

Expositions

Volume 24, Number 96, Fall 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54720ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1979). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 24(96), 79–85.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL



PAUL BEAU, FERRONNIER D'ART

Sous l'inspiration de la renaissance des arts du métal en Europe, au début du siècle, l'artisan montréalais Paul Beau se déterminait à faire renaître au Canada cet art qui s'était perdu. Il naquit en 1871 et fut d'abord horloger et marchand d'antiquités. Ces activités le conduisirent à étudier par lui-même la ferronnerie d'art au cours de ses nombreux voyages aux États-Unis et en Europe, plus précisément à Paris, où vivait son frère le peintre Henri Beau.

1902 marque vraisemblablement le commencement de la carrière de Paul Beau comme artisan du métal. C'est alors que, pour la première fois, il participa à l'exposition de l'Académie Royale du Canada, tenue cette année-là à Montréal¹. L'œuvre de Beau se classe en deux genres: l'objet d'usage qu'il composait lui-même et les ouvrages commandés par des architectes. Beau travaillait habituellement le fer forgé et le fer laminé, le cuivre et le laiton. La réunion de ces deux derniers caractérisait les petites pièces telles que cache-pot, nécessaires de bureau et boîtes aux lettres qui, au début du 20^e siècle, étaient particulièrement recherchés comme cadeaux de noces.

Beau emprunta librement la forme et la conception de ses œuvres à divers styles, et la variété de ses motifs traduit le goût éclectique de ses clients. Ses œuvres comportent des bandeaux géométriques d'ornements classiques, des trèfles d'inspiration gothique ou s'inspirent de l'Art Nouveau, style fréquemment illustré dans les revues de décoration de l'époque.

Parce que Beau refusait d'utiliser la machine, toutes ses œuvres possèdent la marque évidente de la fabrication à la main, avec leurs surfaces martelées, leurs

arêtes inégales ou leurs cercles pas tout à fait symétriques. Pour l'exécution de ses œuvres, Beau achetait le laiton et le cuivre en feuille qu'il pouvait ensuite marteler et étirer pour leur donner les formes voulues. Il obtenait un motif décoratif en utilisant un ornement repoussé ou simplement en juxtaposant du laiton et du cuivre et, parfois, du fer laminé. Il aimait également se servir de rivets, qui ajoutaient à l'aspect décoratif et artisanal de l'ouvrage. Presque toutes ses pièces sont estampillées «Paul Beau» ou «Paul Beau & Co.». On ne sait pas très bien qui faisait partie de la *Compagnie*, car l'atelier n'a jamais eu de l'importance. Cependant, son frère Charles l'a aidé à tenir la boutique et a peut-être collaboré aux travaux de ferronnerie.

Beau vendait ses «cuivres d'art», selon les termes de ses annonces, dans sa maison située dans la rue Ste-Catherine puis, de 1915 à 1922, dans la rue de la Montagne. Il plaçait également ses ouvrages à la *Guilde Canadienne des Métiers d'Art*, dont il était membre, et participa quelquefois à ses expositions. La *Guilde* avait pris modèle sur les *Arts and Crafts*, sociétés qui avaient pris naissance en Angleterre, dans les années 1880. Ces groupements tiraient leur origine d'un mouvement dont le but était de faire revivre l'artisanat et d'élever le statut de l'artisan d'art, menacé par la production mécanique. Le principal protagoniste de cette réforme était William Morris dont l'enseignement se répandit jusqu'en Amérique du Nord et inspira certains architectes et décorateurs canadiens. Ainsi, Beau se trouva à travailler au cours d'une période de renouveau d'intérêt pour les objets fabriqués à la main.

Edward Maxwell (1867-1923) et son frère William (1874-1952) figurent au nombre des architectes montréalais qui partagèrent les objectifs du mouvement britannique. Les premiers, ils confièrent à Beau l'exécution de travaux intérieurs de ferronnerie pour des maisons et des églises. Ces commandes allaient des appareils d'éclairage en cuivre et des garde-feu de cheminée jusqu'aux girouettes en fer forgé. Dans le véritable esprit du renouveau de l'artisanat, même les détails de l'architecture la plus mondaine étaient jugés dignes de l'attention du décorateur.

Toute sa vie, Paul Beau travailla avec des architectes à l'exécution de divers projets, mais on peut penser qu'il trouva le couronnement de sa carrière dans les travaux en fer forgé qu'il réalisa pour l'hôtel du Gouvernement fédéral, après l'incendie de 1916. De 1919 à 1926, il se consacra à cette commande et installa un atelier à Ottawa où il travailla avec quatre forgerons chargés du forgeage et du martelage du fer forgé. Aidé de deux finisseurs, Beau exécuta le détail des ouvrages selon ses dessins et ceux des architectes qui conduisaient l'entreprise.

La Seconde Guerre mondiale vit la fin de la ferronnerie d'art. Le laiton et le cuivre servirent désormais à la fabrication des obus et des culots de cartouche plutôt qu'à celle de cadeaux de luxe faits à la main. De plus, il y avait peu de demande pour les objets en fer forgé fabriqués à la main parce qu'ils étaient chers et pouvaient être produits plus économiquement à la machine.

Beau passa sûrement par une période très difficile, tout en continuant de pratiquer un métier qui n'allait plus jamais lui procurer les avantages qu'il avait connus au début du siècle. Vers la fin de sa vie, tombé dans l'oubli, Beau partagea un atelier avec les Nagel's Art Metal Works, à Ville-Saint-Pierre, et y exécuta de petites commandes privées jusqu'à son décès, en juillet 1949. Paul Beau a laissé peu de renseignements sur ses travaux, et nous ne connaissons rien sur plusieurs périodes de sa carrière. Cependant, ses ouvrages d'art, auxquels il avait consacré tant de peines, demeurent et sont maintenant recherchés par un nombre croissant d'admirateurs.

1. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal a exposé quelques œuvres de Paul Beau, du 6 mars au 14 juin 1979.

Rosalind PEPALL

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

1. Paul Beau dans sa boutique, à l'âge de 78 ans.
(Photo de famille)

2. Paul BEAU
Pot à eau.
Laiton, cuivre et bois.
Coll. Lawrence Caplan.

3. Boîte aux lettres.
Laiton.
Coll. Lawrence Caplan.
(Photos Gilles Dempsey)

4. Pot à tabac.
Laiton.
Coll. Charles et Mary Dillingham.



ASPECTS DU XIX^e SIÈCLE

Dans sa version montréalaise¹, l'exposition des peintures et sculptures, tant françaises qu'anglaises, de la collection de M. et Mme Joseph Tanenbaum est passée de l'article défini à l'indéfini: *The Other Nineteenth Century, Un autre XIX^e siècle*. Mais ce singulier est en fait un pluriel, le seul commun dénominateur à toutes les tendances représentées étant d'avoir existé à l'encontre, ou seulement à l'écart du mouvement qui a fait l'histoire de l'art, et dont l'histoire de l'art a fait le courant majeur menant presque linéairement de la « crise du sujet » à la fin de la figuration, à savoir l'Impressionnisme et ses dérivés.

La majeure partie de la cimaise exhibe donc, sortis des poubelles de l'histoire où ils étaient tombés après avoir tenu en leur temps le haut du pavé, les grands noms de l'art dit académique ou officiel parce qu'ils étaient gens en place, médaillés aux Salons, décorés par le gouvernement, récoltant commandes de l'État et faveur du public et protégeant leurs arrières contre toute tentative de débordement révolutionnaire, contre leurs postes de professeurs à l'École des Beaux-Arts et de membres des jurys. A tous ces titres, Jean-Léon Gérôme est un prototype, l'obstruction systématique contre toute tendance nouvelle exercée par l'homme ayant fini par nuire à l'œuvre, car son sens de la lumière et le réalisme des tableaux ethnographiques aurait dû le situer quelque part entre Delacroix et les impressionnistes. Même si on ne connaît pas ces œuvres, 88 au total, on les reconnaît, on éprouve de prime abord l'impression du déjà-vu: dans les livres, sur les images pieuses (Bouguereau), dans les musées de province français qui ont toujours un peu servi de greniers aux musées de la capitale (je ne sais s'il en est de même en Angleterre), greniers revisités depuis quelques années. Ou déjà-vu, tout simplement parce que ces œuvres sont la continuation du *grand art*: Italiens de la Renaissance, XVII^e siècle hollandais ou espagnol, avec échanges de recettes, synthèse d'emprunts, raffinement du métier et garantie d'authenticité délivrée par le Prix de Rome.

A part dans cet ensemble, il y a les autres, les œuvres de quelques indépendants comme il en existe à toutes les époques, hors groupes, ni du côté des honneurs et de la tradition, ni du côté de la révolte organisée et de la subversion plastique: les méconnus d'hier qui révèlent des facettes



5. Jean-Louis FORAIN
Scène de grève,
V. 1897.

Huile sur toile;
54.8 cm x 65.8.
(Phot. Galerie
Nationale du Canada)

6. Jacques Joseph
TISSOT

La Mondaine,
1883-1885.
Huile sur toile;
1,48 m x 1.03.
(Phot. Galerie
Nationale du Canada)

7. Théodule Augustin
RIBOT

*Le Joueur de
mandoline*, 1862.
Huile sur toile;
73 cm x 60.
(Phot. Galerie
Nationale du Canada)

8. Mark PRENT
Aquarium, 1975.
(Phot. Mark Prent)



obscurès encore aujourd'hui, qui réveillent la curiosité. L'idée est bonne, dès la première salle de l'exposition, d'avoir rendu hommage à l'un d'entre eux, Eugène Carrière, indiquant clairement du même coup que le sens de la visite ne suivait pas l'ordre chronologique, rendu impossible et insignifiant par l'éclectisme de la collection. A côté de quatre toiles recueillies, ombreuses, monochromatiques, on voyait celle d'un contemporain plus âgé qu'il admirait: Jean-Jacques Henner (*Le Léviite d'Ephraïm et sa femme morte*). Admiration partagée d'ailleurs par Fantin-Latour dont on aurait pu accrocher les deux portraits, de même que deux tableaux de Jean-Louis Forain, dans le voisinage de celui de Carrière, signalant ainsi les affinités.

On passait des intimistes aux foules des reconstitutions historiques ou mythologico-religieuses qui peuplaient la deuxième salle. Malgré la diversité des sujets, cohésion d'une peinture narrative, essentiellement littéraire, relevant de l'«ut pictura poesis», faite pour être lue. Que ce soit les grandes machines bibliques (*Le Festin de Balthazar* de John Martin), épiques (*Hercule et la Mort se disputant le corps d'Alceste* de lord Leighton) ou des compositions plus restreintes, il s'agit toujours de remonter le

temps: prédilection très Jeune-France vieillie pour le panache Louis XIII (Roybet, Meissonier), ou mode gréco-romaine qui court du néo-classicisme à Puvion de Chavannes (sir Lawrence Alma-Tadema) pour s'évanouir dans le maniérisme kitsch, pur profil des Belles 1900 enguirlandées de roses.

Si l'on excepte les six tableaux de l'entrée, rares exemples dans cette collection de paysages et de marines (dont un *Clair de lune* de Jongkind et un vaste *Paysage d'Écosse* de Gustave Doré), la salle suivante était centrée sur le thème de la femme, soie et taffetas, guêpière et longs frou-frous. Là encore la narration triomphe, mais laissée cette fois à l'imagination du spectateur, à sa faculté de romancer l'image, ce dont les auteurs du catalogue eux-mêmes ne se privent pas. La situation n'est que suggérée par un détail, en général, une lettre: écriture, texte (Stevens, *La Consolation*; Tissot, *L'Escalier*). Ce goût de la peinture qui raconte a été déterminant dans le choix des Tanenbaum. La comparaison est intéressante entre le *Sans dot* de Tissot (1883-1885) et *La Musique aux Tuileries* de Manet (1860), le premier ajoutant au motif de la foule assise sous les arbres une situation sentimentale qui doit émouvoir le spectateur. Naturellement, il s'agit toujours d'une classe

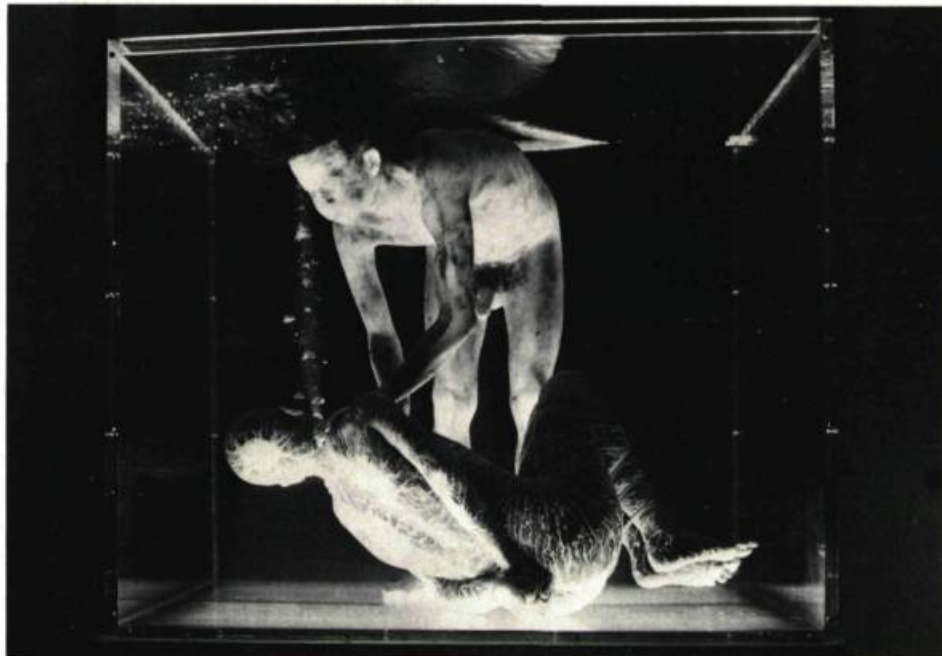
sociale bien précise, mondaine, pour reprendre le titre du célèbre tableau de Tisot: l'artiste choisit ses modèles parmi sa clientèle et la renvoie à la contemplation satisfaite des belles figures qu'il donne d'elle?

La misère est ailleurs: en Afrique du Nord, dans les tableaux ethnographiques où elle devient pittoresque (*Une rue au Caire*, Gérôme), en Espagne, où la représentation des mendiants est une tradition picturale. Dans sa *Scène de rue en Espagne*, Doré dénonce la hautaine indifférence de deux señoras sollicitées par des gueux au porche d'une église. Dans la dernière salle, les Ribots sont remarquables par la parenté qu'ils offrent avec les toiles hispanisantes de Manet, son *Joueur de mandoline*, par exemple, à confronter au *Guitarero* du Metropolitan de New-York. Outre les musiciens des rues, il peint des servantes, des natures mortes austères, mais toutes ces toiles semblent d'un autre âge, hors du temps. La seule qui soit située dans le contexte sociologique de l'ère industrielle est la *Scène de grève* (1897) de Jean-Louis Forain. C'est tout un autre XIX^e siècle, encore, qui est là entrevu...

Les sculptures étaient réparties dans les différentes salles. De grands noms: Barye, Carpeaux, Rodin, Dalou, Meunier, Bugatti, Frémiet, Klinger et Minne. Elles étaient disposées, dans la mesure du possible, en correspondance avec les toiles, les fauves, par exemple, devant *La Soif* de Gérôme. La disposition de l'ensemble, œuvre de Mad. J. Brooke, était agréable, l'accrochage, aéré. Enfin, malgré la tendance à l'anecdote et plusieurs fautes d'orthographe ou de syntaxe dans les textes traduits de l'anglais, le catalogue est de qualité, la collaboration de nombreux spécialistes ayant été sollicitée.

1. Au Musée des Beaux-Arts, du 2 avril au 13 mai 1979; l'itinéraire de l'exposition se termine à Toronto, au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, du 15 juin au 29 juillet.
2. Voir au contraire notre étude *Défiguration humaine et idéologie dans l'impressionnisme*, dans *Vie des Arts*, Vol. XIX, N° 17 (Hiver 1974-1975), p. 26-29.

Monique BRUNET-WEINMANN



LES SUPPLIÉS DE MARK PRENT

Les sculptures du Montréalais Mark Prent, présentées à Concordia et au Musée d'Art Contemporain, peuvent provoquer chez le spectateur différentes réactions: celui-ci peut accepter dans l'ensemble le concept de Prent, peut, par dégoût, abhorrer les œuvres ou hésiter à leur reconnaître une valeur artistique ou alors peut considérer l'artiste comme un déséquilibré. Chose certaine, l'œuvre de Prent ne peut laisser indifférent. Ces diverses manifestations émotives ne sont pas dues aux caprices des spectateurs: Prent produit en effet des sculptures répulsives dont les sujets traitent de corps humains écorchés, mutilés ou monstrueux. L'horreur de ces œuvres ne repose pas seulement sur la représentation des personnages mais aussi sur les situations dans lesquelles l'artiste place ses sujets. Tout en devenant un objet déshumanisé et tordu, l'être humain est coincé dans un environnement de cabanons, de salle vitrée, de réfrigérateur ou d'aquarium. A cause de sa condition physique, il ne peut sortir de sa prison et devient donc passif et impuissant. Les accessoires utilisés par l'artiste sont manipulés de façon à créer une distance physique entre l'œuvre et le spectateur, ce dernier ne pouvant pas aider à libérer le sujet emprisonné. Prent renforce cette distance en créant des horreurs visuelles qui repoussent le spectateur. L'artiste équilibre donc la distance physique avec la distance psychologique. Chaque situation, prise sur le vif, devient infinie, et ce temps d'arrêt perpétuel accable le spectateur: face à ces œuvres, il demeure lui aussi éternellement impuissant. Prent crée donc un rapport entre le spectateur et le sujet: ils sont tous deux désarmés concernant l'amélioration de leur situation. L'artiste utilise dans son œuvre la vulnérabilité comme ingrédient essentiel à l'intensité graduelle de l'impact psychologique de l'œuvre. Les personnages sont partiellement

ou totalement nus, donc sans défense contre toute agression physique ou mentale; les spectateurs reçoivent un choc visuel et psychologique à la vue de ces personnages emprisonnés dans des contextes horribles, ces spectateurs devenant ainsi vulnérables à toute atrocité, sensibles dans leur émotivité.

Quelques scènes s'inspirent directement de la réalité, comme *Death in the Chair* (1975). Cette scène est une «reproduction extrêmement fidèle d'un chambre d'électrocution» dans laquelle le spectateur peut, à sa guise, moyennant une manette et une simulation de courant, électrocuter le personnage assis. Devenu bourreau, le spectateur devient actif dans une scène passive. A un niveau plus fantastique, se trouve *This is Dedicated to the Berlin Zoo* (1975) où une femme, penchée, les mains liées par des chaînes à un cheval allemand, donne naissance par le rectum à un adolescent qui tente d'extraire sa tête de sa mère. Par contre *Bondage* (1975) présente une situation dans laquelle l'artiste joint l'extraordinaire au réalisme en présentant un personnage nu emprisonné par ses membres et renversé, à plusieurs pieds du sol, sur une corde.

Mark Prent exprime l'agressivité propre à l'être humain, une agressivité restreinte au silence à cause des normes sociales. L'artiste reproduit des phantasmes cruels qui renvoient au côté animal de l'être humain, des phantasmes qui correspondent aux sanglants accidents de voitures, à des joutes de sports agressifs ou à des films violents. Les œuvres de Prent deviennent une expression de notre agressivité et de nos inhibitions, et l'artiste pousse cette expression jusqu'à sa totalité visuelle. Un Duane Hanson de l'horreur, Prent n'est ni psychopathe, ni névrosé, seulement très... expressif.

Louise BEAUDRY

AFFRONTEMENT

Il semble bien que les deux blocs idéologiques entre lesquels se partage actuellement l'art à Québec continueront de s'affronter dans les années à venir. D'un côté, les tenants d'un art traditionnel qui se manifeste par un certain paysagisme où l'assimilation technique est fortement valorisée. De l'autre, un groupe à plusieurs facettes qui expérimente de nouvelles voies visuelles travaillées autour des limites de chacun des média et des disciplines connus. Ainsi avons-nous affaire à deux tendances esthétiques, la seconde plus polymorphe et se référant davantage à l'art international.

En ce cas, les formes, que les préoccupations artistiques déterminent, demeurent liées aux lieux de visionnement qui les montrent ou, encore, à la capacité personnelle qu'a chacun des artistes de mettre de l'avant ses attitudes singulières et sous-jacentes. Comme le Musée du Québec a entrepris d'échafauder son propre inventaire de l'art contemporain en présentant une multitude assez désordonnée d'opinions au lieu de proposer une hypothèse, il se détache, par l'entremise de la Galerie de l'Anse-aux-Barques, du véritable milieu qui réfléchit sur l'art et agit sur lui.

De ce fait, des galeries exposent, avec un certain radicalisme, des œuvres d'art par lesquelles elles font connaître leur mode de pensée et leur choix plastique. L'ouverture de la Galerie sur la Côte¹ aura comblé un vide, c'est-à-dire qu'elle fournit un lieu où l'on croit, par une sélection quant à la qualité d'exécution, à la valeur de contemplation de l'image figurative. La Galerie Jolliet, pour sa part, poursuit, depuis 1965, la tâche qu'elle s'est donnée d'apporter à Québec un art pratiqué ailleurs et fondé sur les grands mouvements abstraits: format important, couleurs vibratoires, pulsions gestuelles. Une manifestation², formulée à partir du schéma mode pictural/mode photographique, a répondu à une attente: celle de dire ce qui se fait à Québec dans un milieu marginal à qui les moyens d'exposer sont habituellement refusés.

On perçoit, de même, à Québec, chez les regroupements communautaires un grand souci de se manifester de façon catégorique et différente du passé. La saison 1978-1979 a été marquée par des événements communs entre chacun de ces groupes. Par ce dynamisme, les artistes ont voulu démontrer que l'art est viable en fonction de ce que la société leur permet d'exprimer, ou, à l'égard de ce qu'elle empêche, d'afficher par leurs œuvres la résistance nécessaire.

L'Atelier de Réalisations Graphiques³ a ouvert sa galerie dans des locaux agrandis qui vont lui permettre, à l'avenir, d'assurer pleinement sa vocation de lieu de production de gravures et de diffusion de multiples gravés. Une exposition collective a mis à jour l'ensemble de la production présente de ce mouvement⁴. On pouvait y noter le souci d'exécuter la gravure selon la technique la plus appropriée ainsi que le désir de composer une mise en page qui soit la plus personnelle possible. L'image figurative devient davantage la représentation de ques-

tions proprement picturales: résultante couleur/forme, profondeur des plans, primauté du geste. Chez certains, des signes abstraits en développent l'aboutissement prévisible.

Les travaux actuels de Gilles LeBrun-Doré, par la spontanéité gestuelle, fournissent un excellent exemple de la transformation qui s'opère à l'ARG. A partir de la feuille de papier blanche rectangulaire, des interventions sont posées afin d'en conserver la netteté et la surface globale au lieu d'en éliminer la qualité. Une grille géométrique, rendue par un tracé rouge systématique, s'oppose à des lignes en bleu pastel où s'inscrivent des écritures d'enfant. La mise en place contraire, du pan supérieur droit au pan inférieur gauche, amplifie la différence de ces jeux de réalité qu'un grand jet noir épais, la note mi renversée, souligne par cette introduction d'un geste illustratif spontané. Les résultantes de ce mouvement sont imprimées sous forme de vues détaillées aux couleurs extrêmement saturées. L'espace perceptif, par conséquent, définirait une telle attitude, et les travaux actuels de Gilles LeBrun-Doré sont un exemple frappant du changement qui survient dans un regroupement communautaire, l'ARG, qui réaffirme l'importance des lieux de production.

A l'égard des traits stylistiques que certains lieux de visionnement mettent en évidence, certaines œuvres apparaissent plus fortes par ce qu'elles indiquent: une relation totale entre le travail de l'individu et le lieu dans lequel ce dernier prend forme. Aussi, les photographies dans lesquelles Raymonde April se met en scène, prouvent-elles la possibilité de telles clés. En effet, le corps de l'intervenante, ou de certaines personnes choisies dans son entourage immédiat, est

placé au niveau de l'axe central du rectangle visuel ou du regard, à gauche, notamment, là où la lecture de l'œuvre semble commencer. Or, ce rapport anthropomorphique identifie les ressorts sensibles qui nous unissent à ce sujet — qui pourrait être nous, en plus de signaler les questions picturales spécifiquement nommées comme la profondeur perspectiviste, la lecture virtuelle des plans, les modulations des gris photographiques.

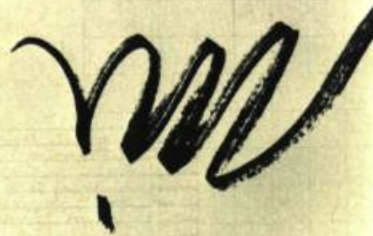
Des phrases, placées au bas de l'image rectangulaire, ajustent par leur sens arbitraire cette unification de l'atmosphère trouble offerte par le décor en noir et blanc dans lequel est photographiée Raymonde April elle-même. Les *elle* et les *je* des textes racontent une histoire personnelle que chaque situation légèrement anecdotique reprend, en signifiant des données purement photographiques: prise de vue, instantanéité du geste, collage des réalités, lumière diffuse.

Nous sommes conviés conséquemment à une prise de position sensible où l'espace mental est privilégié. L'exposition est construite à partir de chacun des moments que fixe la photo, et leurs textes nous éloignent de leurs significations premières. Le fait que l'ensemble institue une direction de lecture par le caractère sériel de la présentation nous amène à déchiffrer les désirs de celle qui se photographie pour nous. Cette œuvre symbolique poserait finalement l'ultime question du passage du mode pictural vers le mode photographique, le langage étant intimement lié à la chaîne communicative qu'il sous-tend, soit le sens.

Il semble que les artistes désirent de plus en plus sortir de l'isolement qui a caractérisé leurs aînés, en émettant des hypothèses que leur regroupement rend dynamiques. L'art assume des visées plus globales en prenant position sur les réponses qu'il faut donner à la société, en s'y opposant nettement.

1. Galerie sur la Côte, 44, côte de la Montagne.
2. *Dire 3*, à la Galerie Jolliet, 24, boulevard Saint-Cyrille Ouest, était basé sur des œuvres de Raymonde April, de Lise Bégin et de Pierre-Yves Dupuis. Un catalogue, écrit par Jean Tourangeau et par ces artistes, accompagnait la manifestation.
3. ARG, 576, rue Saint-Jean.
4. Du 12 avril au 3 mai 1979.
5. A La Chambre Blanche, 226, rue Christophe-Columb Est, du 4 au 22 avril 1979.

Jean TOURANGEAU



9



10

9. Gilles LEBRUN-DORÉ
Variations sur le mot mi à l'envers.
Dessin sur agrandissement photographique; 29 x 22 cm.
(Phot. Claude Gillet)

10. Raymonde APRIL
Je passais des jours à douter de tout.
51 cm x 40,5.
(Phot. Raymonde April)

DE L'AUTRE CÔTÉ DE LA MANCHE

Il y a quelques années, certains artistes conceptuels s'opposèrent aux canons du discours moderniste. A Paris, une récente collaboration franco-britannique tentait d'affirmer l'importance de la production artistique conceptuelle anglaise dans l'histoire de l'art international, tout en soutenant l'opposition au modernisme. Ainsi, le Groupe Animation-Recherches-Confrontation, en collaboration avec le British Council, a présenté au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris une sélection d'œuvres d'une trentaine de jeunes artistes britanniques¹.

C'est en voulant tenir compte des connaissances du public français que Suzanne Pagé, directrice de l'A.R.C., et Gerard Forty, du British Council, ont attiré l'attention sur un aspect peu connu de l'art pratiqué en Grande-Bretagne. Les œuvres montrées à l'occasion de cette manifestation culturelle devaient non pas représenter le meilleur art anglais mais fournir des renseignements sur la diversité et la singularité propre qu'engendre cet art depuis le début des années 70. Ce choix apportait au public français une vision nouvelle de l'art anglais, lui donnant l'occasion d'explorer des chantiers culturels différents de ceux, déjà connus, de la peinture et de la sculpture dites *modernistes*.

De cette peinture prétendue orthodoxe, il ne restera qu'une trace légère transcrite à travers certaines abstractions minimales des plus radicales comme, par exemple, les grands panneaux gris (*shape canvas*) d'Alan Charlton. La photographie, le vidéo, la performance et l'environnement ont été associés et manipulés théoriquement pour donner une tangente précise et pour offrir, par cette démonstration *historisante*, la possibilité de s'affirmer contre les assauts perpétuels des dictats du modernisme.

Dans son introduction au catalogue, Suzanne Pagé souligne que l'essentiel de cette exposition, intitulée *Un certain art anglais*, se développe selon trois directions. Une première, plus particulièrement «anglaise» ou «intimate», se place dans la tradition du portrait/paysage; une seconde s'interroge sur les relations art/illusion/réalité, élaborant une nouvelle approche de la «nature morte» traditionnelle; une troisième, plus incisive, se définit par la présentation d'œuvres à caractère socio-critique où l'artiste veut assumer une responsabilité politique dans la société qui enveloppe son œuvre.

Sandy Nairne, Richard Cork et Michael Compton, qui étaient chargés de la sélection et de la rédaction du catalogue, se sont assez bien défendus dans cette opération *rangement*.

Portrait/Paysage

Des œuvres de Richard Long, Hamish Fulton, Philippa Ecobichon, David Tremlett, Glen Onwin, Bruce McLean, Marc Chaimowicz, Stuart Brisley, Kevin Atherton et Gilbert & George furent choisies par Sandy Nairne dans la catégorie portrait/paysage. Cette tendance implique plus particulièrement la notion de l'utilisation de la photo-



11. Tim HEAD

Still Life.

Diapositive, objets.

Coll. du British Council.

12. Stuart BRISLEY

Figure, Ground and Context Beneath Dignity,

No. 3, 1979.

Performance.

Coll. de l'Artiste.

graphie en tant qu'art, l'interprétation du paysage en tant que sujet traditionnel ainsi qu'une redéfinition de l'artiste romantique. C'est à travers la représentation d'un paysage, résultant d'un procédé mécanique comme, par exemple, la photographie, que Richard Long ou Hamish Fulton, pour ne parler que des plus connus, démontrent la façon dont l'homme influe sur son environnement et comment il est influencé par lui. Dans *Milestones*, en parcourant 450 kilomètres entre Sligo et Tipperary, en Irlande, Long dispose de des intervalles irréguliers cinq tas de pierres représentant le nombre de milles parcourus. En prenant des photographies du trajet et en associant image et titre, l'artiste exprime la relation de l'homme à son environnement et le pouvoir qu'a la culture d'éloigner l'homme de la nature. Philippa Ecobichon travaille dans le même sens mais explore plus spécifiquement la notion de temporalité. Son *Œuvre de la plage de 75*, où quatorze photographies, représentant différents moments, furent prises à Sandown Pier, entre 6h00 et 19h00, illustre bien cet intérêt pour la structure temporelle en art.

Gilbert & George, Tremlett et Onwin, à partir du même sujet, complètent cette redéfinition du rôle de l'artiste romantique en mêlant l'intimité, la spiritualité, la couleur et l'aspiration vers l'infini à la politique, la «persona» et l'autoréflexion.

Enfin, du côté de la *performance*, Chaimowicz sert de trait d'union entre la performance pure et la photographie. Par son retrait illusoire, il participe à sa performance à travers la photographie et une bande vidéo préenregistrée. Chaimowicz diminue le rapport direct de l'artiste avec son contexte naturel, architectural et social, contrairement à McLean, Brisley et Charlton qui impliquent sans intermédiaire la personnalité de l'artiste, son endurance physique et son milieu de vie.



Art/Illusion/Réalité

«L'un des traits caractéristiques de l'art de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, de dire Compton, a été l'affranchissement de la peinture et de la sculpture à l'égard des allusions à la littérature ou, plus généralement, au mot. Un autre affranchissement s'est opéré à l'égard des modèles visuels. Tous ces affranchissements, visuels, verbaux ou littéraires ont fait naître dans l'art le problème de la communication; avec la tradition moderniste, l'artiste en est arrivé à déclarer que son œuvre n'a d'autre signification que picturale ou sculpturale.» Michael Compton poursuit en disant que la structure/jeu a été le point d'échappement qui permit à des artistes comme Michael Craig-Martin, Tim Head, Simon Read, John Hilliard, Stephen Buckley, Alan Charlton et à beaucoup d'autres de faire comprendre leur art aux spectateurs.

A cause de sa neutralité, la nature morte a été le genre le plus apte à l'exploration de cette structure/jeu qui est, selon les artistes, différemment exploitée.

Certains, comme Stephen Buckley, dans une réflexion formaliste, s'attachent à démanteler le système de la peinture par sa structure, son cadre ou par tous les éléments qui lui sont directement reliés. Simon Read s'attache à l'optique et à la notion de code dans sa réflexion sur la représentation illusionniste, alors que Tim Head et Michael Craig-Martin étudient dans un jeu illusionniste le phénomène de la *cognition* et de la perception en art. En traçant sur le mur, à l'aide de ruban gommé, différents objets entremêlés, tels un fer à repasser, une montre, une épingle de nourrice et une pince, Craig-Martin expose l'ambiguïté créée par la représentation illusionniste de l'image construite. Par l'utilisation d'objets fictifs (les diapositives) et d'objets réels, Head confronte image et réalité. Le spectateur est coincé entre le volume tangible de la représentation (la chaudière et l'échelle) et une surface impalpable (la diapositive). Un jeu de miroir introduit la silhouette du regardant devenant lui-même image et réalité. Head pousse plus loin cette ambiguïté de la perception en intégrant à son œuvre l'inversion, le positif et le négatif.

Ce schéma, élaboré par Compton, où l'artiste donne tous les éléments composant l'œuvre comme des indices et des règles pour procéder au décodage de son message, reconstruit la filiation entre objet et histoire, ramenant le rôle de l'art au statut d'entremetteur et lui faisant ainsi oublier sa spécificité propre.

13. Stephen BUCKLEY
Charge, 1978.
Huile sur toile; 223,5 cm x 122.
Coll. Galerie Knoedler.

14. Michael CRAIG-MARTIN
Installation.

Socio-critique

Depuis l'instauration et l'acceptation dans l'art du conceptualisme, où l'idée et l'attitude de l'artiste dépassaient l'importance de la technique employée, la terre, les textes, la photographie, les films, la performance et tous autres éléments ont permis à l'artiste de transgresser les limites des arts plastiques inscrites dans la tradition moderniste. Cette forme d'art aurait pu devenir le début d'une nouvelle époque mais bientôt l'œuvre et l'artiste ont été récupérés par le monde de la critique, du musée et de la galerie.

Selon Cork, les analyses de langage, des communications de masse, des conditions sociales et de tous les autres domaines inhérents à une société doivent dorénavant servir à *émanciper* l'art un peu comme on a cherché à émanciper la femme.

Ce mouvement vers l'émancipation, Mary Kelly et Alexis Hunter y participent en dévoilant un aspect nouveau, celui de la condition féminine, d'une part par la maternité et d'autre part par un dialogue sur le viol. Les photographies de Nick Hedges et les peintures de Paul Waplington touchant la vie quotidienne des ouvriers, ainsi que l'Artists Placement Group qui encourage les artistes à s'inscrire dans des institutions gouvernementales ou la nouvelle façon de Stezaker et Burgin de dénoncer la publicité sont encore, selon Cork, un pas en avant vers la création d'une démocratie totale qui défendra les droits d'une imagination radicale.

Stephen Willats, Conrad Atkinson et Art & Language sont encore des travailleurs qui pousseront l'art conceptuel vers une liberté sociale où l'artiste aura un rôle tangible à remplir, «celui de changer la perception de leur public et d'éveiller la conscience des moins privilégiés en évitant de créer des œuvres dites pour tous mais qui finalement ne sont liées à personne.»

Ce radicalisme dans lequel l'artiste doit travailler servira, selon Cork, à éloigner

l'artiste du monde de pensée moderniste et à ainsi créer une nouvelle époque qui ne peut exister que dans une Angleterre à démocratie socialiste.

Outre ces trois orientations essentielles à la compréhension de la pensée de l'exposition, il n'en demeure pas moins que la principale caractéristique de cette manifestation est la *diversité*, diversité dirigée et contrôlée. Et, même si ces divergences furent amoindries par un jeu théorique plus ou moins d'avant-garde, il reproduit d'une certaine façon le système qui régit les arts en Angleterre.

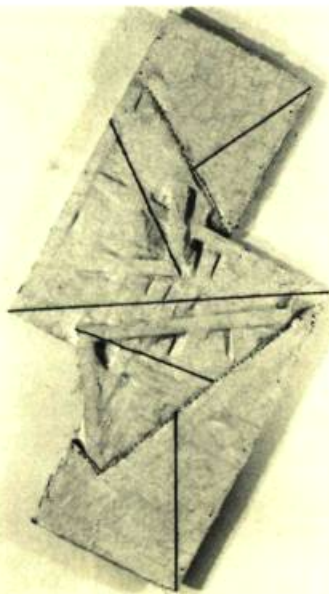
L'Angleterre n'a jamais eu une solide tradition nationale dans le domaine de l'art. Annexé à un centre comme Paris, avant la guerre, et New-York, depuis le début des années 60, le monde de l'art anglais tente de plus en plus de s'intégrer dans l'histoire de l'art moderne. L'Angleterre a quitté son chauvinisme pour opter vers une évaluation des œuvres où toutes les tendances et tous les mouvements doivent être représentés afin de prendre place dans une représentation de l'histoire de l'art.

En ce sens, la France culturelle, avec cette exposition, a joué le jeu de l'Angleterre, même si elle n'a pas nécessairement présenté l'art institutionnel ou le «mieux art», comme le nomme Andrew Brighton dans son article sur le patronage artistique de l'État en Grande-Bretagne. Elle offre un panorama de la production britannique caché sous des catégorisations hâtives qui créent plus d'ambiguïtés que de compréhension. Enfin, cette utilisation d'une exposition tente de remettre en question toute la validité de la structure théorique de l'art, pour mieux créer illusoirement une histoire de l'art britannique d'avant-garde depuis 1970.

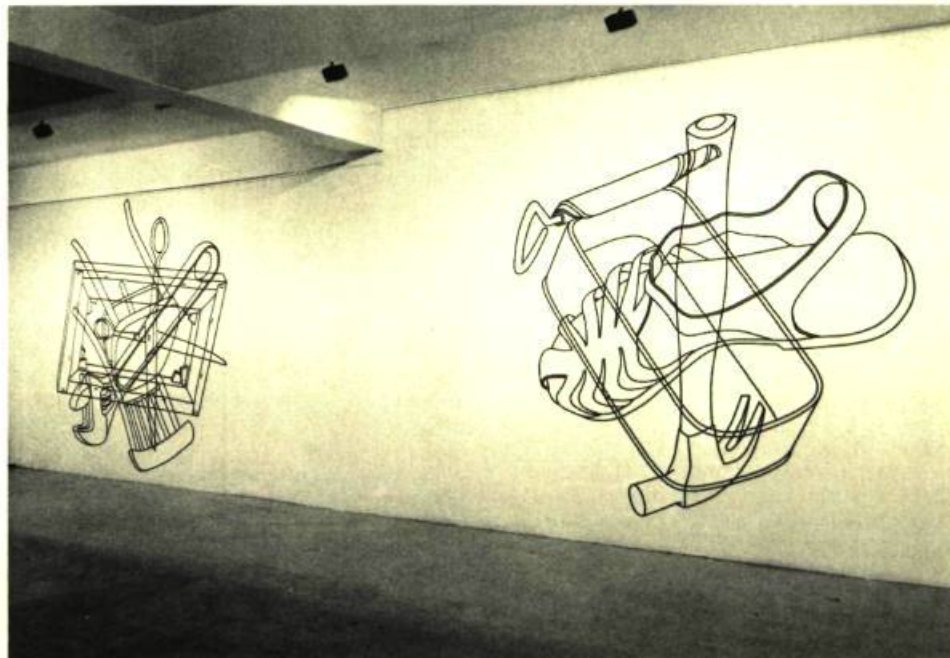
1. Du 20 janvier au 12 mars 1979.

Rosanne SAINT-JACQUES

13



14



LES FRAGMENTS D'IMAGES D'ALAIN LESTIÉ

La peinture d'Alain Lestié se signifie dans le fragment (morceau arraché à une masse). Elle ne propose que quelques bris épars d'une image divisée mais qui n'en demeure pas moins hostile à la moindre tentative de reconstitution. Le fragment n'existe pas en tant que référence à ce que pourrait être l'image reconstituée mais atteste une incontestable présence qui rejette tout assujettissement à une quelconque finalité. Alain Lestié assume le risque de ne pas diluer sa peinture dans la masse des images revêtues de tous les attributs de la totalité. Il brise le cercle des blocs picturaux figés dans l'intégrité d'un aspect *fini* (donc complet) et s'en tient à un aspect qui ne saisit que les signes de cet éclatement.

L'image est distribuée comme un jeu de cartes d'où ont été préalablement extraites toutes les cartes maîtresses. Tout ce qui est présenté peut être parfaitement défini, mais personne n'a la possibilité de trancher net et de proposer une lecture certaine de l'image. L'importance des brèches, des tranchées et des marges perturbe si profondément la progression du jeu que la plus petite idée de représentation avancée est irrémédiablement vouée à s'écraser sur les nombreux récifs engendrés par cette image éclatée.

Comme on égrène une poignée de terre entre ses doigts pour en mesurer la consistance, Alain Lestié fragmente l'image pour n'en retenir qu'un ensemble de débris qui en fomentent pourtant un implacable *séisme visuel*. La figuration n'a plus le pouvoir de promouvoir son idéologie dans la masse imposante de ses figures. Elle s'enlise dans un vide où circule l'imaginaire. Le regard se répand sur le champ de cette image *décentrée* (toujours *en dehors* de ce qu'elle est censée *visionner*) qui l'interroge jusqu'au plus profond de son voir (sa «moelle épinière»). Troublé par l'extrême désordre de cette surface entachée de multiples brisures qui ne suppose plus sa complète soumission, il donne libre cours au délire de sa propre vision.

Toute chose a son histoire (retranscription d'un parcours de l'origine à l'inéductable déclin). Alain Lestié prouve que la peinture n'échappe pas aux aléas de l'histoire, même si elle est la matière de cette histoire. Sa démarche ne se situe dans le contexte d'une histoire que pour en signifier la sentence. La peinture se trouve ainsi confrontée aux dures réalités du vécu et ne peut échapper à la chute qui mûrit dans tout dénouement. Le tableau tombe, comme le moindre objet usuel, sous le coup de la loi commune à toutes les denrées périssables (statut bien éloigné de celui que lui confère tout le système de l'art). Le temps rongé son image qui, peu à peu, se réfugie dans le fragment où l'histoire signe froidement son arrêt de mort.

Alain Lestié produit une douloureuse mise à vif de l'image. Il écorche sa peau pour laisser voir, dans la béance des plaies, l'autre côté de son miroir, «un vide pervers où l'œil se rue.» L'image vidée de son sang (et de son sens) n'a plus rien à opposer à l'irré-

CLAUDE JASMIN — ÉLOGE DU LOISIR CRÉATEUR

A l'occasion, on voit son nom apparaître sur les écrans de télévision. Plus souvent, sur les comptoirs des libraires et, depuis peu, dans les salles d'exposition. C'est que Claude Jasmin a un talent multiple, un talent tout court, qui trouve à s'exercer dans des champs aussi variés que la scénographie et la céramique pour peu qu'il puisse en jouer. Si toutes ses entreprises littéraires et picturales ne l'amusaient pas, il s'occuperait de tout autre chose: les œuvres charitables ou le commerce des petits pois.

L'exposition d'une trentaine d'aquarelles, qu'il présentait, en juin, à la Maison de Radio-Canada, s'inscrit dans un processus de jeu plastique auquel il revient après plusieurs années d'absence. Déjà en 1977, il présentait, à la Centrale d'Artisanat, une série de terres cuites, des têtes comme au-



16. Claude JASMIN, auteur et aquarelliste.

tant de masques pour d'antiques théâtres, comme autant de soleils qui respirent la santé, la force d'être. Dans la même veine, les aquarelles très estivales évoquaient le jeu par la simplicité de leur écriture, laissant, de-ci de-là, au hasard le soin d'ordonner les couleurs entre elles. Les thèmes évoqués dans ces œuvres accordent au soleil la place prépondérante sous lequel bateaux et vents soumettent des voilures que des oiseaux survolent. Le propos est toujours délicat, chatoyant, un tantinet flatteur, séduisant; il culmine comme une vague et éclate dans un tourbillon transparent. Visiblement, il prend sa saveur dans le plaisir dont il témoigne.

La calligraphie est aussi une manière d'écrire qui présente l'avantage d'une lecture multiple. Le geste pictural est plus vague que le mot, plus riche aussi, parce qu'il ne délimite pas la frontière de sa signification de la même manière et avec la même logique. Son langage touche une autre sphère de l'être, dont il faut connaître la subtilité et qu'il convient d'atteindre avec beaucoup de précautions. Le tout n'est pas que de s'amuser, encore faut-il que les autres s'en trouvent amusés aussi, que le plaisir se partage et s'étende comme tache d'huile à la surface de la vie quotidienne. Le nombre des ventes d'ailleurs témoigne du succès de l'exposition, qui ne cherchait pas à illustrer ou à démontrer un énoncé dialectique, mais voulait simplement parler du plaisir que l'on a à vivre quand on aime ce que l'on vit.

Connu du grand public pour son ouvrage autobiographique porté à l'écran: *La petite patrie*, Claude Jasmin se destinait, bien avant l'écriture, à une carrière en art visuel. Ancien du Collège Grasset et de l'École du Meuble, il expose à quelques reprises durant les années cinquante. L'intérêt qu'il porte à l'écriture et à la peinture l'amène, au début des années soixante, à assurer, au journal *La Presse*, une chronique des arts plastiques, travail qu'il poursuit simultanément avec celui de décorateur au réseau français de Radio-Canada. A travers cette production variée, Jasmin opère depuis peu un retour à l'image: les masques d'abord, puis les aquarelles, un retour envisagé comme une détente, une pause dans la fébrilité du quotidien ou, si l'on veut, un loisir créateur avant la lettre.



15. Alain LESTIÉ
Mise en pièces, 1975; 114 cm x 162.
(Phot. et Coll. Galerie de France)

sistible poussée du voir. Sa peau n'enveloppe «ni muscle, ni os, ni nerf» mais un abîme que rien ne semble pouvoir combler. Sous le masque trompeur du vernis coloré, le corps de la peinture n'existe pas.

Cet artiste ne propose son tableau que comme une surface de travail. Tout ce qui d'habitude est soigneusement gommé par le peintre — qui ne souhaite laisser derrière lui aucune trace susceptible de le trahir — occupe dans sa peinture une place de choix. L'image se charge de détails (notes, esquisses, palette, pinceau, tube de peinture, . . .), témoins privilégiés de l'intimité de son origine. La peinture abandonne ses dessous à la vue de tous. Elle livre sa *sexualité* morcelée par les contraintes, les hésitations et les doutes du désir de créer.

Même s'il use de notions picturales traditionnelles, Alain Lestié s'emploie à désamorcer (de l'intérieur) toute la problématique de la représentation pour ne rendre compte que de l'espace dans lequel baigne toute figure car, comme l'indique Laô Tseu, «c'est plutôt entre les choses que dans les choses qu'il faut chercher l'essentiel. . . ». Cette pratique touche au *bas fond* de l'image qui, retranchée dans ce qu'elle a de moins illusoire (réduite à sa partie congrue: le fragment), se donne plus à penser qu'à voir.

Didier ARNAUDET

Jean-Claude LEBLOND