

Les Créateurs dans l'enseignement

Suzanne Lemerise and André Jasmin

Volume 19, Number 77, Winter 1974–1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55139ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lemerise, S. & Jasmin, A. (1974). Les Créateurs dans l'enseignement. *Vie des Arts*, 19(77), 36–39.

Les Créateurs dans l'enseignement

Suzanne LEMERISE

André JASMIN

André JASMIN, tout en poursuivant ses activités de peintre et de professeur d'art, s'est toujours intéressé à l'histoire et à la critique. Il a produit de nombreux articles et prononcé des conférences sur des artistes canadiens ou étrangers. Il collabore, de plus, régulièrement, depuis 1956, à des émissions sur les arts et les lettres pour Radio-Canada.

Après des études en arts plastiques à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Suzanne LEMERISE s'est orientée vers l'histoire de l'art. Elle enseigne cette discipline depuis 1966. Depuis la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur la vie artistique à Montréal en 1968-1969, elle s'est consacrée à l'analyse de la production artistique au Québec.



Durant les mois de mai et juin, les activités des galeries d'art et des autres lieux d'exposition manifestent assez souvent des signes d'essoufflement. Cette année, il n'en fut pas ainsi. En effet, six jeunes artistes ont exposé des travaux qui ont suscité notre enthousiasme et notre intérêt. La Boutique Soleil a présenté des sculptures en céramique de Michel Savoie et de Jean-Yves Leblanc ainsi que des tapisseries d'Yolande Dupuis-Leblanc. Des œuvres graphiques de Louise Gauthier-Mitchell ont été accrochées dans le hall du 2020 de la rue Université. (Dans ce même numéro, Pierre Vallières analyse le travail de cette artiste.) Enfin, Lise Landry a montré une série de travaux exécutés à l'encre et aux crayons de couleur au local de la S.A.P.Q., tandis que la Galerie Power House présentait des pastels et des aquarelles de Suzanne Pasquin.

La diversité des techniques et, surtout, la qualité des travaux présentés nous ont amenés à nous interroger sur le cheminement de chacun d'entre eux. Notre réflexion a porté sur les rapports existant entre une pratique artistique individuelle et les normes officielles de consécration artistique, entre les exigences souvent contradictoires d'une pratique pédagogique et d'une pratique artistique et, finalement, entre les justifications psychologiques ou émotives des artistes et les résultats plastiques obtenus . . .

Ces six artistes ne sont pas, jusqu'à maintenant du moins, des gens célèbres et connus; la célébrité et la reconnaissance officielle étant pour beaucoup d'artistes un des objectifs visés. Et, l'histoire récente révèle qu'il y a souvent équation entre cette reconnaissance et les conceptions artistiques largement diffusées dans les revues d'art d'avant-garde, dans certaines grandes galeries commerciales et dans les musées internationaux. Or, nous ne pouvons rattacher le travail des artistes énumérés à aucune école récente officiellement connue; ils n'ont, jusqu'à ce jour, émis aucun texte théorique sur leurs conceptions particulières de l'art qui aurait facilité leur situation par comparaison. Conséquemment, exclus de la nomenclature des groupes, ces artistes ont très peu de chance de faire partie d'une représentation officielle de l'art québécois: les autorités nationales et québécoises étant beaucoup plus intéressées à se modeler sur les normes internationales qu'à rechercher et promouvoir les expressions culturelles variées d'un milieu social donné. De plus, la critique officielle s'intéresse en général très peu à ce qui se déroule en dehors du circuit des galeries reconnues et des musées. Or, les travaux de ces artistes ont été exposés dans des lieux non consacrés par le marché de l'art; ils ont rarement été l'objet de comptes rendus par la critique hebdomadaire: la Galerie Power House est un lieu féministe, la galerie de la S.A.P.Q. est un local d'association et la Boutique Soleil reçoit rarement la visite des critiques. Cependant, l'initiative des Jeunes Associés du Musée des Beaux-Arts de Montréal d'organiser des expositions dans le hall d'un édifice public est extrêmement heureuse car elle permet à un public varié de participer, dans une atmosphère propice, au travail artistique.

Dans la série de préjugés qui inhibent notre milieu artistique, il en est un, particulièrement tenace: «Pour être capable de mener à bien une œuvre, tout créateur doit s'y consacrer exclusivement.» Ainsi, le professeur en arts plastiques se trouve souvent exclus du milieu artistique et coupé des conditions de réussite. Même dans le corps enseignant des écoles d'art, la tenacité et l'ambiguïté de ce préjugé



1. Yolande DUPUIS-LEBLANC
Sans titre, 1974.
 Tapisserie laine et chanvre; 152 cm. x 122.
 Collection privée.

2. Jean-Yves LEBLANC
Personnage, 1973-1974.
 Sculpture céramique; 190 cm. x 41 x 31.
 Collection de l'artiste.

3. Michel SAVOIE
Sans titre, 1974.
 Sculpture céramique; 43 cm x 33 x 25.



persistent dans une certaine ségrégation de la part de ceux qui se disent avant tout des créateurs envers les professeurs qui, tout en assumant leur rôle d'enseignant, réussissent à réaliser une production continue. Or, ces artistes de la génération des 30-40 ans sont tous des praticiens qui, après leur apprentissage à l'École des Beaux-Arts de Montréal, ont enseigné dans des écoles primaires ou secondaires. Ils enseignent maintenant, à l'Université du Québec à Montréal — à plein temps ou comme chargé de cours, et, malgré leur tâche de professeur, ils produisent des œuvres personnelles de qualité.

Sans vouloir généraliser à partir de leur expérience, nous essaierons de faire voir que leur travail ne s'élabore pas dans un espace clos, imperméable à l'environnement; en d'autres mots, qu'aucun de ces artistes ne désire avant tout produire des œuvres d'art ayant une exclusive vie en soi. Au contraire, chacun tend à reconnaître et à exprimer ses racines psychologiques, sociologiques, culturelles, quitte à repousser, plus ou moins violemment, les impératifs de ce qu'on peut appeler la *mode*.

Les travaux présentés par Suzanne Pasquin à la Power House révèlent une artiste qui cherche un équilibre entre une capacité d'organisation formelle par plans s'étagant sur la surface et un désir d'expansion spatiale rythmée par une écriture toute en vivacité et en accents. C'est, en fait, la première exposition particulière d'un peintre qui recherche, depuis plusieurs années, un langage plastique en accord avec sa démarche intérieure. Son rythme de travail a souvent été perturbé par une insatisfaction devant les résultats obtenus. Et, des essais multiples de techniques diverses et de formes artistiques variées l'ont souvent détournée d'une démarche continue.

Durant la dernière année, son cheminement a été caractérisé par le passage d'une forme plastique relativement fermée et concentrée sur des volumes agencés dans un équilibre contrôlé et savant vers un éclatement figuré par la hardiesse du rythme. Suzanne Pasquin prouve, s'il en était besoin, ses dons par cette capacité de sortir d'une forme trop facilement contrôlée pour s'engager dans ce qui est pour elle une aventure plastique motivée par une constante inquiétude.

Depuis quelques années, Yolande Dupuis-Leblanc pratique le tissage. Son intérêt pour la fibre a été précédé par plusieurs années de recherche en peinture et en batik. Des fibres diverses composent la matière première de ses tentures mais la laine domine. Cette artiste vit, depuis un certain temps, en pleine nature et, avec son mari sculpteur-céramiste, elle pratique, entre autres activités, l'élevage du mouton. Ce retour à un artisanat où toutes les étapes de fabrication sont contrôlées par l'artiste implique une relation tant existentielle qu'esthétique avec la production d'objets. Cette expérience complète à l'intérieur du monde de la fibre participe en outre au décloisonnement entre arts majeurs et arts mineurs. Il va sans dire que pour donner sa pleine mesure, l'exécution technique de cette expérimentation textile doit être extrêmement rigoureuse.

Lorsqu'on pense céramique, habituellement, on pense poterie; un art fonctionnel dont les techniques de base se résument au contrôle parfait de deux techniques essentielles: le colombin et le tour. La fabrication de sculptures en céramique demande l'invention et le développement de techniques beaucoup plus variées, moins officiellement consacrées, transgressant souvent l'image conventionnelle que nous nous faisons de la céramique. Jean-Yves

Leblanc et Michel Savoie nous en donnent des exemples extrêmement intéressants, tant sur le plan technique que plastique.

Depuis son passage à l'École des Beaux-Arts, la démarche artistique de Jean-Yves Leblanc, qu'elle soit picturale ou sculpturale, a toujours été semblable: de nombreuses expériences techniques sont entreprises avec une très grande rigueur méthodologique, sans aucune concession à la facilité ou aux hasards souvent heureux. Lors d'un long voyage en Italie et en Amérique du Sud, Leblanc s'initie à la fonderie et aux méthodes de façonnage et de cuisson de la terre cuite. Lors d'une exposition au Centre d'Art de l'Université de Sherbrooke, en 1969, avec Michel Savoie et Michel Fortin, il expose des sculptures en céramique qui s'inscrivent dans la recherche de formes hiératiques réduisant au minimum les effets de textures¹. De l'exposition à la Boutique Soleil se dégage un intérêt nouveau pour le bizarre et l'insolite. Une faune imaginaire surgit de textures les plus suggestives. Plusieurs objets rappellent la stèle funéraire, objets de médiation ou de méditation intime. Des sels minéraux se vitrifiant à la chaleur créent des irisations profondes où l'on retrouve les développements multifformes de la tache d'huile sur une surface humide.

Prévoyant toutes les embûches posées par le poids de cette matière malléable et humide qu'est la terre, Leblanc réussit à obtenir des sculptures cuites d'une seule pièce et pouvant atteindre d'importantes dimensions. La sculpture reproduite paraît répondre aux caractéristiques du nouveau langage de Jean-Yves Leblanc: forme anthropoïde composée de

structures cylindriques vivifiées par des textures, des aspérités, des ajouts globuleux. S'appuyant sur sa dextérité technique, Leblanc réalise ici un équilibre entre le langage formel contrôlé et le goût bizarre de la protubérance végétale et même de l'éclatement de la matière, comme si une lucidité cynique s'interposait dans les dédales d'une technique sans cesse renouvelée.

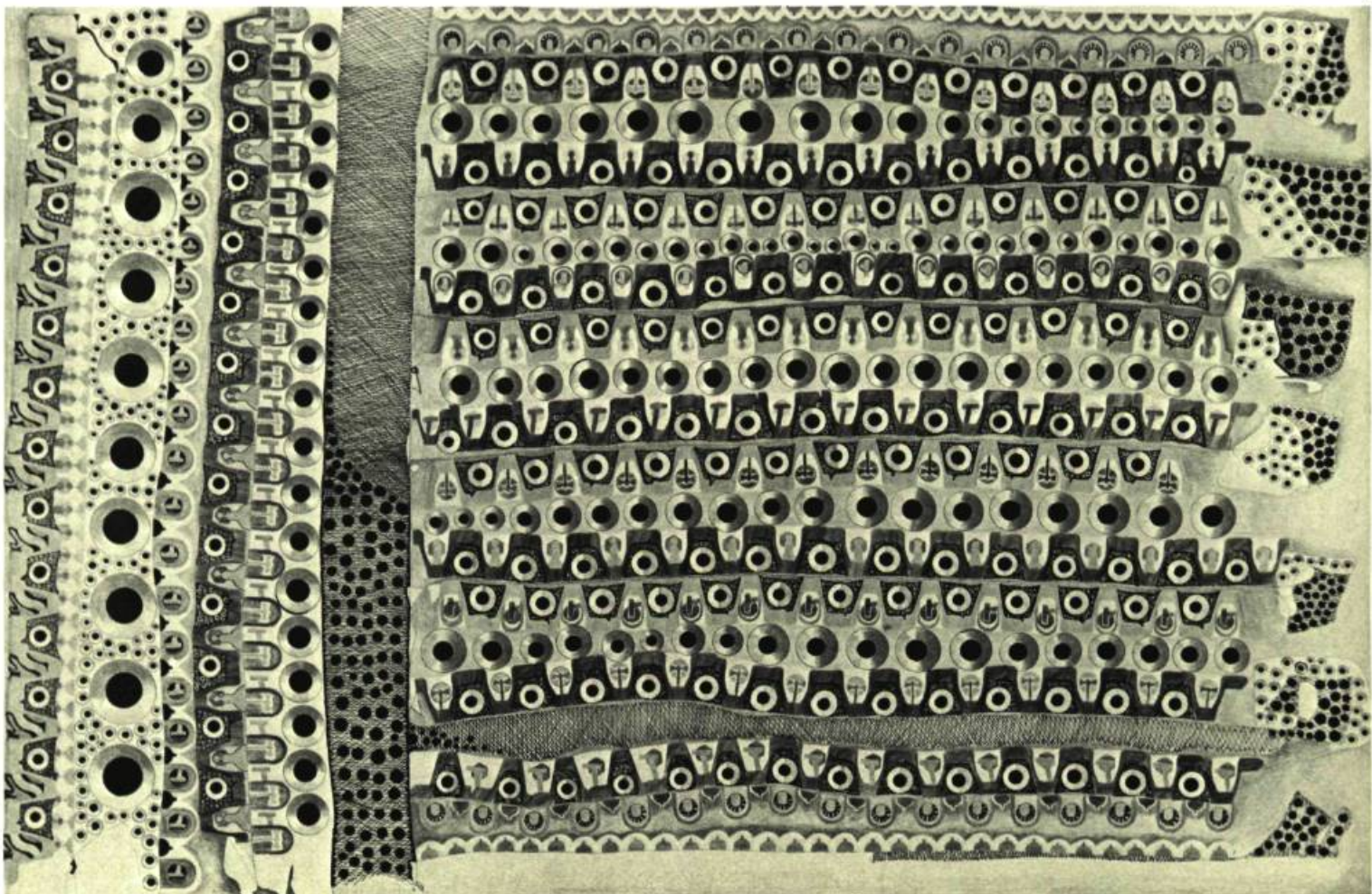
Bien que Michel Savoie ait entrepris l'apprentissage de la céramique dès l'École des Beaux-Arts, il amorça, à la faveur d'un voyage au Mexique, une recherche picturale extrêmement fructueuse, tout en accordant aux problèmes pédagogiques une très grande importance.

Le principe premier de ses sculptures, et ce, dès 1969 (exposition à l'Université de Sherbrooke), réside dans les multiples possibilités de façonnage, étirement et assemblage de la galette de terre. Aux formes simples, géométriques et lisses de 1969 succèdent des jeux de rondeurs, de replis s'organisant dans des gonflements colorés et délirants. Ainsi, avec une simple galette humide et lourde, Michel Savoie se permet une liberté inventive à la fois déconcertante et saugrenue. Des boulettes de papier, des ballons aux formes diverses et plus ou moins gonflées sont des outils facilitant l'exubérance des assemblages formels. Il va sans dire que, malgré toute la fantaisie exprimée dans ces sculptures en céramique, Michel Savoie doit prévoir les capacités de résistance de sa matière première au séchage, à la cuisson, de même que les exigences chimiques de la couleur en glaçures. Sur le plan formel, le cube sert généralement de

base, de matrice; ces cubes aux parois relativement lisses s'ouvrent comme en transparence et laissent échapper, à travers des fenêtres découpées, des floraisons de formes dont la symbolique organique et féminine est évidente pour les spectateurs attentifs. Dialectique entre le mou et le dur, le souple et le rigide, entre le viscéral et l'architectonique, entre le dedans et le dehors, ces sculptures sont des maisons révélant par leurs orifices les imprévus et les palpitations de la vie.

Alors qu'Yolande Leblanc renoue avec la tradition artisanale la plus ancienne qu'est le tissage, alors que Leblanc et Savoie transgressent l'image officielle de la céramique fonctionnelle, Lise Landry manipule avec une dextérité peu commune nos anciens crayons de couleur et nos tristes mines de plomb, techniques reléguées dans les souvenirs écoliers des vendredis après-midi.

Pour l'amateur superficiel, les travaux exposés peuvent sembler, de prime abord, une répétition, et des mêmes structures et des mêmes éléments formels, le tout pouvant laisser croire à un rapport évident avec certaines formes artistiques orientales. Par contre, un regard patient, qui accepte de déchiffrer le tissu (formel) visuel, découvre un monde d'une richesse et d'une complexité étonnantes. L'attitude du spectateur, qui accepte de prendre le temps de regarder, rejoint de ce fait un aspect fondamental de la démarche artistique de Lise Landry: l'importance du temps. Outre la perfection technique et la qualité indéniable des résultats, la lenteur d'exécution est la clé de l'imbrication profonde chez l'artiste des tensions de la vie quotidienne et des inventions plastiques.



4. Lise LANDRY
Sans titre, 1974.
 Crayons de couleur et encre; 53 cm. x 76.
 Collection privée.
 (Phot. M & M Photographie Enr.)

5. Suzanne PASQUIN
Sans titre, 1974.
 Pastel; 56 cm. x 76.
 Coll. Banque des Oeuvres d'Art du Canada.

Lors d'une récente entrevue, Lise Landry nous a précisé ce qu'elle entendait par relations entre expression plastique et expression émotive. Selon elle, la première étape que tout individu devrait franchir consiste à prendre conscience qu'il existe des moyens d'expression (plastique, théâtral, littéraire, musical) que chacun doit s'approprier de façon personnelle afin d'arriver à savoir quoi *dire* et comment *dire*. Il ne s'agit pas du tout pour elle de transposer en lignes et en couleurs un message de type littéraire ou facile à cerner avec des mots. La connaissance des éléments plastiques et la maîtrise de leur utilisation lui semblent essentielles afin de pouvoir se laisser aller librement lorsque les émotions ou les angoisses veulent ou doivent s'y frayer un chemin.

A partir du moment où il y a contrôle de l'univers plastique, il s'établit pour Lise Landry un dialogue entre préoccupations picturales et émotive. Les premières se définissant comme recherche de couleurs et de structure, tandis que les émotions se transposent dans le rythme. La recherche plastique, quoique toujours entrevue ou recherchée, entrave en général très peu la manifestation des impulsions; c'est-à-dire qu'un dessin peut changer du tout

au tout pendant l'exécution. S'il n'est pas possible pour le spectateur de retracer les types d'émotions, de les définir, il n'en demeure pas moins que chaque façon de tracer une ligne, de préciser une forme, de répéter un motif, raconte et traduit un rapport nouveau entre état émotive et tracé plastique.

A la lumière de ces explications, on peut comprendre, à l'intérieur même de cette exposition d'une trentaine de dessins, l'évolution du langage plastique à partir d'une conception picturale, vers une conception scripturale de l'espace. Perpétuelle tension entre volonté organisatrice et sensibilité exacerbée, voilà ce que nous *racontent* les dessins de Lise Landry. L'énergie, la détermination et la combativité de Lise Landry, déjà manifestées dès son adolescence et surtout dans ses opinions politiques, ces dernières années, se transcrivent frénétiquement dans un espace bidimensionnel.

Lise Landry ne compose plus des tableaux monumentaux comme au début de 1970, elle compose plus pour le plaisir de défier une technique ou un procédé, elle convie le temps et une petite surface pour décrire plastiquement sa propre histoire.

1. Voir *Vie des Arts*, Vol. XV, N° 61, p. 63.

