

## Expositions

---

Volume 27, Number 107, Summer 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54448ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

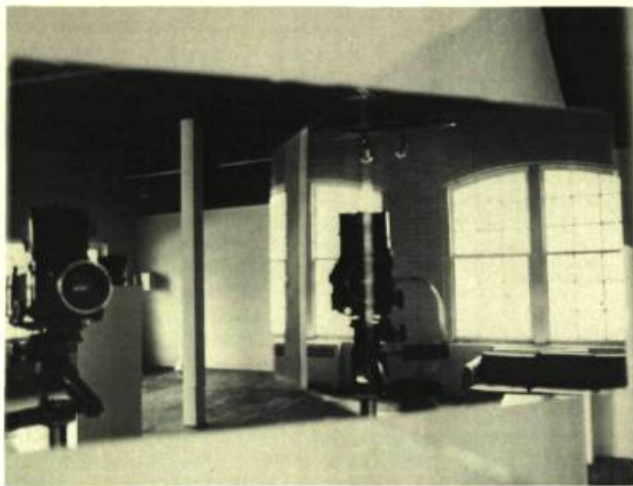
[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

(1982). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 27(107), 65–77.





1. Eric CAMERON.  
2. Daniel DION et Philippe POLINI  
*Système des beaux-arts*  
Vidéo couleur, 1981.

**UNE INSTALLATION CLASSIQUE**

Les installations d'Eric Cameron se distinguent entre autres par une pureté clinique plutôt séduisante: murs et objets blancs, produits technologiques, dispersion, mesure, opposition de la blancheur au végétal... Ces espaces aseptisés suscitent de légers déséquilibres dans la perception du spectateur. L'auteur nous convie à un jeu: s'efforcer de relier tous ces éléments épars, de les réévaluer dans un nouvel agencement, d'une installation à l'autre. Dans *Tunc autem facie ad faciem*<sup>1</sup> les composantes ne sont pas nécessairement placées pour se répondre, sauf deux petits haut-parleurs disposés dans l'axe de la pièce. La bande sonore qu'ils diffusent est presque silencieuse puis violente, soudainement. Les sons plus percutants sont distancés dans le temps, de la même façon que les objets de l'installation ponctuent l'espace. Un bruit fait sursauter, nous ramène à la réalité par cette petite sensation désagréable... L'identification des objets blancs de l'installation se fait tantôt avec certitude, tantôt avec perplexité devant des éléments incertains qui soulèvent des références contradictoires. Il faut savoir que ce sont des objets courants recouverts de plusieurs couches de peinture: *Ice Tray, Shoe, Small Lobster*. Ces *Thick Paintings* s'amuse à poser l'énigme: «Où commence la sculpture, où finit la peinture?»

Les couples de petits miroirs posés comme des livres ouverts (*littérature...*) renvoient continuellement à soi et à l'espace de la salle parcourue qu'ils reconstruisent doucement. Dès l'entrée, les reflets accompagnent le trajet du promeneur, qui peut se voir lui-même comme un autre objet, comme une image figurative incluse dans l'ensemble. Cette image est renvoyée successivement sous divers angles, à différentes hauteurs (un peu de peinture flamande...). Voilà donc autant de tableaux fragmentés et théâtralisés, selon que par fantaisie le visiteur décide de prendre des poses... Un beau piège pour Narcisse!

Qu'arrive-t-il si l'on décide de voir les choses sous un angle historique, puisque la majorité des éléments de l'installation sont des emplois de travaux antérieurs? Car le savoir et le parcours suggèrent malgré tout d'autres correspondances culturelles. Les objets blancs, la bande sonore, l'image *Flame Red*, composée de quatre carrés de couleur ou de non-couleur, parlent discrètement et nous renvoient aux Muses. On pourrait ainsi retrouver la sculpture et la nature morte, la

musique, la peinture... Le fameux pot de gazon placé sur un socle est également une architecture, tout comme le chapiteau corinthien qui procède du végétal. Et ce détail porte à réfléchir sur une autre question: à l'inverse des Robinsons suisses construisant leur maison dans l'arbre, nous ré-injectons la nature en pot dans nos environnements urbains...

Il est intéressant que l'espace pur de l'installation ait été détruit par un geste délibéré de l'auteur: introduire des chaises et une table courante... sur laquelle sont disposés des documents explicatifs, catalogues, curriculum. Mais, de cette façon, c'est une carrière, une réputation que l'on raconte...

À la lumière de ses travaux précédents, la dernière installation d'Eric Cameron propose un classicisme construit à partir du emploi et même de l'auto-citation. On pourrait y déceler la question générale du critique-artiste. Par ses références sues et utilisées, l'expression de ce dernier peut s'apparenter à la technique du collage. Elle pourra également être une osmose: le processus de création renouvelant l'écriture, la *subvertissant* de façon positive pendant que le commentaire imprègne et colore l'œuvre visuelle.

1. À la Galerie Optica, du 8 au 28 janvier 1982.

**UNE INSTALLATION STRATÉGIQUE**

Attention! Il ne s'agit plus du titre d'un ouvrage du philosophe Alain... Daniel Dion et Philippe Poloni ont baptisé une de leurs récentes bandes vidéo *Système des Beaux-Arts*. Ce vocable fut étendu à l'ensemble de leurs projets pour 1982, et plus particulièrement à la manifestation qu'ils présentaient au Musée d'Art Contemporain, du 20 au 24 janvier dernier. Dion/Poloni ont entrepris de construire une architecture dans le studio du Musée, afin de l'habiter et d'y pratiquer des interventions créatrices. Les murs de la salle étaient peints en noir mat, ce qui avait pour effet de ramasser l'espace déjà rempli d'échafaudages de construction qui formaient un labyrinthe. Ces modifications avaient l'intérêt de transformer la totalité du site en l'interrogeant pour lui donner de nouvelles fonctions. À certains paliers de la structure, on avait disposé des tables et des fauteuils pour produire des îlots habitables.

Un problème est survenu, qui a trait à la fréquentation des musées (l'amour de l'art), d'une part, et qui, d'autre part, concerne le régime de vie de nos artistes. Car, si le visi-

teur s'est présenté le vendredi matin 22 janvier pour constater les conséquences de cette occupation, *Dion/Poloni n'étaient pas là!* Ce petit détail venait contredire le fond du projet initial, à savoir l'occupation permanente de l'environnement pendant les cinq jours de la manifestation, aux heures d'ouverture du Musée. Une faille dans le système des Beaux-Arts...?

En fait, il fallait davantage retenir la virtualité de ce lieu, comme étant ouvert à des possibilités d'action. Un déploiement impressionnant d'outillage technique (caméras, moniteurs vidéo, tourne-disque, etc.) attendait les occasions pour entrer en fonction. Les choses laissaient présupposer qu'il y aurait plus d'activité le samedi et le dimanche, puisque les gens vont dans les musées ces jours-là (c'est bien connu). Une fois l'architecture construite, les modifications constantes du lieu prévues par Dion/Poloni avaient précisément trait à ces manifestations possibles (performances, concerts improvisés, etc.) lorsque les artistes ont reconnu qu'il serait difficile de déplacer des échafaudages ou des madriers pour remodeler l'espace. On pouvait donc voir un mini-musée à l'intérieur du plus grand, une autre structure finalement devenue rigide et statique elle aussi, mais prête à accueillir des événements. Couronnement du système des Beaux-Arts!

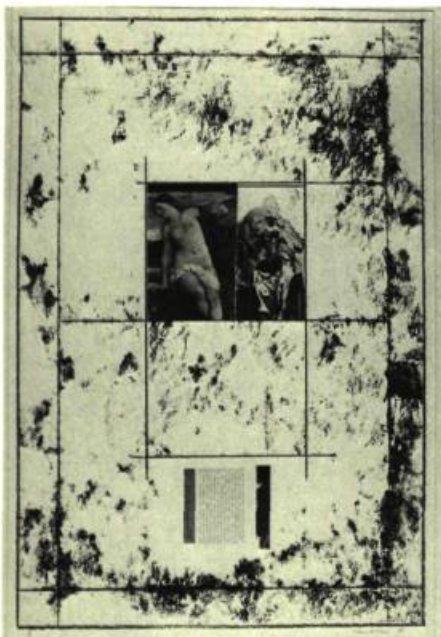
Parallèlement à l'installation, le Musée montrait une sélection de bandes vidéo réalisées par Dion/Poloni entre 1980 et 1982: *Spleen de Paris, Argentina, EE, Garbo System, Division de la n., Système des Beaux-Arts/System of Fine Arts et L'homme de Pékin*. La bande *Système des Beaux-Arts...* constitue une charnière dans la production de Dion/Poloni, même que ce travail donne maintenant son nom à tout un programme d'activités multidisciplinaires: peinture, photo, installation, performance, vidéo, musique, film... Les productions vidéo précédentes s'articulaient principalement autour de la fabrication d'excès délibérés (consommation de drogue, violence sur les objets, sons élevés, images très rapides) pour engendrer des vertiges porteurs de sens. *Système des Beaux-Arts...* propose plutôt un embryon de critique ironique de certains modes formalistes et post-modernes, de même que du réseau de production et de diffusion de l'activité créatrice. Cette notion du système arrive désormais au cœur de leurs préoccupations, et l'installation du Musée allait dans ce sens. Partant d'un point de vue critique, cette terminologie se rapporte aujourd'hui à un ensemble de projets lui-même systématique. Au gré de leurs travaux, Dion/Poloni s'installent stratégiquement à l'intérieur d'une autre cellule du système. Mais on pourrait légitimement souhaiter davantage de rigueur pour accompagner ces efforts qui sollicitent l'attention.

Denis LESSARD





## ALLÉGORIE DE TEMPS ET D'AMOUR



Tel est le titre qui coiffait le premier volet d'une double exposition que Graham Cantieni présentait récemment<sup>1</sup>. Allégorique reste encore la définition la plus judicieuse qui peut être donnée à la série d'une vingtaine de collages que constituait cette exposition. Dans la continuité de la série *Parergon*, Cantieni réunit sur une même surface tous les éléments qui vont marquer l'itinéraire d'un procès de la représentation.

En effet, si la salissure du papier est associée à la notion de trace, d'archéologie en quelque sorte de l'acte pictural, elle est marquée en outre de trames collées, de cadres, tous des renvois métaphoriques à ce procès de la représentation. Quant aux collages — des reproductions de peintures baroques françaises du 18<sup>e</sup> siècle et d'allégories de la mort-, ils s'inscrivent vraiment dans cette perspective où le corps selon Chardin et Fragonard voisine avec des squelettes habillés, créant ainsi une opposition avec la dénuation du corps vivant.

Pourtant, la pénibilité ne porte pas sur l'effet produit à un premier niveau de renvoi

3. Graham CANTIENI

*Allégorie de temps et d'amour* N° 3, 1981.  
Monotype et collage; 73 cm 7 x 48,2.

à une sorte de réflexion sur l'être et le néant, mais sur la somme, le poids d'une culture, la référence à une tradition de la représentation. C'est le procès désespéré que le peintre mène avec une conception de l'art qui soumet, quoi qu'il advienne, le pictural à l'encadrement limitatif du verbal. Or, les mots limitent l'univers de la co-naissance picturale supposée à un effleurement de la surface de la forme esthétique. L'appréhension de l'œuvre d'art devrait-elle être mystique, alors? Tant qu'il est considéré comme œuvre d'art et non pas comme objet rituel ou utilitaire, l'objet se pose comme un discours sur son référent. L'art, tel qu'on l'entend depuis la Renaissance, est-il dès lors condamné à demeurer prisonnier d'une équation, celle du discours?

Cantieni en arrive à ce point dans sa réflexion. L'art devra surmonter, dépasser l'appareillage métalinguistique, devra aussi cesser de s'inscrire comme discours s'il ne veut pas demeurer la victime de son propre point de vue.

1. La première exposition s'est déroulée, en novembre dernier, à la Galerie L'Aquatinte, tandis que la deuxième, présentée à la Galerie Don Stewart, en février, comportait des tableaux de plus grandes dimensions.

Jean-Claude LEBLOND

## LE CHANT DU MONDE DE ROBERT NADON

Je m'assure chaque jour davantage que Robert Nadon<sup>1</sup> est un des rares peintres, et je pourrais dire un des rares poètes plastiques, en qui émerge le noble héritage des princes d'Amérique, je parle bien sûr des hautes races qui périrent ici victimes des armes blanches. Par les artifices de la dure nuit américaine, il est passé; il a souffert en elle sa passion et, dans la gloire du poème peint, il surgit, lumineux, inconnu de tous à peu près. Il s'est bâti dans les tourments une solitude éclairée où les mots dits reprennent, de la source au pôle, l'immémorial voyage. Ce que fait Robert Nadon ne se décrit pas mais se constate si l'œil s'en émeut et conduit à la vraie vue. Il a l'amour de la sainte matière par quoi se manifeste ce qui est notre inconnance. Il s'emploie à pratiquer son art comme exercice spirituel. Le métier, il l'acquiert et l'ingère par un autre canal que celui du savoir: tout degré conquis sur le parcours de l'œuvre l'est en même temps sur lui-même. Ses apprentissages sont ceux du disciple sur la voie compostellane où l'étoile apparaît sur la voie orientale où le lotus éclot.

C'est par une descente aux cavernes que Robert Nadon s'est orienté, c'est dans cette nuit-là qu'il a vu le ciel se consteller et s'écrire. À ce creux, répond la montagne, le mont Royal pour être précis, ombilic où il capte les trois ondes traditionnelles: l'occidentale, l'orientale, l'amérindienne. En lui, elles se conjoignent selon un véritable processus biologique où le savoir, je le répète, tient peu de place, où la parole amuie dans la pâte est essentielle. Je reviens à l'atelier, qui donne sur un jardin de brique et de buissons, l'ensemble me rappelant toujours un coin de Delft ou d'Amsterdam. Je retrouve sa dernière toile. Une cataracte de neige et de bois ouvre des vergers que gonfle la floraison; vergues et voiles naviguent en nous quelle mer soudain enciellée? Il n'est d'autre repère que le rythme, la scansion, et c'est un chant du monde qu'on s'étonne de voir là soulevé. Des parafes, des glyphes, comme les branches sous le vent, c'est ce que nous avons à lire, et c'est le chiffre qu'a déchiffré le peintre pour le restituer au mystère. À travers la tourbe,

l'argent verdi, l'efflorescence, par les tons, les accords, l'écart et l'accroc, nous vient le souffle de joie. Ce sont des noces. Les premières. Le monde commence. Sur la sainte montagne, au creux du cœur, on entend la cloche tibétaine, le hochet du chamane, le village de la chrétienté à l'heure de l'élevation. L'ouvrier est à l'écoute d'une œuvre qui lève en lui comme l'étoile et le blé pour dire l'inaccessible lieu auquel nous sommes conviés. Au delà des symboles, devenus littéraires, il chante par la seule vertu des couleurs qu'a portées le flux et que griffe la plume. Il chiffre d'immémoriaux palimpsestes où le battement de l'aile et du sang se confondent, accueillis dans les eaux hauturières où le tintement d'une campanule nous convoque à nous-mêmes. C'est bien au poème-médecine qu'il aspire, au tableau mandala, à cette guérison des maladies qu'évoquait le patient Ramuz, écolier fervent du maître d'Aix, lequel montra que tout n'est qu'échec aux âmes qui aiment le métier.

Louange et douleur composent ce champ clos et pourtant ouvert à toute pulsion. Robert Nadon s'exerce à se rendre réceptacle afin que sa matière s'organise selon un ordre pour lequel son propre organisme ne serait que relais. Je ne veux pas dire qu'il travaille autrement que les autres peintres, je prétends seulement qu'il travaille en peintre, qu'il suit l'exemple de ceux qui furent exemplaires, lesquels, rejetant les conventions, recherchaient la tradition ou la transmission, non pas des recettes, mais des secrets que pénètre seule l'attention amoureuse. Il sait ainsi qu'il n'est pas de révolution en peinture mais des émergences marquées plus ou moins. Extraites des ouvrages anciens, les diverses abstractions nous ont invités à les mieux explorer. Aussi, mieux que jamais, nous est-il donné de saisir ce qui est langage pictural. Il n'est demandé à l'ouvrier d'autre conquête que celle de ce territoire hors duquel il n'est pas de salut, quoique d'être hors peut offrir les avantages que l'on sait.

Dissoudre les barrières par un pinceau qu'irrigue l'encre onctueuse, véhicule de lumière, voilà le projet que Robert Nadon met en œuvre chaque jour, aspirant qu'il est à ce chef-d'œuvre dont tous les peintres ont rêvé, que les compa-

gnons réalisaient dans Chartres, dans Reims; tendant vers ce Grand Œuvre dont les adeptes décrivent la réalisation, vers quoi immémorialement les hommes aspirent, sur la voie duquel ils ont édifié depuis des millénaires leurs temples sonores et visuels.

1. L'artiste exposait à la Galerie Frédéric Palardy, du 21 octobre au 15 novembre 1981.

Robert MARTEAU



4. Robert NADON  
*Jardin japonais*, 1980  
Huile sur toile; 60 cm 9 x 76,2.  
Montréal, Coll. Dr Palardy.

5. *Légende d'un navigateur*, 1980  
Huile sur toile; 45 cm 7 x 60,9.  
Montréal, Coll. Dr Palardy.  
(Photos A. Kilbertus)







### SYLVIA SAFDIE, MANDALAS ET GRAFFITI

Les lignes, coupées de repères tracés sur les fonds d'espace, font tout de suite penser à des trajets, à des parcours semés d'étapes, de passages ou d'embûches.

Synthèses répondant à des synthèses, les tableaux de Sylvia Safdie ont contourné l'analyse. Ils sont une réponse de l'être. La réflexion y est ramenée à sa relative importance, encastrée dans le contexte, le conglomerat des réactions.

Sylvia Safdie peint des labyrinthes amicaux en ce sens qu'ils ont une issue bien visible.

Ses œuvres sont des mandalas. Son mana y est inscrit, mais de telle sorte qu'on puisse à son tour l'utiliser dans le parcours que chaque tableau propose. L'utiliser en le mariant au sien propre.

Secret presque gênant, chaque image qu'elle nous donne sur le papier, le bois ou la toile se compose d'éclats d'âme agencés en épaisseurs diverses. Ils modifient la lumière qu'elles reçoivent, décrivant de cette façon les profondeurs et les champs de tension représentés.

6. Sylvia SAFDIE  
Peinture N° 15, 1981.  
Techniques mixtes sur papier.  
(Phot. A. Kilbertus)

Souvent ces tableaux ont l'air de pans de murs détachés d'une ruelle, avec leur graffiti. La fascination qu'opèrent ces traces de passages anonymes sur nous tous s'explique en grande partie par le même phénomène du mandala: l'écriture de pulsions, de désirs, l'entrelacs de symboles utilisés à la manière d'un alphabet secret et pourtant connu de tous.

L'aspect secret, tragique, érotique, est lié à l'emplacement du dessin. Graffiti cachés dans un couloir sombre ou une impasse, dessins de grottes préhistoriques, tableaux ésotériques dévoilés au cours d'une exposition dans une galerie pour une période déterminée, ils ont un lien, ils participent d'une même tradition, ils composent un langage qui, depuis quelques décades, reprend vie et force dans l'œuvre de quelques peintres importants (Miró, par exemple).

Plus que jamais, l'Abstrait devient la seule peinture concrète, débarrassée de l'obligation de se plier aux apparences, elle va directement au réel, libre de choisir la plus difficile des transcriptions.

Pierre-Alain JOLIVET

### LA TRAVERSÉE DE FRANÇOISE SULLIVAN

Lorsqu'on analyse les fondements de l'œuvre de Françoise Sullivan<sup>1</sup>, ces derniers semblent se détacher du temps présent. Or, lorsqu'on regarde attentivement les matériaux, ceux-ci s'y rattachent complètement. Étrange paradoxe sur lequel se bâtit un long cheminement, démarche qui illustre davantage une façon de vivre qu'une volonté initiale dont l'artiste voudrait mettre en forme les principaux éléments. D'une part, l'œuvre est inséparable de ce que la productrice voit à un moment précis de sa vie et qu'elle intuitionne avec les moyens de son époque. D'autre part, une réflexion et une attitude qui dépassent les matériaux et les formes de son temps, comme si celles-ci communiaient avec des forces vieilles comme le monde, celles que nous appelons les archétypes.

Voilà pour l'atmosphère, état d'âme que ne désavouerait pas Françoise Sullivan, au contraire. Mais pour ma génération, ce style glisse vers une critique impressionniste à laquelle nous réagissons tous très mal. Pourtant, F. Sullivan demeure sans doute pour beaucoup l'artiste dont le processus créateur dépend le plus étroitement des sources de l'automatisme. Malgré la transformation radicale des supports qui s'est opérée pendant quarante ans, ces sources agissent encore aujourd'hui aussi fortement qu'au début, comme si les *Tondos* récents par exemple réajustaient constamment les structures de départ.

La caractéristique fondamentale du travail de Sullivan est son désir de mettre de l'avant les pulsions créatrices au lieu de les refouler; ainsi le corps est-il révélé dans l'ampleur de ses énergies au lieu d'être caché. Les photographies de Maurice Perron, *Danse dans la*

*neige* de 1948, marquent donc le premier moment où se canaliserait par la suite cette ouverture. Le corps de l'artiste (à l'époque où elle était danseuse) se découpe dans l'espace en isolant les points d'articulation de leur rencontre, leur déséquilibre potentiel, à l'égard d'un paysage enneigé dont les images en reprennent la dynamique initiale. Ses sculptures polychromes des années soixante réutilisent ce vocabulaire tant par l'aplatissement de la troisième dimension, la réalité de l'espace ambiant, que par les formants verticaux de la structure de base d'où se détachent des cercles qui en traduisent le déséquilibre pos-

sible. La stature et la position verticale des sculptures représentent le corps humain dont les mouvements dans l'espace sont mimés au moyen de formes qui se décrochent les unes à la suite des autres à l'intérieur d'un rayon calqué sur l'échelle humaine.

Il n'est pas étonnant de constater que même pour l'un des revirements les plus radicaux vis-à-vis le support — lorsque Sullivan utilisera la photographie —, l'image du corps sera conservée. Passage sans hiatus puisque le sujet humain est représenté en mouvement dans une promenade d'un lieu à un autre, ou encore devenant la mesure de toutes interventions artistiques, la dernière image représentative et le dernier élément toujours rattaché à la réalité (lorsque Sullivan emploiera ses fils ou son sang menstruel).

Il est toutefois plus intéressant de noter que son retour à la chorégraphie s'effectuera en même temps qu'elle reconsidère une pratique où l'objet a la première place. Après avoir voulu matérialiser ce qu'elle vivait dans l'espace, puis après en avoir touché sa dématérialisation par la transparence des matières, après avoir finalement critiqué la nature de l'art (les télégrammes qui remplacent les œuvres concrètes), elle travaille maintenant avec la toile qu'elle associe avec divers référents.

Si ce retour à des valeurs plus stables nous fait entrevoir la spiritualité de l'artiste, spiritualité de type cosmogonique qui l'intéresse depuis ses débuts, il n'en reste pas moins que ce retour suscite des questions. C'est ce retour justement qui est contesté actuellement au sein d'une autre remontée, celle du style expressionniste à travers le monde. Une fois de plus, Françoise Sullivan communiquerait avec son présent.



7. Françoise SULLIVAN  
Porte barricadée N° 3.  
Montée sur panneau de fibre; 102 cm 3 x 76,5.  
(Phot. Banque d'Œuvres d'Art du Canada)

1. Une exposition rétrospective de l'œuvre de cette artiste s'est tenue au Musée d'Art Contemporain, du 19 novembre 1981 au 3 janvier 1982.

Jean TOURANGEAU



## L'ARCHITECTURE ALLEMANDE ENTRE 1900-1933 — UTOPIE ET RÉALISME

Cette exposition<sup>1</sup>, qui se compose d'environ une centaine de panneaux thématiques mobiles, nous présente visuellement l'évolution de l'architecture en Allemagne au cours des trois premières décennies de ce siècle. Chaque panneau comprend des photographies et des citations en provenance de sources originales, ce qui permet au visiteur de juger de la fidélité du produit fini par rapport à l'intention première. Elle montre avec exactitude les travaux intensifs qui ont présidé à la recherche d'un nouveau style architectural qui s'harmoniserait avec l'ère de la machine, un style qui remplacerait le bois, la brique et la pierre par l'acier, le béton et le verre. Alors que la plupart des historiens de l'architecture insistent sur la recherche d'identité entreprise consciemment par cette époque, cette exposition, qui met l'accent sur les logements pour les masses, vient à propos nous rappeler que l'ère industrielle a entraîné à sa suite des problèmes d'ordre social et politique qui ont présenté un défi à l'architecture moderne.

Cette exposition s'est donné pour but de présenter une analyse à la fois synchronique et chronologique des événements mais ne traite pas de façon adéquate l'architecture la plus visionnaire de cette période. Des mouvements comme l'Expressionnisme, les travaux d'architectes tels que Mendelsohn et Poelzig, et l'Architecture alpine tout à fait novatrice de Bruno Taut sont présentés de façon sommaire. Cette lacune renforce donc une impression tout à fait erronée, à savoir que le Mouvement Moderne et le Style International sont les uniques composantes de l'histoire architecturale de notre siècle.

Muthesius pour qui l'architecture est le perfectionnement d'un type par les moyens industriels et qui met l'accent sur le collectif et le normatif. Cette rupture d'idéologie fut le plus clairement exprimée par les œuvres présentées à l'Exposition Werkbund qui s'est tenue à Cologne, en 1913-1914. L'Usine AEG Turbine de P. Behrens et l'Immeuble administratif de W. Gropius et A. Meyer, une des œuvres les plus authentiquement modernes de cette époque, figuraient parmi les projets les plus d'avant-garde. À l'opposé de cet esprit industriel généralisé, on trouvait le théâtre Werkbund, expression d'un naturalisme organique, réalisation de H. van de Velde, directeur de l'École Weiman d'Arts et de Métiers, et la Glashaus de B. Taut, œuvre inspirée par la **Glasarchitektur** visionnaire de P. Scheerbart (Berlin 1914).

La fondation du Bauhaus en 1923 devait signifier l'union de ces deux forces conflictuelles-là: les enseignements mystiques de Klee, Itten et Kandinsky étaient juxtaposés à l'esprit formel de Van Doesburg, Gropius et Moholy-Nagy. À la suite de la démission de Gropius et de la prise de contrôle du Bauhaus par H. Meyer, en 1928, l'école se dirigea vers un programme *socialement responsable* qui s'appuyait sur des considérations fonctionnelles plutôt qu'esthétiques, marquant ainsi la victoire ultime de la machine.

Comme le montre bien l'exposition, l'idéalisme, manifeste dans les œuvres de Scheerbart, Taut et Mendelsohn et dans celles d'organisations aussi artistiquement progressives que Arbeitsrat für Kunst et le November Gruppe, a tourné à la désillusion et au cynisme. Cela a abouti au nouveau réalisme et au matérialisme de Die Neue Sachlichkeit (La Nouvelle Objectivité), plus évidente en

brication, la standardisation et la rationalisation présidaient à leurs méthodes de construction. Avec eux, l'architecture est devenue extrêmement prosaïque, et ils consacrent beaucoup d'énergie au développement de logements de coût et de dimension réduits (l'Existenz minimum), ce qui a eu pour résultat un fonctionnalisme absolu, rigide et dépourvu de sentiments humains, et qui justifie les critiques sévères qui ont été formulées plus tard contre le mouvement moderne.

En entrelaçant les carrières de May, Meyer et Haesler avec celles de Mies, Gropius et Le Corbusier, cette exposition a échoué à montrer la rupture idéologique fondamentale qui existait à l'intérieur même du Mouvement Moderne. Même si les deux groupes envisageaient l'âge de la machine et l'industrialisme en termes politiques — comme sauveurs de l'humanité, destructeurs des classes sociales et créateurs d'une société démocratique — leurs points de départ étaient radicalement différents. Mies, Gropius et Le Corbusier étaient des idéalistes qui croyaient que l'architecture pouvait à elle seule délivrer la société du mal et la projeter dans une existence utopique. Par contre, May et Meyer étaient des socialistes marxistes qui croyaient à la révolution sociale — non pas par le biais de l'architecture mais bien par une lutte des classes. Le temps a de fait corroboré les attitudes que ces architectes avaient à l'égard de leurs propres travaux, en ce sens que les réalisations des premiers sont maintenant considérées comme des œuvres d'art alors que celles des seconds sont demeurées ce qu'elles étaient: des suites de logements abritant le plus grand nombre de personnes au moindre coût.

1. Provenant du Centre Georges-Pompidou, elle s'est tenue dans la galerie de l'Université du Québec à Montréal.

Giovanna FOX



8. Panneau E de l'exposition *Architecture en Allemagne, 1900-1933*.  
Ouvrage de Mendelsohn.



En fait, la coexistence de ces mouvements est très importante en ce qu'elle révèle la lutte qui se livrait en Allemagne entre le spirituel, le créatif, l'individuel, d'une part, et le matériel, le rationnel et le collectif, d'autre part. Philosophiquement, cette coupure a été exprimée par le *Kunstwollen*, ou *volonté de former* de Riegl, qui affirme la volonté créatrice de l'artiste et par le *Typisierung* de

architecture. Cet esprit matérialiste a donné naissance à des projets d'habitations urbaines pour les masses dans des centres comme Francfort et Stuttgart par des architectes tels que E. May, H. Meyer et O. Haesler qui se préoccupaient surtout des réalités sociales et économiques. Ainsi que l'écrit Meyer: «Tout dans ce monde est un produit de la formule Fonction x Économie» — la préfa-

## MAGRITTE ET L'INSOLITE DE L'OBJET

Tous les objets familiers généralement associés à Magritte — la pipe de bruyère, le tuba, les oiseaux et les yeux déplacés — se retrouvent dans cette collection de photographies et de films de 8mm<sup>1</sup>. Alors que, dans les peintures de Magritte, ces objets, par le biais d'une représentation peu banale et éclatante, se découvrent une vie bien à eux, les images de cette exposition ne suggèrent pas plus que des films d'amateurs ou qu'une joyeuse après-midi de débauche photographique. Il y a pourtant quelques exceptions: le petit homme en chapeau melon et en pardessus noir, tout enveloppé de mystère dans l'affiche *La Vertu récompensée*, réussit à nous communiquer le sentiment d'une présence invisible; les membres artificiels détachés, éparpillés sur une scène qui s'ouvre sur un paysage maculé dans *La Création des images*, suggèrent l'horreur synthétique et la manipulation de l'illusion spatiale qui, dans les peintures de Magritte, n'ont cessé de choquer la sensibilité bourgeoise.

Bien qu'on soit justifié de s'attendre à ce que le réalisme magique de Magritte, fondé partiellement sur l'art du film, s'exprime facilement avec ce médium, les œuvres présentées ici sont dépourvues de la qualité énigmatique et choquante de ses œuvres peintes.

1. À la galerie Judith-Jasmin de l'Uqam.

Giovanna FOX



## RIOPELLE, GÉANT DE L'ART DU VINGTIÈME SIÈCLE

Il est difficile de se faire à l'idée que Jean-Paul Riopelle aura bientôt soixante ans! Ce peintre se consacre à son art depuis maintenant plus de quarante années, années au cours desquelles il a presque toujours tenu le devant de la scène, créant une myriade d'œuvres, inégales certes, mais toujours de bonne qualité. Cette année, une exposition majeure des œuvres de Riopelle est présentée à deux endroits du Québec, ce qui permettra au public de la province natale de l'artiste de saisir sa démarche. Après avoir été montrée au Musée du Québec, à Québec, du 9 décembre 1981 au 24 janvier 1982, l'exposition sera l'hôte du Musée d'Art Contemporain de Montréal, du 16 juillet au 22 août 1982. Entretemps, elle aura aussi été à Mexico et à Caracas. Cette exposition rassemble des œuvres s'étendant sur la période de 1946-1977. Elle a été présentée tout d'abord au Musée National d'Art Moderne, c'est-à-dire au Centre Georges-Pompidou, mieux connu sous le nom de Beaubourg, à Paris, à l'automne 1981. Cet événement a été le fruit des efforts conjugués de galeries d'art de Paris et de Québec. Les conservateurs responsables de l'exposition de Paris étaient Pierre Schneider, spécialiste des œuvres de Riopelle, et Michel Martin, conservateur du Musée du Québec.

J'ai assisté au vernissage de Paris, où l'exposition avait moins d'envergure qu'elle peut en avoir ici au Québec. Elle ne comptait, en effet, que 39 tableaux, alors qu'on peut en voir 51 au Québec. Ceci s'explique tout simplement par le manque d'espace à Beaubourg. À en juger par ceux que j'ai vus à Paris tout au moins, les tableaux exposés sont, presque sans exception, très bons. Il est évident que le plus grand soin a été apporté au choix des œuvres. Près de la moitié des pièces proviennent de collections canadiennes, publiques ou particulières; dix-sept autres appartiennent à Pierre Matisse, l'agent de Riopelle à New-York, le reste provenant de collections publiques et privées, américaines et françaises. Quelques-uns des tableaux prêtés par la Galerie Pierre Matisse sont particulièrement remarquables, qui datent des débuts de Riopelle. La Galerie est convaincue, avec raison d'ailleurs, que ces œuvres prendront de la valeur dans l'avenir.

Bien que le catalogue annonce une rétrospective des années 1946 à 1977, il s'avère que plus des deux tiers des tableaux ont été peints avant 1960. À ce propos, il faut même souligner que l'admirable *Ontario* a été exécuté en 1945. Riopelle est surtout connu pour ses débuts. En effet, c'est sur la foi de ses premières peintures, empreintes d'une énergie imposante, qu'il a fait sa réputation. Sans titre (1954), par exemple, prêté par un collectionneur parisien, nous donne la mesure de l'artiste. C'est une toile immense (200 cm sur 380), dont la surface pleine de dynamisme, entièrement réalisée au couteau, décline une large gamme de couleurs dans laquelle le rouge est maître. Le cœur de tout commerçant de fournitures d'artiste se réjouirait à la vue de la quantité de peinture qui a été appliquée sur cette toile. Dans ce tableau, Riopelle se compare aisément à Gustav Malher, dernier des grands compositeurs de la lignée romantique, ce musicien dont la huitième symphonie, sous-titrée *Symphony of a Thousand*, est tellement imposante de concept, exige tellement d'interprètes, qu'elle est rare-

ment jouée. Les grandes toiles de Riopelle, elles aussi, participent de la tradition romantique. Considérant le prix de revient actuel de la peinture et de la toile, je doute que beaucoup de créateurs contemporains puissent se permettre de peindre à la façon de Riopelle des années cinquante, manière à laquelle l'artiste reste d'ailleurs toujours attaché. Malgré l'impression générale qui se dégage de l'exposition, les tableaux de Riopelle ne sont pas tous, pour autant, de grands formats. J'ai vu en effet à la Galerie Maeght, son marchand à Paris, plusieurs excellentes toiles de petit format, exécutées autour de 1977, peintures qui possèdent, nonobstant, nombre des qualités de ses plus grands tableaux.

Un certain nombre de tableaux présentés au Québec ne l'ont pas été à Paris. À l'inverse, *Feu vert* (1957), très grand ouvrage sur papier (185 cm sur 425, qui appartient à la collection du Musée National d'Art Moderne de Paris, a été jugé trop fragile pour supporter le voyage, décision facile à comprendre étant donné la délicatesse de l'œuvre. Il est tout de même malheureux qu'on ne puisse la voir au Québec, justement à cause de sa nature: encre de couleur sur papier collé sur toile, elle diffère radicalement des huiles habituelles de Riopelle. Elle repose plus sur les qualités de l'image plane que sur le potentiel tridimensionnel de la surface. Il faut dire que plusieurs des lithographies de l'artiste n'ont pas eu de succès pour cette même raison. *Feu vert* marque néanmoins l'un des points culminants de l'exposition, qui compte cinq autres œuvres sur papier: quatre aquarelles et un dessin à l'encre, toutes de petit format, mais ce sont là des pièces très anciennes, les aquarelles datant de 1946 et le dessin de 1945-1948. Il faut noter, sans pour cela rien enlever à ces œuvres, qu'elles sont bien différentes de *Feu vert*, qui nous montre l'artiste dans la pleine force de l'âge.

Certains critiques ont par moments accusé Riopelle de recommencer toujours le même tableau; d'autres lui reprochaient à la même époque de ne pas avoir été fidèle aux promesses de ses débuts. L'exposition actuelle réfute la première hypothèse et, en ce qui me concerne, ébranle quelque peu la seconde. Il suffit de regarder l'exposition pour constater à quel point ses tableaux sont différents d'une période à l'autre. Quelques-unes de ses toutes premières peintures exhibent un réseau de lignes à la manière de Pollock; d'autres, plus récentes, présentent essentiellement un patchwork de petits espaces de couleurs disparates appliquées au couteau, alors que d'autres, encore, affichent de très grandes surfaces monochromes. Mais, à l'évidence, tous ces tableaux sont l'œuvre du même artiste. L'un des gros problèmes de l'art contemporain réside dans une trop grande obéissance aux caprices de la mode. L'avant-garde d'aujourd'hui préfigure l'art réactionnaire de demain, lequel, à son tour, appellera une autre avant-garde — ceci, dans le cas où l'avant-gardisme existerait vraiment sur le marché de l'art d'aujourd'hui, ce dont je doute — et ainsi de suite, à l'infini. Il en résulte un changement pour le plaisir du changement lui-même plutôt que pour l'art en soi. À mon sens, cependant, la cohérence aura le dernier mot. Quant à la seconde critique, subjective quant à moi, qui se demande si les dernières œuvres de Riopelle possèdent la même qualité que ses premières, je crois effectivement qu'il y a eu un certain moment dans la carrière de Riopelle où son œuvre a

marqué quelque faiblesse mais, parmi ses créations récentes, du moins celles qui ont été exposées, figurent des peintures saisissantes qui n'ont rien à envier aux réalisations antérieures de l'artiste. Je pense notamment aux tableaux en noir et blanc qu'il a exécutés en 1977 et dont cinq font partie de l'exposition. Avec ces peintures, Riopelle a pris un risque calculé en éliminant la couleur qui était sa plus grande alliée et peut-être même un peu son soutien. Le succès obtenu avec *Iceberg N°2*, 1977, et *Cap au Nord*, 1977, démontre que ce risque valait la peine d'être couru.



9. Jean-Paul RIOPELLE dans son atelier. (Phot. Zarov)

Lorsqu'il combine réalisme — c'est-à-dire paysage — et abstraction, Riopelle triomphe. Il atteint à un art, sinon parfaitement original, du moins universel. L'artiste ne tente pas de choquer par ses peintures, même si, au demeurant, elles sont loin d'être ennuyeuses. Il essaie plutôt d'exprimer une partie de sa relation intense avec la nature. Riopelle a sa place assurée dans l'histoire de l'art canadien. Avant quiconque au Canada, il a donné des tableaux d'une dimension internationale. Aujourd'hui encore, ses premières œuvres supportent toujours avec succès un examen rigoureux. *Chevreuse 1954* (qui ne fait d'ailleurs pas partie de l'exposition), figure en permanence à Beaubourg parmi d'autres tableaux qui illustrent l'histoire de l'art du 20<sup>e</sup> siècle et, ma foi, il n'y semble pas du tout déplacé. Au contraire.

Virgil G. HAMMOCK

(Traduction de Diane Petit-Pas)





### TRANSFORMATIONS DU DESSIN

Il est à prévoir que le nombre d'expositions thématiques qui procèdent par discipline ira en augmentant. En effet, il est quasiment devenu impossible d'établir des catégories stylistiques simples, sans nuances, à travers l'art en train de se faire. La révision de l'histoire qui s'opère maintenant prononce cet état de fait, ce qui donne davantage de sens au choix des œuvres regroupées, aux courants divergents réunis, aux supports sélectionnés et au concept même de l'exposition. Ce qui est plus surprenant encore, c'est l'augmentation du nombre de ces expositions collectives dans des galeries parallèles.

L'exposition collective *Le Dessin — Des lieux de transformation*<sup>1</sup>, s'inscrit dans cette tendance. Le fait de rassembler dans un même lieu, en un mois, des travaux à spécificité murale à une performance et à des ateliers de discussion, indique la transformation survenue au sein de l'art actuel, ces dernières années. Le regroupement de supports autrefois opposés, mais que l'attitude ou la problématique unissent, illustre certes l'éclatement des catégories mais aussi qu'au fond, c'est le message qui importe en dehors de la forme empruntée. La réunion de supports différents autour de la même discipline ici a l'intérêt d'en définir plus clairement la pratique, puisque le discours ne porte pas sur la valeur du médium.

La performance de Michel Asselin traite fort justement de ce dilemme. Il reprenait dans celle-ci l'argument des précédentes où il situait le spectateur à l'intérieur d'un espace contemplatif apparenté à la posture du dessinateur. Le champ sonore nous permettait de nous replacer au centre d'une expérience sensorielle totale, d'une appréhension du réel purement sensible. Dans sa pratique du dessin, d'ailleurs, Asselin propose une analyse de l'ego qu'il déplace au moyen de différentes interactions sociales ou personnelles et qu'il met en mouvement selon l'influence de ces phénomènes entre eux.

Or, cette position se démarque des œuvres d'autres artistes inclus dans l'exposition. Jean-Pierre Séguin, qui travaille la relation nature et représentation de la nature, se place dans un autre ordre d'idées. L'œuvre construite dans la galerie tend à sortir de celle-ci par les éléments de la nature qui sont disposés sur le mur, mais en même temps cherche à s'y intégrer par les images purement plastiques auxquelles l'édification réfère.

Chez Asselin, la réaction de l'ego détermine notre regard tandis que pour Séguin, c'est la distanciation qui importe. Les recherches récentes de Paul Béliveau se rapprochent du premier parce qu'il adhère à l'idée que les traces rendent visible un monde

10. Michèle WAQUANT  
*Le Cimetière du Père-Lachaise*, 1981.  
150 cm x 333.  
(Phot. Françoise Girard)

invisible, mais recoupe le second par son attitude réflexive qui prend le dessus sur la forme. Béliveau crée un environnement (pourrait-on dire) en jouant avec le référent, ses rapports avec le quotidien et sa distanciation temporelle, figé par les traces qui tendent à donner l'importance au rendu.

Alors comment ne pas représenter le réel quand c'est du réel qu'originent les traces? Raymond Lavoie répond à ce problème en échafaudant des parallèles entre le faire de la peinture — le pigment et ses effets en regard du cadre — et la réalité qui y est dépeinte. Michèle Waquant dynamise la déformation de la virtuosité du dessinateur en aplatissant la perspective, déformation renforcée par une altération du support-papier.

Le dessin, lieux de transformation? Oui, si on considère que Raymond Lavoie arrive au dessin par le biais de la peinture, et que les rapports d'une discipline à l'autre constituent un apport. Oui encore, quand Jean-Pierre Séguin puise des figures de notre environnement physique et dont le travail est d'en transposer les vecteurs linéaires fondamentaux. Oui, toujours, lorsque Paul Béliveau élabore des assemblages avec différentes matières et dont la disposition sur le support façonne un dessin en dehors des potentialités immédiates des média de départ.

Quant à Michel Asselin, son désir de ramener le modèle au centre de la représentation ne nous permet guère de croire à une transformation de l'attitude de ceux qui dessinent, malgré que la performance soit un médium d'apparence post-moderne. L'intérêt des autres participants réside principalement dans leur juxtaposition, ce qui fait entrevoir au visiteur les pièces les plus transformatrices.

La position de Michèle Waquant demeure assurément la plus concluante car elle critique le dessin avec les moyens qui l'ont défini depuis son avènement, en les retournant sur eux-mêmes. Cette critique acquiert ainsi une valeur idéologique puisque l'artiste reprend les déterminismes historiques dont le spectateur d'une telle exposition constate les effets afin de la critiquer à son tour. L'intérêt des expositions thématiques, au sein des galeries parallèles, réside surtout dans cette possibilité d'une critique plus ouverte.

1. Présentée à La Chambre Blanche, en janvier dernier, avec la participation de Michel Asselin, Paul Béliveau, Denyse Gérin, Raymond Lavoie, Claire Meunier, Paul-Albert Plouffe, Jean-Pierre Séguin et Michèle Waquant.

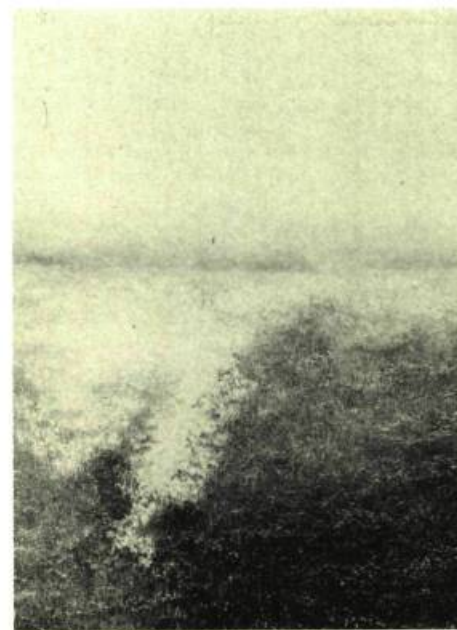
Jean TOURANGEAU

### LE CHARME FRAGILE DE MONIQUE MERCIER

Décidément, les lithographies de Monique Mercier constituent, depuis une dizaine d'années, l'élément le plus convaincant de l'ensemble de son travail qui est relativement diversifié, et l'exposition de ses deux suites les plus connues, *Hommage à la Nature* (1976) et *Avant que... l'hiver* (1981)<sup>1</sup>, pouvait fournir l'occasion de redécouvrir une artiste dont l'œuvre peint manifeste trop souvent une certaine complaisance. Les deux albums, qui ont été imprimés par les maîtres lithographes de l'atelier Prolitho, à Lausanne, sont techniquement impeccables.

*Hommage à la Nature* est précédé d'un texte passablement ampoulé de Pierre-H. Savignac dans lequel, entre autres, «l'âme transcrivante cherche à piéger par convivialisme cette aura signifiante du Cosmos», et qui convient mal aux estampes discrètes de Mercier. Celles-ci, dont la touche évoque les dessins de Seurat, retiennent d'abord l'attention par les variations de leur mise en page: d'une planche à l'autre, les plans épargnés sont situés à des endroits différents (et parfois inusités), aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de la surface imprimée, ce qui souligne la matérialité du support papier et augmente le décalage, déjà créé par l'absence de couleur, entre la réalité extérieure et la représentation qu'en donne le graveur. Devant ces images qui suggèrent une belle histoire d'amour entre Mercier et sa nature, on peut être plus sensible à celles qui sont les plus allusives, où tout n'est que texture d'ombre et de lumière, et où le dessin crée parfois des ambiguïtés spatiales qui accentuent l'aspect mystérieux de la vision.

Quant aux vingt lithographies qui constituent l'album *Avant que... l'hiver*, elles accompagnent un choix de poèmes de Gilles Vigneault et leur allure rejoint la manière un peu surannée du poète: «On met beaucoup de temps / On fait beaucoup de pas / Pour revenir apprendre / Qu'on s'en venait chez soi.» Bien sûr, la gamme de gris qu'utilise Mercier est plus subtile en 1981 qu'en 1976



11. Monique MERCIER  
*Juin*, 1975.  
Lithographie; 28 cm 5 x 38,1.



et sa maîtrise du procédé lithographique, indéniable; mais, dans l'ensemble, les planches récentes paraissent ne prendre aucun risque nouveau et avoir perdu une part de la fraîcheur des images — moins rodées mais plus prégnantes — du premier album.

Nul doute que Monique Mercier devra repenser certaines de ses conceptions graphiques (et picturales!) pour continuer de faire admettre la valeur de son témoignage.

1. Présentées au Centre d'exposition Drummond, à Drummondville, du 10 au 31 janvier 1982.

Gilles DAIGNEAULT

## TORONTO

### L'INTUITION DE DOROTHEA ROCKBURNE

Dorothea Rockburne vit et travaille à New-York. Elle s'est fait une réputation d'artiste respectée au début des années soixante-dix, dans un milieu compétitif où les nouvelles tendances, après avoir germé, doivent fleurir ou disparaître.

À une liste de vingt-deux expositions particulières dans d'importantes galeries américaines et européennes, s'ajoutent quelque 128 expositions collectives auxquelles l'artiste a participé: Masters of Modern Art (1971), Extraordinary Women (1977), au Museum of Modern Art, American Drawing (1973), Whitney Biennial (1979), au Musée Whitney de New-York, Documenta 5 et 6, à Kassel, et Biennale de Venise, en 1980, pour n'en citer que quelques-unes. Sa bibliographie couvre six-sept pages, alors que son curriculum vitae mentionne simplement, en deux lignes, que Dorothea Rockburne, née à Verdun (Québec) a fait ses études au Black Mountain College.

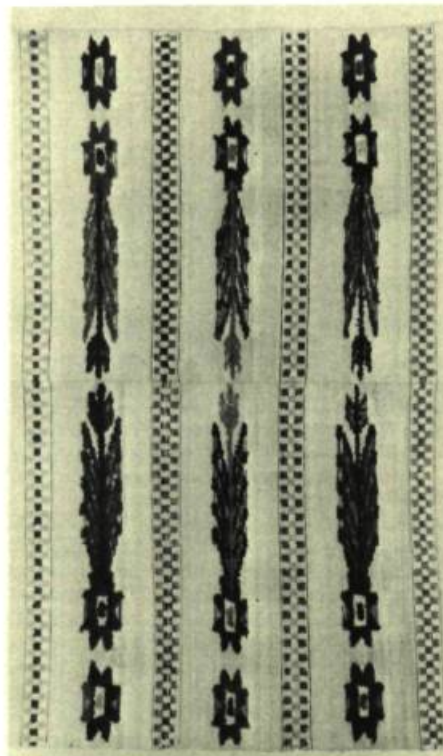
L'art discipliné et structuré de Rockburne constitue un antidote à la peinture Nouvelle Vague d'aujourd'hui et est ouvertement non minimale. En 1978, Michael Marlais écrivait: «Chez elle, l'essentiel de la création, au lieu de reposer sur la fabrication d'un objet inédit, réside dans l'élaboration d'une expérience entièrement originale, cette œuvre évoluant selon son propre cycle créateur»<sup>1</sup>.

La première exposition particulière de Dorothea Rockburne, à la Galerie David Bellman, de Toronto, était souhaitée depuis longtemps; non parce que l'artiste est native du Canada et y a grandi, mais plutôt parce que son travail aussi bien que la qualité de son approche artistique sont importants. La critique Barbara Rose résumait ainsi sa présence aux premiers rangs de l'École de New-York: «Se consacrer à un art qui défie l'épreuve du temps et le jugement de l'histoire, dédier sa vie à une activité précaire au sein d'une époque éphémère, voici un risque réel à courir, ce qui a toujours été le propre de l'avant-garde»<sup>2</sup>.

C'est une surprise que de rencontrer l'artiste et de découvrir dans son passé des faits qui la lient à une période importante de l'histoire du Québec de la fin des années quarante et des années cinquante. Issue d'une famille canadienne-française (la famille de son père venait de Roquebrune, dans les Alpes-Maritimes), la jeune Dorothea grandira à Verdun et fréquentera pendant trois ans les classes d'Arthur Lismer à l'École du Musée de Montréal. L'artiste se rappelle aujourd'hui encore un incident particulier, alors que Lismer, regardant une fois son travail, lui avait dit que son dessin était horrible et plat comme une carte, elle lui répliqua sur le

### L'ART DES ÉTOFFES — LE FILAGE ET LE TISSAGE TRADITIONNELS AU CANADA

L'organisatrice Dorothy Burnham aurait aimé donner pour titre à son exposition *Contrairement aux lis des champs, ils ont peiné, ils ont filé, ils ont lissé*<sup>1</sup>. Toute étude portant sur l'art des tissus et, dans ce cas-



12. Mérence BRADETTE  
Couvre-lit boutonné garni de bandes à la planche, v. 1885.  
Coton et laine; 200 cm x 166,5.

ci, des étoffes tissées au Canada, doit finalement être envisagée sous le rapport de la technique et du décor. Le projet qu'a proposé M<sup>me</sup> Burnham à la Galerie Nationale du Canada tenait justement à regrouper, parmi les collections de 37 institutions, quelque 162 textiles représentatifs des tendances décoratives et traditionnelles de dix ethnies du pays.

C'est la première fois, depuis 1972 (au Royal Ontario Museum, l'immense exposition *Keep me Warm one Night du couple Burnham*), que l'on considère par une exposition et son catalogue cette abondante production artisanale, et cela dans ses réalisations *a mari usque ad mare*. La présentation qui en a été faite veut être plus révélatrice de la splendeur de ce patrimoine qu'elle n'aborde les problèmes compliqués de leur origine et de leur utilisation. C'est d'ailleurs le décor du tissu qui attire le plus vivement le visiteur et le lecteur. Il existe évidemment des tissus dont l'ornementation est peinte ou imprimée, d'autres où elle est façonnée, c'est-à-dire mise en relief par les différents procédés (tissage, tressage, tricot, ...) du tisserand, alliés aux combinaisons multiples du métier pour obtenir la chaîne ou l'armature, ce qui entraîne l'étonnante variété des motifs. C'est ce qui justifie M<sup>me</sup> Burnham de reproduire les diagrammes schématisant la construction des pièces «car le travail est si complexe et si méticuleux qu'il est impossible d'apprécier à l'œil nu ni le talent ni la dextérité qui sont entrés en jeu pour les fabriquer».

1. Cette exposition a été tenue à la Galerie Nationale du Canada, du 25 septembre au 22 novembre 1981; au MacDonald Art Centre de Guelph, du 16 janvier au 14 février 1982; à la galerie Norman MacKenzie de l'Université de Regina, du 6 mars au 4 avril, au Musée du Centenaire de Vancouver, du 24 avril au 24 mai. Un catalogue de 256 pages, en édition séparée bilingue, a été préparé par Dorothy K. Burnham pour la Galerie Nationale.

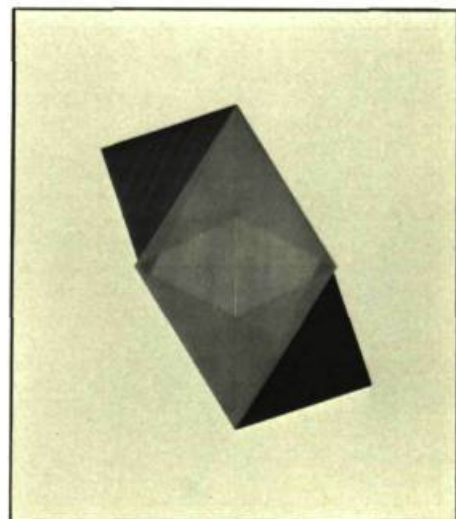
Sylvain ALLAIRE

même ton: «Je sais, c'est justement ce que je voulais faire.» Tout ceci se passait bien avant que Clement Greenberg fasse l'apologie de l'aplat, dans *American-type Painting*, en 1955.

Dorothea Rockburne a connu de nombreux artistes montréalais et elle se souvient combien elle était jeune et timide quand elle rencontra Paul-Émile Borduas et combien elle était toujours consciente de son jeune âge lorsqu'elle fréquentait les ateliers de la rue Saint-Denis, le café André et l'Échourie de l'avenue des Pins.

C'est vers la fin des années cinquante, alors que, sous la direction de Franz Kline et en compagnie de Robert Rauschenberg, son ami de toujours, elle étudiait au Black Mountain College de la Caroline du Nord, une école à tendance Bauhaus, qu'elle commença à s'intéresser à l'archéologie. Elle apprend alors que son intérêt dans ce domaine est partagé par Lismer, son vieux professeur montréalais, à qui elle rend visite lors d'un congé, et qui, à cette occasion, lui montre la documentation qu'il a réunie au cours d'un voyage en Afrique<sup>3</sup>.

L'œuvre de Dorothea Rockburne a tendance à remonter dans le passé, à chercher des supports artistiques radicalement diffé-



13. Dorothea ROCKBURNE  
*Ange musicien*, 1979-1981.  
Aquarelle sur vélin plié (monté sur carton);  
131 cm 5 x 112.  
(Phot. Musée des Beaux-Arts de l'Ontario).



rents de ceux qui sont à l'origine de l'image nord-américaine et des modes d'expression actuels. Son œuvre s'élabore en suites thématiques, corrélatives, qui s'imbriquent pour former un cycle préconçu. Son travail avec le papier — gravures en relief et aquatintes, dessins, formes pliées — est fortement enraciné dans la mesure, l'équilibre et le rythme de l'ancienne proportion géométrique connue sous le nom de Nombre d'or. À la façon des artistes qui, à diverses époques, étudièrent la Section dorée, elle a adopté une discipline et découvert un sujet propice à l'analogie esthétique et philosophique. Rockburne se sent proche du monde des artistes italiens du Quattrocento, de l'art des maîtres siennois et florentins, comme Duccio di Boninsegna, Fra Angelico ou Giotto. Le rapprochement devient particulièrement apparent dans son adaptation de certaines techniques de la fresque ainsi que dans le choix de ses thèmes et

de ses titres. Le geste de plier, de déplier et de replier du papier kraft, du vélin ou du tissu de lin, la découverte d'une répartition harmonieuse des éléments de base, représentent pour l'artiste des actes qui exigent une intense concentration. Selon ses propres mots: «En fixant intensément le papier et en me concentrant beaucoup, je dois, pendant un certain temps, devenir en quelque sorte le papier. J'en perçois alors les diverses possibilités et j'ai une très forte impression de l'aspect visuel que prendra le travail, un objet-caractère bien défini de ma pensée...»<sup>4</sup>

Les dimensions extérieures de ses œuvres, inspirées du canon de la Section dorée, dicent l'harmonie des rapports intérieurs entre formes et points d'intersection. Les couleurs, choisies avec infiniment de soin — jaune de cadmium, terre verte, rouge toscan, vermillon, cuivre, terre de Sienne, bleu de cobalt — donnent à son œuvre une dimension tran-

quille et poétique. Sa plus récente série, *Musician Angels et Trumpeting Angels* (1979-1981), exposée à la Galerie Bellman, n'est pas sans rappeler le *Tabernacle des Linaiuoli* (des Tissierands), 1433, de Fra Angelico, un triptyque qui se trouve au couvent de Saint-Marc, à Florence, et qui est renommé par l'extraordinaire beauté des douze anges musiciens qui entourent le panneau central représentant *La Vierge et l'Enfant*.

1. Michael Marlais, Dorothea Rockburne, Drawing: *Structure and Curve*, dans le catalogue d'une exposition à la Galerie John Weber, de New-York, en 1978.
2. Cf. *Out in Front: American Woman Artists Dorothea Rockburne and Nancy Graves*, dans *Vogue* de Juin 1977.
3. Interview de l'auteur avec l'artiste, le 17 octobre 1981.
4. Propos de l'artiste dans le catalogue de l'Exposition Prints, au Musée de l'Ontario, en 1975, qui groupait huit autres artistes: Bochner, Le Witt, Mangold, Marden, Martin, Renouf, Rockburne et Ryman.

Helen DUFFY

(Traduction de Diane Petit-Pas)

## HAMILTON



### OEUVRES INÉDITES D'ANNE KAHANE

L'automne dernier, la galerie d'art de l'Université McMaster présentait une exposition d'œuvres choisies d'Anne Kahane. Elles provenaient de la collection personnelle de l'artiste et de collections particulières et publiques du Québec et de l'Ontario. On a pu y admirer des pièces que l'artiste a exécutées entre 1953 et 1978 et y découvrir, entre autres, des œuvres de transition très personnelles, de petites dimensions, qui offrent beaucoup d'intérêt, tout d'abord parce qu'elles n'avaient encore jamais été exposées et, ensuite, parce qu'elles nous aident à suivre l'évolution de l'artiste au cours d'un quart de siècle. L'exposition se composait de 45 sculptures, de 18 gravures sur bois, dont une en couleur, de 24 dessins et enfin d'une eau-forte.

Le choix d'Hamilton pour y tenir la première exposition majeure de ses œuvres depuis 1969 n'aurait pu être plus heureux. En effet, c'est dans cette ville que l'Autrichienne Anne Kahane a établi sa première résidence au Canada et, par ailleurs, elle enseigne depuis plus d'un an à l'Université McMaster.

Cette exposition rétrospective, attendue depuis longtemps, montre l'œuvre d'Anne Kahane sous plusieurs aspects: le monumental, le relief, la simplicité absolue et l'abstrait. Elle ne se contente pas de créer une seule œuvre: elle en exécute une série, qu'elle compose de façon admirable, dans des styles différents, unifiés par un sentiment indéfinissable de qualité plutôt que par un aspect d'uniformité facilement identifiable. L'artiste, cependant, est conséquente, qui prend l'être humain comme point de départ et développe le thème de la condition humaine: elle réalisera, dans le bois ou le métal, des familles, des groupes de gens, des couples, des personnages actifs ou au repos. Elle intro-

duira parfois de la couleur ou en suggérera l'idée, mais toujours sous une forme subtile et délicate.

La sculpture *Falling Man* domine l'ensemble, alors que, dans *Figures in Field*, le monumental se transforme en relief sculpté. *Jean/John* est une mince forme en pin, allongée et asexuée, à tête ovale rajoutée, sans traits distinctifs. Son titre original, *Jean*, qui est un prénom anglais féminin, perd un peu de malice à la traduction. *Large Reclining Figure 2*, découpée dans une feuille d'aluminium, n'est qu'une simple silhouette, alors que *Untitled*, elle, est abstraite.

Les dessins réalisés en 1956 révèlent clairement les dispositions d'Anne Kahane pour la sculpture, son plaisir à capter les sentiments; ils dénotent également l'économie extrême de sa manière. Tirés d'un carnet, tous ses dessins, de petites dimensions, faits à la plume, furent exécutés lors d'un bref séjour de l'artiste à Florence. Tous, sauf un, *Seated Woman in Flowered Dress*, viennent d'impressions. A la fin de la journée, lorsque Anne Kahane regagnait la pension où elle habitait, elle dessinait les scènes de la rue. *Great Cyclist*, quant à lui, pourrait être le précurseur de ses sculptures monumentales les plus lourdes, exécutées au milieu des années soixante.

Ses gravures sur bois, intitulées *Structure 1*, *Structure 2*, etc., forment une suite qui date de 1973. L'artiste a commencé cette suite avec deux blocs rectangulaires, qu'elle superposa à l'impression de façon à créer une troisième forme, de même qu'un autre espace, à l'endroit où les images se chevauchaient. En changeant la position des blocs, une forme différente était réalisée, ainsi qu'une autre impression d'espace. De *Structure 3* à *Structure 8*, Anne Kahane utilise un ensemble de blocs différents. A partir de *Structure 9*, elle choisit de plus gros blocs. Encore là, elle répète les formes, les ajoute ou les omet et obtient de la sorte un résultat toujours différent.

Des subventions du Conseil des Arts de l'Ontario et de l'Université McMaster ont permis l'impression d'un catalogue détaillé de l'exposition. C'est la première fois qu'une publication sur Anne Kahane reproduit la plupart de ses sculptures.

Sylvia A. ANTONIOU

(Traduction de Diane Petit-Pas)



14. Anne KAHANE  
*Femme assise à la robe fleurie*, 1956.  
Crayon et encre; 26 cm 8 x 21,9.  
(Phot. Albert Li)

15. *Grand cycliste*, 1956.  
Crayon et encre; 25 cm 2 x 17,6.  
(Phot. Albert Li)





16

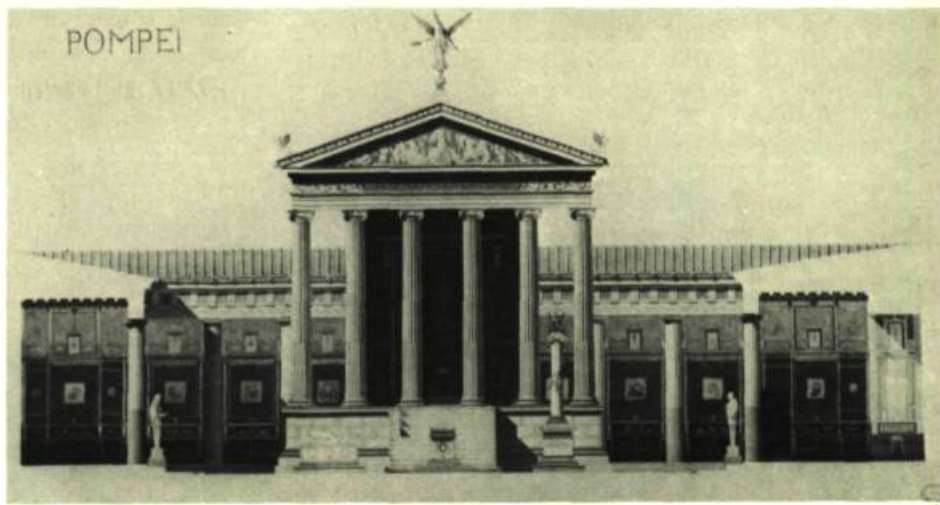
### POMPÉI AU MUSÉE J. PAUL GETTY

Un triple intérêt préside à l'exposition des travaux et des envois des architectes français, grands prix de Rome, au 19<sup>e</sup> siècle: le sujet, les sources et, aussi, le lieu même de l'exposition.

Pompéi, cité vivante figée en quelques heures par l'éruption du Vésuve, le 29 août de l'an 79, sous le bref règne de l'empereur Titus, exerce toujours sur l'imagination un attrait irrésistible, comparable à celui de Toutankhamon. Surtout, depuis la méthode des fouilles par creusement horizontal qui permet la remise en place des objets et des structures tels que saisis par la catastrophe.

Cette fascinante entreprise devait, dès le début du 19<sup>e</sup> siècle, prendre toute son ampleur auprès des institutions françaises. La plus prestigieuse, l'Académie des Beaux-Arts, offrait aux élèves architectes de l'École des Beaux-Arts de Paris, grands prix de Rome, l'occasion rêvée d'effectuer des relevés en les obligeant à rendre compte de leurs travaux et de leurs progrès par des envois<sup>1</sup>. Les projets de restauration, axés sur la représentation idéale des monuments dans leur état ancien, étaient dressés sur des planches de grande dimension, au lavis, à l'encre de Chine, à l'aquarelle ou au crayon. Les envois, souvent véritables chefs-d'œuvre d'exécution, prenaient alors une valeur pédagogique qui se transmettait d'une génération à l'autre, et ceci, jusqu'aux transformations radicales des études survenues à l'après-guerre. Les *Fragments antiques*, ouvrage de H. d'Espouy, ancien pensionnaire de la Villa Médicis, furent une source de documentation incomparable qui fit le tour des États-Unis, en passant par l'École d'Architecture de la rue Saint-Urbain, à Montréal.

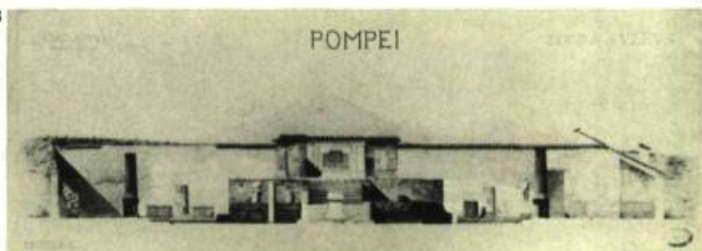
L'exposition sur Pompéi, organisée par l'École des Beaux-Arts de Paris, s'inscrit dans un programme global de présentations consacrées à son histoire et au rôle qu'elle a joué dans la formation des artistes et des architectes<sup>2</sup>. Parmi les nombreux envois des Grands prix provenant du monde gréco-romain, le classement par sujets nous propose donc en l'occurrence, les fouilles de Pompéi<sup>3</sup>. Cette exploration se situe dans l'actualité des aspirations sociales où la conservation et la remise en état de l'habitat sont à l'ordre du jour. Elle redéfinit les nouveaux rapports entre l'École des Beaux-Arts et l'architecture et marque la volonté de redevenir une institution culturelle et scientifique d'ordre international.



17

16. Alfred NORMAND  
Reconstitution d'un chapiteau corinthien de la Basilique, v. 1850.  
Dessin au crayon relevé de lavis brun et rose;  
38 cm x 24.

18



17. François-Wilbrod CHABROL  
Reconstitution du temple d'Apollon (à l'époque, attribué à Vénus), 1866.  
Encre de Chine et aquarelle; 63 cm x 1 m 16.

18. Relevé du temple d'Apollon dans l'état existant en 1866.  
33 cm x 81.

Pompéi, ville de 20.000 habitants, sans prestige particulier, sinon celui d'être restée, avec Herculaneum et Stabies, le témoin unique de la vie dans l'Antiquité, a de nouveau passablement souffert du récent tremblement de terre survenu à la fin de l'année 1980. Presque partout, depuis, les murs des maisons, étayés pour éviter l'effondrement, restent dans un état précaire alarmant dont l'exposition ravive plus encore l'aspect dramatique.

Après Paris, Naples et Lille, le Musée J. Paul Getty recevait, du 16 avril au 25 juin, les envois dans un cadre exceptionnel puisque le bâtiment, situé à Malibu, sur la côte du Pacifique, s'inspire largement de la Villa des Papyrus, située près d'Herculaneum. Construite autour d'un spacieux péristyle, cette villa est reliée à un vaste jardin tout en longueur, axé sur un vivier et entouré d'une colonnade.

Les envois comprennent les travaux de Félix-Emmanuel Callet (1823) sur l'ensemble du Forum; ceux de Paul-Émile Bonnet, qui groupent des relevés du Grand Théâtre, de l'Odéon, du Forum triangulaire, du Quartier des soldats et de la Palestre samnite; ceux de François-Wilbrod Chabrol (1867) sur le

Temple de Vénus, aujourd'hui donné à Apollon et, enfin, ceux de Léon Chiffliot (1903), qui portent particulièrement sur les maisons et l'urbanisme. En 1910, Léon Jaussely reprend une étude du Forum dans une restitution d'ambiance urbaine. Parallèlement, on y présente des dessins, des relevés personnels et des envois de *commençants*, dont ceux de Félix Duban, futur bâtisseur de l'École des Beaux-Arts de Paris, et ceux de Charles Garnier, devenu célèbre comme constructeur de l'Opéra de Paris. Des photographies de l'architecte Alfred Normand, parmi les premières à être prises des ruines antiques sont également en montre.

1. Le premier grand Prix de Rome, lauréat du concours établi sous les auspices de l'Académie de France, était pensionné à la Villa Médicis pour une durée de cinq ans. Les envois de quatrième année portaient invariablement sur l'étude approfondie d'un monument ou d'un site antique.

2. Les travaux exposés proviennent de l'École des Beaux-Arts de Paris, de l'Université de Lille et de l'Académie de France à Rome.

3. Le deuxième d'un cycle de trois expositions comprenant en premier lieu le voyage en Italie de Viollet-le-Duc et, en dernier lieu, les architectes français sur les sites grecs au 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles.

Claude BEAULIEU

## PARIS

### MAN RAY, OU UN AMÉRICAIN À PARIS

Tout comme Van Dongen, quelques années auparavant, Man Ray, qui ne s'appelait pas réellement Man Ray, débarqua à Paris un 14 juillet, le 14 juillet 1921.

Peut-être que, tout comme le Hollandais, crut-il que Paris était une fête perpétuelle avec bals aux carrefours et lanternes vénitienes; toujours est-il qu'il s'y installa, ce que Van Dongen avait fait, le 14 juillet 1897.

Il y a quelques années encore, on pouvait apercevoir dans le quartier Saint-Sulpice un monsieur qui ne souriait jamais, se déplaçant comme dans un rêve ou un autre monde. Il faut bien reconnaître que la rue Férou, où habitait ce monsieur qui n'est autre que Man Ray, est une rue surréaliste: personne n'y passe ou presque, et une façade quasiment aveugle ressemble à un tableau de Magritte, mais cela lui importait aussi peu que lorsqu'il habitait l'Amérique.

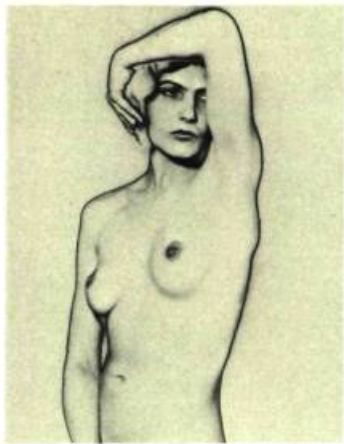




19. Man RAY  
Portrait de Sade.  
Huile sur toile; 60 cm x 45.  
États-Unis, Coll. particulière.



20. Juliet, v. 1945.  
Photographie.  
Paris, Coll. particulière.



21. Sans titre.



22. Francis Picabia, 1923.

Ce vieux monsieur sérieux a passé sa vie à faire sérieusement des choses qui, pour le commun des mortels, peuvent passer pour peu sérieuses. Un vieux relent de dadaïsme traînait par là. Or, Dada est une méthode rigoureuse et prudente pour découvrir une vérité première dans l'acte de création. Il restait pratiquement seul de sa génération, cet œil qui photographie deux générations, puisque la marquise Casati aurait cent ans passés aujourd'hui, mais que Philippe Soupault et Louis Aragon sont heureusement toujours là.

Ce vieux monsieur en question, lorsqu'il était jeune, faisait en quelque sorte une concurrence déloyale à Harcourt ou Sam Levin; il photographia à sa manière — la meilleure soit dit entre parenthèses — tout le *Gotha de l'intelligentsia* des deux mondes.

C'est à ce spectacle, car c'en est un, que nous convie l'exposition organisée au Centre Georges-Pompidou (10 décembre 1981 au 12 avril 1982). Un livre très remarquable édité par Philippe Sers, premier ouvrage de cette jeune maison d'édition, est le catalogue privilégié de ce spectacle, et nous n'hésitons pas à en emprunter des passages.

En 1972, le Musée National d'Art Moderne avait consacré une grande rétrospective à la peinture de Man Ray. Aujourd'hui, et c'est compréhensible, car on ne répète jamais la même chose, elle n'est, cette peinture, que l'antichambre de la photographie; d'ailleurs, Man Ray vint à la photographie par la peinture. Roland Penrose, dans une monographie qu'il consacra à son ami écrit: «Man Ray étant fondamentalement poète, la ligne de partage entre la peinture et la photographie se fait, chez lui, indiscernable.» Et ces photographies de Man Ray témoignent de l'extraordinaire richesse culturelle — le mot alors n'était pas employé — de la première partie du 20<sup>e</sup> siècle à Paris, Ville lumière et encore phare du monde. Bien sûr, pour la jeune génération, l'échiquier surréaliste est un cimetière ou un monument aux morts; André Breton, le pape du surréalisme (du moins l'a-t-il prétendu et affirmé par ses excommunications), René Crevel, Giacometti, Picasso, Brauner, De Chirico, Max Ernst, Tristan Tzara, Yves Tanguy et bien d'autres ne sont plus, mais à travers leur portrait, fixé par Man Ray alors qu'ils étaient tous en pleine création, on se rend compte de ce que représentait Paris, c'est-à-dire la France au temps des années

folles, qui demeurent bien plus sérieuses qu'on le croit ou qu'on le croyait alors. Donc, Man Ray, témoin de son temps face aux autres créateurs — peintres, écrivains, sculpteurs, tous poètes —, Man Ray est aussi témoin des excentriques — Nancy Cunard, Kiki de Montparnasse, Suzy Solidor, Meret Oppenheim, Sonia Mossé, Nush Éluard, Virginia Woolf, l'inoubliable marquise Casati — et, enfin, de tout ce que fut la Café Society des années 30.

«Ce qui était mystification pour les autres n'était pour moi que mystère», a-t-il écrit. Voilà encore un autre aspect du personnage, le créateur insolite, que l'on retrouve dans certaines photographies exposées.

Le hasard faisant bien les choses, ce qui aurait pu être déboire était souvent pour lui heureux succès. A preuve, au sujet du portrait de la marquise Casati, cette histoire qu'il a lui-même relatée: «Ce soir-là, je développai les négatifs; ils étaient flous. Je les mis de côté et considérai cette séance comme un échec. N'ayant pas de mes nouvelles, la Marquise me téléphona peu après; je déclarai que les négatifs ne valaient rien, mais elle insista pour les voir, si mauvais qu'ils fussent. J'en tirai quelques-uns où l'on distinguait un semblant de visage; sur un des négatifs on voyait trois paires d'yeux — c'est précisément cette photo qui l'enchantait. «J'avais fait le portrait de son âme», dit-elle, et elle m'en commanda des douzaines d'exemplaires. La photo de la Marquise fit le tour de Paris. Des personnes appartenant aux cercles les plus fermés commencèrent à venir, s'attendant toutes à des miracles. Je dus quitter ma chambre d'hôtel et trouver un vrai studio.»

La photographie, aujourd'hui si sophistiquée, n'est-elle pas née, elle-même, d'un hasard? Man Ray s'est servi des moyens techniques de truquage mais, pourrait-on dire, de façon empirique. Il s'est servi aussi de l'absurde: un monsieur (c'est Philippe Soupault), torse nu, ayant une canne sous le bras gauche et un chapeau sur la tête. L'énorme Picabia, les cheveux en frange sur le front, lui aussi torse nu, a l'air d'un lutteur sumo japonais. Mais, en dehors de ces accessoires, tout comme au cirque, le clown reste le clown et, tout compte fait, la marquise Casati dans son excentricité voyait juste: Man Ray photographiait des âmes. La folie se lit sur les très beaux et les très classiques clichés d'Antonin Artaud dès 1926; la superbe d'André Breton, qui n'a pas besoin de soutane blanche pour avoir l'air d'un pape dérisoire du

surréalisme; Kiki de Montparnasse [Alice Prin de son vrai nom, venue de sa Bourgogne natale pour poser dans les ateliers de peintres célèbres, modèle qui fit quelque bruit en son temps, fille facile avec qui il vécut de 1922 à 1926] dont il a su rendre, dans ces portraits photographiques, la robuste santé, l'air canaille, un côté peuple assez vulgaire et, en même temps, dans un grand nu à peine drapé, une réelle élégance de belle pouliche de race. Quant aux truquages absolument merveilleux, il les a surtout réservés à Juliet Browner, sa femme, faisant de cette superbe fille des personnages dignes de la tragédie antique.

Le surréalisme est, lui, de deux ordres: le hasard, bien sûr, et l'organisation de l'insolite.

Le hasard a pour titre *A l'heure de l'observatoire, les amoureux*. Au revers de l'exemplaire du Musée d'Art Moderne de New-York, daté de 1934, est écrit: «La double image de la poitrine et des omoplates ne s'est révélée qu'au développement — signification surréaliste.»

Quant à l'organisation de l'insolite, c'est dans la photo de Meret Oppenheim, en compagnie de Louis Marcoussis, que nous la trouvons. Une dame nue est debout contre les portes d'une armoire Louis XIII; elle tend sa main gauche à un monsieur en pantalon rayé, veste à pochette et chapeau melon. Le monsieur — c'est Marcoussis — essuie avec une serviette blanche les doigts de cette main, celle de Meret Oppenheim dont Man Ray fit des photos de nus assez extraordinaires, mais, aussi, un cruel portrait vers 1950 lorsque la jolie fille n'était plus qu'une excentrique, vieillie et fanée, portant des bouchons de champagne en guise de boucles d'oreille.

Le plus insolite se compose des rayographies. Man Ray raconte lui-même cette aventure: «Les cuvettes et les bouteilles contenant des solutions chimiques, le verre gradué, le thermomètre et une boîte de papier photographique se trouvaient sur la table, éclairée par ma petite lampe rouge. J'allumai pendant quelques secondes l'ampoule qui pendait au plafond puis je développai les épreuves. C'est au cours d'un développement que je tombai sur un procédé pour faire des photos sans appareil: je nommai celles-ci rayographs. Une feuille de papier vierge se trouve sous les négatifs, parmi celles qui étaient déjà exposées.»

D'abord, j'exposai à la lumière plusieurs feuilles que je développai plus tard ensemble. Pendant quelques minutes j'attendis en vain



que l'image apparaisse. Tout en regrettant d'avoir gaspillé du papier, je posai machinalement un petit entonnoir de verre, le verre gradué et le thermomètre dans la cuvette, sur le papier mouillé. J'allumai la lumière; sous mes yeux, une image prenait forme. Ce n'était pas tout à fait une simple silhouette des objets: ceux-ci étaient déformés et réfractés par les verres qui avaient été plus ou moins en contact avec le papier, et la partie directement exposée à la lumière ressortait, comme en relief, sur le fond noir. Je me souvins d'avoir posé, quand j'étais gosse, des fougères dans un petit châssis. En les exposant à la lumière, j'obtenais un négatif blanc de ces fougères. Mes rayographs partageaient du même principe, mais il s'y ajoutait un effet tridimensionnel et toute la gamme des valeurs. Je tirai encore quelques épreuves, mettant de côté le travail urgent que je devais faire pour Poiret, et épuisant mon précieux stock de papier, je prenais tout ce qui me tombait sous la main: la clef de ma chambre d'hôtel, un mouchoir, des crayons, un blaireau, un bout de ficelle. Je n'étais pas obligé de les mettre dans un liquide. Il suffisait de les poser d'abord sur un papier sec et de les exposer à la lumière pendant quelques secondes, comme des négatifs. Le lendemain matin, j'examinai mes résultats et épinglai au mur quelques rayographs, que je trouvais étonnamment mystérieux et neufs.»

François LE TARGAT

#### JEAN KNOLL — L'ART DE LA SURFACE

Désormais, l'art n'a plus à s'encombrer d'anecdotes. Une œuvre doit porter en elle son entière signification. Plus de musicalité, plus de littérature, rien qui ne soit de la peinture à l'état pur. Des couleurs absolues, libres de toute incidence. Une peinture possédant toute l'explication. Rien qui ne soit elle.

Il est, plus que souhaitable, impératif, de brandir ce credo avant d'aborder l'art de Jean Knoll. L'oublier, ou plus coupablement, l'esquiver, conduirait au verbiage culturel, à la littérature encore une fois, bref, dans une voie diamétralement contraire à la bonne. Mais nous parlerions peut-être mieux de peinture s'il était loisible d'aligner, jusqu'à épuisement, et sans autre forme de procès, des épithètes et des attributs auxquels succéderait l'interjection. Poser la toile devant soi: Solidité. Sensualité. Proportions. Architecture. Clarté. Surtout sans analyse, ni spéculation. Méthode d'autant plus appropriée que la peinture est avant tout (de tout temps d'ailleurs, et seulement!) picturalité, hostile de surcroît, à ce qui ne l'est pas; un article, par exemple. (Atteindre à un style qui ne serait plus que jets d'encre au visage...)

Si la peinture de Knoll ne prédispose guère au bavardage, elle frappe dès l'abord par sa concision architecturale. Constructions se distinguant par une stricte solidité. Plus qu'un choc, elle crée un impact; elle se précipite, entre de force dans l'œil, et vertigineusement. Comme un triomphe.

Pour peu que ceci soit de quelque instruction, sachons qu'au départ, Knoll choisit volontiers un paysage (une vallée), ou un morceau d'architecture, dont il ne retient qu'un nombre entendu de lignes; mais un nombre réduit, quelquefois deux ou trois seulement.

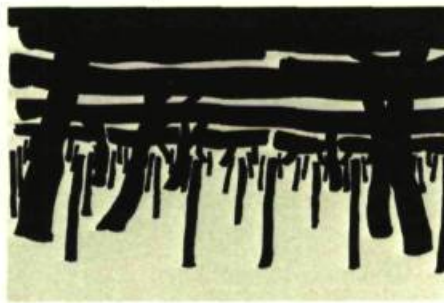
Ces lignes noires et vigoureuses, contrairement aux fameux traits de khôl qui limitaient jadis les corps pour les détacher de l'ensem-

ble, ou pour souligner leurs reliefs, ici, distribuent l'espace et signalent des prolongements. Leur fonction vise plutôt à élargir la vision, à ménager des plongées complémentaires vers d'autres espaces.

En même temps, ce trait rythme la toile, définit un mouvement, mais non pas un mouvement unique. Car il s'agit d'un trait nombreux, polyvalent, qui demeure toujours possible; une ligne en devenir, exprimant à la fois du futur et du passé. On lui consent plusieurs emplois, voire même une existence abstraite.

Tout le tableau s'articule autour de ce trait. Solide toujours, la composition n'est cependant jamais condamnée au statisme ou au monolithisme. Il faut reconnaître que le peintre a trouvé dans son trait, l'instant d'équilibre idéal entre dynamisme et solidité. Il est un axe autour duquel pivote, ou sur lequel s'appuie, tout le dynamisme de l'œuvre. Car les toiles de Knoll bougent; plus exactement, on sent qu'il y a circulation de la vie. Ce qui habituellement surprend par sa robustesse, déçoit souvent quant à l'élégance ou à la vivacité. Or, il semble que Jean Knoll parvienne à donner à la solidité le mouvement, à moins que ce ne soit de la solidité au mouvement. Équilibre infaillible, mais mobile absolument. Autant elle en impose par ses caractéristiques sculpturales, par sa force ramassée, autant la composition reste souple et respire.

Pour sûr, il n'est nullement indispensable que l'on se souvienne — que l'on sache même — qu'il y avait à l'origine une vallée ou un Front de Seine; le peintre a retenu d'eux les lignes essentielles, qui lui servent à manœuvrer l'architecture générale de sa toile. Il est entendu que Knoll réalise ses œuvres à l'atelier, et non d'après nature.



23. Jean KNOLL  
Sans titre.

Encre de Chine sur papier; 56 cm x 78.

C'est plus évidemment la couleur qui reconstruit l'espace, qui lui dispense des dimensions et le restitue dans tous ses états. Puisque la peinture ne peut rien exprimer du temps (quoique suggéré ici, on l'a vu), elle dira tout par l'espace. En conséquence, celui-ci sera littéralement envahi. Il importe que la toile soit une structure où les rapports entre les couleurs, leurs valeurs respectives («Un kilo de vert est plus vert qu'un demi-kilo») et où les lignes prennent souverainement possession de la surface.

L'art érotique se limiterait-il juste à l'illustration de scènes érotiques?

En outre, on sent chez le peintre, une joie (ne pas conclure cependant que Jean Knoll travaille dans l'euphorie; il y aurait plutôt lieu de parler dans son cas de parturition), une joie, donc, de façonner la couleur minérale; un bonheur de pétrir le granit. Sa couleur, en effet, se montre d'une extrême densité, quelque éclat qu'on lui veuille, sans par ailleurs, jamais renoncer à la nuance. Elle

paraît avoir été sculptée, tant elle résiste. De là, certainement, l'irrépressible sensation de force catégorique et de puissance radicale. Couleur assez robuste pour soutenir la structure et, mieux encore, pour tailler la compacité de l'espace.

Certes, il y aurait à dire également de cette détermination à la faire jouir (n'est-ce pas l'ultime formule pour témoigner de soi?). La toile retient le moment de jubilation de la couleur, tandis que pour l'artiste, son application marquerait davantage la délivrance. Puissamment sensuelle, cette peinture — érotique — saisit le spectateur à bras le corps et, comme une large main, lui masse le visage et les yeux. Essentiellement poreuse aussi, pleine de microscopiques concavités, elle recèle des secrets et des phénomènes qui contaminent le regard, puis le souvenir qu'on garde d'elle. En aucune manière elle ne rassure, alors même qu'elle comble.

La création n'est pas invention, mais ce formidable effort de transcription. (M.K.)

Il convient de préciser qu'un art procédant par méthodes bien arrêtées, marchant abruptement à son but, aurait toutes les chances de produire des œuvres aussi rigides qu'accablantes s'il n'était balayé par un souffle courant sur toutes les toiles et les entraînant dans le même élan passionnel. Alors que certains artistes proposent à notre convoitise des chairs aussi pulpeuses qu'un cintre, Knoll, alliant la générosité de tempérament à la prodigalité, communicative à ses architectures, une richesse d'expression et une charge d'émotion autrement substantielles.

Laisser entendre qu'une de ses toiles irradiée du centre, qu'elle évolue de la gauche ou du bas, serait assurément donner dans les appréciations oiseuses. Il est clair que, dans cet art, chaque élément participe du tout, n'existe qu'en fonction de l'ensemble et y contribue pleinement. La toile n'offre pas d'ouverture vers l'extérieur (sinon de face, bien sûr), ni ne cherche à suggérer une continuité physique au delà des contours du tableau. Elle n'exprime qu'elle-même, et c'est immense. Cependant, les dimensions sont en général de taille moyenne: 150 cm sur 100.

Sans doute, ces considérations tiennent-elles pratiquement lieu de principes depuis l'apparition du synthétisme, il y a un siècle. L'un des mérites de Jean Knoll est d'être parvenu à créer — tout en restant préoccupé de cet esprit — un art achevé, parfaitement original; une œuvre singulière, libre d'influences, sans redite, et d'avoir réussi à conduire cette réflexion à son aboutissement le plus naturel. Peut-être considère-t-il que les problèmes strictement picturaux soulevés par un Matisse — et en dépit des réussites que l'on connaît — ne sont toujours pas complètement résolus. Il faudra l'admettre; car c'est précisément une soif de résolution que cette peinture étanche; soif qui n'était donc pas, jusqu'à ce jour, satisfaite.

Enfin, il apparaît que la régularité dans le travail, à l'écart des commandes du marché ou de la mode, et le retrait à la fois physique et spirituel (Knoll exposera pour la première fois, cet été, après 20 ans de sacerdoce) furent nécessaires pour mener cet art à son terme et pour que notre esprit, grâce à lui, débouchât, ne serait-ce qu'un instant (ne serait-ce même qu'une illusion) dans la compréhension et dans la clarté.

1. À la Galerie d'Orsay, de Paris, du 6 au 26 mai 1982.



## FAIRE VOIR LA SCULPTURE

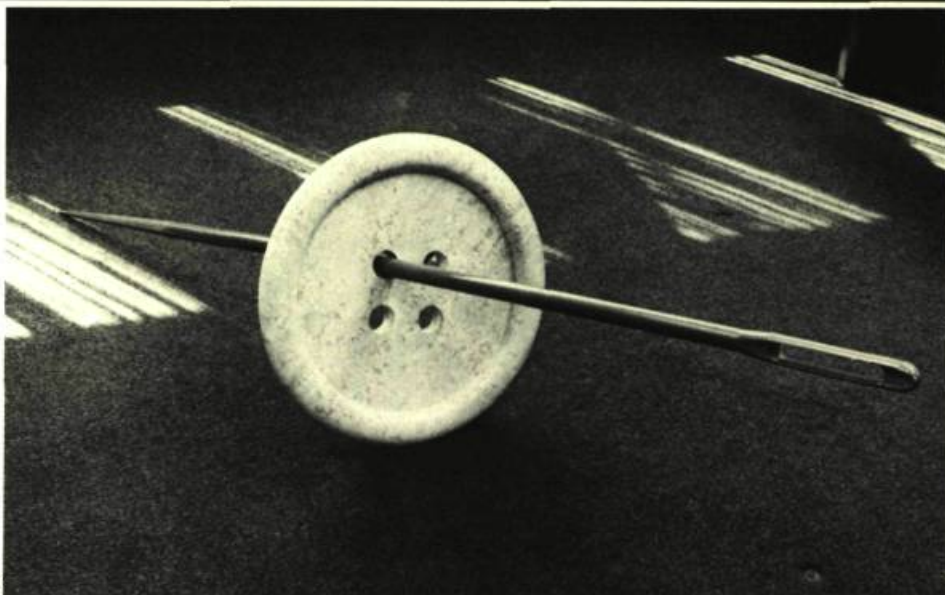
L'importance des interventions plastiques dans l'espace, qu'il soit intime ou public, confère à la sculpture contemporaine un rôle encore difficile à appréhender, les propositions étant variées et les occasions de voir les œuvres, peu nombreuses. Aussi, faut-il féliciter la Compagnie Rothmans de s'intéresser à la sculpture (déjà elle a fait circuler l'Exposition Manzù) et d'avoir sollicité la collaboration du Conseil de la Sculpture du Québec dans la préparation d'une exposition qui groupe vingt et un sculpteurs du Québec et un ensemble de dessins provenant des meilleurs travaux de six universités. L'exposition circule actuellement dans les villes du Québec.

A Montréal, la présence de la sculpture et des dessins, en mai, dans le grand hall du Centre Claude-Robillard, s'harmonisait au

24. Joan ESAR  
*Le Mur Inca.*  
Pierre calcaire de Saint-Marc.



26



lieu, et la présentation facilitait le rapport toujours complexe qui existe entre création et population. Aucune tendance n'a été privilégiée; figuratives ou non figuratives, simplement des œuvres où l'artiste exerce un contrôle sur sa proposition et témoigne de ses inventaires du langage plastique et des conquêtes nouvelles du matériau utilisé.

L'exposition itinérante est contraignante; elle impose des formats, des limites de poids, et la sculpture à l'âge du monumental a du mal à se définir en petits formats. Mais elle a subi cette fois l'épreuve avec succès. Les sculpteurs des années 1980 ont hérité des nombreuses recherches qui sont en cours depuis le début du siècle et qui ont contribué à l'avènement de nouvelles esthétiques. Chacune des propositions de l'exposition nous donne des indications sur les rapports de l'artiste avec la notion de modernité. Sa fonction d'initiation ajoute au plaisir de l'œil les joies d'une meilleure connaissance.

Andrée PARADIS

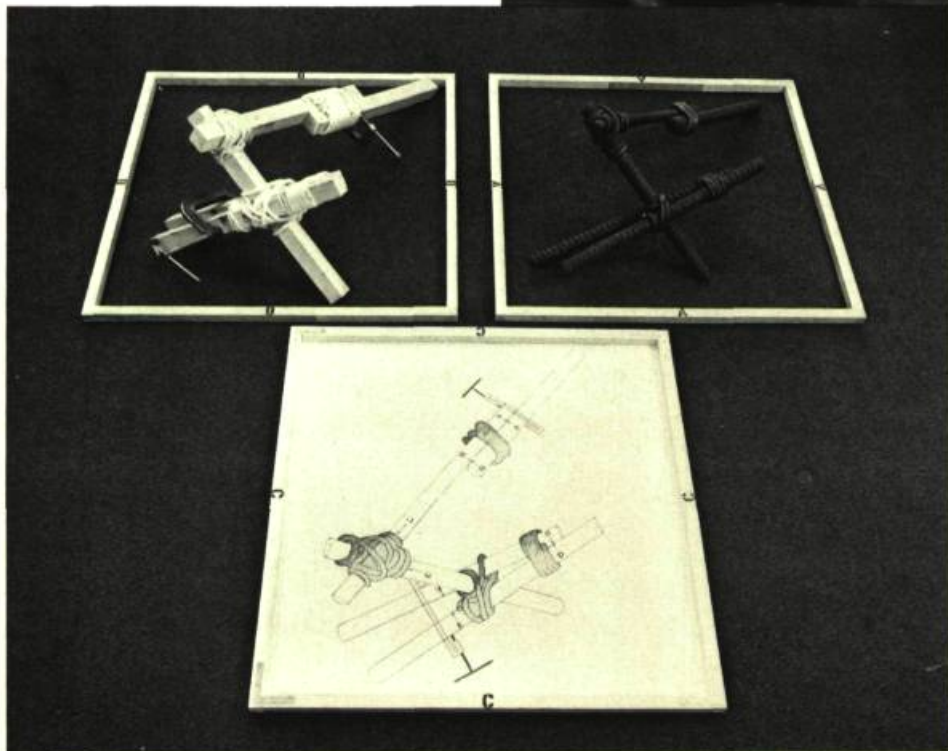
25

25. Pierre LEBLANC  
*Transfert ABC.*  
Acier, bois, corde, serres, carton.

26. Esther LAPOINTE  
*Bouton.*  
Marbre, acier.

27. Ivanhoe FORTIER  
*Sans titre.*  
Aluminium.

28. Rusdi GENEST  
*Transcendance de l'appel.*  
Bronze à cire perdue.



27



28



**ODYSSÉE D'UN GRAVEUR**

On doit remercier la galerie Norman Mackenzie de l'Université de Régina d'avoir organisé une exposition des œuvres de Rodolphe Bresdin, un des meilleurs graveurs du 19<sup>e</sup> siècle. Il est malheureusement peu connu au Canada, les occasions de voir ses travaux ayant été rares. Organisée à Régina, l'exposition itinérante s'est arrêtée à Montréal, au Musée des Beaux-Arts, du 15 janvier au 28 février. Elle marquait en quelque sorte un retour aux sources, puisque Bresdin a séjourné à Montréal de 1873 à 1877. Il semble

qu'il ait laissé peu de traces de son passage en terre canadienne.

L'exposition est le fruit des recherches entreprises autour de la seule œuvre de Bresdin qui fasse partie de la collection de la galerie, une des plus significatives, la dernière eau-forte qu'il a tirée et qui s'intitule *Mon rêve*. Cette galerie a pour politique de mettre en valeur les œuvres de sa collection à l'aide de rapprochements avec celles d'autres musées.

Bresdin a été l'ami des écrivains Théodore de Banville, Théophile Gautier, Baudelaire, Claretie, Dusolier, Catulle Mendès, qui l'ont

souvent tiré de mauvaises passes financières. Bohème invétéré, il connut une vie de misère et mourut dans l'isolement. Odilon Redon comptait Bresdin au nombre de ses maîtres, tous deux ayant de solides affinités pour la rêverie secrète et la vie énigmatique. Le côté exact et minutieux des gravures de Bresdin, sa science prodigieuse du détail, l'incursion dans le fantastique, tout invite à découvrir ce graveur puissant. Le catalogue qui accompagnait l'exposition est digne des plus grands éloges.

Andrée PARADIS



29. Rodolphe BRES DIN  
*Un Amérindien du Nord*, 1878.

30. Rodolphe BRES DIN  
*César et ses prisonniers*, 1878.  
Lithographie; 157 cm x 21,5.  
Cleveland, Musée d'Art.



**BOSTON**

**RAYONNEMENT DE LA GRAVURE QUÉBÉCOISE**

Présentation intéressante que l'exposition regroupant 21 artistes québécois, intitulée *Prints and Plates* et présentée à la Bibliothèque de Boston, en avril dernier, les œuvres étant accompagnées de leur planches de bois ou de métal.

Les graveurs participants étaient: Irené Belley, Myrna Bercovitch, Gilles Boisvert, Louis-Pierre Bougie, Kittie Bruneau, Monique Charbonneau, Paul Cloutier, René Derouin, Eva Landori, Tin Yum Lau, Janine Leroux-Guillaume, Doreen Lyndsay, Andrew Lui, Marc-Antoine Nadeau, Indira Nair, Louis Pelletier, Sue Rusk, Robert Savoie, Pierre-Léon Tétreault, Serge Tousignant, et Josette Trépanier.

Subventionnée par Lavalin Inc., organisée par Léo Rosshandler, et placée sous le patronage de la Délégation du Québec en Nouvelle-Angleterre, cette exposition a permis de mettre en lumière à l'étranger la vitalité et la versatilité de nos graveurs.

Cette exposition, rebaptisée *Planches et planches*, sera présentée aux Montréalais au Forum des arts de Terre des Hommes, sis dans l'ancien pavillon de France, du 23 juin au 29 août 1982. Elle visitera ensuite Calgary, Ottawa-Hull, Moncton, Toronto et Winnipeg.

Elle continue la tradition des expositions annuelles de Lavalin, inaugurées en 1978 et axées sur un thème tiré de l'actualité artistique.



31



33

31. Marc-Antoine NADEAU  
*Gluzow*, 1978.  
60 cm 3 x 45.

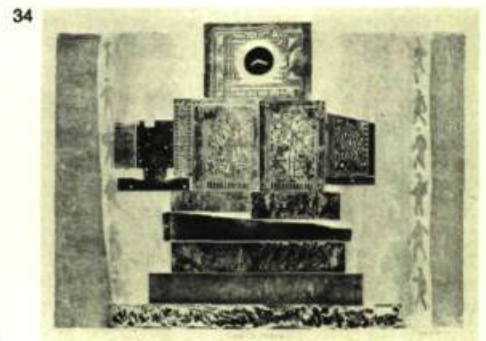
32. Tin-Yum LAU  
*Le dernier défi*, 1978.  
43 cm 8 x 59.

33. Gilles BOISVERT  
*Un vieux se promène*, 1979.

34. Eva LANDORI  
*Time is money*, 1981.  
69 cm 2 x 58,4.



32



34