

Expositions

Volume 42, numéro 171, été 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53213ac>

[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 document

(1998). Expositions. *Vie des Arts*, 42(171), 69–74.

L'HOMME QUI MARCHÉ

ALBERTO GIACOMETTI
RÉTROSPECTIVE

Musée des beaux-arts de Montréal
Du 18 juin au 18 octobre

Le fil conducteur de la rétrospective *Alberto Giacometti* tient à la mise en dialogue des sculptures, des tableaux et des dessins de l'artiste.

La responsabilité de l'événement a été confiée à M. Jean-Louis Prat, directeur de la Fondation Maeght, qui a rassemblé cent soixante-neuf sculptures, peintures et dessins provenant de la collection de la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence (France) et de plusieurs collections particulières et collections publiques d'Europe et d'Amérique.

Durant les années quarante, Alberto Giacometti a introduit la forme humaine dans son œuvre. Il s'est même acharné à la ressemblance de ses modèles et du monde, d'une manière intéressée, en exprimant ses perceptions subjectives. Cela s'observe dans les figures aux formes floues, aux détails estompés et aux couleurs économes. Cela s'observe encore dans la façon de déformer les proportions de l'anatomie en étirant verticalement la tête ou encore toute la figure. Dans ses œuvres peintes, Giacometti accentue la pression au centre de la composition en ramenant la matière sur le centre d'un visage. Dans ses œuvres sculptées, il déchame la matière. Quant aux œuvres dessinées, il s'agit d'œuvres accomplies que l'on se gardera bien de prendre pour des esquisses préparatoires aux tableaux; elles ne définissent pas non plus les normes des sculptures. Au contraire, les dessins constituent des repères à la jonction de deux modes d'expression de la pensée de l'artiste.

Alberto Giacometti présente souvent ses personnages d'un point de vue frontal. À ce sujet, il a confié ceci à Jean Clay et à David Sylvester:

Dans une véritable figure humaine, la face commande, retient votre attention. On ne tourne pas autour d'un homme comme autour d'un arbre...¹

Et quand vous regardez, par exemple de face, vous ne pensez pas à ce qui est derrière, vous ne pensez pas en concept, vous pensez en vision...

... Parce que dans la vie, je n'ai pas l'idée de me lever et de tourner autour de vous. Et d'ailleurs, si je tourne autour de vous, je vous vois de face [...] Donc, si je faisais absolument la perception que j'ai de vous, en sculpture, je ferais une sculpture



Homme qui marche I
Bronze, 1960
Fondation Maeght

assez plate, à peine modulée, qui serait beaucoup plus proche d'une sculpture des Cyclades, qui a l'air stylisé, que d'une sculpture de Rodin ou d'une sculpture de Houdon, qui ont l'air vrai².

Alberto Giacometti a également fait, sous le pseudonyme Ferrache, collaborateur de la lutte antireligieuse et sociale, des vignettes montrant un homme au poing levé ou encore des généraux et curés trucidant les prolétaires devant le mur des Fédérés. Pendant une décennie, Giacometti a réalisé des objets décoratifs – des lampes, des vases, des jardinières et des meubles – pour le décorateur Jean-Michel Frank. Giacometti a rendu compte de cette production en ces termes:

J'avais accepté pour vivre de faire des objets utilitaires anonymes pour un décorateur de l'époque, Jean-Michel Frank. C'était de loin le meilleur décorateur de l'époque et je l'aimais beaucoup. J'ai donc accepté de faire des objets anonymes. À l'époque, c'était plutôt mal vu. C'était considéré comme une espèce de déchéance. J'ai cependant essayé de faire le mieux possible des vases par exemple, et je me suis rendu compte que je travaillais un vase exactement comme les sculptures et qu'il n'y avait aucune différence entre ce que j'appellais une sculpture et ce qui était un objet, un vase³!

S'il est un truisme de dire que les lieux d'exposition ne sont pas des espaces neutres dépourvus d'effet sur la lecture des œuvres, ou encore que la valeur esthétique des œuvres est conférée par le discours de l'institution, l'exposition *Alberto Giacometti* constitue une forme d'accès privilégiée aux œuvres de l'artiste. C'est parce que ces œuvres sont vivantes, qu'elles sont des moments de pensée, qu'elles parlent d'une manière singulière, que l'exposition est exigeante. En effet, elle exige un effort de chaque spectateur; elle demande du temps; elle requiert

l'attention et la concentration; elle réclame l'intelligence.

Suzanne Pressé
Historienne de l'art

Le catalogue publié par le Service des publications du Musée des beaux-arts de Montréal comprend notamment dans ses 128 pages la reproduction en grand format d'une soixantaine des œuvres de l'exposition *Alberto Giacometti*, ainsi que des photographies de l'artiste signées Yousuf Karsh, Henri Cartier-Bresson, Sabine Weiss, Ernst Scheidegger et Herbert Matter. La mise en page des concepteurs visuels de la firme Charpentier-Garneau épouse bien l'interaction sculpture-dessin-peinture qui caractérise l'exposition et qu'expriment avec chaleur les essais de Jean-Louis Prat, conservateur de l'exposition et Valerie J. Fletcher.

¹ Jean Clay, « Alberto Giacometti. Le long dialogue avec la mort d'un très grand sculpteur de notre temps », *Réalités*, n° 215, décembre 1963, 140.

² « Entretien avec David Sylvester », *Alberto Giacometti. Écrits*. Présenté par Michel Leiris et Jacques Dupin. Paris, Hermann, 1990. Savoir sur l'art, 287-288.

³ « Entretien avec André Parinaud », *Alberto Giacometti. Écrits*, 272.



Arche pour le cirque du soleil (Montréal)

L'HOMME QUI PLANTE DES ARCHES

ANDY GOLDSWORTHY: ARCHE

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 8 avril au 7 juin 1998

Lorsque Michael Heizer a un jour déclaré: « Je me fous du paysage. Je suis un sculpteur. L'immobilier c'est de la terre et la terre est un matériau », les codes du *land art* étaient alors bien simples: sortir l'art des galeries et lui enlever son statut de marchandise. Le *land art* des années 60 et 70, tel que *Spiral Jetty* de Robert Smithson, créé à Great Salt Lake, dans l'Utah et aujourd'hui entièrement immergé, ou *Dragged Mass* de Heizer, un bloc de granit de trente tonnes traîné à travers la pelouse du Detroit Institute of Arts, a imposé une esthétique en transformant le paysage sans aucune considération pour l'écologie locale ou le contexte bio-culturel du lieu. Tout comme les premières œuvres du *land art*, l'art d'Andy Goldsworthy est plus souvent vu reproduit dans un livre ou un magazine que sur place, mais ses interventions dans la nature impliquent par contre une analyse de l'écologie, du climat et de la géologie des paysages où il a décidé de travailler, ainsi que de l'histoire humaine qui les a antérieurement affectés. Les parcs à moutons et les murs de pierres

sèches du Dumfriesshire, en Écosse, où vit Goldsworthy, l'ont inspiré lors de la construction du mur de pierres qui allait séparer sa terre de celle de son voisin. Avec les deux enclos en forme de huit ouvert que construit Goldsworthy, chaque voisin conserve la même quantité de terre qu'apparaissant même si chaque terre pénètre celle du voisin. Ce sentiment de partage des ressources naturelles se retrouve aussi dans ses sculptures de glace soudées à la salive, ses tissages délicats de matériaux végétaux – petits fruits, tiges d'herbe, épinettes – ou les « dessins » sur papier exposés à la Fruitmarket Gallery d'Édimbourg en 1992. De la terre avait été placée tout autour de gigantesques boules de neige posées sur de grandes feuilles de papier et le processus de fonte a permis à la nature de créer les motifs et la composition finale des œuvres. Qu'il travaille avec des rochers, de la terre, des feuilles ou du bois, Goldsworthy fait toujours jaillir une compréhension de la place de la nature dans nos vies.

L'œuvre éphémère d'Andy Goldsworthy a été critiquée pour son penchant pour un esthétisme pur, mais cet esthétisme rejoint la façon dont la nature se conçoit elle-même. Les formes complètent le contexte environnemental, précisant ainsi notre perception de la relation entre un lieu et ses matériaux. Pour son exposition au Musée d'art contemporain

de Montréal, simplement intitulée *Arche*, Goldsworthy a adapté un thème qui le préoccupe depuis longtemps et l'a présenté sous la forme de photographies cibachrome, de dessins et de sculptures. Ses arches décrivent une tension : les matériaux dont elles sont construites servent en même temps à la maintenir en place. La série *Drove Arch* (Arche en marche) (1997) présente une arche que Goldsworthy a construite, déconstruite puis reconstruite à différents endroits le long d'une route de terre : un rituel de mouvement symbolisant le mouvement de toutes choses – microscopiques et macroscopiques. Goldsworthy compare ses arches à la disposition des os de la colonne vertébrale – de l'ostéopathie avec pierres si l'on préfère – où chacun des éléments est relié et dépend du voisin, le tout étant suspendu en un équilibre apparemment précaire. *Eleven arches / made between tides / following it out / working quickly / waiting for its return / sun, wind, clouds, rain / Carrick Bay, Dumfriesshire, 17 October 1995* (Onze arches / faites entre les marées / attendant la marée basse / travaillant vite / attendant son retour / soleil, vent, nuages, pluie / Carrick Bay, Dumfriesshire, 17 octobre 1995) est une série de photos de onze arches achevées et par la suite détruites par l'action des marées sous des lumières variables. On retrouve une telle démonstration d'éphémérité née d'un travail intensif dans *Frozen arch/made over two days/several collapses/ one near completion/ good stones lost/skidded onto the ice/Hope, Alaska, 3-4 December 1995* (Arche gelée/ faite en 2 jours/ plusieurs effondrements/ une presque achevée/ perdu de bonnes pierres/ dérapé sur la glace/Hope, Alaska, 3-4 décembre 1995), où les roches étaient maintenues en place par de la glace, pendant un certain temps, sur un affleurement, en Alaska. Tandis que certains environmentalistes considèrent que ses photographies vont à l'encontre d'un dialogue puriste sur l'art et la nature, Goldsworthy aime citer le sculpteur Brancusi : « Pourquoi parler de ma sculpture quand je peux la photographier ? » Selon Goldsworthy, la photographie est « une façon de prendre conscience de liens qui autrement seraient moins apparents. La photographie ne remplace pas mais émerge du processus de travail et en tant que tel, fait partie de l'art de l'assemblage. » Si ses œuvres semblent avoir été conçues pour la photographie, c'est parce que la photographie augmente notre perception du contexte environnemental.

Parallèlement à l'exposition, Andy Goldsworthy a construit une

arche de 30 pieds avec 99 tonnes de grès rouge importé d'Écosse jusqu'au quartier général du Cirque du Soleil, à la Place du Chapiteau, à l'entrée du complexe environnemental St-Michel, dans le nord de Montréal. Historiquement, le grès rouge a été transporté par bateau par les immigrants écossais du 19^e siècle pour servir de lest. Déchargées sur les quais, les pierres étaient ensuite récupérées par les maçons écossais de Montréal. Allusion aux liens coloniaux entre le Canada et l'Écosse, l'arche de Goldsworthy symbolise le risque, la force, le mouvement et l'équilibre, des éléments qui pourraient bien servir à définir le Cirque du Soleil.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

TREVOR GOULD: VUES D'AFRIQUE

TREVOR GOULD:
POSER POUR LE PUBLIC
SÉRIE PROJET NO 23

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 29 janvier au 22 mars 1998



Trevor Gould
Sans titre, Johannesburg, 1996
Aquarelle sur papier
28 cm x 35 cm
Collection de l'artiste
Photo: Richard-Max Tremblay

D'entrée de jeu, le visiteur est confronté à la grandeur sauvage de la nature : une imposante girafe lui barre la route ! Cette dernière rappelle l'art de la taxidermie des musées d'histoire naturelle. Pourtant, quelque chose détonne ici : pourquoi le ruminant n'a-t-il point de pelage ? Il semble plutôt fait de carton-pâte partiellement peint à la gouache. Ni vrai ni préservé, l'animal est faux, fabriqué. C'est que Trevor Gould ne reproduit pas la nature ; il la transpose. Ainsi cette girafe n'est pas un spécimen quelconque. Il s'agit de l'interprétation sculpturale d'une œuvre de 1827 du peintre Louis-Laurent Agasse.

L'installation *Poser pour le public* constitue une réflexion audacieuse sur la représentation et la muséologie qui utilise différents médias : aquarelles, peintures, maquet-

tes, photographies et films. Selon la conservatrice Sandra Grant Marchand, « Gould reconnaît le caractère fabriqué, voire arbitraire, de toute représentation ». C'est peut-être pourquoi la théâtralité est si présente. L'installation est construite en trois actes ; le visiteur passe de la fausse girafe, au diorama d'une forêt, puis à un masque mortuaire de gorille. Drame ou comédie ? Doit-on s'émouvoir de la cruauté des safaris d'autrefois ou rire de certaines associations ? L'artiste évoque, en effet, l'univers amusant de la bande dessinée. Les aquarelles sont placardées en séquence comme des cases ; un petit homme sculpté avec un phylactère vide fait office de maître de cérémonie, comme au cirque.

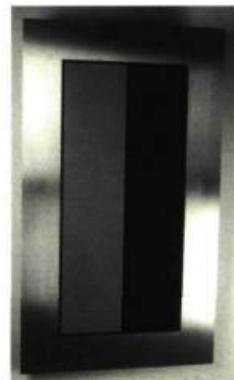
Britannique, né en Afrique du Sud en 1951, Trevor Gould vit aujourd'hui au Canada. Il exerce ses activités artistiques depuis une douzaine d'années. Faut-il s'étonner qu'il s'intéresse au colonialisme ? Ni véritablement africain, ni complètement occidental, Gould se plaît dans cet entre-deux qu'il prolonge dans ses œuvres en jouant sur l'ambiguïté nature/culture, vrai/faux. Par exemple, la sérigraphie *Toile d'Afrique* (1994) est une transposition d'une gravure de primate de l'ère victorienne, où l'animal marche comme un bipède en s'aidant d'un bâton. Cet homme-singe fictif, souligne avec exagération la ressemblance de l'humain aux primates.

Gould oppose l'Afrique mythique à la réalité historique. La troisième salle présente une foule de documents d'archives provenant pour la plupart de l'American Museum of Natural History de New York. C'est pour l'artiste l'occasion d'évoquer le célèbre aventurier Carl Akeley à travers ses photographies de voyage. C'est Akeley qui abatit (entre autres) la famille de gorilles de montagnes qui allait former le diorama le plus populaire du musée new-yorkais. Les documents mettent en scène un personnage que l'on peut volontiers prendre pour un Américain fortuné et raciste s'amusant au cow-boy dans la savane. Gould remet en question le musée d'histoire naturelle. Ses artefacts reflètent-ils vraiment la réalité des colonies ? La façon dont ils sont exposés véhicule-t-elle des distorsions culturelles ? Le visiteur terminera son parcours ethnographique par le visionnement d'extraits de films documentaires. L'idéologie coloniale, l'engouement pour les collections et la conservation y apparaissent futiles. C'est plutôt les populations locales qui semblent moins « sauvages » que leurs curieux visiteurs.

Olivier Lagueux

CHRISTIAN ECKART : APPARITION À MONTRÉAL

DISTURBING ABSTRACTION
Exposition itinérante organisée
par la Trépanier Baer Gallery de Calgary
372, rue Sainte-Catherine Ouest,
Espace 502, Montréal



New O.D. # 1705
Lacque sur aluminium, 1995
198 cm x 114 cm

Les personnes qui ont visité l'Espace 502 du Belgo pendant l'exposition du peintre Christian Eckart ont pu avoir l'impression de pénétrer dans une chapelle. Non pas tant à cause de l'atmosphère que créaient les toiles qui s'y trouvaient rassemblées que par leur caractère résolument typé se situant dans une filiation directe au modernisme américain.

Ce ne serait donc pas un hasard si Eckart avait mené jusqu'ici sa carrière, qui a pris un tour international, de New York, et s'il n'avait jusqu'ici jamais exposé au Canada, mis à part une présence régulière à Calgary, sa ville d'origine. C'est justement la Trépanier Baer Gallery de Calgary qui a mis sur pied l'exposition qui s'est arrêtée à Montréal au milieu d'une tournée de sept villes canadiennes.

Le titre de l'exposition, *Disturbing Abstraction*, reste un peu une énigme. Peut-être l'artiste fait-il allusion au radicalisme des œuvres abstraites qui y sont présentées, mais ce radicalisme, s'il est une anthologie d'expériences passées, ne propose formellement que bien peu de nouveau. Peut-être, et c'est là une piste plus consistante, fait-il référence à l'esprit de réforme qui anime l'artiste et qui le pousse à présenter de nombreux projets ayant pour point commun la volonté de restaurer le sens du sacré dans l'art et de promouvoir de hautes valeurs morales. Peut-être enfin, et c'est plus douteux, est-ce là un constat de l'accueil controversé que les œuvres reçoivent à maints endroits, provoquant scepticisme autant qu'admiration.

C'est que Christian Eckart – pseudonyme reprenant le nom d'un mystique du 12^e siècle – est lui-même une création, déclarée, un être dont la personnalité a été forgée par son créateur avant que celui-ci ne disparaisse dans son ombre. Et c'est sous le couvert de cette personnalité que Eckart réclame l'héritage de siècles d'art sacré, de tous les mouvements d'avant-garde depuis le début du siècle, ainsi que le statut d'arbitre des valeurs morales.

Accompagner des œuvres absconces – qui se tiennent, cependant, malgré les réserves – par une personnalité flamboyante permet de leur donner aisément une substance, une signification plus difficilement perceptible autrement. Mais il s'agit là bien sûr d'un procédé qui nous éloigne de l'art pour nous rapprocher de l'esprit de la secte, et ce n'est pas le but de cet article de s'étendre davantage sur le sujet.

Pour en revenir brièvement aux œuvres, la série des *Zootrope Paintings* (1997), ainsi que l'exemple plus ancien de la série *New O.D. no.1705* (1995) présentaient des variations intéressantes sur des thèmes connus. Il y aurait beaucoup à dire sur *Curved Monochrome Painting no.2011* (1997), plaque d'aluminium courbée à son extrémité supérieure et peinte d'une seule couleur (laque industrielle), ne serait-ce que pour les références historiques. Mais l'exposition, très partielle, qui présentait seulement quelques œuvres semblables à celles qu'on a pu voir ailleurs au Canada, ne permettait pas de se forger une opinion plus nuancée des véritables talents du peintre. Elle nous aura cependant fait souhaiter en voir davantage.

Jean-Jacques Bernier

PNINA GAGNON : FRAGMENTS DU VIVANT, VISION FRAGMENTAIRE

1998-2008 :
LA VIE RECONSTITUÉE
AQUARELLES DE PNINA GAGNON

Maison de la culture
Notre-Dame-de-Grâce
Du 25 mars au 26 avril 1998

Reportons-nous en 2008. La vie comme nous la connaissons a totalement disparu. Seuls quelques fragments d'os, des fossiles et des planches de traités scientifiques laissent espérer une reconstitution. Quelle sera-t-elle? Voilà la question que l'artiste pose.



Poisson en noir et blanc, 1998
Encre sur papier
150 cm x 120 cm

Pnina Gagnon est une artiste engagée, particulièrement préoccupée par la fragilité de la nature. Elle expose encore une fois une série d'œuvres mixtes explorant ce même thème. À l'exemple d'une paléontologue, l'artiste a réagencé des fragments d'animaux, recollé des morceaux pour former de magnifiques collages, qui sont aussi aquarelles et dessins. Le résultat peut sembler savant. Gagnon utilise en effet des coupures de l'édition de 1911 de l'*Encyclopaedia Britannica*. On retrouvera ici une illustration de papillons, là un nom binomial latinisé, ou encore un bout de description anatomique. La première œuvre, par exemple, est un polyptique mural se lisant de gauche à droite. On y voit une succession de collages qui semblent représenter la marche évolutive des vivants. Or, en y regardant de plus près, on aperçoit des détails qui agaceraient le biologiste contemporain. En effet, chaque collage ne rassemble pas nécessairement des animaux ayant un lien de parenté (évolution), mais semble être un regroupement aléatoire. Plus encore, les proportions ne sont plus respectées. Un animal de grande taille pourra être représenté comme étant aussi petit qu'un animal plus modeste.

N'oublions pas que l'artiste ne représente pas la nature qu'elle connaît, mais qu'elle cherche à imaginer ce qu'un naturaliste fictif de 2008 ferait à partir de quelques restes. Comment déterminer la taille d'animaux avec des gravures d'échelles variables? Comment les regrouper avec des informations aussi fragmentaires? Comment approcher de la vérité? Le thème du vrai et du faux est mis en relief par les photographies en couleur qui ponctuent le polyptique. Il s'agit de vrais cadavres d'animaux écrasés sur des routes d'Israël et du Québec. Photos d'un horrible réalisme, mais qui ont au moins le mérite d'être vraies. Les aquarelles/collages sont certes plus séduisants, elles n'en comportent pas moins plusieurs erreurs...

L'exposition présente aussi trois grands diptyques: *Papillons*, *Poissons*

et *Oiseaux*. La partie gauche de chaque œuvre met en scène une version en noir et blanc du groupe animal, celle de droite offre la version colorée. Ici encore, la première proposition semble avoir une rigueur toute scientifique: les papillons, poissons ou oiseaux découpés dans l'encyclopédie sont sobres et précis. La représentation est-elle plus « vraie » pour autant? Ce qui caractérise ces trois grands groupes, c'est précisément le foisonnement de couleurs. Tous ces papillons d'espèces différentes ont l'air très semblables sans leurs coloris spécifiques. Mais la partie droite n'est guère plus satisfaisante. Les animaux y sont colorés aléatoirement de teintes criardes. Ils sont plus beaux soit, mais peu fidèles à ce que nous connaissons. Souhaitons-nous de ne pas vivre sous peu le désastre que Pnina Gagnon imagine...

Hedwige Asselin

MARC LAROCHELLE : L'ÂGE ADULTE

Galerie Graff
963, rue Rachel Est, Montréal
du 9 avril au 23 mai 1998



Chose pudique, 1997
124 cm x 92 cm x 7 cm
Photo: Guy L'heureux

Le titre donné à l'exposition de Marc Larochelle à la Galerie Graff fait irrésistiblement penser à *L'âge d'homme* de Michel Leiris, démonstration éclatante d'une vision de la littérature assimilant celle-ci à l'art de la taumachie. Taumachie des émotions surtout, où la provocation fait prendre à l'auteur des risques autant qu'elle peut piquer ou déconcerter le lecteur. Les deux séries d'œuvres présentées chez Graff (*L'âge adulte* et celles regroupées sous le titre de *Choses pudiques*) ainsi que l'installation *Les Murs*, montrée concurremment au Centre d'exposition Expression de St-Hyacinthe (22 mars au 19 avril), relevaient de cet esprit.

Larochelle utilise abondamment les mots, glissant dans ses œuvres

deux plans de lecture qui se rejoignent à mi-chemin – dans l'esprit du spectateur – pour créer un effet plus ou moins achevé, plus ou moins concret selon les moyens utilisés. L'installation *Les Murs*, simplement constituée de cadres de lit flottant dans l'espace du centre d'exposition, comportait des textes lourds d'émotion qui y trouvaient ainsi la place nécessaire à déployer leurs résonances. Dans les six stèles de *L'âge adulte*, qu'on peut voir collectivement comme les piquets d'une clôture ou individuellement comme des colonnes, mi-habitats, mi-forteresse, c'est le langage visuel qui prédomine mais qui se réorganise et se précise à la lecture des titres de chacune, déchiffrables à travers des ouvertures pratiquées à différentes hauteurs dans leur base.

Ces beaux objets, car il s'agit bien d'objets séduisants par leur couleur uniforme et patinée, par leurs formes simples et évocatrices, se transforment par la seule vertu de ces échancrures en coquilles dont la fonction maintenant avouée est de mettre en valeur une personnalité résumée, pour chaque œuvre, par la photographie encadrée d'un torse d'homme, vêtu pour faire face aux différentes situations de la vie courante. Prestance, assurance, maturité, toute la belle machinerie mise en place par la plastique de l'œuvre s'engouffre désormais par ce défaut de la cuirasse où l'on peut lire: *Vos rêves sont-ils presque disparus? Etes-vous réellement ce que vous voulez?* et autres questions potentiellement dévastatrices.

Les autres œuvres présentées chez Graff entremêlent aussi photographie – rappelant ce que c'est d'abord là que Marc Larochelle a fait ses premières armes – peinture et texte réunis parfois dans des boîtes comme *Trame sourde* (1997), où une image de la mer est juxtaposée à des graffiti récupérés dans des lieux publics. Comme pour *Chose pudique* (1997), qui lui faisait pendant dans l'espace de la galerie, cette œuvre parle de la difficulté de vraiment communiquer, de l'impossibilité d'arriver à partager ce qui compte vraiment, des ersatz que nous y substituons et du sentiment de vulnérabilité qui nous paralyse. Ces peurs intimes, ces vastes interrogations existentielles, ces malaises profonds et incurables parce qu'inaccessibles sont le leitmotiv de Larochelle.

Celui-ci toutefois, par le simple fait de réussir à nous communiquer ce malaise, apporte déjà des éléments de solution: en ne s'embarassant pas d'une identité formelle qui pourrait devenir un carcan, en faisant confiance aux nuances que le

mélange des disciplines permet et en les modulant judicieusement, en axant son entreprise sur ce qu'on appelle la poésie, et qui est peut-être l'espace de flottement entre deux concepts qui ne se recouvrent pas exactement, un espace qui peut paraître infime à prime abord mais qui devient en constante expansion et prend les dimensions d'un univers dès qu'on lui porte attention.

C'est peut-être aussi ce qui fait en général la séduction de l'art : l'incarnation d'une idée, si parfaite soit-elle et si *vrai* le résultat semble-t-il, resterait un exercice futile si elle n'ouvrait une porte sur cet irréductible reste, qui devient d'autant plus fascinant qu'il est mieux cerné, que son existence a davantage d'évidence. Mystère, spirituel, mystique, Art sacré, Art pour l'Art, il est présent dès que l'image devient icône, dès qu'une majuscule est placée devant la monosyllabe.

Par antithèse, en s'attachant aux cages que nous nous fabriquons et qui nous emprisonnent, Larochelle signale cet espace libérateur qui, s'il ne permet pas d'ignorer les problèmes les plus immédiats, permet à tout le moins de respirer. Les trous pratiqués dans la base des colonnes de *L'âge adulte* révèlent les problèmes; ils deviennent aussi les prémices de leur apaisement.

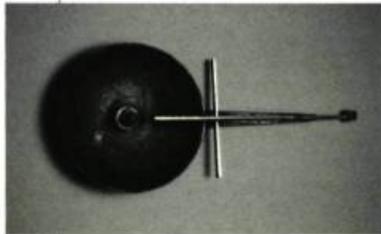
Jean-Jacques Bernier

DES BIJOUX D'ART MODERNE I

LES MESSAGERS DU MODERNISME
BIJOUX ARTISTIQUES
AUX ETATS-UNIS DE 1940 À 1960

Exposition itinérante
Musée des arts décoratifs de Montréal
2200, rue Crescent
du 19 février au 3 mai 1998

Musée du Québec
du 28 avril au 15 août 1999



Peter Macchiariini
Broche-pendentif, c. 1955
Photo: Giles Rivest

Exposition singulièrement intéressante que cette présentation d'une collection unique de bijoux modernistes américains acquise en 1993 et 1994 par le Musée des arts décoratifs de Montréal; elle illustre les différentes façons dont un courant

artistique peut être popularisé auprès d'un public différent de celui des galeries, les contributions imprévues qui peuvent y être apportées et, malheureusement aussi, la dénaturation dont il peut faire l'objet.

La période de fabrication des objets réunis au Musée s'étend de 1940 à 1960, mais la période dont parlent ces mêmes objets est beaucoup plus large, partant des débuts du cubisme ou même de bien plus loin; les bijoux de Peter Macchiariini, par exemple, puisent aux sources même du cubisme en s'inspirant de l'art africain (*Broche/Pendentif* c.1955), mais touchent également au constructivisme – ou peut-être est-ce à un mouvement beaucoup plus proche, puisque, par exception, le *Pendentif* en question est daté de c.1970.

De manière générale, on peut d'ailleurs estimer que le constructivisme a connu en joaillerie un sort beaucoup plus heureux que les différents avatars du cubisme: peut-être se prêtait-il davantage au travail du matériau, comme certaines productions de Betty Cooke (*Broche*, c.1950) ou de Margaret de Patta peuvent nous le laisser penser; un bijou de Everett Macdonald rappelant irrésistiblement le *Monument à la 3^e Internationale*, la célèbre tour de Tatlin, nous en convainc, lui, totalement.

Les artisans qui se sont attachés aux pas du cubisme ont pris davantage de libertés et souvent versé dans le décoratif: Sam Kramer, par exemple, a produit une broche, *Trompettiste* (c.1952), qu'on jurerait tirée d'un dessin de notre LaPalme, alors que Earl Pardon a été plus heureux avec *L'hippopotame* (c.1952), une broche dont on peut dire qu'elle fait un heureux tableau abstrait mais un bijou bien compliqué.

D'autres ont touché avec bonheur à plusieurs styles, ce que permettait justement leur statut: Art Smith entre autres, dont la broche *Paramécie* (c.1960) fait à la fois penser à Arp et Miro, ou dont les impressionnants bracelets se rattachent au constructivisme.

Les œuvres de Carol Kramer, qui utilisait des émaux, versent souvent dans le surréalisme, et on hésite à les qualifier de bijoux ou à les considérer comme des miniatures; la frontière est donc parfois difficile à tracer, ce que confirme un bijou signé Calder qui fait également partie de l'exposition.

Les organisateurs ont eu d'ailleurs l'excellente idée d'accompagner la collection d'une œuvre de Arp et de textiles signés Miro, Dali, Calder et Fernand Léger pour faciliter les rapprochements.

Jean-Jacques Bernier

LA SENSATION À L'ÉTAT PUR

ZHU LAN
L'ESSENCE II

Galerie HAN Art Contemporain
Du 6 mai au 6 juin 1998



L'Essence II, 1997
encre sur papier, 54" x 27"

Avec *L'essence II*, Zhu Lan, une artiste chinoise établie au pays depuis huit ans, offre une série de 26 encres sur papier de riz. Dans ses œuvres récentes de 1997-1998, issues de l'heureux mariage de la culture orientale et occidentale, Lan pose un regard où l'on décèle sa passion pour l'art actuel et des traces de son héritage traditionnel chinois.

L'œuvre de Zhu Lan est à la fois simple et extrêmement complexe. Simple, parce que l'artiste désire avant tout capter et exprimer l'essence des émotions qui l'habitent: complexe, car un regard superficiel sur ses encres sur papier ne suffit pas à saisir la profondeur de sa sensibilité et ne permet pas non plus d'en appréhender toutes les composantes plastiques et formelles. De cette exposition, la troisième à Montréal, se dégage une impression de force, une cohésion et une unité qui se reflètent par le choix d'œuvres de mêmes thématiques et de traitement formel similaire.

À la conquête de la sensation pure, l'artiste introduit dans son monde peuplé à la fois de formes abstraites et d'êtres féminins, les deux principaux aspects de son œuvre. Dans une composition dynamique marquée par la gestualité, s'interpellent harmonieusement les lignes et les taches, présentées dans des variations infinies. Alors que les lignes minces, épaisses, brisées, continues ou courbes reflètent la discrétion même, les taches denses ou les lavis translucides donnent le ton, le caractère à l'œuvre. C'est avec toute la spontanéité et l'intuition que lui confère la technique de l'encre sur papier et le côté définitif et rapide de son exécution que Zhu Lan manie

la brosse et le pinceau pour créer des œuvres sensibles et rigoureuses. Ici, la culture orientale de l'artiste joue un rôle prépondérant dans l'importance accordée au trait dans ses peintures. Selon l'historien d'art Léo Rosshandler: «En Chine, la clé de l'art réside dans le trait, dans son trajet, sa tournure, son intensité, son raffinement, sa continuité ou sa brisure. On le juge à un degré moindre en fonction du rôle qu'il joue dans la composition de l'œuvre.» L'utilisation du trait, au sein de la composition parfaitement organisée, sert judicieusement le propos de l'artiste qui vise l'expression de la profondeur de la sensation ressentie à l'état pur. Cette profondeur, on la retrouve aussi dans la trame de l'œuvre qui exploite les multiples dimensions de l'espace et qui joue sur la réversibilité des lignes et des taches. Chez Lan, le travail se prolonge au-delà des contours limitrophes du papier.

Si le choix du sujet et la symbolique des œuvres importent peu à l'artiste qui désire capter d'instinct «l'épaisseur de la sensation», les thématiques de la féminité, maternité, enfantement et, par ricochet, sexualité prédominent dans toute sa série d'encres. Habilement camouflés dans la composition, s'effaçant presque devant la lourdeur des taches et des motifs abstraits, les nus féminins acéphales apparaissent dans des postures suggestives. Dépeintes avec grâce et finesse, ces figures aux formes généreuses, dont on ne voit que le contour diffus, imposent leur présence discrète. Curieusement, ce qui retient l'attention dans ces œuvres et qui s'imposent au regard sont ces êtres remplis de délicatesse. Même lorsque les pistes sont brouillées, même lorsque les motifs abstraits viennent entraver notre lecture, nous parvenons toujours à déceler la présence de ces corps. Ce qui compte pour Zhu Lan, c'est la légèreté et la sensualité de ces êtres au-delà de la lourdeur des formes abstraites. Parler de la féminité conduit nécessairement à aborder la thématique de la sexualité, à la fois émergente et dissimulée. C'est que la sexualité demeure un sujet tabou chez les orientaux, d'où la difficulté de l'exprimer de façon explicite. Associée à la procréation et à la fertilité, la dimension sexuelle transparait donc, dans les encres de Lan, à travers ces thèmes féminins. Totalement dépourvues d'érotisme, ces femmes enceintes sont représentées dans diverses postures: en position assise, couchée, les jambes écartées dans l'attente de l'accouchement... Dans certains cas, la translucidité de leur abdomen nous permet même d'apercevoir le fœtus!

Inconsciemment peut-être, l'artiste parsème son œuvre de symboles sexuels et phalliques, qu'on repère parfois aisément, parfois en l'explorant plus attentivement... L'imagination venant à la rescousse des sens. Pas la peine de verser dans les théories psychanalytiques, l'œuvre de Lan est ouverte à de multiples lectures et interprétations.

Avec beaucoup de maturité, de sensualité, de simplicité et de caractère, Zhu Lan se dévoile à travers les œuvres de son exposition; elle a le mérite de réunir le langage pictural de son pays natal, la Chine, et l'audace de l'art contemporain de l'occident!

Isabelle Riendeau

LE POUVOIR DE TRANSMUTATION

USURE ET UTILITÉ :
OBJETS RÉCENTS, 1996-1998
ŒUVRES DE DIANE TREMBLAY
Centre d'art Belgo
du 2 au 31 mai 1998



Méduse, 1996
Tissus et tapis recyclés, corde bois, métal,
40x60x50 cm

En parcourant les œuvres de l'exposition *Usure et utilité*: objets récents, le public aura sans doute ressenti l'audace de Diane Tremblay à valoriser aujourd'hui, un art où la trace de l'artiste, étroitement liée à la transformation d'un matériau usuel et quotidien, récuse l'intention purement scientifique de fabriquer un objet usiné, de nature high tech, industriel ou virtuel. Ce qui intéresse l'artiste, c'est d'investir sa propre identité en privilégiant un savoir-faire où la technique, au premier abord artisanale, ne vise qu'à nous renvoyer un certain miroir de la réalité et du vécu social. C'est pourquoi les travaux de l'artiste s'inspirent davantage des procédés issus des mouvements tels *l'Arte Povera* et le *Pattern and Decoration* plutôt que le *Minimalisme* où l'œuvre, à caractère impersonnel, se détache de toute représentation subjective et individuelle.

En utilisant, par exemple, ses propres vestiges, vêtements ou meubles usés qu'elle récupère,

l'artiste affronte et questionne l'aspect éphémère et temporaire de l'existence en vouant à l'objet un pouvoir et une capacité à se mouvoir vers une seconde étape. Transition, survivance, continuité: derrière le matériau altéré et recyclé, c'est bien sûr l'individu qui interpelle sa propre métamorphose. Ainsi, si les accessoires et les vêtements se démodent et s'usent, ils s'associent dans le contexte de cette exposition au mode analogue des cycles biologiques et naturels sans cesse en situation de transmutation. L'œuvre devient un témoin, élevant sa propre matérialité au rang de métaphore de la vie humaine et de son désir de pérennité.

Derrière cette nécessité de faire revivre et de perpétuer, c'est toute la quête du souvenir mnémotique qui est évoquée. D'ailleurs, Diane Tremblay en optant délibérément pour une démarche à caractère artisanal, lie justement le geste créatif à la poursuite et à la prééminence de la vie à travers l'acte traditionnel de nouer et de tisser. Elle double ce rapport d'un autre sens: celui de la survivance d'une culture à la fois familiale et ancestrale marquée, notamment, par le labeur du travail manuel. Fidèle à son propos et à sa méthode, Diane Tremblay s'approprie cette réalité en plongeant dans l'exploration de sa propre vie. Chaque accessoire a une histoire relative à l'environnement de l'artiste qui, en le transformant en propose une autre image et une autre signification. L'objet quitte ainsi le domaine de l'intime et du privé en devenant un produit culturel connoté et largement rattaché à l'univers d'une collectivité.

Avec cet événement, Diane Tremblay poursuit une réflexion amorcée depuis plus de dix ans lors de sa participation à l'exposition *Femmes-Forces* au Musée du Québec en 1987. L'artiste interroge ici, par le biais d'une sculpture allégorique, cette même identité du sujet face à l'histoire et à la mémoire.

Jean Paquin

ABSTRACTIONS RELATIVES

HENRY EVELEIGH :
RENCONTRES INÉDITES
Maison des arts de Laval
du 6 mars au 5 avril 1998



Henry Eveleigh
1998
Photo: Richard Wilson



One World Theme, 1988
63,5 cm x 91 cm

La rétrospective des plus récentes peintures d'Henry Eveleigh, qui couvre une période de vingt ans, témoigne à la fois de son « désir de redécouvrir l'artiste en lui », selon ses propres termes, et de ses innovations toujours aussi remarquables avec la couleur et l'abstraction. Né à Shanghaï en 1909, Eveleigh couronna, de 1932 à 1935, son éducation à la Slade School of Fine Arts de Londres, où il remporta plusieurs premiers prix en dessin, peinture d'après modèle, portrait et composition. Avec Vladimir Polunin, un ex-membre des Ballets Russes de Monte-Carlo et associé de Diaghilev, il rénova des décors de théâtre et travailla à la création du rideau de scène du ballet *Choriatum*. Après son arrivée à Montréal, en 1938, il exposa à la Contemporary Arts Society et, à plusieurs reprises, au Musée des beaux-arts, tout en participant aux États-Unis et en Amérique du Sud à des expositions itinérantes organisées par le gouvernement canadien. En 1943, commentant peintures d'Eveleigh, le célèbre critique de l'époque, Maurice Gagnon, les qualifia de « spontanément métaphysiques, spontanément abstraites (...) les formes et les corps bougent, parce qu'Eveleigh attache plus d'importance à leur transformation qu'à leur organisation définitive. » Après avoir gagné son pain pendant quelque temps dans la publicité, Eveleigh reçut le premier prix, en tant que représentant canadien, du concours mondial d'affiche des Nations-Unies. À la suite de quoi, en 1947, Roland Charlebois, alors directeur de l'École des beaux-arts, l'invita à créer un nouveau département, celui des arts graphiques et du design. Il y enseigna à des artistes tels que Claude Tousignant et Jacques Hurtubise qui prirent le devant de la scène durant les années 60. En 1980, en reconnaissance pour son travail dans le domaine des arts graphiques, Eveleigh devint membre honoraire de l'Association des graphistes du Québec.

Dans *Elegy in a Lost Graveyard* (Élégie à un cimetière perdu) (1985), présentée dans l'exposition de la Maison des arts de Laval, Eveleigh utilise comme point de départ le même langage pictural abstrait que Rothko et Motherwell. Les différentes couches de couleurs, bâties les unes sur les autres, projettent une impression de profondeurs dissimulées. Des motifs géométriques, des taches de couleurs placées comme les trous d'un débiteur et un cube violet minuscule ponctuent la surface de l'œuvre. *The Aesthetics of an Agamous Affaire de Cœur* (L'esthétique d'une affaire de cœur agame) (1986) joue de cette superposition de surfaces purement picturales en laissant brièvement apercevoir sur les bords du tableau les premières couches de couleur. Un large symbole calligraphique à la Klee flotte sur la surface comme un sublime masque idéographique alors qu'en-dessous, des gribouillages gestuels compensent les rythmes et les tonalités du champ de couleur. L'effet général est celui d'une quête spirituelle, d'une dimension expressive intérieure.

Dans *Gratification* (Satisfaction) (1995), Eveleigh a placé verticalement l'un au-dessus de l'autre, deux rectangles bleus iridescents flottant dans un profond espace noir d'illusion superficielle. Les brèves éruptions de jaune et d'orange sur les bords du tableau défient la « subjectivité » du champ de couleur. Celle-ci devient une illusion cyclique de perception qui pousse le regard à délaïsser l'effet de surface pour se tourner vers les formes bleues. Les effets de surface plane suggèrent un mouvement d'aller-retour des profondeurs visuelles jusqu'au motif gestuel, mais ramènent toujours à la couleur.

Pour ceux qui aiment le langage de la peinture abstraite, l'exposition *Rencontres inédites* démontre à quel point peut être fluide la syntaxe de ce langage, particulièrement quand c'est un artiste de la trempe d'Eveleigh qui l'utilise. Pour qui regarde ces œuvres pour la première fois, le parallèle avec le son – symphonique et naturel – vient spontanément à l'esprit. Le contexte ou l'identité de ces peintures, ce sont la forme, les textures, la couleur, la lumière et les mouvements naturels, tandis que l'illusionisme et le sens graphique relativisent, contextualisent l'acte de peindre par une intensité kaléidoscopique de coloris qui reflète notre relation avec un ailleurs absolu.

John K. Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépeault)

■ QUÉBEC

SOUS LA SÉDUCTION, LE DOUTE

DOMINIQUE BLAIN. MÉDIATION

Musée du Québec
du 11 mars au 10 mai 1998



Au fil des ans, la force du propos de Dominique Blain ne se dément pas. Justement convaincu de la valeur de cette artiste majeure de la génération montante, le Musée du Québec a entrepris de produire le premier bilan d'importance de son travail et de l'inscrire dans une circulation internationale. Ainsi, l'exposition *Dominique Blain. Médiation*, réalisation de la commissaire Louise Déry, a déjà été présentée au Ansel Adams Center for Photography de San Francisco, l'automne dernier. Après son escale à Québec, elle sera montrée au Sala 1 de Rome, à compter de novembre.

En dépit de ce support de l'institution muséale, Dominique Blain n'en sera pas pour autant à ses premières apparitions à l'étranger. En fait, depuis 1987, cette Montréalaise a plus fréquemment exposé sur la scène internationale qu'au Québec. Le Canada, les États-Unis, l'Angleterre, l'Irlande du Nord, la France, les Pays-Bas, l'Allemagne, le Danemark et l'Australie (Biennale de Sydney, 1992) figurent à son itinéraire. Et pourquoi son travail suscite-t-il tant d'intérêt? Parce qu'il est remarquable, dans la mesure où il sait susciter de troublants constats sur les multiples rapports de pouvoir qui régissent nos sociétés, sans pour autant imposer de primaires discours dénonciateur ou culpabilisant. Plus encore: il s'appuie sur des stratégies plastiques ou des codes muséologiques, qui sécurisent sinon séduisent le regard avant de semer leurs notes discordantes.

Le politique, dans son sens très large, est donc au cœur de l'art de Dominique Blain. Et ses sujets, universels. Si, à l'occasion, ils réfèrent à des moments précis de l'histoire, ceux-ci sont souvent exemplaires d'une malheureuse répétition, que l'artiste soumet à notre réflexion.

Monuments s'inscrit dans cette ligne de pensée. Produite expressément à l'occasion de l'hommage que lui rend l'institution muséale de Québec, cette œuvre allégorique traite de la protection du patrimoine

artistique, conséquemment du rôle du musée. Le lieu de sa présentation n'est donc pas du tout innocent! Dominique Blain appuie son propos sur des photographies du déplacement d'œuvres d'art à Venise, pendant la Première Guerre mondiale. Rephotographiées en négatif, ce qui leur confère une allure fantomatique, ces images agrandies puis montées sur toile sont encadrées à la manière de peintures historiques. En réponse à certaines scènes, qui évoquent une procession religieuse, Dominique Blain a reproduit, à échelle réelle, le « sarcophage » en bois construit pour protéger *L'Assomption* du Titien. Cette boîte monumentale traduit tant la fascination de l'artiste pour le geste d'espoir d'une population que son questionnement à l'égard de ce que l'on veut vraiment sauvegarder: l'achèvement artistique ou la valeur religieuse. Bien sûr, Dominique Blain ne nous dicte pas de réponse, préférant plutôt, comme l'observe Louise Déry dans le catalogue, interpeller le spectateur « comme témoin, [le plaçant dans] un état compromettant, qui engage la responsabilité » (p. 39).

Il en est ainsi pour chacune des 17 autres œuvres exposées dans les deux salles du Musée du Québec. *Missa*, par exemple, donne froid dans le dos. Déjà présentée en 1992 à Montréal, au Centre international d'art contemporain, cette œuvre a été créée en réaction à la montée de

l'extrême-droite. Elle se présente aujourd'hui sous la forme de 100 paires de bottes de l'armée usagées, la droite levée, impeccablement alignées et suspendues à une grille que l'on se surprend à associer à la manipulation des marionnettes. *Inner Sanctum*, constituée de boîtiers de métal intégrant des images d'archives, parle de la militarisation des jeunes enfants tandis que *N.Y. Times, March 17, 1996*, montrant la semelle d'une paire de bottines de bébé, réfère aux pertes de vie et aux mutilations causées par les millions de mines antipersonnel disséminées sur la planète.

Japan Apologizes, où il est question de la banalisation, par les autorités japonaises, des atrocités subies par 200.000 Coréennes pendant la Deuxième Guerre mondiale, et *Boîte coloniale II*, qui traite du mépris et de l'extermination des peuples forcés à l'exode, sont d'autres exemples de l'efficacité du travail de Dominique Blain. Sans surenchère, usant d'artifices sobres mais percutants, cette artiste polyvalente cherche à nous sortir de la torpeur générale. À défaut de mobiliser, ses œuvres instaurent chez le spectateur une indéfectible vigilance. C'est déjà beaucoup.

Marie Delagrave

Cai Guo Qiang, Maria Magdalena Campos-Pons, Carlos Capelán, Jimmie Durham, Mona Hatoum, Alfredo Jaar, Ilya Kabakov, Gino, Leo Masera, Robert Rauschenberg, Yinka Shonibare, Jana Sterbak, Marko Tiravuz, ...

travaux

d u 7 a o û t a u 1 e r n o v e m b r e

Mettant en vedette les œuvres de 15 artistes reconnus internationalement. Une table ronde avec des artistes, des critiques et des conservateurs se tiendra le vendredi 7 août de 19 h à 21 h et le samedi 8 août de 10 h à 16 h 30.



Musée des beaux-arts
du Canada

National Gallery
of Canada

380, promenade Sussex, Ottawa (Ontario) 1 800 319-ARTS, <http://musee.beaux-arts.ca>

Canada

GALERIE MADELEINE LACERTE

La référence en
Art Contemporain à Québec

L

1, côte Dinan, Québec, QC G1K 3V5
Tél.: (418) 692-1566 Fax: (418) 692-4305