

Expositions

Volume 37, numéro 149, hiver 1992–1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53635ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

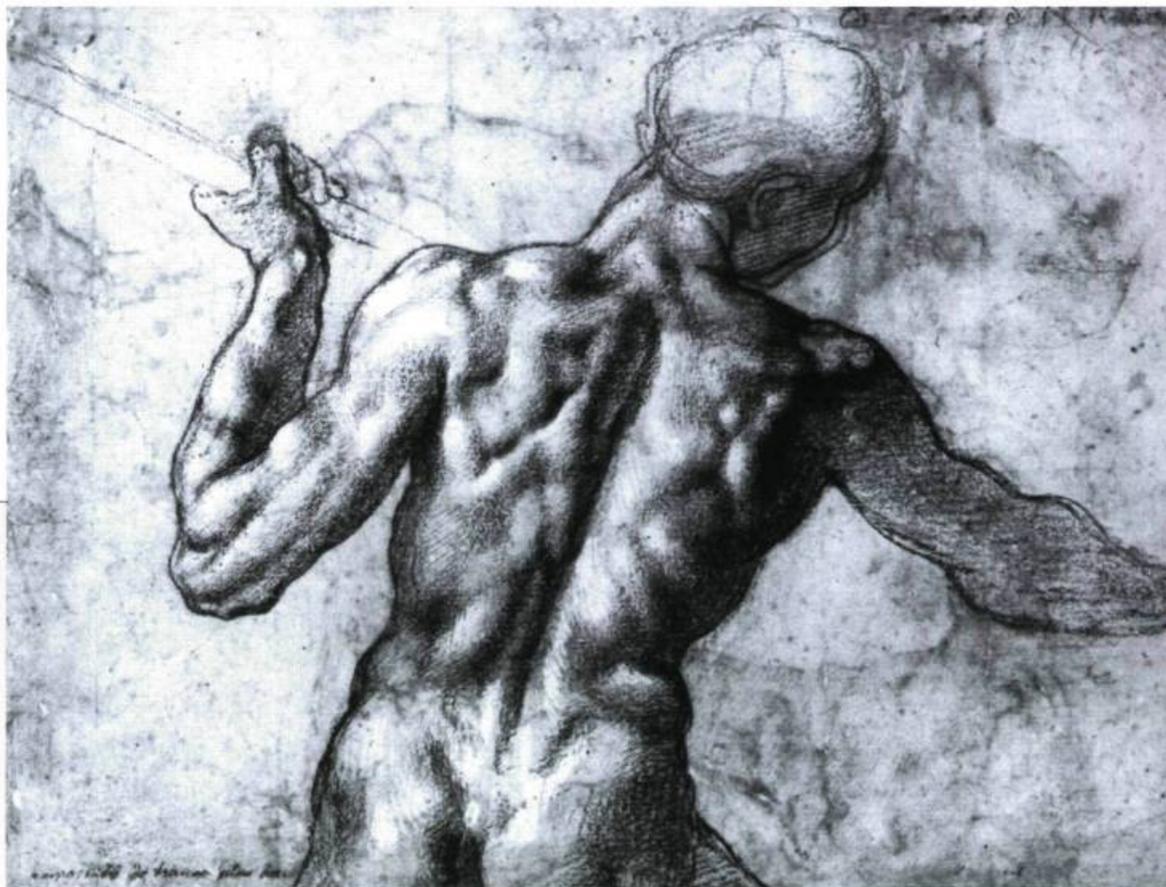
1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1992). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des Arts*, 37(149), 66–73.

EXPOSITIONS



Michel-Ange,
Étude pour La bataille de Cascina,
Dessin sur papier,
188 x 262 mm.

MONTREAL

MICHEL-ANGE AU MBA

Musée des beaux-arts de Montréal, du 12 juin au 13 septembre 1992.

Les grands noms comme les grandes idées font courir les foules. A cet égard, le Musée des beaux-arts de Montréal nous a habitués à des événements qui ont, jusqu'à aujourd'hui, marqué

la vie culturelle de notre métropole. L'inoubliable exposition de l'été 1991, «*Les années 20: l'âge des métropoles*» fut un succès digne d'être mentionné.

Cependant, il est des situations où les problèmes d'ordre logistique, physique et muséologique entravent la réalisation des meilleures idées et amenuisent l'effet escompté. Ainsi l'idée d'exploiter, en 1992, un grand nom comme celui de Michel-Ange, idée tout à fait louable et,

à fortiori, pertinente, nous laisse songeur à plus d'un titre quant à son impact et à l'exploitation que l'on en a fait. C'est regrettable, tant il est vrai que ces dernières années, bon nombre de restaurations d'œuvres du maître ont donné lieu, de la part des meilleurs spécialistes, à un renouveau des points de vue sur l'œuvre de ce géant de la Renaissance.

La conférence de presse du 9 juin donnait le ton en nous

présentant le titre de l'exposition comme «...un thème tout à fait inédit...». Cette assertion avait déjà de quoi étonner car enfin qu'y a-t-il de nouveau à vouloir nous faire découvrir le génie du sculpteur dans l'œuvre de Michel-Ange?

Quant à l'affirmation de M. Pietro C. Marani, concepteur de l'exposition et conservateur à la Pinacothèque du palais Brera, selon laquelle «...le titre de l'exposition, en faisant ainsi référen-

ce au concept abstrait du génie plus qu'aux œuvres présentées, peut susciter une certaine difficulté... » elle est, pour le moins, éloquente. Ce n'est pas seulement le titre de l'exposition qui présente une difficulté de taille pour le public, c'est surtout l'absence marquée, et inévitable, des sculptures de Michel-Ange. Or l'exposition tente de pallier cette faiblesse par quelques détours théoriques en insistant de façon immodérée sur la compréhension du processus créateur et la notion de génie propre à la Renaissance «...conçue comme une force presque surnaturelle qui rayonne à travers l'œuvre de Michel-Ange... ». Ainsi nous précise-t-on que «...l'accent est surtout mis sur Michel-Ange sculpteur, même s'il ne s'agit pas ici d'une exposition de sculpture de Michel-Ange » et encore que ce «...n'est pas une exposition de (sic) sculptures mais, plutôt, une exposition sur (sic) la sculpture comprise dans le sens de centre idéal de l'activité de Michel-Ange. »

C'est dire que le public se doit de discerner la méthode et le génie du sculpteur par le biais d'œuvres de petites dimensions, de trop nombreux moulages et de photographies (24). Comme par procuration, serait-on tenté d'ajouter. Voilà presque une esthétique de fac-similés dénaturés qui déconcerte.

Comment pourrait-il en être autrement puisqu'on demande au visiteur de percevoir une force qui rayonne au travers d'une œuvre qui est, le moins que l'on puisse dire, absente? Les exemples abondent. Dans une salle, un texte affiché nous indique que «...ces plâtres permettent de montrer les dimensions exactes des originaux et d'exprimer les rapports de proportion avec l'espace environnant. »! et un autre d'affirmer que «...c'est aux photographies de Ralph Lieberman – vues d'ensemble ou détails spectaculaires – que nous avons

réserver le soin de donner la mesure des coups de ciseaux et des jeux de lumière sur le marbre... » et ceci à propos de la *Bataille des Centaures*!!!

Jadis, et dans de telles conditions esthétiques, Stendhal ne s'en serait que mieux porté, pour le plus grand malheur de l'histoire de Florence. Car c'est bel et bien dans ces lieux toscans, et seulement là, qu'il est possible de subir le véritable syndrome stendhalien provoqué par le génie de cette Renaissance qui imprègne la ville jusque dans ses moindres pierres. Les œuvres de la Galleria de l'Academia tels que: *l'Atlas*, *Le jeune esclave*, *L'esclave s'éveillant*, *Saint-Mathieu* et *le David* nous font effectivement ressentir un vertige inconnu ici, où malheureusement, le surnaturel et le sublime n'ont pas les assises essentielles à leur incarnation.

Certes, il faut comparer ce qui est comparable. Mais si dans cette exposition, les décors de circonstance – pilastres et architraves grises – visent tant bien que mal à recréer une atmosphère à l'italienne, ils n'inspirent guère le visiteur qui attendra en vain, assis dans «l'ambiance de la salle de lecture» de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, les rumeurs du marché aux puces de San Lorenzo...

Dans les autres salles, les pièces exposées sont petites et donnent, par conséquent, le ton à la perception du public qui ne voit en réalité qu'une quarantaine d'œuvres originales de Michel-Ange parmi les quelque 161 exposées. Celles-ci démontrent effectivement l'emprise que le génie de Michel-Ange a pu exercer sur plusieurs générations d'artistes que l'on ne finit plus, d'ailleurs, de compter: Rubens, Tintoret, Caradosso, Figino, Duperac, Ghisidit Mantovano, Volterra, Bonasone, Vico, Béatrizet, Venusti, Zuccari, Alberti, Cavalieri, Raimondi et tutti quanti.

L'annonce des tombeaux des Médicis ne nous apporte guère plus d'émotion esthétique et le spectateur tentera désespérément de sentir le rayonnement de la force de Michel-Ange par le biais de photographies au demeurant fort belles.

Quant aux hologrammes, qui «...recréent l'œuvre originale en une image à trois dimensions... » pour la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, la *Madonne* de l'église Notre-Dame de Bruges, le *Cbrist avec la croix* de l'église Santa Maria sopra Minerve à Rome et le *Moïse* du tombeau de Jules II dans l'église San Pietro in Vincoli à Rome, leur technologie de remplacement par illusion souligne incontestablement une absence. Ils ont, néanmoins, le mérite de présenter une approche moderne d'œuvres d'art inaccessibles. On rappellera, à ce sujet, au plus critique des visiteurs, que nombre d'artistes du XVI^e siècle prirent connaissance du travail de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine par l'intermédiaire des gravures de Giorgio Mantovano.

Mais à tout considérer, plusieurs œuvres dont les merveilleux dessins de Michel-Ange: *Etude de nu masculin de dos pour la Bataille de Cascina*, *Etude de nu masculin de dos*, *Etude de jambes pour une figure assise*, *Archers visant un Hermès*, *Etudes d'un torse d'homme et d'un bras* ou *La chute de Phaëton* valent à elles seules le déplacement. Le moulage du *Torse du Belvédère* ainsi que le parcours didactique concernant la restauration de la Chapelle Sixtine sont également à retenir. Néanmoins, une question demeure: fallait-il, à l'occasion de cette exposition, vraiment opter pour une inflation discursive alors que l'achoppement inévitable dû à l'absence d'œuvres capitales de grandes dimensions appelait, au contraire, à la plus humble des modérations?

Bernard Paquet

NATALYA NESTEROVA

Musée des beaux-arts de Montréal, du 16 avril au 14 juin 1992.

Durant les années 80, alors que les artistes occidentaux rivalisaient entre eux pour trouver de nouvelles façons de nous faire croire que l'histoire était bel et bien morte, les artistes russes étaient confrontés à un tout autre scénario esthétique. Avec l'effondrement postglanost du communisme sous les réformes de la perestroïka de Gorbatchev, plusieurs artistes soviétiques se retrouvèrent cramponnés à des dogmes picturaux « socio-réalistes » qui n'avaient plus grand-chose en commun avec de réelles fonctions idéologiques. Les 60 œuvres de Natalya Nesterova présentées au Musée des beaux-arts de Montréal, peintes pour la plupart au cours des dix dernières années et sélectionnées au sein de collections internationales par la conservatrice Louise D'Argencourt, forment un macabre mélange de descriptions de la vie quotidienne, stylistiquement correctes, allégoriquement dérangeantes. En tant qu'idiomes d'une idéologie moribonde, elles sont succinctement perspicaces. En tant qu'expressions de l'embarrassante position que les artistes « officiels » tels que Nesterova devaient tenir à l'époque, elles sont encore plus intéressantes. Comme les cartes à jouer dans *Alice au pays des Merveilles*, les artistes « officiels » devaient désespérément peindre les vivaces roses blanches d'un réaliste rouge soviétique avant l'arrivée de la Reine, sous peine de se faire trancher la tête. Les scènes de Nesterova – des gens rassemblés dans les rues, à la plage, dînant et jouant aux cartes, sont une farce sociale aussi grotesque qu'on puisse l'imaginer, qui ne pourrait être que condamnable si le passé, le présent et le futur pouvaient être niés.



Natalya
Le Jardin d'été, 1982.
Huile sur toile,
160 x 200 cm.

Photo N/B - crédit à Ludwig Forum, Stadt Aachen

Dans *Le jardin d'été* (1982), de simples passants russes errant à travers un parc peu avenant, semblent aussi peu à leur place que les monuments néo-classiques qui se languissent autour d'eux. D'une composition aussi bénigne qu'un menu sans attrait dans un restaurant vide et aussi interchangeable que le mobilier, ces monuments et ces gens inertes sont comme de simples objets dans une leçon d'histoire énoncée pour nul auditoire précis. *Jeu* (1987) est un témoignage cauchemardesque sur cet ennuyeux état d'auto-dénégation. Entourés de trois répliques kitsch et baroques de plâtre et de porcelaine, trois personnages sont assis autour d'une table et se font des grimaces pendant qu'une foule de petits hommes, semblables à des membres du KGB, portant chapeau et peints d'un blanc uniforme, courent de part et d'autre de la nappe comme autant de souris. Les visages des personnages des cartes à jouer disposées en une fragile pyramide au centre de la table, ne sont pas visibles, pas plus que ne l'est la tête du buste néo-classique situé dans le haut du tableau. Comme dans plusieurs autres œuvres de cette série, toutes cadrées de façon à n'offrir qu'une vue tronquée, il n'y a aucune réelle perception de profondeur ou de réflexion, la perspective et l'arrière-plan restent opaques et plats. Alors que les œuvres antérieures de Nesterova, comme son *Car-*

rousel à Vladivostock (1972), posédaient encore une naïveté à la Douanier Rousseau et dénotaient le simple plaisir de peindre, ses derniers tableaux, réalisés depuis sa récente conversion à l'Eglise orthodoxe russe, semblent plus artificiels.

Peuplées de personnages imperturbables portant des masques indéfinis de type commedia dell'arte, ces œuvres n'ont aucune des nuances gestuelles et des douloureusement consentantes expressions d'isolement collectif qui caractérisent les meilleurs tableaux consciemment néo-primitifs des années 80. Au contraire, des œuvres d'inspiration religieuse, telles que *La dernière cène* (1990) et *L'agonie au Jardin des Oliviers* (1990), sont insipidement prétentieuses, absolument loin d'être convaincantes. Parmi ces dernières, les plus réussies sont *Gens qui dansent* (1990) et *Gens de la ville* (1990), d'astucieuses inversions de personnages/paysages où des silhouettes humaines sont envahies de gratte-ciel new-yorkais et de scènes de parcs, sur un fond de muraille. Les œuvres réussies de Nesterova sont de candides représentations étonnamment humaines de gens et de scènes ordinaires au cœur d'une ère d'effondrement idéologique; les autres demeurent des caricatures d'une manière de peindre allégorique qui n'est guère plus qu'un art de compromis.

John K. Grande

Traduction: Monique Crépault

LA GALERIE MORENCY : TROISIÈME GÉNÉRATION

Alors que la Galerie Dominion célèbre cette année ses cinquante ans, le printemps dernier, Yvon Martin, président de l'agence de publicité Martin, rendait publique l'acquisition qu'il venait de faire de la Galerie Morency et sa réouverture en septembre dans de nouveaux locaux, rue de la Montagne. Fondée en 1906, la Galerie Morency est le plus vieil établissement de ce genre à Montréal.

Revampée sous le nouveau nom de Centre d'art Morency, la galerie dispose désormais d'un impressionnant local de plus de huit mille pieds carrés aménagé sur plusieurs étages de manière à présenter au public des œuvres issues de toutes les esthétiques. Selon Yvon Martin, la vocation

du centre ira au-delà des fonctions habituelles d'une galerie. Il a, entre autres, l'intention de développer des activités d'animation et des conférences, autour des œuvres exposées. Il s'agit, considère-t-il, de partager son amour de l'art avec un vaste public. Car, avant même de se définir comme un acte commercial, son geste relève d'abord et avant tout de son propre engagement pour la peinture.

« Nous sommes en récession, dit-il. Le commerce de l'art ne se porte pas très bien. C'est le temps ou jamais d'avoir des initiatives. » Il est d'avis qu'il faut proposer des idées originales et susciter de l'intérêt pour un domaine précaire. Il compte beaucoup sur la nouvelle localisation de son centre, au cœur du Montréal actif, à proximité du Musée des beaux-arts et des grands hôtels.



Le Centre d'art Morency.

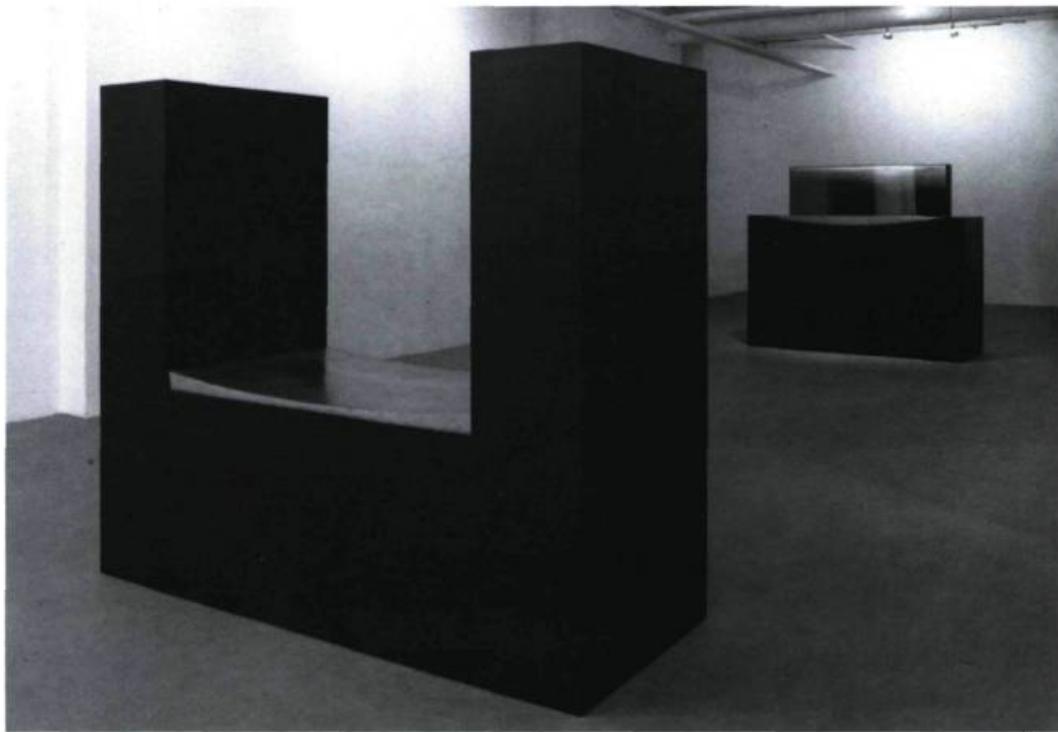
En faisant l'acquisition d'une galerie existante, M. Martin mettait la main sur une importante collection d'œuvres d'artistes québécois, collection accumulée au fil des quatre-vingt-six années d'existence de la Galerie Morency. Fondée en 1906 par les frères Louis-Albert et Odilon Morency, et installée rue Sainte-Catherine près de la rue Saint-Denis, au cœur du Quartier latin de l'époque, la galerie Morency est, dans les années vingt, le lieu de rencontre de l'intelligentsia montréalaise. En 1948, elle déménagera, toujours rue Sainte-Catherine, puis, en 1953, rue Saint-Denis, à côté de l'actuel théâtre du Rideau-Vert.

En 1958, Mlle Hélène Mercure se porte acquéreur de l'établissement qu'elle ramène, en 1962, dans le Quartier latin, rue Saint-Denis à proximité du boulevard de Maisonneuve. Depuis 1987, la galerie était située rue Saint-Denis près de la rue Marie-Anne. Ayant atteint l'âge de la retraite, Mlle Mercure a cédé son entreprise à Yvon Martin, en février dernier.

Au cours de toutes ces années, la Galerie Morency a exposé plusieurs artistes dont certains sont aujourd'hui très connus et d'autres tombés dans l'oubli. À côté des Pellan, et des Adrien Hébert, la galerie a exposé notamment Jean-Paul Lemieux, René Richard, Marc-Aurèle Fortin, Léo Ayotte, Arthur Villeneuve, Françoise Bujold, Louis Jaque, Janine Leroux-Guillaume et Jean-Paul Riopelle.

En se portant acquéreur de la Galerie Morency, Yvon Martin redonne un souffle nouveau à une entreprise qui, bien que possédant un nouveau visage contemporain, a réussi à ne pas mourir et sera parvenue à se renouveler et à poursuivre son bonhomme de chemin dans la pérennité.

Jean-Claude Leblond



Angulaires et Cardinales, 1989.
Cibachrome, verre, bois laqué, acier,
aluminium.
600 x 600 cm.

Photo N/B: crédit à Guy L'Heureux

JOCELYNE ALLOUCHERIE

L'expérience physique et sensorielle à laquelle l'artiste Jocelyne Alloucherie nous conviait l'été dernier au Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC), dans un parcours esthétique qui venait englober plus de dix années de production, incitait le corps du spectateur à se glisser dans une architecture intime, blottie entre ciel et terre, entre photographie et sculpture. Cette mue nécessaire qui favorise les échanges avec l'Autre était portée par une obscurité latente qui venait recouvrir, telle une chape de moire, une nature mesurée ou libérée du geste culturel qui, répétitif, venait ordonner les mots et les choses. Une œuvre, en particulier, avait fortement retenu mon attention: un arbre reflétait ses branches écarquillées sur un plancher aux fines rainures, nimbé de cette lumière mordorée propice aux confidences. Cet instant-là qui a déjà été mais qui n'est plus, est ancré dans les souvenirs les plus nostalgiques de ces moments passés à attendre que la nuit, entre

chien et loup, ne vienne hurler d'ombres fantomatiques, un paysage gorgé de soleil, prêt à se détendre et à s'effacer discrètement dans des images oniriques.

Là, le spectateur ne saisit plus que des traces, des volumes, des jonctions, des arrondis, des angles, une morphologie organique, une carte géographique dont les territoires s'étalent à perte de vue dans son imaginaire. Ainsi de ce *Jardin noir* de 1975, où l'artiste en construisant un espace fictif, laisse le regard effleurer un filet de pierres noires, un rivage sablonneux, une plaque au laqué satiné, des îles brillantes et vierges. De ces lieux de passage où les versants des montagnes plombent sur des précipices, où les textures les plus précieuses côtoient des teintes brûlées, où les objets trouvés se perpétuent dans la mémoire de formes fabriquées par la main de l'homme, l'artiste impose un ordre apparent au paysage touffu, compact, rebelle et soumis à ses propres lois. Les œuvres de Jocelyne Alloucherie sont pleines de paradoxes: l'observation et la lecture aiguës que nous pouvons en faire achop-

pent soudainement sur la mélancolie et la contemplation retrouvée d'une nature délicate ou titanessque, dangereuse ou accueillante.

Mesure et démesure. Dans *Cadre n° 6* de 1974-1975, derrière un grand cadre vertical posé sur le sol de la salle, métaphore d'une vitre transparente, les éléments mis en scène ici, fil tendu et imbriqué entre deux poutres dont l'une était légèrement oblique, petite pyramide de sable qui joue avec les notions d'équilibre et d'apesanteur, annoncent ces vues en contre-plongée ou en hauteur dans lesquelles l'artiste attire et invite l'œil dans des interstices, des espaces libres, des intervalles. Une ponctuation poétique et esthétique que l'on retrouve dans *Suite, relais, dérives et assonances* de 1987 où deux pièces de bois viennent recentrer, tout en la laissant respirer, la photographie d'un paysage à la fois dense et évasé, clair et opaque.

Changements de perspectives, corps-à-corps avec la mouvance et la matière, les installations très raffinées de Jocelyne Alloucherie s'organisent autour

de la fluidité et du silence que viennent rompre dans *La Mer de Chine* de 1985, le bruissement de la houle émeraude et des vagues cycliques, le statisme de deux portes ouvertes sur une mer d'encre noire et l'apparition d'un petit objet symbolique, un dragon ailé argenté, précieux talisman échoué sur un promontoire. Cette œuvre présente des affinités électives avec *La Septième Chambre* de 1986-1987. Sur la surface d'un lit soyeux au soubassement polychromé, savant et méticuleux mélange de briques et de morceaux de bois, l'artiste a déposé une lampe transformée en coquillage ou en arbre-champignon sur des couches ténues de minéraux chatoyants qui brillent discrètement. Au-dessus, une haie d'arbres tracée au cordeau hisse ses cimes pointues comme une lame bien effilée dans un ciel de plomb. Tout près, des sculptures en acier se hérissent sur le sol, mâchoire béante de carnassier, lointaine réminiscence d'ossements animaux qui joncheraient des plaines désertiques.

Ces figures concentriques rappellent cette courbe qui fait ployer un immense autel sur lequel roule dans le creux de ses reins, un bol prêt à recevoir des offrandes célestes. Architecture des sentiments et sentiment de danger aussi devant *Diverse inverse spectrale* (1991). Les contours ébréchés des façades de monuments photographiées à contre-jour, cathédrales monolithiques et verticales, cassent les lignes angulaires et coupantes de vitres enchâssées dans les serres de masses sculpturales horizontales. Fragilité du temps qui s'égrène dans le sablier.

Specchio, spéculaire (1989) dont le disque de verre tamisé incrusté dans une sculpture géométrique noire renvoie à cette arène au blanc éblouissant scandée de piliers, figée dans cette chaleur qui nous oblige à cligner, une seconde,

des paupières. Vallées, cours d'eau, pentes douces, feuillages duveteux, solstices, équinoxes, rupture des continents, fragmentation et brouillage de la perception, images spectrales prêtes à s'évanouir dans des tons ocre et bleutés, l'œuvre de Jocelyne Allouche évoque pour moi, ce film d'Eric Rohmer, *Le rayon vert*. Assise sur les pierres concassées d'un débarcadère qui plonge sa nuque dans l'eau, j'assiste à ce phénomène capricieux que les dieux ont créé pour nous. C'est une lumière qui claque soudainement dans l'horizon lointain comme un éclair dilaté. On appelle ça le bonheur.

Marie-Michèle Cron

QUÉBEC

QUÉBEC : LA SCULPTURE GAGNE DU TERRAIN

L'art sculptural a gagné du terrain, l'été dernier dans la région de Québec. En effet, non seulement Regart, centre d'artistes de la Rive-Sud, a-t-il organisé un symposium intitulé « Lévis en œuvre, fort sur la ville », mais la Maison Hamel-Bruneau, sise à Sainte-Foy, a pour sa part réitéré l'événement « Espaces privés » tenu l'année précédente.

De nomade lors de sa naissance en 1985, le collectif Regart s'est sédentarisé en 1991, choisissant Lévis comme laboratoire privilégié pour ses expériences de « contamination par l'art », et ce particulièrement par l'entremise d'interventions urbaines hybrides. Un symposium de sculpture — dans son sens large — ne pouvait donc mieux correspondre à ce mandat philosophique. Ainsi du 7 au 27 juin, huit créateurs (Don Darby, Jacques Coulombe, Jocelyn Gasse, Chantal Lagacé, Yvon Proulx, Mi-

chel Saint-Onge, Joanne Tremblay et Pierre Troestler) ont été appelés à réaliser une œuvre sur un site extérieur de leur choix. Ils devaient s'inspirer du patrimoine historique de Lévis, dont la situation géographique privilégiée amena la construction de forts et de sites d'observation.

L'intérêt de ce type d'événement réside bien souvent davantage dans le processus et l'interaction avec le public que dans le produit final. En dépit de l'élaboration de son concept, « Lévis en œuvre, fort sur la ville » ne fait pas exception à la règle. En général tristounettes, les œuvres exposées jusqu'au 31 octobre ne résistaient guère à l'œil exigeant, tandis que celui du néophyte pouvait s'étonner que l'on fasse si grand cas de leur apparition dans le paysage urbain.

À la Maison Hamel-Bruneau, « Espaces privés 92 » (du 19 juin au 30 août) n'échappait pas non plus à l'écueil, tout en se tirant globalement mieux d'affaire. Alors que l'année précédente, toutes les sculptures étaient exécutées au cours de l'été, les organisateurs ont voulu cette fois offrir dès le départ quatre réalisations déjà achevées (et exposées ailleurs), soient celles de François Morelli, François Mathieu, Guy Nadeau et Pierre Bourgault-Legros. Si « Neuf cases » de Mathieu y perdait en subtilité, « Brandy Pot » de Bourgault-Legros profitait de cette nouvelle mise en contexte.

Les artistes Sylvie Bussièrès, Gérard Gendron, Pierre Hamelin, Linda Kitchin, Cécile Létourneau et Louise Viger ont eu, quant à eux, jusqu'au 30 juillet pour s'insérer parmi ces œuvres disséminées dans les jardins bucoliques de la Maison Hamel-Bruneau. De façon perspicace, Linda Kitchin a interprété la thématique de l'événement en installant, à ciel ouvert, deux objets domestiques, en l'occurrence des lits. N'en conservant que la structure métallique (l'une em-

plie d'eau sombre, l'autre de mousse vivante), l'artiste invitait le visiteur à réfléchir sur les cycles de la vie et de la mort. Louise Viger, elle, proposait une statue équestre délicieusement ambiguë, à mi-chemin entre le monument guerrier et le cheval à bascule particulier aux jeux de l'enfance. Mais la « découverte » de « Espaces privés 92 » aura été sans conteste la jeune Sylvie Bussièrès qui aura transformé, avec un sens de la poésie tout à fait remarquable, un coin ingrat du terrain en un lieu méditatif imprégné de douce magie, mettant à contribution tant la végétation (existante ou semée pour la circonstance) que des objets trouvés (tels des galets et de gros câbles sinueux).

Marie DeLagrange

TORONTO

ROUNDUP : LE SALON DES REFUSÉS

Du 6 au 14 juin 1992. (Catalogue illustré, 80 p.).

Depuis 1988, « Roundup » est à Toronto ce que le Salon des Refusés était à Paris, sous le Second Empire. Mais, plutôt que de réunir des milliers d'œuvres sous un seul toit, le comité organisateur invite la population à se rendre dans les studios dont la plupart se situent au centre-ville. Cette année, 351 artistes parmi les moins introvertis ont ouvert leurs portes à des centaines de visiteurs, curieux de voir leurs conditions de travail et la qualité de ce qu'ils font le plus souvent dans des sous-sols ou des manufactures désaffectées dont le nombre se multiplie à un rythme effarant depuis qu'on importe plus qu'on fabrique.

Du 6 au 14 juin, on oublie donc un peu les galeries commerciales, où tout est calculé, pour valoriser les œuvres, et l'on

monte et descend des escaliers étroits qui mènent à des studios intimes où les œuvres se défendent tant bien que mal contre la poussière, les taches de couleurs sur les planchers, les fenêtres sales, les odeurs du métier. Si l'envie me vient de dire à certains de se dévouer autrement, en taillant des arbres, en dessinant des jardins, en battant des coussins, que sais-je?, j'ai plus souvent l'occasion de féliciter les exposants, en particulier ceux du groupe multi-disciplinaire Farrago. Ils ont transformé un sous-sol de la rue King en site archéologique et en musée éclairés par des spots et des chandelles, créant ainsi une atmosphère propice à la méditation, ce que réclament leurs emprunts au passé (e.g. gravures érotiques japonaises), leurs images inquiétantes du présent et leur regard pessimiste sur l'avenir.

C'est le même état d'esprit que je crois reconnaître chez deux autres artistes qui exposent plus au nord, au 1400 de la rue Dupont. Le premier, Albert Strano, part de photos anciennes de couleur ocre brun, ce qui leur donne l'aspect de souvenirs qu'il exhume. Sur l'une d'elle qu'il fixe

sur sa toile, une petite fille se tient debout auprès d'un vieillard. De toute évidence, l'homme est mort depuis longtemps et tout porte à croire que l'enfant l'a rejoint. Ce que ce tableau raconte, ce sont les liens entre les deux personnages, tant sur terre que dans l'au-delà puisqu'un ange, occupant la moitié gauche de la toile, tend la main vers un enfant dont un pied repose sur un crâne. Au-dessus de la photo – minuscule, par rapport au reste – se dresse une croix. Dans un second tableau, on retrouve, à peu de choses près, les mêmes éléments disposés différemment, mais cette fois-ci l'enfant tient une chandelle bénite (objet faisant partie des rites du baptême et de l'extrême-onction), à la mèche brûlée, fixée sur la toile. Ces toiles sobres, sans cadres, exécutées avec une économie de moyens remarquable, me parlent de la vie, du temps qui coule, des rites de passages, de la mort et, par-dessus tout, de la permanence de l'amour entre les générations, à une époque où l'on se saoula de scandales disant tout le contraire, tant à Terre-Neuve qu'en Ontario et en Saskatchewan.

John D'Arcy ne voit pas aussi loin qu'Albert Strano, ni dans une direction ni dans l'autre, tout occupé qu'il est par le présent incertain. Ses personnages sont sur le point d'agir, hésitent, demeurent figés dans le temps. C'est un terroriste qui s'apprête à lancer une grenade dans la direction de l'une des trois maisons devant lui – mais laquelle? C'est encore, dans l'admirable dyptique *Watching The Train Go By*, un jeune homme assis, les jambes croisées, retenues devant lui par ses mains également croisées, les croix – celle des mains et celle des jambes – rappelant celle des passages à niveau. Ce dernier personnage occupe, de plus, une zone pâle au centre du tableau, entre deux zones plus foncées comme des rails de chemin de fer, ce qui le place, sinon sur la voie du train, du moins au milieu d'une route qui mène à l'infini puisqu'elle est délimitée par deux lignes parallèles qui, théoriquement, ne se rencontreront jamais. Fine composition qui résume, à mes yeux, l'attente et l'incertitude de combien de ces jeunes artistes qui doivent se demander s'ils sont sur la bonne voie.

Pierre Karch



John D'Arcy dans son studio devant son tableau *Watching The Train Go By*.

Photo: Pierre Karch

OTTAWA

UN NOUVEAU MUSÉE POUR LA PHOTO

Le Musée canadien de la photographie contemporaine inaugurerait en mai dernier ses nouveaux espaces d'exposition permanents qui donnent sur le canal Rideau. Dans des salles sobres et intimes, la première rétrospective individuelle consacrée au *Parcours photographique* de Serge Tousignant, du 20 juin au 15 septembre, reconstituait chronologiquement un itinéraire artistique empreint d'une grande exigence.

Si Serge Tousignant a débuté avec des expériences marquées par une formation en graphisme et en design, il a ensuite élargi son propos en transposant dans la photo et ses dérivés, une multiplicité de questions liées aux phénomènes de la perception. L'exposition permettait de mesurer la continuité de ce travail qui s'affirme depuis *Un coin d'atelier* (1972-1973) jusqu'aux œuvres plus récentes comme *L'oblique piégée* (1988).

Venu à la photo par la voie d'une expérimentation éclatée, l'artiste fait ses premières recherches libres à l'atelier de gravure d'Albert Dumouchel, suivies d'une production de grands tableaux géométriques en 1966-1967. Il exécute ensuite des sculptures et des installations conceptuelles dont *Duo-Reflex* et *Hommage à Magritte*, qui jouent de la réalité et de l'illusion dans un espace que le spectateur doit activement explorer. C'est le dispositif photographique qui permet à Tousignant d'introduire vers 1972 un autre mode d'analyse et de transcription où l'objet tridimensionnel devient une surface plane qui s'ouvre aux réductions les plus poussées.

L'importance que l'artiste accorde au processus plutôt qu'à l'objet («Je ne suis pas un pho-

L'ART MALGRÉ LA RÉCESSION

Il se trouve encore des braves qui, en dépit des temps économiques et politiques tellement difficiles, ouvrent des galeries, tentent de présenter des artistes aux manières fraîches qui risquent de devenir les prochains jouets d'un marché figé, inondé de croûtes, encore mû par un commercialisme de mauvais aloi.

Heureusement parmi ces braves, certains font preuve de courage esthétique tels les associés de la galerie Horodner Romley, sur Sullivan Street dans Soho, qui présentaient des sculptures récentes de Stephen Schofield. Les œuvres de format restreint en toile brute et en organdi bourrés étaient installées au mur, au sol ou sur des socles.

La force de ces «poupées» aux formes à peu près humaines réside dans leur ambiguïté. Schofield cultive l'ambiguïté, la nourrit et l'introduit dans l'esprit du spectateur.

Les sculptures les plus réussies de Schofield en font rougir plusieurs: elles sont empreintes d'érotisme et de violence, elles combinent la représentation crue et l'allusion féconde, sans compter qu'elles possèdent aussi un humour parfois irrésistible.

Les œuvres au sol, jetées là comme des victimes tombées au combat ou comme des joueurs reprenant leur souffle, évoquent des corps infantiles ou des mains désarticulées ou de curieux personnages au sexe démesuré.

Farce ou drame, ces brillants petits mannequins sans tête nous projettent dans divers rôles à notre mesure; ils éveillent la transgression ou la réserve et pulvérisent toute fausse innocence. Les corps mous de Schofield nous prennent à témoins et nous rendent complices de cet art au goût de mort, de rire et d'érotisme.

topographe de sujet ou d'atmosphère. J'en suis un de concept, d'idée») se mesure dans les séries minimalistes qui ouvrent l'exposition: *Coins d'atelier* et *Ruban gommé sur coins d'atelier*. L'arête dans le coin d'une pièce se construit et s'altère en plusieurs temps avec les variations de lumière ou une simple application de ruban. La banalité du scénario, photographié sous des angles divers, déstabilise le regard tout en l'incitant à déchiffrer un jeu complexe d'effets et d'illusions. Dans les *Environnements transformés* et *Dessin de neige et de temps*, la nature n'est plus la référence absolue qui fonde la perspective, mais une donnée susceptible d'être modifiée à son tour lorsqu'on lui superpose d'autres grilles.

Les séries les plus connues de Tousignant, *Géométrisations solaires*, *Rabattements solaires* et *Dessins solaires* démultiplient les configurations géométriques où seul quelques éléments concrets – bâtons, sable, ombre – varient selon les déplacements du photographe dans le temps et dans l'espace. Les *Natures mortes* effectuent des déplacements dans le champ symbolique de l'art, où l'artiste cite ses

œuvres antérieures avec des mises en scène qui sont un condensé de l'aventure artistique.

Après avoir déconstruit plusieurs systèmes logiques, Tousignant leur donne une nouvelle épaisseur dans *La fontaine étoilée* ou *L'oblique piégée*, en superposant des formes organiques et géométriques, des lumières chaudes et froides, des plans et des perspectives. La virtualité, un concept constant dans l'œuvre de Tousignant, semble être désignée dans *L'équilibriste* et *la lanterne* par un personnage qui n'est plus qu'un découpage lumineux. Il se détache sur un fond de petits carrés colorés qui prolifèrent comme les pixels de l'image informatisée, et encerclent la caméra voilée (rendue inopérante?).

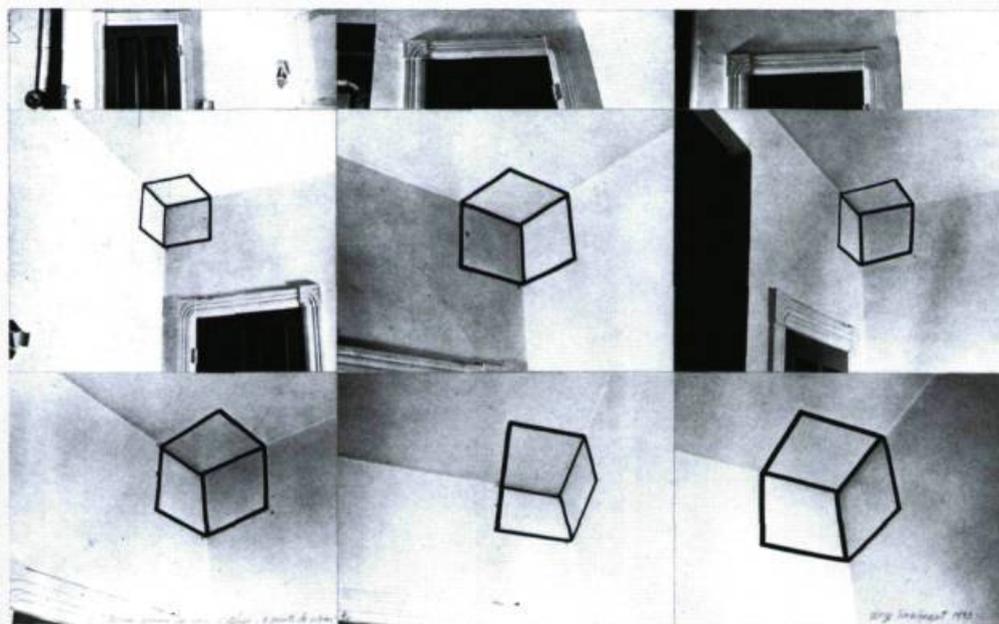
Ce *Parcours photographique*, malgré son apparente linéarité, propose des points de vue multiples dont le texte du catalogue souligne bien la complexité et les incidences. Aux questionnements initiaux sur la nature de la perception et les errements du regard, répondent les non moins problématiques constats de la caméra, dont la supposée objectivité ne rend pas nécessairement

compte de l'expérience de l'objet. Il y a des systèmes de vision, d'enregistrement et de lecture qui ne coïncident pas toujours: la logique saute, et apparaît alors la poésie.

La saisie définitive est impossible et chez Tousignant, la sérialité rend compte des infinies variations qui sont autant de possibilités de mystification. Il n'y a pas de constat définitif, ou de point de vue fixe dans l'entreprise photographique malgré l'apparente objectivité du dispositif. C'est peut-être sur le terrain de cette impossibilité que l'artiste s'avoue non pas vaincu, mais entièrement sujet. L'émouvante photographie *L'artiste* où un petit personnage se tient en équilibre – au sommet d'une montagne, au bout d'une route? – et jongle au cœur de consciences fragmentaires, rappelle qu'entre la subjectivité et l'objectivité absolues, demeure une place pour l'individu qui pondère les contradictions et les donne à penser.

Parcours photographique circulera au Canada et sera présenté au Musée du Québec en 1993 et au Musée des beaux-arts de Montréal en 1994.

Marie-Jeanne Musiol



Ruban gommé sur coin d'atelier, neuf points de vision, 1973-74.

Photo: Serge Tousignant, Musée canadien de la photographie contemporaine/Musées nationaux du Canada

Avant de fermer sa succursale dans le quartier des affaires à la Federal Reserve Plaza, le musée Whitney présentait une exposition intitulée *The Power of the City - The City of the Power*, réunissant des œuvres d'une quarantaine d'artistes sur le thème de l'errance dans la ville. La plupart des installations proposaient un itinéraire dans une métropole du monde, New York, Paris, Berlin, Mexico, Buenos Aires, ou un trajet encore plus complexe dans un réseau de capitales. Des noms célèbres ou pas, des années 20 à hier, formaient cette chaîne d'artistes parents qui nous guidaient dans cette exposition pleine de surprises. Un contexte théorique, bâti autour de l'idée de la « flânerie » et de la « dérive » telle qu'énoncée par des auteurs français du milieu du XIX^e siècle, enfilait les œuvres mais le plaisir du spectateur demeurait le véritable fil conducteur.

Des excursions dada de Théodore Fraenkel aux chorégraphies de Daniel Buren en passant par les invitations de Yoko Ono, la collection nous met sur la piste de la folie de la ville et de ceux qui y déambulent. La filature de Sophie Calle, véritable variation sur le point de vue et la sensibilité, la dénonciation de Hans Haacke dans son enquête sur le contrôle immobilier de Manhattan, la série de cartes postales de On Kawara sont au nombre des œuvres remarquables rassemblées ici.

Dans ce groupe, le Québécois Alain Paiement présente une installation nouvelle: un cube dans lequel le spectateur peut se glisser la tête et qui le transporte sur le lieu d'un building en construction placardé sur les 6 faces du cube. Dépaysement, vertige, déplacement subit et efficace, étrangeté d'un paysage pourtant familier: Paiement appartient bien au groupe d'artistes choisis par les trois jeunes conservateurs, Christel Hollevoet,

Karen Jones et Timothy Nye. Un Québécois au Whitney? Un tour de force qui n'avait pas été répété depuis Paul Hunter.

En exposant la belle série de photos *Rimbaud in New York* (1978-1979), le Whitney ne savait pas qu'il rendait un hommage final à David Wojnarowicz, l'auteur de ces images, décédé à quelques jours de la fermeture de *The City of Power*. Une des voix les plus fortes de sa génération, Wojnarowicz s'est battu contre l'intolérance, l'hypocrisie et les mécanismes oppressifs de la droite américaine. Son travail audacieux, franc, parfois brutal de réalisme, maintient près de nous sa précieuse vision. Au terme d'une longue lutte avec le sida, David Wojnarowicz est mort à 37 ans.

Un autre décès frappe le monde de l'art new-yorkais: celui de la peintre Moira Dryer dont la plus récente exposition chez Mary Boone avait rallié la critique et les amateurs d'art. Au printemps, Dryer montrait ses huiles grand format sur West Broadway. La violence et l'éclat des dernières œuvres de Dryer marquaient un tournant important de son art.

Dryer en était venue à utiliser des couleurs d'une pureté quasi aveuglante et d'un fini lustré. Sur ses grandes surfaces colorées, elle superposait, un peu à la façon des expressionnistes abstraits, des marques spontanées et agressives. Des perforations en motifs reconnaissables découpés dans la toile tiraient le spectateur du climat de contemplation créé par la taille impressionnante des tableaux et par la puissance de la couleur.

Mais ici encore, l'œuvre crie à la douleur. La mort de l'artiste peut déjà se lire dans ses dernières œuvres. Moira Dryer est emportée par le cancer avant sa quarantième année.

Après deux années de rénovations, le Guggenheim ouvre enfin ses portes en juin. Le

musée ne ménage aucun frais pour célébrer sa réouverture: fêtes nombreuses, cahier souvenir, pochette de presse luxueuse, publicité à tout casser, etc. Il s'est enrichi de nouveaux espaces d'exposition, dans une tour attenante à l'édifice célèbre de Frank Lloyd Wright, réservés à la collection permanente.

parfaitement atteint son but. 50 000 pieds carrés au 575 Broadway à l'angle de Prince Street conçus par l'architecte Arata Isozaki. Trois galeries sur deux étages aérés, impeccables pour montrer des œuvres de grande taille. Ici, le Guggenheim a frappé dans le mille. Comme exposition d'ouverture, on a



Stephen Scofield

Le succès des rénovations est fort contesté. Bien entendu, il faut applaudir l'exposition d'un plus grand nombre de trésors de la collection mais les galeries créées par les architectes Charles Gwathmey et Robert Siegel sont loin d'être idéales; elles n'offrent au spectateur qu'un seul point de vue sur les œuvres, un regard rapproché, ce qui convient aux tableaux post-impressionnistes mais dont les grandes œuvres Pop s'accrochent mal. Souhaitant peut-être composer une atmosphère d'intimité, les dessinateurs ne sont parvenus qu'à étouffer la portée de dizaines de toiles et le désir du spectateur de passer des heures dans le nouveau musée.

Si le Guggenheim de Fifth Avenue a déçu, celui de Soho a

jumelé deux artistes par galerie. au rez-de-chaussée, Louise Bourgeois et Joseph Beuys, en haut, Robert Ryman et Brancusi, puis Kandinsky et Carl André. Les longues et larges salles sont magnifiquement aménagées et proposent un mariage du modernisme et du minimalisme pour le moins intéressant.

Dans la spirale de Frank Lloyd Wright, on a invité Dan Flavin à occuper tout l'espace avec ses néons. Malheureusement, le musée n'a pas fermé la verrière du toit ce qui rend le travail de Flavin invisible ou presque durant les heures de soleil!

Il faudra retourner au Guggenheim une fois la nuit tombée.

Maurice Tourigny