soulever plus immédiatement certains enjeux en condensant le statut de la peinture et l'identité de l'artiste: une identité fragile, sans visage, faite de pièces ou de fragments. Mais le fragment c'est un morceau détaché d'un tout auquel il appartient. Et malgré cette cassure ou cet éclatement, ce morcellement, il y a bien une forme intégrale, un tout présumé auquel sont rattachés cette oreille, ce nez, ces lèvres, ce profil. L'identification improbable du sujet ne rend pas forcément son identité plus incertaine. Toute une stratégie du pictural semble ici prendre le relais.

En effet, il semble que la femme ait choisi de s'effacer au profit de l'artiste, que les points de vue sur elle d'abord enregistrés par l'appareil photo — un miroir n'offre pas de tels angles, une vue de face de l'oreille — n'aient conservé que très peu du sujet que l'artiste a retouché et recouvert de ce qui fait son identité de peintre: son style. Le désir de peindre et la facture dominent le désir narcissique de se voir représentée, reconnaissable, figée dans une image qui ferait oublier sa nature propre, sa picturalité. À ce titre, cette œuvre représente un véritable plaidoyer pour la peinture qui, malgré son apparent éclatement et sa dispersion, malgré les assauts critiques dont elle est la cible et la venue de l'image de synthèse qui apparemment la menace, reste le lieu de représentation du corps la plus traversée de désir, peut-être parce qu'elle porte en elle la marque tangible du corps qui l'a produite. □

PORTRAIT DE DOS

Zara Zadar

Autoportrait, Tatouage Cliché

Pendant les années quatre vingt, tel un chat vagabond, il marquait sans arrêt son territoire. Traits hâtés, libres et gracieux, acte de naissance d'une figure androgyne, mi-humaine, mi-féline. Calligramme de nos énigmes, miroir collectif et signature nous renvoyant nos secrets comme une gifle. Un jour, le personnage mystérieux s'est déplacé des murs de la ville au bras gauche de l'artiste. Tatouage loin des sirènes, des cupidons et des dragons habituels, plutôt le repère de l'art graffiti. Voici le corps comme nouveau site d'un art dont Zilon est le pionnier à Montréal. À l'occasion on reverra sa signature sous un visage peint sur le métal du Williamsburgh Bridge à New York, sur l'ascenseur de Jeff Koons à Soho ou sur des édifices montréalais. Inscriptions sur tissu urbain ou peau humaine, toile ou papier, d'une mémoire non pas du passé, mais celle à venir, du futur.

La ligne sinusoïdale de ses dessins continue jusqu'à la frontière entre ses cheveux et sa nuque. Entre le froid et le chaud, ses yeux changent du bleu arctique au bleu de la Méditerranée. J'arrête ici cet examen, pour parler dans le dos de celui qui est aussi musicien, peintre prolifique et performeur. Ce rebelle avec trop de causes est dans un mouvement créatif perpétuel. De Tokyo à New York via Montréal, il se déplace entre des points et des situations extrêmes, entre la jungle urbaine et la spiritualité zen. En juxtaposant des références et des clichés empruntés à des registres différents, il teint d'une ironie acide ses commentaires visuels sur les rapports entre la société de consommation, la sexualité, les massmédias, sans jamais oublier la question du SIDA.

Avec *Ombres*, une installation picturale (1992), Zilon fait ses preuves à l'intérieur d'un espace d'exposition. *À la mémoire d'une double mort*, une sorte de monument suspendu est construit dans un espace circulaire. Douze peintures font obstruction à la perception, tout en permettant une subtile entrée du spectateur dans l'œuvre. Comme s'il suivait les aiguilles d'une horloge géante, ce spectateur actif se trouve ainsi à mesurer sans le savoir ses propres limites, avant qu'un chronomètre invisible ne le transforme dans la mémoire de quelqu'un d'autre.

De la noirceur du propos et la matérialité sur-signifiée des grands formats des *Cœurs Noirs*, (1996) à l'apesanteur des dessins petits formats de l'actuelle série des *Fantômes*, (présentée en janvier à Toronto), nous découvrons une nouvelle calligraphie visuelle. Un déplacement qui signifie l'évasion des prisons urbaines, l'élévation et l'aspiration de la figure à un ordre éternel. Le côté « angry » et terrestre fait place aux caresses du vent, de la lumière, de la pensée. Couleurs chaudes et froides, fonds noirs et lignes claires supportent la mémoire flottante, tantôt filtrée par des lignes à allure vidéographique, tantôt retracée par des lignes liquides, sensuelles. Ainsi, les « fantômes » participent-ils à l'état d'urgence déclaré par les peintures, les sons, les graffitis et les gestes de Zilon. Avec lui, il faut avancer, traverser les frontières et penser que nous sommes déjà demain. □