

Exposition

Volume 36, numéro 143, juin–été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53717ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1991). Compte rendu de [Exposition]. *Vie des arts*, 36(143), 56–67.

EXPOSITIONS



Rober Racine,
Le Regard de Nipper

MONTRÉAL

BROKEN MUSIC

Musée d'art contemporain de Montréal, du 4 novembre 1990 au 10 février 1991.

Lorsque Thomas Edison fit breveter son phonographe, le 24 décembre 1877, les premiers sons qu'il enregistra pour célébrer l'événement, furent quelques notes de la

comptine anglaise, *Mary had a little Lamb*. L'invention d'Edison avait été conçue, d'abord et avant tout, à des fins éducatives, comme un outil pouvant permettre aux aveugles d'écouter des enregistrements de livres. La musique se trouvait beaucoup plus bas dans son échelle des priorités. L'appareil fut vite surnommé *le miracle du siècle*, un miracle qui rapidement devint un outil ludique, pour consommateur passif. À

ses débuts, le phonographe dépendait entièrement de performances exécutées en une seule fois et si possible, sans faute, comme lors de l'enregistrement en direct de l'oratorio de Haendel, *Israël en Egypte*, en 1888. Dès 1903 pourtant, la nature même de l'invention changea comme on découvrait les enregistrements multiples. Du maître de la musique qu'il avait été, le phonographe en devint l'esclave.

Empruntant son titre à un concert de Milan Knizak donné à Prague en 1965, l'exposition innovatrice préparée par Ursule Block et Michael Glasmeier arrive à Montréal après s'être arrêtée à Berlin, Grenoble et Sidney, adoptant au passage des oeuvres d'artistes de ces villes. L'exposition comprend, entre autres, des collages, des enregistrements, des pochettes de disque, des assemblages, des textes et des performances sonores d'artistes comme Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Yves Klein, Jean Dubuffet, Andy Warhol, Lawrence Weiner, Raymond Gervais, Irene Whittome et Martin Tétrault.

33 1/2 rpm, une oeuvre de John Cage créée en 1969, nous invite à faire une sélection,

parmi cent disques non identifiés, tous semblablement marqués d'une étiquette élaborée par Cage. Comme les disques sélectionnés jouent simultanément sur douze tables tournantes, leurs sons se combinent pour créer des concerts spontanés orchestrés mécaniquement, une «vraie» cacophonie. Selon John Cage, «la seule chose vivante qui peut se produire avec un disque, c'est lorsque, d'une façon ou d'une autre, on l'utilise pour en faire ce qu'il n'est pas». *Le regard de Nipper*, de Rober Racine est une oeuvre clin d'oeil à l'éloge de Nipper, un chien peint par François Barraud, dont l'image fut adoptée par une compagnie de disques pour devenir *La voix de son maître*. Par ailleurs, *Rythme éclipse*, de Martin Turner, consiste en un disque de plexiglas coloré sur lequel sont inscrites les positions des planètes au moment de la naissance de l'artiste, le 21 juin 1954. Bien que sons et bruits d'égratignures émanent du disque lorsqu'il est joué, le tout ressemble surtout à une antiquité runique issue d'un mystérieux univers d'objets codifiés. Les disques de Claus Böhmler occupent un autre

mur de la galerie et sont associés à plusieurs autres objets, tels que des cloches, des jouets, des épingles de sûreté, un minuscule piano électronique, de la peinture, un primitif instrument à cordes, et des disques découpés en des géométries musicalement gestuelles. *Musique en tant que mer*, de Henning Christiansen, superpose des trente-trois tours dont les formes encollées et circulaires, dans des gradations de vert, de bleu et de gris, évoquent des oeuvres rudimentaires de Pop-art celtique. Les quarante-cinq tours de Claus van Bebber gisent, incinérés dans un classeur à disques, telle des crêpes trop cuites.

Les disques en chocolat, du berlinois Peter Lardong, sont un amusement pur, avec comme garantie de pouvoir être joués 10 fois, sans effets d'égratignures, avant d'être consommés (brevet # G8704611.3). Christian Marclay a placé cent longs-jeux sur le plancher du deuxième étage du musée. Marcher sur cet inusité carrelage de nénuphars sonores devient un exercice zen pour le visiteur qui les regarde de haut sans jamais en entendre le contenu. *Random Access*, de Nam June Paik (1963), est constitué de disques empilés verticalement sur dix étages et tournant tous de concert. En saisissant les bras des tourne-disques et en les plaçant n'importe où sur ces tours sonores, on entend toute une variété de sons, allant d'odieux discours allemands aux chansons d'Elvis et de Little Richard.

Forte d'un thème vaste et génereux, *Broken Music* est une exposition amusante, qui révèle autant l'incroyable diversité des directions adoptées par les artistes pour innover avec le médium qu'est

la musique, que le disque lui-même, en tant que matériel. En le sortant du domaine de la pure reproduction sonore, les artistes ont cherché à le ramener à son rôle initial de médium dynamique, vivant.

John K. Grande

(traduction de Monique Crépeault)

LES AUTRES PLAISIRS DU SCULPTEUR MARC GADBOIS

Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, du 16 octobre au 15 novembre 1990.

Au premier coup d'oeil, malgré la dimension différente, on pense aux sculptures de Borduas, à la façon dont le maître de Saint-Hilaire cherchait à faire vivre le matériau que, fils de charpentier, il avait appris à respecter très tôt. Limité peut-être par la taille de son atelier, Borduas sculptait et polissait des formes abstraites, légères, qui pouvaient tenir dans la main. Marc Gadbois, qui confesse son admiration pour le père spirituel du mouvement automatiste, avoue ignorer que Borduas sculptait. Donc si le lien demeure perceptible, il ne vient pas du «vu» mais du senti.

De même dans ses plus récentes oeuvres, telle *Dernier plaisir*, à l'intérieur aéré, où sont tracés des itinéraires complexes et se dessinent des pistes se respectant les unes les autres au fil des lumières qui les éclairent et des instruments qui les creusent, on pense à Étienne Martin. Et l'artiste ici de vous dire : «Je rêve de faire des sculptures dans lesquelles on se promènerait.» Tout comme on habiterait les «maisons» de Martin.

Mais rien de plus. D'autant que son sculpteur préféré,



Marc Gadbois
Fontaine de Jouvence,
Orme, 213 X 101 X 91 cm.

découvert lors d'une exposition à Montréal, est Giacometti.

Amateur de masses, Gadbois va chercher ses formes à l'intérieur d'arbres déracinés par la tempête, abattus par l'usure du temps ou victimes d'aléas qui les arrachent à notre terre nourricière. Ces formes, il en a l'idée à partir de croquis, de dessins et, s'attaquant à ces somptueux cadavres, il découpe à l'intérieur ce qui sera leur monument, l'art rendant à la nature l'hommage indispensable qui lui est dû.

Grand chasseur devant l'Éternel, Gadbois «connut» son premier arbre grâce à un de ses voisins des Cantons de l'Est (où il vécut pendant quelques années), fermier qui l'autorisa à partir avec un arbre déraciné qui encombrait son terrain. «À dix-huit ans, je dessinais, crayonnais, etc. À vingt ans, j'ai touché des gouges et compris soudain que je serais sculpteur.»

Aux interrogations que lui posait l'arbre, il est allé chercher des réponses avec une scie à chaîne et un marteau à air, «une des formes de création les plus bruyantes qui soient». C'est ainsi qu'un

artiste français, Pierre Tual, invité à travailler à Montréal dans ce qui devait être un atelier solo, dut se boucher fortement les oreilles pour travailler dans ce voisinage imprévu en respectant ses délais.

La situation du sculpteur, qui devrait être l'allié naturel de l'architecture, n'a pas en effet acquis trop de stabilité et les retombées du travail pour Gadbois viennent plus de sa modestie à accepter des situations de conseiller pour les autres, de chef de chantier au mieux, comme pour le Symposium de sculpture de Laval, que de créateur à part entière, alors que les pièces exposées au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal, en octobre-novembre derniers ne laissent pas de doute sur la sincérité de son cheminement. Sincérité indispensable et qui ici est appuyée sur la persévérance de qui ne se laissera pas détourner du but : transcender diverses émotions en oeuvres d'art.

Paquerette Villeneuve

D'UNE TOILE DEUX OEUVRES, D'UNE OEUVRE DEUX TOILES

Galerie Brenda Wallace, du 27 octobre 1990 au 24 novembre 1990.

John Heward se dit préoccupé par la notion de l'acte associée à l'idée de l'énergie qui la sous-tend. Conséquent avec sa démarche, il oblige le spectateur à intervenir dans ses oeuvres peintes sur rayonne. Ce dernier doit soulever la première des deux toiles qui composent chacune des oeuvres afin de pouvoir regarder la partie sous-jacente. Il en est presque de même pour les petites

sculptures en aluminium que l'on peut manipuler à son aise.

Heward s'assure ainsi d'une similarité minimale entre l'élaboration de chaque toile et la lecture que l'on en fait. Ses toiles sont, à ce titre, comme il se plaît à le dire, des «auto-portraits» dont la perception ressort plus à la structure d'un diagramme qu'à celle de l'image iconique. Alors que l'icône renvoie à quelque chose qu'elle dénote en vertu d'une ressemblance due à des qualités visuelles, le diagramme, à l'instar de l'équation algébrique, représente les relations des parties d'une chose par un système de relations analogues. C'est ainsi que le geste et le regard du spectateur ressemblent à ceux de l'artiste.

Mais un tableau de Heward n'est pas seulement un système de signification qui accède à une fonction de communication. C'est un système à la fois générique, normatif et spécifique pouvant inventer des codes et s'inscrivant dans l'histoire des codes antérieurs qu'il peut renouveler. Heward crée de nouvelles images, en établit les normes et précise la singularité de son système plastique. Ses «images», abstraites du point de vue de la représentation naturelle, sont pourtant aussi réelles que les images figuratives parce que, justement, la peinture abstraite nous a habitués depuis fort longtemps à l'apparition de nouvelles «images». Le référent naturel n'est plus, aujourd'hui, le garant du rapport qu'entretient une image avec la réalité car cette réalité est tout autant culturelle que naturelle. Les cercles noirs, les trapèzes, les em-



John Heward,
141 90, 1990
Huile, 249 X 128 cm.
Photo: Richard-Max Tremblay.

preintes jaunes ou vermillon sur fond noir et les arcs de brosses de Heward sont autant d'icônes réelles pesant de leur poids dans l'épaisseur de notre culture. En tant que signes pouvant faire penser à autre chose, ses «images» peuvent aussi bien renvoyer à elles-mêmes que ressembler à autre chose selon une intention dont la substance incombe bien sûr au spectateur.

Au-delà des débats concernant le statut de l'image, le travail de Heward met en relief les dangers de l'aliénation d'un certain conformisme perceptif qui consiste trop souvent à se contenter de reconnaître le déjà vu alors que le vrai travail du sens se fait dans la différence, si minime soit-elle. Cette différence apparaît-elle dans l'animation résultant de la manipulation des toiles ou bien découle-t-elle de la spécificité du graphisme et de la couleur employés? Nul doute qu'elle marque la distance entre le déjà dit et la spiritualité des signes de Heward.

Bernard Paquet

LUCIO DE HEUSCH: COMPOSITION EN $X=3+1+1+Y$

Graff, du 12 janvier au 17 février 1991.

Le grand pianiste Samson François reprochait aux puristes leur attachement excessif à la mesure musicale. Il donnait, en revanche, la primauté au rythme garant, selon lui, d'une liberté mélodique et d'une force créatrice. C'est dans les limites des nombreuses variations d'un système plastique explicite et mesuré que De Heusch trouve sa liberté, grâce au rythme des permutations de la couleur et de la forme. Le silence aidant, l'ensemble nous transporte dans différentes versions d'un thème purement visuel, à fortiori spatial, qui joue avec les contrastes de valeurs et de surfaces, les rapports chromatiques et les tensions. À travers les permutations d'éléments plastiques chaque fois différents, mais néanmoins toujours apparentés, le regard qui passe d'une oeuvre à l'autre est semblable à l'attention que porte le mélomane aux multiples interprétations d'une même partition.

Prendre la mesure des douze acryliques sur toile ou papier de De Heusch permet de déceler trois constantes. D'abord, une large plage centrale à l'allure de rectangle irrégulier voire détourné. Ensuite, de minces bandes irrégulières apparues par contrastes chromatiques découpées en sa périphérie. Enfin, une trilogie d'éléments disparates, tant au niveau des formes, de la couleur que de la texture, active les tensions, crée les diagonales et nous fait percevoir l'espace. Mais rien n'est moins certain que cet ordre qui est en réalité celui de l'écriture empreint de cette

linéarité si étrangère au mode pictural. S'il y a un ordre ici, il est avant tout spatial, mouvant, donc éphémère et construit par l'aperception de formes solidaires de la mesure et du rythme. La mesure repose sur l'emploi des trois constantes dans une gamme de bleu, rouge, vert et blanc; le rythme suit les variations réciproques de ces mêmes constantes, selon les différentes surfaces de couleurs, les formes diverses de bâtons bariolés, les triangles, les arcs de cercle, les pentagones, les carrés, les agrégats de taches mouchetées et les orientations. La forme résulte de cette interaction inévitable qui se joue entre la mesure, le rythme et la perception de l'espace.

C'est en vain que l'on tenterait d'établir, chez De Heusch, une liste des éléments pic-



Lucio de Heusch
Peinture no 23, 1990.
Acrylique sur toile, 183,5 X 152,5 cm.

turaux, même exhaustive. Nommer les catégories plastiques, chromatiques ou formelles jusque dans les détails de leurs variations respectives ou dans le but d'en étudier les possibilités combinatoires serait, à coup sûr, confondre le mot et l'image. Mais résister à la tentation d'énumérer des éléments picturaux qui semblent être déposés sur la surface des tableaux en vue d'être découpés par le regard, selon le principe de la forme et du fond, permet de suivre aisé-

ment le rythme des douze toiles, en se laissant bercer par l'alternance de l'attente et de la surprise. Comprendre cette peinture, c'est un peu saisir, comme écrivait Léonard de Vinci à propos d'une tache de couleur, un son de cloche où l'on croit entendre ce que l'on imagine.

Bernard Paquet

NATHALIE CARON: LE SORT DES MOTS

Michel Tétrault Art Contemporain, du 15 août au 15 septembre 1990, L'Oeil de poisson, Québec, du 10 janvier au 3 février 1991.

Il y aura lieu un jour de repenser le sort des mots, l'écart produit lorsqu'ils sont insérés dans un autre cadre que le livre. Font-ils alors image quand, tracés directement, voire «en opposition» sur le mur, ou gravés dans la matière, ils disposent de notre

regard autrement, puisque leurs formes deviennent des objets ?

Déjà les livres de poèmes rassemblés de Nathalie Caron s'assemblaient en reliant l'effet que les mots peuvent suggérer ou induire, mais dont l'association face au cliché photographique, qui les précède ou les suit, ne fait qu'accentuer la distance.

L'exposition à la galerie Michel Tétrault à Montréal démontrait les rapports intrinsèques entre le fond et le signe à l'intérieur d'un encadrement de bois dont la forme était suggérée par l'image contenue. La couleur de la surface, sur laquelle se découpait la page du livre ouvert, prononçait les évocations atmosphériques amenées par la photo. Les lettres, le mot, ajoutaient une autre signification ou différaient du sens induit par notre perception de la figure.

L'exposition à l'Oeil de Poisson reprend les caractères qui forment chacun des mots

mais, comme ils se lisent telle une phrase continue, notre regard se projette en fait sur le mur qui sert alors de réceptacle. L'encadré rectangulaire construit à même la surface des mots semble flotter, comme le livre des cadres de bois de la précédente exposition. C'est cet écart, cette différence dans la similitude des procédés, qui produit un nouveau sens.

Voilà pourquoi notre regard s'allonge et se distancie, parcourt tout le mur comme en un chassé-croisé entre les figures ainsi assemblées dans l'acte de lecture. Voilà pourquoi notre regard se porte à examiner la matière, de la faïence peinte à la main après cuisson, et dont la teinte mime celle de la peau. Bien entendu, on pourrait voir dans ce geste une invitation : celle d'énoncer la condition de la femme que l'histoire a voulu ramener à l'idée de petite main. On pourrait encore voir se profiler le rôle de la céramique comme réceptif, sinon seuil des disciplines dominantes reconnues par l'histoire de l'art.

En fait, c'est la correspondance entre l'objet et son origine comme langage, tant par son faire que par sa transcription, qui montre ici la ressemblance avec l'analogie. Autrement dit, c'est la substitution du référent littéraire vers sa part plastique qui intéresse l'artiste. Un peu plus loin que Nauman qui, pendant les années soixante, avait proposé, par ses spirales de phrases en néon, un fondement conceptuel, tandis que Nathalie Caron fait émerger de l'objet lu, la source iconique de notre environnement quotidien.

Jean Tourangeau

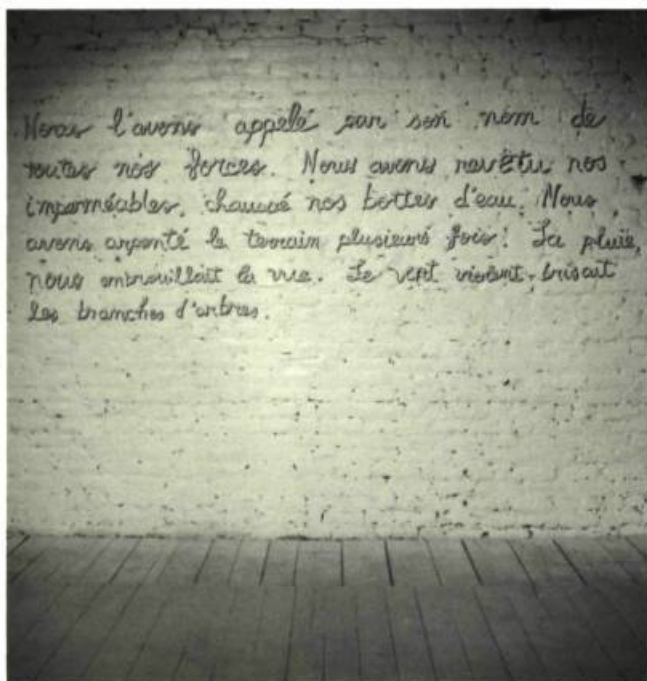
THE QUIET ROOM DE BRIAN ENO

Galerie Lavalin, du 2 novembre au 2 décembre.

Un grand dais noir accroché dans la cage d'escalier semble signaler au visiteur la dernière exposition de la galerie Lavalin. Une file d'attente solennelle se forme à l'entrée car la salle ne peut recevoir plus de quarante personnes à la fois.

Brian Eno est un artiste d'origine anglaise. Il a collaboré avec d'importants musiciens de rock des années 1970 et 1980. Depuis dix ans, il réalise des installations multidisciplinaires qui explorent le son et la lumière. Loin de rester des projets utopiques, ces installations sont créées dans le monde entier. L'artiste choisit des endroits publics en relation avec l'attente (aéroports, théâtres, gares...). À Montréal, c'est dans une galerie, lieu officiel de l'art, que l'exposition nous est présentée.

L'entrée, comme le mentionne l'artiste, est une zone d'acclimatation. Rafraîchissements et fauteuils attendent le visiteur qui reste étonné par cette prise en charge. Étrange contradiction, cette exposition publique semble s'adresser à une audience privée. L'atmosphère détendue met en condition un public dépaycé. Empruntant un petit couloir plongé dans le noir (sorte de sas mystérieux), le visiteur débouche dans une vaste salle obscure. Ses yeux sont éblouis par une série d'écrans vidéos qui produisent des images sculpturales fortement colorées. Les motifs de ces kaléidoscopes rappellent les voiles multicolores du peintre américain Morris Louis ou encore l'Orphisme du français Robert Delaunay. Dans ce



Nathalie Caron
La tempête 1991
Faïence, clous, acrylique
210 cm x 114 cm

climat irréel, le visiteur se laisse bercer par l'oscillation des écrans lumineux. Une musique d'ambiance répétitive emplit l'espace. Véritable présence physique, ce son galactique cerne le spectateur. L'artiste qui orchestre ses installations, s'amuse à remettre en question la perception du visiteur. Ces taches de couleurs qui bougent lentement interrogent sa vision alors qu'il surveille attentivement les écrans. Devant l'ambiguïté des images, le regardeur doute de leur troisième dimension et il ne peut s'empêcher de toucher l'écran pour vérifier sa planéité.

Le public est également troublé, voire trompé, par un son de multiples provenances. Enfin, dans l'obscurité de la pièce, le visiteur se méprend sur l'emplacement des objets et se cogne contre eux. Provoquant la vue, l'ouïe et le toucher, *The Quiet Room* fait appel aux sens et se présente ironiquement comme une gigantesque Vanité. Dans certaines installations contemporaines, le spectateur éprouve des difficultés à se situer par rapport à l'oeuvre. Ici, sa place est clairement désignée (les fauteuils confortables). Alors, rassuré, le visiteur cesse sa course folle à travers les objets et se sédentarise. Favorisant la méditation, cette installation s'annonce comme une thérapie de comportement qui a des résonances positives sur le public. D'ailleurs dans les salles obscures de *The Quiet Room*, le visiteur, ému, parle à voix basse.

Ainsi, la galerie Lavalin a choisi judicieusement une production qui symbolise un peu sa mission passée, une production où s'affrontent le multidisciplinaire et la dimension sacrée de l'art.

Sylvie Ollivier

ROCH PLANTE À LA GALERIE PINK

Galerie Pink, *Les quatrièmes trophées*, du 21 novembre au 9 décembre.

Trop fou pour être vrai ! *Les quatrièmes trophées*, titre de la dernière exposition de Roch Plante à la Galerie Pink, ont connu un succès sans précédent : une quarantaine d'oeuvres vendues en un après-midi. Ce fameux dimanche du 2 décembre 1990, qui vit une horde se ruer sur des Plante, a

été relaté par Alina Reyes dans sa chronique du *Devoir*¹. Voilà un fait exceptionnel, qu'à sa quatrième exposition (sa troisième dans une galerie), un artiste vende, en quelques heures, les trois-quarts de sa production. En ces temps de morosité économique, qu'est-ce qui fit courir tant d'acheteurs à la galerie Pink ? Les oeuvres mêmes ? Leur prix plutôt modeste : de 200 à 800 dollars ? L'énigmatique signataire, Roch Plante, pseudonyme du non moins énigmatique écrivain québécois Réjean Ducharme ?

Les productions plastiques de Roch Plante ont leur intérêt artistique propre, d'où leur attrait. Au risque d'errer, j'affirmerai même que ce travail, qui rappelle le bas-relief, est l'un des plus originaux et des plus forts du Québec actuel.

En effet, au-delà du ready-made de Duchamp, Roch Plante intègre les deux éléments d'une démarche à la fois, profondément écologique et carnavalesque qui accède au *Sublime* et au *Sacré* : l'art en son sens premier,

originel. Comme plusieurs oeuvres écologiques, ces "petits environnements recyclés", pour reprendre un titre plantien, résultent d'un parti pris pour la récupération. Mais, par un rigoureux assemblage — où prime une double symétrie, celle de la croix ou de l'ostensoir, — les déchets ou rebuts divers, tant culturels que naturels, recyclés dans ses oeuvres, accèdent au Sublime. Il ne sont pas là — du moins prioritairement — pour dénoncer, mais pour nous interpeller, nous envoûter avec une certaine ironie que traduisent bien les titres des pièces.

Car il y a une certaine magie dans cette transformation de quelques vieux ressorts ou briquets, bandelettes de bois et de caoutchouc ou autres rebuts, en oeuvre d'art, comme dans ce (faux) diptyque nommé : *Totem à batterie* et *Totem à spring*. Par cette référence manifeste à l'amérindianité, Plante renoue avec l'Amérique profonde, celle de Mayapán dont l'art, selon l'artiste, en est un "de mutation". C'est également par ce détour amérindien que Plante rejoint le sacré, son sacré : celui du Québec populaire et catholique, un sacré qui est manifeste dans les nombreuses figures de la symbolique chrétienne : croix, autel, chandelier, retable, statuette, etc., et qui hante ses oeuvres qui, bien que n'étant ni peintures, ni sculptures, ne sont pas sans rappeler des tabernacles : ses fameuses boîtes.

Jean Jonassaint

(1) Alina Reyes, "Vive le Québec ivre", *Le Devoir*, jeudi 6 décembre 1990, p. A8.



Roch Plante,
Petite tête, 1990
Divers médias,
105 x 45 cm
Photo: Michel Filion

JOUER ET RÊVER, D'UNE IMAGE À L'AUTRE

**Expression Centre
d'exposition de Saint-
Hyacinthe**, du 6 janvier au 6
février.

David Elliott doit beaucoup, sans aucun doute, aux artistes de la nouvelle figuration du début des années 80. Son éclectisme iconographique et formel, de même que les nombreuses techniques qu'il emploie : aérosols, empâtements, pochoirs, empreintes, aplats, effets de collage et taches ne sont pas sans rappeler le travail de ceux que l'on nommait naguère aux États-Unis les «media scavengers». Ces derniers, comptant parmi eux David Salle, Robert Longo et Sherrie Levine ont été qualifiés d'assassin de la peinture ou de plagiaires, en raison des multiples images connues qu'ils s'approprièrent dans leurs peintures, défiant, par là même, la notion traditionnelle d'originalité.

Elliott n'est certes pas un assassin de la peinture, tant s'en faut. Jouant sur de larges associations où s'entrecroisent l'identifiable et le non-identifiable au travers de nécessités proprement plastiques inhérentes à la couleur et à la texture, il associe à des éléments plus ou moins abstraits voire purement formels une iconographie issue des images

électroniques de l'univers, de la figuration traditionnelle, du Pop art, ou même du photomontage dans lesquels on reconnaît le visage d'un clown, des champignons, un bateau, des oiseaux, une bouteille ou un arc électrique. Ce jeu associatif nous entraîne aux confins de la pensée, dans un lieu psychique où s'active l'osmose entre le non-formé et le formé, entre la mouvance et la fixité de la représentation. Chaque toile est le moment saisi d'une réflexion visuelle engagée dans le processus du jeu désintéressé de la pensée doublé de la toute puissance du rêve si cher aux surréalistes. L'oeuvre devient alors, comme aurait pu le dire Max

Ernst, un *provocateur optique*. Les tableaux d'Elliott nous poussent vers une réaction d'empathie soumise aux douces lois de la libre association. Tentant, d'une lecture à l'autre, de cerner le sens d'un tableau, nous ne trouvons que de multiples significations chaque fois produites par un parcours qui n'est jamais le même. Et c'est bien là le hic : le parcours de notre regard n'est pas linéaire, il est spatial, à l'instar de la pensée.

Les représentations d'images synthétiques de l'univers et celles des graphiques digitalisés par infra-rouge dans *DJ* nous rappellent cet attrait du vide et la perte d'orientation qui en découle. Reste à nous

accrocher à ce qui nous est familier : l'icône, la relation de cause à effet, la figure sur le fond ou la certitude des mots. Alors qu'un tableau comme *Big Idea* semble illustrer l'origine de la vie et de l'univers, *Barry's Place* n'est en rien explicite et le clown de *Simpleton* ne résout aucunement notre égarement sémantique. Par delà l'envolée onirique de quelques toiles et l'orientation ludique de l'ensemble, l'imagerie d'Elliott a le défaut de ses qualités : celui, angoissant pour l'homme, de ne livrer aucun message clair qui garantisse une pesanteur essentielle au sens.

Bernard Paquet



OTTAWA

LA RÉTROSPECTIVE LISETTE MODEL

**Musée des beaux-arts
du Canada**, du 5 octobre au
6 janvier.

La première grande rétrospective consacrée à l'oeuvre de la photographe Lisette Model - qui a marqué un temps important dans l'histoire du regard au XX^e siècle - aurait pu être montée chronologiquement sans grandes surprises

Lisette Model
Fashion Show, Hotel Pierre,
avant 1946,
34,5 X 42,2 cm,
Coll: Succession Model

dans les cabinets feutrés du deuxième étage au Musée des beaux-arts du Canada. La conservatrice Ann Thomas a cho-



David Elliott,
Big Idea, 1988,
huile sur toile, 3,05 X 4,72m
Photo: Roy Hartling

isi au contraire de construire cette exposition, exemplaire à plus d'un titre, en travaillant l'espace des vastes galeries temporaires du musée. On a donc pu voir un imposant corpus où chaque suite photographique se révélait pleinement, sans télescopage ni précipitation.

Le don au musée des archives, de deux cents épreuves par la succession de Model, permet de mieux éclairer l'itinéraire de cette artiste marquée par sa double appartenance: européenne et américaine. Lisette Model, née en Autriche en 1901, établie aux États-Unis de 1938 jusqu'à sa mort en 1983, se sera imposée dans la profession en montrant sans compromis ce qu'elle avait «dans le ventre», c'est-à-dire une prédilection pour le haut contraste de l'expressionnisme avec ses préoccupations d'ordre social et ses moyens tranchants.

Ses premières photos des habitués de la Promenade des Anglais à Nice cernent déjà sans complaisance l'oisiveté blasée des riches en mal d'être. Le cadrage qu'elle resserre encore lors du tirage final de la photo, élimine les détails parasites pour aller à l'essentiel, qui ne consistera jamais pour elle à «améliorer l'effet», mais à «en dire davantage». L'ensemble de sa production est traversée par un dualisme générateur de tension: portraits de bourgeois et d'indigents, marginaux dont l'existence questionne les limites de tolérance d'une société, reflets des vitrines de New York où se confondent la séduction du *glamour* et les attentes diffuses des passants.

Quelques pachydermes emblématiques photographiés au zoo de Vincennes, entre 1933 et 1938, indiquent déjà la fascination qu'exerceront sur Lisette Model les épais-

seurs et les replis d'une peau qui a vécu, en pointant les entrées qui ouvrent les dessous. La photographie vise préférentiellement la zone molle de la carapace (que ce soit sur le corps individuel ou social), celle qui appelle l'infiltration du regard et s'offre au trouble et à la vérité indiscrète. Diane Arbus, sa célèbre étudiante, portera encore plus loin cette exigence, attachée à déceler l'ambiguïté et le flottement des identités culturelles et sexuelles.

Le regard, central à toute l'entreprise photographique, demeure chez Lisette Model activement tributaire d'une vision humaniste marquée par la tradition européenne. L'appareil-photo qui pose les questions, et enregistre parfois les réponses, ne s'érige pas en outil absolu d'analyse et de discours. En ce sens, Lisette Model demeure près des photographes qui ont utilisé leur art avec une subjectivité avouée et une conscience claire des limites, seuls garants d'une éthique dans un métier où le regard explorateur peut facilement devenir un regard qui exploite.

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

DU BAROQUE EN BANQUE

Art Gallery of Ontario,
Selected Baroque Paintings from Italian Banks, Toronto, du 19 décembre au 27 janvier.

Après les *Splendeurs du Vatican*, qu'on a pu admirer il y a quatre ans, voici un choix beaucoup plus sobre, si l'on peut dire, en parlant de peinture baroque, tiré des trésors des banques italiennes. Vingt-cinq huiles du XVII^e



Photo Toronto:
Carlo Dolci (1616-1686),
Allégorie de la Charité (1659),
Huile sur toile, 93 x 76 cm.
Coll: Cassa di Risparmio di Prato.

siècle, qu'on retrouve dans l'ordre chronologique, reproduites en couleur, chacune accompagnée d'un détail également en couleur, dans le superbe catalogue, *Selected Baroque Paintings from Italian Banks*, rédigé par huit spécialistes de la période et des artistes retenus, le tout traduit en anglais pour le public auquel il est destiné, celui de Washington et de Toronto.

Dans le catalogue, on insiste beaucoup sur l'authenticité des tableaux et sur leur attribution, écartant, comme de la fausse monnaie, les théories anciennes pour les remplacer par des «certitudes» qu'on présente comme des évidences et qu'il faut prendre pour argent comptant. Ceci est de toute première importance car, contrairement à ceux de la collection du Vatican, ces tableaux ont

circulé, changé de main plusieurs fois, disparu et resurgi comme par miracle avant d'être acquis, au XX^e siècle, par l'Association des banques italiennes qui s'est donné comme mission de sauvegarder le patrimoine italien de valeur internationale ou même seulement régionale. Et qui dit banque, dit sécurité, confiance, réputation inattaquable assise sur un dossier impeccable remontant à plusieurs générations, la tradition jouant, dans le domaine des affaires, un rôle aussi grand que les quartiers de noblesse dans une certaine société. Devant ces Caravage, ces Guido Reni, ces Salvator Rosa, on ne doit donc pas se poser de questions qui réduiraient d'autant notre admiration, non seulement pour les tableaux eux-mêmes, cela va de soi, mais surtout, dans l'optique des collectionneurs, pour le

jugement sûr d'une institution qui a tant investi dans les arts ces dernières années, dans un effort hautement publicisé par une série de publications et d'expositions à domicile et à l'étranger, pour valoriser les banques italiennes à l'heure de l'Europe unie.

Peu important les intentions avouées ou secrètes des prêteurs, ce que nous avons pu voir au cœur de l'hiver est une exposition fort agréable, aux couleurs chaudes, bien documentée et variée, de la peinture italienne du XVII^e siècle dominée, bien sûr, par les sujets religieux tirés de la Bible et de la légende dorée, que complètent quelques compositions renvoyant à la mythologie ou à un paysage idéalisé, et d'autres appartenant à la peinture de genre.

C'est Moïse qui, dans trois tableaux, représente à lui seul tout l'Ancien Testament: un Moïse enfant sauvé des eaux, un Moïse dans la force de l'âge se portant au secours des filles de Jéthro, et un vieillard, celui de Guido Reni, menaçant et digne à la fois comme les tablettes de la Loi qu'il brandit, la bouche ouverte pour honnir le spectateur, qu'il soit d'hier ou d'aujourd'hui, qui sacrifie au veau d'or plutôt que de suivre les commandements de Dieu.

À ce discours, qui prend un sens particulier dans un tableau propriété d'une banque, s'opposent ceux qui empruntent leurs sujets à la vie du Christ que l'on voit enfant, le regard inquiet, sur les genoux de sa mère qui le serre contre sa poitrine sous le regard vide d'un saint Joseph, qui semble assister, dans le tableau de Bartolomeo Cavazzoni, à un spectacle qu'il ne comprend pas, malgré ou à cause du rôle qu'on lui a donné.

Simone Cantarini a opté, quant à lui, pour un moment moins intime, celui où la Sainte Famille reçoit les Rois Mages surveillés par deux garçons curieux, et sans doute un peu jaloux, qui assistent de loin à l'échange de cadeaux. Ce qui anime davantage encore cette scène traditionnelle, c'est la présence d'un page, à gauche, qui tourné dans la direction du spectateur, le saisit du regard et le fait entrer dans le tableau. Impossible alors de se dissocier complètement de cette scène.

On revoit le Christ, adulte, tantôt avec la Samaritaine, tantôt accompagné de saint Pierre invitant saint Mathieu à le suivre. C'est ce dernier tableau de Giovanni Lanfranco qui aurait dû, selon moi, figurer sur la couverture du catalogue, son sujet étant plus près des préoccupations des banquiers que ne l'est l'esquisse de Carlo Maratta portant sur la clémence, jeu de mots flatteur pour la personne du pape Clément X.

Viennent ensuite les saints d'autrefois jamais loin des mortels du temps de l'artiste et non pas montrés dans leur gloire, à la droite du Père céleste, mais parmi les vivants, dans une nature aussi belle qu'indifférente. Parmi eux, saint Jérôme occupe une place de choix, étant un sujet favori des princes de l'Église qui commandaient son portrait, non pas tant à cause du lion, proche parent de celui d'Androclès, mais parce qu'il était, lui aussi, cardinal, même si l'exemple qu'il a donné dans sa vie et qu'a retenu Annibale Carracci, à moins que ce ne soit son frère Ludovico, est celui de l'ascèse la plus sévère.

Car les saints — c'est la leçon de tant de tableaux de l'époque — ont bien mérité leur salut, soit par le temps qu'ils ont consacré à l'étude, à

la pénitence et à la méditation, soit par le zèle qu'ils ont mis à combattre le diable comme le Saint-Georges un peu poseur de Francesco Guarino, ou encore à défendre leur vertu comme le fit sainte Ursule qui reçoit, dans le tableau du Caravage, la flèche du barbare éconduit qui la voulait pour épouse. La sainte, comme le Saint-François de Gioacchino Assereto, sort du passé, de l'ombre, de l'obscurité pour se présenter sous un jour nouveau, une lumière radieuse tombée du ciel comme une langue de feu.

Ces scènes inspirées, qui continuent de nous émouvoir parce que les artistes mettent tout leur talent à nous rendre leurs personnages sympathiques, côtoient des illustrations d'œuvres classiques, soit de la Grèce antique, soit de l'Italie contemporaine, celle du Tasse. On peut leur préférer un paysage habité de Salvator Rosa qui n'est pas sans rappeler Poussin, mais j'avoue avoir été attiré et séduit par le *Charlatan*, de Bernardino Mei, mettant en scène un vieillard qui pourrait se faire passer pour Dieu le Père ou à tout le moins, avec sa figure de bon apôtre, pour saint Pierre. Ce personnage immense trône au-dessus d'une foule de malades et de souffrants qu'il tente de convaincre du pouvoir magique de ses potions. Ce tableau, le moins décoratif de tous, aussi loin des sujets religieux, mythologiques et allégoriques (je pense ici à la *Charité* de Carlo Dolci) que peut l'être une scène réaliste située dans le temps (XVII^e siècle) et l'espace (Sienne), me paraît être le chef-d'œuvre de cette exposition, tant par le sujet, qui le distingue des autres, que par la qualité de l'exécution, la vérité des regards et le naturel des poses

qui l'apparentent davantage aux tableaux hollandais qu'à ceux de l'Italie, ce qui en fait une œuvre d'exception.

Pierre Karch

QUÉBEC

UNE FERTILE SAISON

Le succès populaire de *Espaces inuit* fut tel que l'événement thématique, tenu à la Maison Hamel-Bruneau, du 16 novembre au 27 janvier, fut prolongé jusqu'au 17 février. Il ne s'en agissait pas moins d'une exposition savante (supportée par une belle variété d'activités parallèles : animation, conférences, théâtre pour enfant, chants de gorge), dans la mesure où elle offrait un nouvel éclairage sur l'art inuit. Bien qu'un petit nombre de dessins aient été sélectionnés pour l'occasion, l'emphase était surtout mise sur quelque 35 sculptures, tirées de plusieurs collections privées québécoises, en provenance de trois régions du

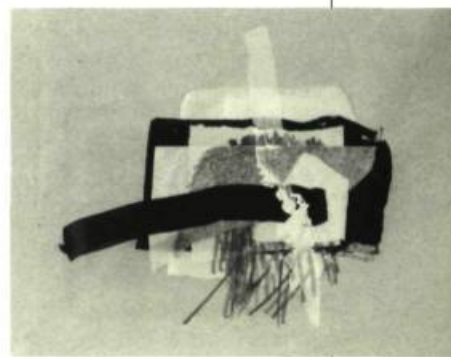


Photo: Jean-Marie Villeneuve (Le Soleil)

Nord-Est canadien : le Nouveau-Québec, la pointe sud de la Terre de Baffin et le Keewatin (T.N.-O.). L'historien et théoricien de l'art inuit Louis Gagnon a su en fait proposer une audacieuse synthèse qui,

tout en simplifiant l'accès à l'art inuit contemporain, en dégageait trois extrêmes stylistiques, associés au pointes du triangle géographique ci-haut mentionné. Narration, séduction, abstraction: ces points de repères nullement étanches (l'exposition offrait d'ailleurs quelques brillantes «contaminations») permettait de surcroît de découvrir un art d'auteur, respectant ainsi la richesse des expressions individuelles.

Parmi les belles «découvertes», mentionnons l'élégance épurée de *Femme racontant l'histoire d'une oie gelée...* de Matusie Iyaituk, les compressions formelles inventives de Charlie Inukpuk dans *Chasseur tenant un sac*, ou celles, nettement plus symboliques, de Lucy Tasseor dans *Composition avec têtes et graffiti*. L'étonnante sculpture d'os de baleine de Judas Ooloolah, représentant une mère et son enfant, amenait le regardeur à osciller entre la raillerie et l'attendrissement. Mais les deux pièces les plus spectaculaires de *Espace inuit* étaient sûrement l'énorme panache de caribou entièrement gravé (d'adorables scènes tirées de l'environnement nordique) de Peter Morgan, et cette «bande dessinée» sur les techniques traditionnelles de chasse, réalisée sur un store (!) par Tumasi Kudluk.

Pour sa première exposition en terre québécoise, le Néo-Brunswickois d'origine ontarienne David Bobier a proposé chez Obscure (du 24 janvier au 17 février) une installation fort ironique sur les moyens technologiques déployés par l'humanité pour domestiquer la nature. Utilisant à outrance le motif du ventilateur, l'artiste multidisciplinaire explore tant les qualités formelles que sonores

et cinétiques de l'appareil. Non seulement Bobier critique-t-il notre société technophile, mais également la fonction de l'art comme divertissement. Associant des techniques traditionnelles (dessin, estampe) à des moyens plus sophistiqués (vidéo, bandes sonores contrôlées par le visiteur, projections de diapositives), David Bobier ébranle en fait la vraisemblance domestique et muséale. Ainsi par exemple, non seulement le ventilateur, dessiné, voit-il son centre «activé» par une image vidéographique rappelant le format d'un téléviseur portatif, mais un banc apparemment anodin, placé devant une autre série de dessins auxquels sont associés des «tableaux» sonores, devient inutilisable, parce que recouvert de simili gazon... Déconcertante, l'exposition *Stop Making Sense(s)* se fait à la fois subtile et sans prétention.

Lorsqu'il est question du dessin, l'entendement populaire veut qu'il s'agisse du dessin *de quelque chose*. Mais pour Marcel Jean, «la forme n'existe que parce qu'il y a l'espace autour». Ainsi, ses dessins exposés, du 10 au 31 janvier, chez Engramme (autrefois l'Atelier de réalisations graphiques) se présentent-ils comme des mises en relation d'éléments non représentatifs, générateurs d'interférences spatiales. Stratifiées, ces interventions aux moyens modestes (graphite, acrylique, collage) n'en dissimulent pas pour autant l'histoire de leur construction, un leitmotiv chez Marcel Jean, professeur à l'Université Laval, surtout connu pour ses peintures et ses sculptures formalistes. Intransigeant, son oeuvre accuse une certaine aridité intellectuelle que vient

heureusement amoindrir le recours à la sensualité des matériaux.

Établie à Saint-Roch des Aulnaies, la Montréalaise Michèle Lorrain en appelle depuis quelques années à la peinture-objet. Intitulée *L'implacable*, son installation à la Chambre blanche (du 28 novembre au 20 décembre) regroupait cette fois d'anciennes planches d'imprimerie, bordées de laiton, sur lesquelles l'artiste a peint, ou encore collé des photographies. Dans le cas des peintures, il s'agissait de tranches de vie, qu'on ne sait fictives ou autobiographiques, fragments évanescents et permutables d'une mémoire sélective, attardée à de menus incidents survenus dans l'enfance. Unifiée par le traitement homogène des images, cette énumération poétique se confrontait efficacement à «l'implacabilité» de la photographie, ici utilisée comme moment de vérité.

Marie Delagrave

NEW YORK

A NEW YORK, LES TEMPS SONT DURS

Ihara Ludens Gallery, *The Democracy of War*, (1991), New York.

«Vous chantez ? Et bien dansez maintenant...»

Après les années 80, voici la nouvelle décennie: guerre, récession, chute de l'économie, censure, restrictions budgétaires... Qui écope ? Les arts et les artistes !

Personne ne l'aurait cru... En si peu de temps, un tel changement. Après dix ans de vaches grasses, de génies instantanément reconnus par les galeries et les musées, après dix ans de vente du

meilleur et du pire à des sommes astronomiques, Vlan ! Le marché new-yorkais de l'art s'écroule. Fini les Ross Bleckner à 150 000 \$, les David Salle à 200 000 \$. Désormais on doit revenir à des chiffres dégonflés.

A Soho, on guette, on s'interroge... qui sera le prochain à fermer ses portes ? Quelle galerie déclarera la prochaine banqueroute ? Et les rumeurs vont bon train: la liste des blessés de guerre comprendrait même Mary Boone, l'invincible, la Thatcher des galeristes, qui serait, dit-on, à un cheveu de la faillite.

De part et d'autre, on s'ingénie à trouver de nouveaux marchés. Miami peut-être ? Le Midwest ? Si on essayait le Nord-Ouest ? Les marchands d'art deviendront-ils des voyageurs de commerce ? Il le faudra peut-être parce qu'à New York, rien ne va plus.

Depuis que la flopée de jeunes courtiers et investisseurs, enrichis en un temps record, se sont fait prendre la main dans le sac des «junk bonds», ils n'achètent plus de tableaux pour leurs appartements de Park Avenue et leurs maisons à la mer. Ces messieurs dames de l'immobilier, hier encore monarques de Manhattan, sacrifient leurs palais et leurs tours dorées ; eux aussi ont ralenti les achats d'oeuvres d'art.

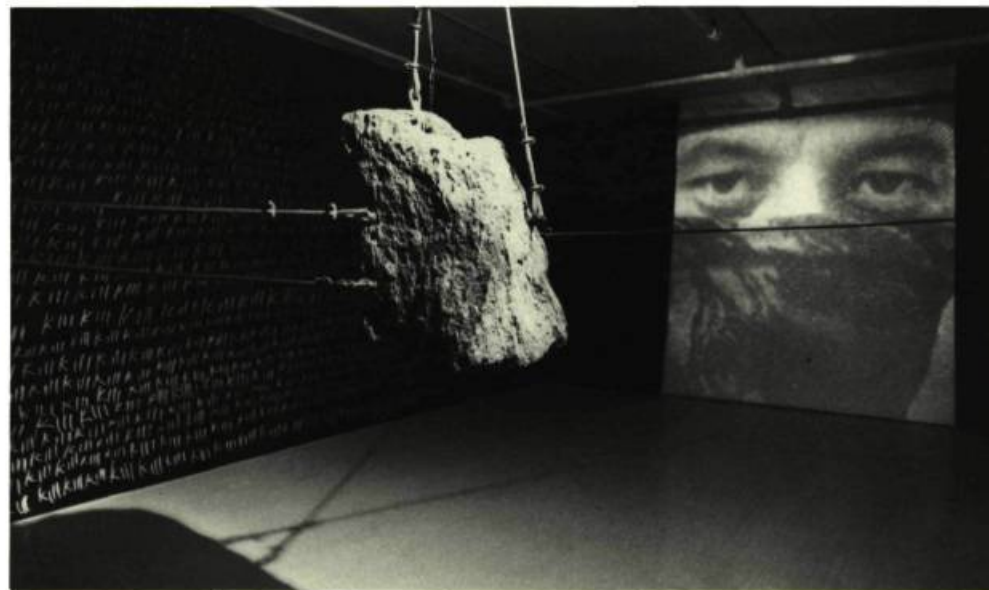
Chez Sotheby's et les autres, l'histoire n'est pas plus rose. Ces importantes maisons ont sur les bras des Schnabel et même des Warhol qui ne trouvent pas preneurs. Les très grands noms ne sont pas épargnés: les fameux *Iris* ont beau rapporter de quoi nourrir une population entière, aujourd'hui Elizabeth Taylor n'arrive pas à vendre son Van Gogh. Les Japonais devront-ils encore une fois s'en mêler ?

Pour plusieurs, le désastre est inévitable. Les jeunes artistes à la carrière naissante en prennent un coup. Les directeurs de galeries qui nourrissaient et chouchoutaient leurs poulains en prévision des grands derbys des années 90 abandonnent maintenant ces coureurs prometteurs. Plouf ! À l'eau les promesses des marchands, et sauve qui peut !

Si au moins les artistes pouvaient s'en remettre aux gouvernements et aux fondations. Mais là aussi on coupe. Le nouveau budget de l'état de New York annonce une réduction de près de 40% des fonds alloués aux artistes. Les fonds privés offerts aux créateurs n'ont pas augmenté de façon sensible et pourtant le nombre de candidatures aux diverses bourses et subventions a presque doublé. Diminuer les montants et multiplier les récipiendaires ou ignorer les artistes dans le besoin ? Voilà le dilemme des Guggenheim et de leurs semblables.

Les musées n'ont pas la vie beaucoup plus facile. On monte des expositions peu coûteuses à même les fonds et les collections permanentes. Philippe de Montebello, directeur du Metropolitan Museum, se plaint de la nouvelle loi de l'impôt sur le revenu de 1986 ; cette nouvelle mesure reaganienne qui empêche la déduction à 100% des dons aux institutions artistiques a provoqué une chute de 70% des contributions privées au Met. On peut s'imaginer l'effet de la loi auprès des troupes et des musées à petits et moyens budgets.

Pour faire la guerre il faut bien trouver des fonds. Le gouvernement républicain des Reagan et Bush sait s'y prendre.



Perry Bard
The Democracy of War (1991)
Installation
Photo: David Perry

Comment se terminera cette période sèche ? Jusqu'à quand durera-t-elle ? Quel sommet atteindront l'intolérance, le racisme et la censure bien mis en place par des politiciens bigots ? Les survivants pourront raconter cette histoire qui sera sans doute un chapitre sombre du grand livre de l'Amérique.

Malgré tout, quelques artistes élèvent la voix. David Wojnarowicz dénonçait la laideur des gestes de Jesse Helms et du Cardinal O'Connor dans une exposition chez P.P.O.W. (532 Broadway). L'artiste a encore perfectionné ses collages percutants qui unissent photos, dessins, textes. Dans un ton tantôt violent, tantôt humoristique, souvent poétique, Wojnarowicz crie la douleur du sida, mord à belles dents les convictions arriérées de quelques figures publiques trop bruyantes ou parle de la solitude et de Rimbaud. Espérons que le sida ne fera pas taire trop vite Wojnarowicz ; nous avons tant besoin de son acharnement et de sa véhémence.

The Democracy of War est le titre d'une installation de Perry Bard à la galerie Ihara Ludens (568 Broadway).

L'artiste québécoise présentait cette impressionnante exposition jusqu'au 23 février et ne pouvait mieux tomber en terme de circonstance. Au son des pas d'un régiment discipliné, le spectateur entre dans l'espace obscur aux murs noirs. Sur les deux parois latérales se répète le mot *Kill*, des centaines de fois. Aux deux extrémités de la galerie, deux écrans sur lesquels sont projetés deux photos couleur : un soldat au visage couvert d'un masque à gaz et un Warrior Mohawk à la bouche cachée sous un foulard. Entre les deux regards, 200 livres de roc en suspension retenues par des câbles métalliques.

Bard nous parle de responsabilité, de culpabilité et d'affront dans une atmosphère glaciale et sombre où l'on chuchote tout bas, où l'on se sent petit, où tout peut éclater pour un rien. Deux oeuvres sur papier précèdent l'installation et la complètent en quelque sorte. *Your war* (1991) associe la forme d'un missile ou d'une fusée, coupée par une bande acétate, au symbole phallique. Elle semble nous rappeler que la guerre est l'affaire de l'homme blanc en mal d'établir son autorité, d'affirmer sa puissance.

Visionnaire, prophétique et, disons-le, moral, le travail de Perry Bard nous donne à réfléchir, nous informe et nous fortifie.

Maurice Tourigny

BEAUFORD DELANEY: UN NOIR DE LUMIERE

New York Galerie
Philippe Briet, du 5 février
au 31 mars.

Autour de 1955 vivait à Clamart, banlieue parisienne, un peintre américain dans la cinquantaine sur lequel des textes d'écrivains aussi célèbres que Henry Miller et James Baldwin avaient attiré l'attention. Son nom : Beauford Delaney.

Petit, assez trapu, le visage toujours empreint d'un sourire débonnaire, il ne passait pas inaperçu quand il déambulait dans les rues du village, avec son filet rempli de provisions d'où dépassait parfois un litre de « gros rouge qui tache ».

Beauford, que je connaissais avant de le rencontrer pour avoir lu *Remember to remember*, de Miller, acheté sous le manteau à Montréal, devint pour moi un « con-

citoyen» puisque venu des Amériques. Difficile de rester insensible à sa gentillesse que rien ne rebutait. On pouvait visiter son atelier sans rien dire et il ne vous en voulait pas, seulement content d'avoir trouvé en ce coin d'Ile-de-France un lieu où la couleur de sa peau n'en faisait pas un être à part, et de pouvoir peindre des toiles qui lui servaient même à l'occasion de crédit auprès de l'aubergiste du coin.

Son atelier à l'époque était plein de tableaux lumineux, construits autour du soleil, dans des jaunes éclatants fragmentés par de minuscules coups de pinceau où se poursuivait, en touches roses ou vertes, comme des points d'orgue, la diffraction de la lumière.

Pour une habituée de la gestuelle automatiste, plus rageuse, ces tableaux n'étaient pas facilement décryptables et j'avoue que l'exposition présentée à la Galerie Philippe Briet, à New York en février-mars dernier, faisait preuve d'un meilleur jugement.

L'exposition comprend près d'une cinquantaine d'oeuvres, glanées par le jeune galeriste français depuis qu'une curiosité insatiable l'amena, vers 1986, à découvrir quelques toiles de Beauford Delaney lors d'une visite au Musée de Harlem.

Il s'agit en fait d'une Rétrospective dont le thème, *50 années de lumière*, culmine dans un ensemble de tableaux de grand format (1m50 par 2m) qui par l'intensité de la lumière qui s'en dégage paraissent animés d'un mouvement brownien. Même souci de pureté dans les portraits plus tardifs : Laubiès, Bernard Hassell, aux chairs lumineuses. Des oeuvres plus anciennes, «américaines», nous révèlent un Delaney poète du quotidien. Il s'agit de

tableaux peints sur le vif à Washington Square, ce parc au coeur du village bohème new-yorkais, traités en aplats aux couleurs franches, qu'animent scènes et personnages familiers. Plus anciennes encore, *Jeune grec*, *Portrait de Joseph Delaney*, premiers pas vers un destin choisi. Et un remarquable *Autoportrait de l'artiste* à la lèvre bleue.

Fils d'un pasteur du Deep South, Beauford Delaney arrive de son Tennessee natal à New York, en 1929, où il commence, à 28 ans, à se faire connaître comme portraitiste. Louis Armstrong, Ethel Waters, Duke Ellington et Al Hirschfeld, le caricaturiste du New York Times lui serviront entre autres de modèles dans ces années où peinture et gagnepain se partagent sa vie. À partir de 1950, Beauford Delaney exposera régulièrement à New York et aussi en France avec les Nuagistes, mouvement qui s'accorde à sa douce sensibilité.

Des amitiés vont se nouer, qui compenseront son peu d'aptitude à faire carrière. De la toile, des pinceaux, un toit lui suffisent. Et le désir de vivre à sa guise, en liberté, si possible. Jusqu'à sa mort solitaire, à Paris, en 1978.

Paquerette Villeneuve

PARIS

DES ARTISTES QUI VENAIENT DU FROID

Dialogue Nord-Sud. À la fin de l'hiver parisien, l'art danois contemporain débarquait en périphérie. Stimulants et scandinaves, huit artistes danois se lançaient ainsi à l'assaut de la capitale en faisant souffler sur les salles du Centre

d'art contemporain de Corbeil-Essonnes et du Centre d'art d'Ivry un vent de fraîcheur.

Engluée dans les structures du marché, sans cesse bousculée par le passage quasi obligatoire des grands du moment et des étoiles internationales de l'heure, la scène artistique parisienne offre, tout de même, à l'amateur saturé et gavé, de belles occasions de découvertes ! À telle enseigne, des espaces comme ceux de Corbeil et d'Ivry participent à ce mouvement d'apport de la périphérie vers le centre en proposant de nouveaux arrivages de talents frais venant d'horizons aussi divers que Copenhague ou Montréal et Toronto. À Corbeil-Essonnes, Chantal Cusin-Borche a ainsi fait place, l'an dernier, à une programmation où se retrouvaient en début de saison Gina Pane et le Montréalais Richard Purdy. À Ivry, même combat. Philippe Cyroulnik et Otto Teichert ont fait une part appréciable à des artistes telles que l'excellente Michèle Waquant et Louise Viger lors d'une exposition sur des artistes de Montréal qui utilisent la photographie. Tout récemment, une présentation des oeuvres de Paul Collins et de Robin Collyer, de Toronto, alternait avec celles du sculpteur français Bernard Lallemand.

Ne voyons pas cependant en Corbeil et Ivry les bastions d'une illusoire et prospère nordicité artistique. Dans des conditions précaires et hélas de plus en plus difficiles, affligés de multiples contraintes et voyant leurs supports surtout municipaux diminuer, ces centres luttent cependant pour imposer qualité, diversité et ouverture en misant sur des artistes dont on a guère l'occasion de voir les oeuvres ailleurs à Paris.

Comme leurs pairs québécois, ces artistes danois n'avaient, en fait, rien d'exclusivement... danois. Peut-être pourrait-on déceler ici quelques traits communs aux oeuvres de cette sélection basée avant tout sur des individualités bien choisies, et non sur une quelconque intention de représentativité «nationale»? Pourquoi faut-il, du reste, à tout prix, chercher une spécificité "nationale" comme on le fait trop souvent pour ce genre d'exposition ? Peut-être doit-on plutôt y voir une certaine liberté, une ironie enjouée, mais pourtant distante, une façon de s'appuyer sans fanatisme sur les explorations de matières et les interrogations de la forme. Une chose est certaine. Très connus au Danemark et à l'étranger, liés par aucune stratégie et aucune tradition, les artistes de *Questions de sens* faisaient de la complémentarité qui règne entre l'oeuvre et ceux qui l'observent, une interrogation à rebondissements.

Ainsi Kirsten Ortved faisait appel au spectateur. Celui-ci était happé par une grille combinatoire remplie de délicats et appétissants segments de cire, évoquant le rythme du dessin et la plasticité de la peinture, délimitant un espace à investir comme autant de questions aux sens. Torben Ebbensen met en scène, plastique, métal, matériaux "toc" et objets trouvés, et mise sur l'interaction ambiguë des composantes d'un ensemble volontairement détonnant. Séducteur, Hein Heinsen parodie à sa façon la sculpture cubiste et futuriste à laquelle il puise, suspendant en autant de clins d'oeil, tout effort de synthétisation chez le spectateur.

Chez Magrete Sorensen, la logique de l'assemblage est sérielle et générative. Sculpteur, Anita Jorgensen fait de ses matières de prédilection que sont le verre et l'acier, un dispositif pour capter la lumière. Troels Wörsel déplace l'enjeu de la peinture en s'efforçant de la sorte de mieux coller aux sensations fugitives du quotidien. Ainsi, une série de ses oeuvres dérape à partir du graphisme d'une étiquette de Bordeaux. L'artiste semble plonger au coeur des représentations iconographiques de cette étiquette, suggérant une nouvelle fiction visuelle, un itinéraire inédit à éprouver, virtuel et fantasmagorique. Wörsel subvertit de la sorte, à sa façon et avec humour, l'approche traditionnelle faite de délectation et de méditation, face au tableau. En rapprochant peinture et sculpture dans des oeuvres associatives, Scott (1989), Dorte Dahlin et Mogens Moller créent une ambiance de connivence et de dialogue qui nous ramène, sans en avoir l'air, à certaines vérités premières de la communication.

Questions de sens fort judicieuses donc. Comment (et sans nous souffler toutes les réponses) définir par petites touches un terrain commun mais vague, une sensibilité subtile, l'air du temps et des génies du lieu flottant auxquels s'abreuvent des créateurs pourtant bien différents. C'est gagné.

Skål !

Ce printemps danois, monté par Chantal Cusin-Borche et Otto Teichert était l'avant-dernière exposition produite au Centre d'art d'Ivry par l'équipe d'Otto Teichert et de Philippe Cyroulnik. Dommage !

René Viau

AIX-EN-PROVENCE

JULIEN GREEN, PHOTOGRAPHE

Musée Granet, Aix-en-Provence, du 14 septembre au 21 décembre 1990.

Le rapprochement des genres artistiques est riche de sens et d'ouvertures, et il l'est de façon particulière lorsque ces genres sont réunis chez un même auteur. On connaît l'écrivain Julien Green; on connaît le voyageur Julien Green, et même «l'exilé» en terre américaine. Quelquefois l'on sait moins qu'il a été passionné de photographie avant même de publier son premier texte, et qu'il s'y est exercé pendant soixante-dix ans!

À l'occasion des quatre-vingt-dix ans de l'auteur et de la parution de son *Journal du Voyageur* ⁽¹⁾ en octobre dernier, le Musée Granet d'Aix-en-Provence présente une rétrospective intitulée, *Julien Green, photographe*, une

exposition reprise en 1991 à l'Ambassade de France à Stockholm. Une centaine de photos choisies au cours d'une période qui s'étale de 1914 à 1984 sont réparties entre trois salles consacrées respectivement aux vues urbaines et architecturales, à l'environnement intime et enfin, de nouveau à des paysages urbains et lointains.

Julien Green s'est attaché à la dimension invisible des choses et on a pu écrire que sa vraie patrie était l'invisible; sa vocation de ne rien cacher fut aussi remarquée. Le regard du photographe, épris pour sa part de visible, s'est fixé avant tout sur le monde construit, et l'exposition s'ouvre sur des vues en perspective, d'architectures monumentales (façades, colonnades, escaliers, puits de lumière), de sculptures monumentales et de murailles. De Bergen à Lisbonne, d'Oxford à Florence, de Paris à Berlin, et de Cordoue à Monbazillac, il fixe sur sa pellicule la matérialité de la pierre, la beauté du visible.

D'une manière plus générale, on peut penser qu'il s'intéressait à l'oeil et au regard. Ce producteur d'images développait lui-même ses photos assumant ainsi toutes

les étapes du processus de création; on peut l'imaginer surveillant l'apparition de chacune des parties du champ visuel qui s'élaborait devant lui et dont il avait lui-même déclenché le processus. On peut l'imaginer à la recherche de la dimension visible des choses, à la conquête de la vérité de son univers.

La deuxième salle de l'exposition est consacrée précisément à l'univers familial et intime dont il fixe aussi la réalité: des photos de ses soeurs, de sa chambre à l'université, de la maison familiale en Virginie, de la plantation et de l'esclave affranchi de son père. On y trouve aussi son plus célèbre autoportrait, celui de Stockholm, réalisé en 1938.

Enfin, la troisième salle est de nouveau consacrée aux «mille chemins ouverts» du photographe amateur: des instantanés de villes, de paysages nordiques, et de ciels d'orages. On est frappé par la mise en valeur des ciels souvent désespérés, celle des crépuscules et des «heures entre chien et loup» comme il aimait aussi l'écrire.

Dans une mise en espace sobre, le Musée Granet réunit ces photos, en petit format, qui représentent autant d'objets d'esthétique et d'histoire, autant de pièces évocatrices d'un visible à réinventer. Que de regrets, toutefois, de n'y avoir pas trouvé de citations de l'auteur entraînant le visiteur dans une lecture simultanée de deux genres artistiques où les images de l'un auraient éclairé les images de l'autre.

Hélène Legendre-De Koninck

(1) Green, J., *Journal du voyageur*, Paris, Seuil, 1990.



Julien Green.
Autoportrait,
1938.