

## Expositions

---

Volume 27, Number 108, Fall 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54424ac>

[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(108), 64–74.

## RÉCEPTION DE LA DINNER PARTY



œuvre de  
Melica Kauffman



## Les pique-assiettes de l'auberge espagnole

«L'histoire (en général telle qu'on l'écrit ou la rapporte est un réseau de bifurcations où transitent des parasites. Ils interdisent, de leur bruit, qu'on entende le bruit des parasites qui mangent, qu'on entende le bruit de l'histoire qu'ils font. Des parasites font l'histoire, festin, banquet, bruit de mâchoires, des parasites la font oublier»<sup>1</sup>. A plus forte raison, l'histoire de la *Dinner Party*, festin de fil et de porcelaine, *Banquet* au féminin, Cène offerte à la déesse primordiale sacrifiée sur les autels de la civilisation judéo-chrétienne... Mais, alors qu'au *Festín de pierre* c'est Don Juan qui détient la parole, qui théologise et commande qu'on lui serve à dîner; alors que les nombreux invités au *Banquet* de Platon parlent à tour de rôle pour philosophe de sujets sérieux, laissant Diotime, la seule femme admise, discuter sur l'amour; alors que le Christ de la Cène prononce les paroles sacrificielles de la consécration, incarnation du Verbe, les convives de la *Dinner party* sont muettes. Absentes. La table est mise en leur honneur, chaque place identifiée par leur nom, assiette et napperon allégoriques d'elles-mêmes, mais les invitées ne sont pas là. Les parasites, eux, sont arrivés. Bruit de la langue, écrite ou parlée, dactylos, radio, bruit parasitaire des audioguides<sup>2</sup>, traductions<sup>3</sup>, intention, description, répétitions, impressions, discussions, sons, cris, tics: le bruit des parasites qui mangent, le bruit de l'histoire qu'ils font<sup>4</sup>.

Pourtant, on n'a pas trop parlé, trop écrit sur la *Dinner Party*. Le propre de l'œuvre d'art est d'être polysémique, plurivoque, de faire entendre plusieurs voix. Les nombreuses voix entendues se rangent en deux camps. La presse féministe et la presse féminine pavoi-sent. Un certain milieu de l'art fait la fine bouche, prend le tout avec un grain de sel sarcastique, grignote le détail du bout des dents, l'appétit coupé devant l'abondance, la générosité de la matière à digérer. Il faut reconnaître que le goût anémié par l'ordinaire d'œuvres à la limite du rien reçoit comme un coup à l'estomac avec cette installation maximaliste. Il y a à manger pour tout le monde, même si les assiettes sont vides car, ainsi qu'à l'auberge espagnole, chacun y trouve ce qu'il apporte. Depuis 1978, en effet, la perception qu'on a de l'œuvre a déjà changé et l'interprétation qu'on en donne. Mais, dans ce déplacement du discours critique, un fait demeure: la tendance à éviter de considérer la *Dinner Party* comme UN tout, sculpture environnementale, monument anthropologique.

Cette mise à l'écart de l'objet esthétique s'est opérée à Montréal selon trois modalités:

1) La comparaison de la *Dinner Party* avec les deux autres expositions montrées simultanément au Musée d'Art Contemporain, comme si chacune n'était pas d'abord à considérer en soi dans la spécificité de sa production, comme s'il venait à l'idée de traiter relativement trois expositions simultanées d'hommes artistes.

2) La relation à l'artiste et la référence à ses déclarations d'intention, alors qu'on sait l'interdit que la critique formaliste jette sur ce genre d'exercice. Dès 1978, j'ai manifesté mon agacement à voir J.C. (lisez Judy Chicago) un peu trop se prendre pour la géniale prêtresse dominant de haut les 400 talents qui avaient œuvré dans l'ombre à réaliser son concept. Est-ce une raison pour ne pas rendre justice à l'œuvre collective? Depuis quand l'ambition (nécessaire) et la mégalomanie (fréquente) de l'artiste (homme) entachent-elles sa production et nuisent-elles à l'objet esthétique?

3) La dénonciation du choix des 39 convives: «représentantes arbitrairement élues de la féminité, des femmes désincarnées, arrachées à la vie et à l'histoire comme les objets ethnologiques exposés dans les musées d'anthropologie, qui ne nous sont figurées que par leur nom avec lequel nous n'avons qu'une relation de savoir»<sup>5</sup>. La sélection a été opérée selon trois critères que précise Judy Chicago<sup>6</sup>, et la collecte des renseignements biographiques a occupé pendant deux ans une équipe multidisciplinaire de vingt chercheurs... Mais se demande-t-on si les noms d'hommes qui font, qui sont les histoires de l'art, de la philosophie, de la politique, de la médecine, etc., ont été ou non arbitrairement choisis? Si nous entretenons avec eux une relation de pur savoir? C'est précisément parce que nous connaissons leur vie et l'histoire où elle s'inscrit qu'ils nous semblent moins arrachés à la vie et à l'histoire. Ils font partie depuis des siècles de notre culture et nourrissent notre imaginaire. Ces femmes, de même, seraient vivantes si depuis l'enfance on nous avait appris leurs noms, leurs rôles, leurs légendes, si elles appartenaient à la mémoire collective. D'ailleurs, je suis sûre que les femmes qui visitent la *Dinner Party* ont avec l'œuvre une relation qui n'est pas seulement intellectuelle et que la question qu'elle leur pose n'est certes pas: «Êtes-vous dignes vous-mêmes d'être conviées à ce symposium?»<sup>7</sup> Elles éprouvent physiquement une pulsion de révolte devant l'ignorance et l'occultation perpétrées, celle d'Agnès contre Arnolphe au cinquième acte de *L'École des femmes*.

1. Judy CHICAGO  
Napperon pour Artemisia Gentileschi  
du *Dinner Party*, 1979.  
(Phot. Mary McNally)

2. The *Dinner Party*, 1979.

## Une expérience esthétique

Parler du public et de sa relation à l'œuvre présente, c'est définir une expérience esthétique. PUBLIC maximal s'il en fut puisque le Musée a battu tous ses records d'affluence avec 80,000 entrées, l'équivalent de la fréquentation annuelle. Comme à Brooklyn, comme partout. Il y a là un phénomène pop comparable aux concerts rock les plus fracassants, en art visuel, dans un musée, et à la Cité du Havre, ce qui n'est pas banal. Pour attirer les foules, nul besoin de recourir à une rhétorique populiste ou une mise en scène hollywoodienne, ce qui serait bien méprisant pour les femmes à qui on s'adresse. Tout simplement, la DP est un ART DE MASSE et la comparaison avec l'art des cathédrales, toutes proportions gardées, n'est pas fortuite. Son public potentiel tend à la moitié de l'humanité puisque c'est la première œuvre, que je sache, qui s'adresse spécifiquement aux femmes. «Qu'une foi vivante traverse la communauté, et elle touchera l'artiste, elle résonnera dans l'objet esthétique»<sup>(8)</sup> alors il attirera, dit Mikel Dufrenne, la masse qui se reconnaît en lui et vient s'y instruire, comme au Moyen-Âge. C'est chose faite. Les tenants de l'art pour l'art peuvent s'en affliger. Ceux qui croient urgent de retrouver une symbolique (Riopelle, par exemple) se réjouiront peut-être. On n'est pas surpris que cette «forme d'expression à la fois sophistiquée et accessible» pour «élargir le rôle de l'art»<sup>9</sup> a vu le jour en Californie.

La procession commence à la place de la déesse primordiale, déification du principe féminin qui règle l'univers, à la source de toute vie. Mais avant, il y a, il devait y avoir le choc, l'émergence hors la pénombre de l'immense triangle pointé vers le spectateur pour le tenir en arrêt. «Nous ne sommes en droit de distinguer les éléments de l'œuvre qu'à la condition de ne pas oublier qu'en fait la perception esthétique abolit les distinctions et va droit à l'œuvre totale»<sup>10</sup>. Par manque de recul, la totalité de l'œuvre n'était pas préhensible au MAC et le choc premier n'avait pas lieu. On butait dès l'entrée sur le sommet du triangle, les yeux dans la première assiette. À Brooklyn, au contraire, on éprouvait d'abord la beauté du tout, puissant et délicat, coloré et blanc. On réalisait l'importance du socle, assise de la table, 2300 tuiles de porcelaine irisées, opaques, d'où émane une lueur rosée qui fait passer «le continent noir» de l'ombre à la lumière. Le «pavé mémorial» possède la fonction intégrante qui unit les éléments variés en un tout harmonieux. Il est constitutif de l'objet esthétique intitulé *La Dinner Party*, monument qui transcende la somme de ses parties.

Les noms de 999 femmes sont parfaitement écrits en lettres d'or sur les tuiles, formant des courants qui aboutissent à un couvert. Au lieu d'y voir scolairement la distribution d'accessits, de médailles de consolation, au-dessous des prix d'excellence de la table d'honneur, je vois le nombre et sa signification cabalistique: trois chiffres 9, trois fois 3x3, l'indication d'une suite qui n'a pas de fin. Ces noms inscrivent la trame de la vie, l'éternité du quotidien.

Un autre agent d'unité qui authentifie l'œuvre d'art est la juste adéquation au concept des moyens utilisés, des techniques, des signes. Les arts dits féminins, traditionnellement rangés dans l'artisanat et les arts décoratifs plutôt que du grand Art son intentionnellement utilisés: tissage, broderie, tricot, peinture sur porcelaine. Ces pratiques utilitaires sont aussi intentionnellement détournées de leur fonction, de leur utilisation quotidienne pour devenir objets d'art, de célébration. Au diable, les clients *cheap* des McDonalds, assiettes en carton et gobelets en *foam*! Le luxe qu'elle a traditionnellement offert au Maître, prince, monseigneur, père, mari, curé, dieu,... la femme s'en gratifie. On ne sert plus don Juan, ni les philosophes, ni le Seigneur, occupés à «la meilleure part». Il n'y a rien à servir, ni personne. L'assiette est pleine d'elle-même; elle renvoie la femme à elle-même, à sa féminité (l'image vulvaire) et à sa nécessaire métamorphose (l'image du papillon).

Je ne vois pas pourquoi il faudrait s'offusquer des connotations religieuses de l'ensemble puisqu'il s'agit bien d'un immense autel triangulaire, d'une inversion de la Cène, d'un lieu de célébration sacrificielle commémorant les dons restés obscurs ou les dons de soi de cette longue théorie de femmes, autel paré de ses accessoires rituels: nappe brodée, dentelle blanche, calice... La forme est en adéquation au fond. S'il est toujours vrai qu'on reconnaît l'œuvre d'art à ce qu'elle agit d'abord sur l'individu et par elle-même, l'invite à l'attention et au respect<sup>11</sup>, et que la communion du public est le propre de l'expérience esthétique, c'est vrai à plus forte raison de la *Dinner Party* pour cette foi féministe qu'elle communique et cette référence à la Communion qu'elle inscrit dans sa forme. Trois bonnes raisons pour que la masse des visiteuses circule en observant le religieux silence du respect. Le trouve-t-on déplacé pour d'autres expositions? Est-ce qu'on le dénonce dans les chapelles performatives où il fait pourtant figure de contresens, alors que bien souvent la nature provocante de la performance ferait espérer un feedback autre, une réaction du public? De toute manière, on note récemment un retour au sacré, au religieux (au delà des religions), et particulièrement une réflexion sur le sens du sacrifice (René Girard) qui ajoutent à l'importance de la DP.

### L'histoire de l'art est terminée

Outre le silence religieux pendant la célébration et la perception esthétique, il convient de souligner la communication qui s'établit, la convivialité, l'ambiance de fête, ce que devrait être d'ailleurs toute communion vraiment vécue. Le recueillement est précédé d'une curiosité qu'exacerbe l'attente, et suivi d'une prise de conscience, de parole, après le frisson de révolte qui vous parcourt l'échine. La parole révoltée dit qu'il faut de toute urgence refaire l'Histoire, de fond en comble, depuis les commencements, toutes les histoires de toutes les disciplines. Pas une histoire des femmes à écrire parallèlement à l'histoire telle qu'elle est écrite au masculin singulier et pluriel, pas une histoire à-côté, adventice de lecture facultative. Le recensement qu'effectue la *Dinner Party* était nécessaire, il doit se poursuivre tous azimuts, mais il n'est pas suffisant.

Si le discours critique à son égard se déplace, il ne peut éviter de vider les questions fondamentales qu'elle soulève avant d'en changer. L'utilisation des techniques *artisanales* ne choque plus. Il semble admis qu'on puisse créer une œuvre d'art authentique à partir d'elles, de l'art tout court. Alors il faut aller au fond des

choses et inscrire dans l'histoire de l'art les réalisations majeures parmi les *ouvrages de dames*, réévaluer les broderies anonymes des trésors de cathédrales, les courtpointes en patchwork, les *travaux d'aiguille* (qui constituent à mon avis, la partie la plus remarquable de la *Dinner Party*), et admettre qu'ils peuvent montrer autant d'invention de création authentique que tels monochromes ou glacières sur toile, ou bric-à-brac en fils... de fer!

On mesure l'ampleur de la révolution à accomplir dans l'histoire de l'art. Est-ce pour cette raison qu'elle aspire à se saborder, si l'on en croit certains historien(ne)s? Cela a-t-il à voir avec le post-modernisme et la fin des avant-gardes? Les discours récents cherchent à ébranler la notion d'histoire et ont de nombreuses raisons de dire avec Hervé Fisher: «L'histoire de l'art est terminée»<sup>12</sup>. Le gommage systématique des femmes en est une bonne. Mais cette fin de l'histoire de l'art, des histoires, n'est-elle pas une ultime manière de refuser aux femmes leur place au banquet, au moment où elles étaient bien décidées à s'y inviter, à pousser la porte? «Nous sommes flouées, complètement flouées. Nous courons, depuis le début, de discours en discours, transcrits ou relatés, nous allons de boîte en boîte, chacune est vide et contient la suivante, l'explication ou la lecture va d'implication en implication, nous sommes hors d'haleine, attentives, suspendues. Enfin la boîte noire est là, enfin la vraie, le vrai banquet (...) où l'on boit pour de vrai la boisson d'immortalité (...), où l'ambrosie donne, enfin, la constance de ce qui est. Nous y sommes. La porte s'ouvre»<sup>13</sup>. Quelqu'un sort pour nous dire: Il n'y a plus de banquet, l'histoire de l'art est terminée...

1. Michel Serres, *Le Parasite*, Editions Grasset et Fasquelle, 1980, p. 316.
2. Le service d'audioguide a dû être supprimé au Musée d'Art Contemporain: on ne disposait que d'une trentaine d'écouteurs... pour 2000 personnes par jour.
3. La traduction du Ministère des Communications du Québec ne manque pas de piquant. On y lit: peintresse, autrice, cheffesse de file, apôtre internationale... mais *The Dinner Party* passe au genre masculin: le DP.
4. Afin d'éviter de me répéter, je renvoie le lecteur, pour la description et les impressions, à mon article dans *Cahiers de la Femme / Canadian Women's Studies*, 1981, vol. 3, no 2, p. 9.
- 5 et 7. Mikel Dufrenne, *Notes sur la Chambre nuptiale*, dans *Le Devoir* du samedi 20 mars 1982.
6. -A) La femme a-t-elle apporté une contribution importante à la société? B) A-t-elle tenté d'améliorer la situation des femmes? C) Sa vie reflétait-elle un aspect de l'expérience vécue par les femmes, ou constituait-elle un modèle pour l'avenir? - Catalogue, p. 7.
8. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1968, tome I, p. 109.
9. Judy Chicago, Catalogue, p. 5.
10. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie*... p. 302.
11. *Ibid.*, p. 110.
12. Titre du livre, Bolland, 1981.
13. Michel Serres, op. cit. p. 322, J'ai mis la citation au féminin.

Monique BRUNET-WEINMANN

### LA RÉTROSPECTIVE MARCEL BREUER

Présentée au Musée des Arts Décoratifs de Montréal<sup>1</sup>, une exposition, organisée par le Musée d'Art Moderne de New-York, retrace la contribution exceptionnelle de l'architecte Marcel Breuer à l'aménagement intérieur et au design de mobilier.

Né en 1902, Breuer fut l'un des meilleurs architectes qu'ait produit l'ambiance intellectuelle si stimulante du Bauhaus. On a souvent dit que la conception d'une chaise ou de toute autre pièce de mobilier est presque aussi exigeante que celle d'un bâtiment. A Dessau, entre 1925 et 1928, Breuer allait révolutionner l'ameublement en créant un mobilier fait d'acier tubulaire

réalisable par les méthodes modernes de production et conforme à la nouvelle esthétique prônée par le Bauhaus pour l'aménagement intérieur. Ce mobilier, dont plusieurs éléments sont devenus aujourd'hui des classiques — comme le fameux fauteuil club de 1927 où une double armature carrée soutenait l'usager — permettra une très grande flexibilité. L'accent était mis sur la légèreté, tant par les qualités intrinsèques de l'acier que par la transparence que ces formes linéaires procuraient. Édité par Thonet, la fameuse chaise cantilever, dite B12, reste encore aujourd'hui en production et est très recherchée. Le tube d'acier est ici plié en une sorte de S sur lequel repose le siège et le dossier en rotin canné. Avec ce modèle, Breuer avait inventé la chaise en suspension, une chaise qui n'avait pas quatre pieds. Ce design allait faire fureur. On raconte que l'idée lui en vint en observant les guidons d'une bicyclette. On peut voir l'essentiel de ses idées et de son vocabulaire formel, à cette époque, dans le brillant agencement qu'il réalisa pour l'homme de théâtre Piscator. C'est alors qu'il procéda à l'aménagement d'une *maison du sport* ou d'un *appartement de 70 mètres cubes* et fit les plans du Théâtre Kharkov de Moscou où il s'inspire des constructivistes russes.

Quittant Berlin en 1931, Marcel Breuer expérimentera avec d'autres matériaux, tels l'aluminium et le bois. Ses productions utilisant notamment le contre-plaqué plié ou découpé deviennent plus organiques. Passé aux États-Unis en 1937, après avoir vécu en Suisse et au Royaume-Uni, Breuer s'en tiendra dorénavant à une gamme limitée de matériaux et à un choix précis de meubles qu'il met au service de la plupart de ses conceptions d'intérieurs. Cette période américaine reste conforme aux principes que le designer a défendu tout au long de sa carrière mais les solutions formelles qu'il met de l'avant n'ont plus ce côté innovateur, absolument révolutionnaire, qu'ont eu les meubles tubulaires des années 30.

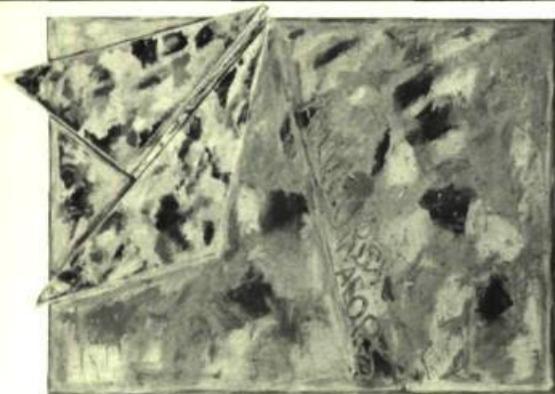
Comme beaucoup de designers et d'architectes issus du Bauhaus, Breuer était obsédé par la production de masse. Il rêvait d'une diffusion économique pour ses meubles qui, tant pour la forme que pour la matière, relevaient d'une praticabilité rationnelle. Paradoxalement, ce n'est qu'avec le succès de sa chaise cantilever, au cours des années 60, que ce meuble, conçu trente ans auparavant, pourra être vendu à un prix relativement accessible. L'exposition rend donc un hommage mérité au sens des matériaux et à l'intuition du grand designer qu'est Breuer, dont les réalisations majeures, aujourd'hui encore, sont très loin d'être démodées.

1. Du 16 septembre au 31 octobre 1982.

René VIAU



3. Marcel Breuer (1902-1981)  
Fauteuil, 1927-28.  
Acier tubulaire et toile.  
Coll. Museum of Modern Art, New-York.



## PEINTURE MONTRÉALAISE ACTUELLE

Alors qu'un vent néo-expressionniste souffle sur *Vie des Arts*, où en sont les peintres montréalais dont on parle? L'exposition Peinture montréalaise actuelle<sup>1</sup> propose un choix curieusement réparti, au sein duquel la peinture de l'Université Concordia triomphe. L'introduction du catalogue, par la conservatrice Sandra Paikowsky, donne une ampleur disproportionnée à cette manifestation.

Comme le fait remarquer Diana Nemiroff dans *Parachute 27*, Peinture montréalaise actuelle véhicule les restes d'une esthétique développée avec les expositions Béland, De Heusch, Jean, Kiopini (1977) et Six propositions (1979) auxquelles on pourrait ajouter Avec ou sans couleur (1978). Il importait à l'époque de balayer les courants des années 40 à 60 pour montrer une abstraction plus subjective tout en réaffirmant le prestige de cette voie picturale. Cette démarche fut copieusement légitimée par un discours critique de type universitaire et théorique, autant de la part des observateurs que des artistes eux-mêmes.

À propos du Dessin de la jeune peinture (1981), France Gascon rappelle le caractère réflexif de la pratique de ces artistes «peintres avant tout», d'abord préoccupés par la spécificité du médium, à laquelle sont venues s'ajouter quelques réminiscences figuratives. D'ailleurs la tendance actuelle est de réunir à nouveau les abstraits et les propositions figuratives. Paikowsky semble s'être inspirée partiellement des événements montréalais récents qui ont contribué à l'émergence de la jeune peinture. Ainsi Landon Mackenzie était la grande lauréate de la dernière biennale du Centre Bronfman (Été 1981), et ce lancement officiel a bien sûr catalysé le déroulement de sa carrière à l'intérieur d'un courant fashionable. Mais, on aurait pu remonter à la biennale de 1979 pour compter Suzelle Levasseur, dont l'apport est non moins important! Joliffe et Mackenzie ne suffisent pas vraiment pour rendre compte de l'actuelle débâcle figurative. On aurait pu noter des expositions comme Treize à Optica (mars 82) qui présentait, entre autres, Michel Martineau (2<sup>e</sup> prix à la dernière biennale du Centre Bronfman). Diana Nemiroff signale aussi l'absence de Lynn Hughes et de David Elliott. Et si l'on avait réellement voulu présenter un échantillonnage allant dans toutes les directions, il aurait été bon de témoigner des subtiles recherches postformalistes de Raymond Lavoie.

Certaines petites associations simplistes ne sont pas dépourvues de sens ici: on peut difficilement s'empêcher de penser que Gamoy suit Plotek de près. Jocelyn Jean comble un peu l'absence de Christian Knudsen, qui vient de terminer une exposition personnelle sur les

4. Louise ROBERT  
78-60, 1982.

Acrylique et peinture métallique sur toile;  
182 cm 9 x 243,8.  
(Phot. Gabor Szilasi)

5. Luc BÉLAND

*Prodrome: Camouflage for Antonin Artaud*, 1982.  
Techniques mixtes sur toile; 182 cm 9 x 182,9.  
(Phot. Gabor Szilasi)

mêmes cimaises... De même, Oxley représente un autre fruit (vert) de l'esthétique des années 70, fort mal digérée. Béland et Robert paraissent comme un compromis fait par Paikowsky à partir de la peinture concordienne.

Le concept de *réservoir* explique un peu le fait qu'une grande part de la peinture des années 70 s'est cristallisée pour devenir une collection d'images de styles facilement identifiables. Les cas de Joliffe et de Mackenzie sont encore plus explicites. Les expériences vécues dans la nature du Yukon deviennent la matière première pour Mackenzie; les motifs sont tirés du réservoir biblique chez Joliffe. Landon Mackenzie reproduit toujours les enclos de son succès... La sérialité est peut-être explicable en partie par une longue expérience de la gravure chez Mackenzie: les tableaux de *Lost River* donnent l'impression d'une même plaque sans cesse retravaillée.

À bien regarder, les travaux de Béland et de Robert sont encore parmi les plus intéressants, à cause du renouvellement qui les secoue de façon périodique. Le spectateur se heurte toujours à l'œuvre de Béland, qui reste fuyante ou laisse des écorchures aux yeux. Mais cela fait partie de sa qualité. La fragilité des supports et des superpositions d'images est une chose envoûtante. Chez Louise Robert, le dessin agit véritablement comme pépinière de la peinture, avec l'apparition du mot puis de la couleur libre, en même temps que des irrégularités de surface et de contour.

Peinture montréalaise actuelle introduit quelques petites brisures aux côtés des choix officiels qui ont prévalu depuis le milieu des années 70. Cependant la présentation de Sandra Paikowsky ne convainc pas vraiment de l'existence d'une pluralité au sein de la peinture montréalaise...

1. Luc Béland, Pierre Blanchette, Bernard Gamoy, Jocelyn Jean, Michael Joliffe, Landon Mackenzie, Daniel Oxley, Leopold Plotek et Louise Robert, aux galeries de l'Université Concordia, du 7 avril au 8 mai 1982.

Denis LESSARD

## UNE EXPÉRIENCE HÉTÉROCLITE

Bien sûr, quand une exposition s'intitule *Contrastes*<sup>1</sup>, on est malvenu à chicaner sur son manque d'homogénéité; néanmoins on peut trouver discutable ce type d'accrochage qui juxtapose assemblément les œuvres—même intéressantes—d'artistes qui n'ont visiblement en commun que de s'adonner régulièrement à la gravure et, à une exception près, d'avoir gravité autour de la regrettée Galerie L'Aquatinte. En outre, le seul intérêt de ce type de projet étant de faire voir des travaux fraîchement réalisés, on pouvait trouver agaçant le fait qu'une bonne partie des œuvres présentées aient déjà été montrées à Montréal, au cours des deux ou trois dernières années.

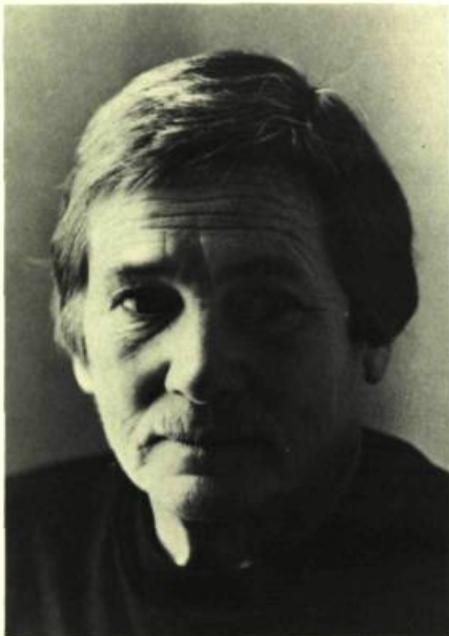
Cela dit, l'exposition ménageait quelques bonnes rencontres parmi lesquelles, en tout premier lieu, l'*Hommage à Duras* de Francine Simonin où on pouvait apprécier l'influence des grands dessins récents de l'artiste sur sa façon de prendre possession de l'espace de très petites eaux-fortes dont la présentation en forme de fenêtre à carreaux décuplait l'efficacité. Chez Béné et Tisari aussi, le va-et-vient entre le dessin et la gravure s'avère fertile: leurs dernières estampes—en noir pour la première et en couleur pour le second—apparaissent comme l'aboutissement magnifique de ces deux démarches exceptionnellement exigeantes qui réconcilient des écritures antithétiques. Quant aux grands sarcophages de Paul Lussier, l'aspect décoloré du support diversement manipulé leur assurait une présence autrement plus forte que celle des dessins précédents de l'artiste où la couleur n'avait qu'une fonction cosmétique. Enfin, j'ai également été sensible à la simplification de l'image chez la jeune Aline Beaudoin dont les derniers bois gravés, qui constituaient la plus belle surprise de l'accrochage, n'avaient plus les allures *didactiques* des gravures précédentes, mais montraient une liberté et une maîtrise qui nous font attendre beaucoup de ce graveur au cours des années quatre-vingt. Et, pour ces quelques propositions, *Contrastes* n'aura pas été un geste inutile.

1. Présentée à la galerie de l'UQAM, du 19 mai au 5 juin 1982.

Gilles DAIGNEAULT

6. Francine SIMONIN  
*Hommage à Marguerite Duras*, 1981.  
Eau-forte; 18 cm x 12.





7. Portrait d'Agnes MARTIN  
New-York, Gallery Pace.

### LES TRAITS D'AGNES MARTIN

C'est la première exposition importante à Montréal d'une Canadienne qui a émergé sur la scène new-yorkaise à la fin des années 50<sup>1</sup>. Agnes Martin a notamment connu les cercles des expressionnistes abstraits, puis des minimalistes américains. Mais tâchons de ne pas la situer outre mesure: elle-même désire vivement se dégager des étiquettes trop lourdes de sens.

On présente ici des œuvres relativement anciennes: une série de douze grands tableaux blancs de 1979, et la suite sérigraphique *On a Clear Day* (1973) qui réunit trente petits formats. La situation est partiellement due au passage de cette manifestation dans plusieurs centres: elle arrive à Montréal après un itinéraire de deux ans.

Dans les tableaux de 1979, la composition est basée sur un système de bandes horizontales de largeur variable; tout se joue dans le traitement du blanc et de la ligne. Certaines régions semblent parfois s'intercaler là où, ailleurs, il y avait un vide, d'autres s'effacent ou s'avancent, à la façon d'une respiration organique. Les frottements transforment la structure, atténuent sa rigidité. La sensualité transparait à la suite d'un travail délibéré: éraflures discrètes dans l'application de l'acrylique et de l'apprêt, nuances variées du blanc, irrégularité des lignes horizontales tracées au crayon.

L'espace pictural n'est pas fondé sur une base référentielle qui occuperait la partie inférieure du tableau. La force d'attraction de la composition est contenue dans la ligne médiane du tableau, et la tension s'articule à partir de cette région soulignée par un trait de crayon, bordée par d'autres bandes blanches ou simplement sous-entendue. Le spectateur est donc en position active, sa vision étant stimulée par toutes ces structures mouvantes.

Le principe respiratoire se vérifie également dans *On a Clear Day*. Les grilles fermées ou partielles, tracées en deux nuances de gris, évoquent la rigueur du papier millimétrique, ou la forme d'une feuille lignée sur laquelle il n'est rien besoin d'écrire. Ce travail fait appel à la disponibilité du spectateur, à sa faculté de contemplation. L'image demande qu'on s'applique à rechercher les variations ténues que renferme cette apparente uniformité.

Il n'y a pas lieu de reprendre ici la querelle des grilles, incluant leur caractère masculin ou féminin, la date et l'endroit de leur arrivée dans les mouvements de l'art américain, etc. Il importe de rappeler seulement que dans la présente exposition, la géométrie est doucement corrodée par la subtilité de la couleur et le trajet de la main qui trace. Une nostalgie discrète se glisse par le biais de ces légères destructions formelles, à cause de l'impossibilité – et de l'inutilité – de matérialiser la perfection en peinture. La forme particularisée traduit la quête personnelle. Nous sommes placés devant une construction patiente, marquée par les décisions, à la fois ferme et fragile. Le plan pictural est livré à l'action concertée de la peinture et de la mémoire.

Il est frappant que les œuvres dites non reproductibles soient tout de même reproduites. La peinture d'Agnes Martin pose ce problème à propos de la perception directe par le spectateur. Il y a toujours une solution de rechange: on donne une photographie de l'artiste. Le point de vue se modifie, et c'est le «human interest» qui prime. Voilà donc les traits d'Agnes Martin: le visage se lit, aussi bien que les œuvres.

1. Au Centre Saidye Bronfman, du 23 février au 14 mars 1982. Une exposition préparée par l'Institut Glenbow-Alberta, de Calgary, en collaboration avec la Galerie Mendel, de Saskatoon, la Pace Gallery et Parasol Press, de New-York.

Denis LESSARD

### LES CONTRADICTIONS FERTILES DE PIERRE BEAULIEU

À première vue, ce qui distingue principalement les toiles que Pierre Beaulieu exposait, le printemps dernier<sup>1</sup>, des dessins montrés en 1981, c'est le fait que, dans les œuvres récentes, les éléments colorés ne sont plus assujettis à un format rectangulaire immuable, mais qu'ils se donnent chaque fois une forme spécifique qui en augmente le caractère expressif. D'autre part, le recours au découpage et au laminage de la toile pour créer de nouvelles tensions s'explique par une série fort hétérogène d'œuvres sur papier, qui n'a jamais été exposée, et où le support était soumis à presque toutes les manipulations que permet sa nature. Enfin, la relative diversité de l'ensemble du travail de l'artiste est compensée par une recherche constante d'équilibre entre des éléments géométriques et des interventions plus libres qui, parfois, paraissent miser sur des accidents.

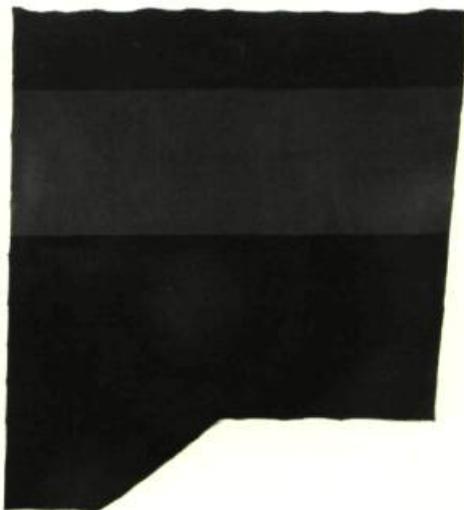
Cela dit, la dernière exposition de Beaulieu avait beau ne comprendre que quatre tableaux, on avait le sentiment que ceux-ci résumaient toute sa démarche antérieure et indiquaient quelques-unes des voies à explorer. Chacune des toiles présentait une image simplifiée par rapport à la suite d'œuvres sur papier qui lui avait frayé la voie, comme si Beaulieu n'avait retenu, pour cette matière et ce support qu'il redécouvrait, que les éléments les plus sûrs de son abondant vocabulaire, et en petit nombre. Toutefois, cette attitude réductrice empruntait une direction différente dans chaque proposition de sorte que c'était l'ensemble de l'exposition qui permettait au spectateur de retrouver la profusion et l'entrechoquement des signes qu'on observait à l'intérieur de chacun des papiers découpés et collés de 1981.

Par ailleurs, l'utilisation de la toile a permis (et va permettre) à Beaulieu de travailler autrement: d'abord, il a augmenté considérablement le format de ses œuvres et peint sur des surfaces non montées sur châssis – ce qui permet des effets de matière intéressants –, en attendant d'y adjoindre des matériaux hétéroclites qui enrichiront le *fonctionnement* de la couleur; ensuite, en contrepoint à l'opposition des éléments géométriques et atmosphériques, il juxtapose des formes et des lignes tantôt collées et laminées, tantôt peintes en travaillant les deux côtés de la toile, ce qui crée de drôles de paysages dont les plans ne doivent leur ordonnance qu'au vécu et à l'imaginaire du peintre.

À 26 ans, Pierre Beaulieu est déjà plus qu'un peintre prometteur; il a derrière lui une œuvre pleine d'énergie et d'une rare exigence, qu'il nous apprendra de surveiller au cours des années quatre-vingts.

1. A la Galerie Don Stewart, du 13 au 30 mars 1982.

Gilles DAIGNEAULT



8. Pierre BEAULIEU  
*Black man's shirt*, 1982.  
Acrylique sur toile; 2 m 44 x 3,35.

### SOPHIE TAEUBER-ARP, UNE ARTISTE SANS PEUR ET SANS REPROCHE

Malgré de nombreuses expositions en Europe, l'œuvre de l'artiste suisse Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) est virtuellement inconnu en Amérique du Nord. Son nom est lié au Groupe Dada de Zürich qui, formé en 1915, visait, lors de la Première Guerre mondiale, à instaurer un ordre nouveau, susceptible de «rétablir la balance entre le ciel et l'enfer», comme le disait Jean Arp. Il n'était pas alors question de l'art de la performance, mais la jeune Sophie Taeuber, élève de danse moderne et de chorégraphie de l'école de Rudolf von Laban, de Zürich, égayait les soirées du groupe grâce à ses talents de danseuse sensible, de metteuse en scène, de peintre et de sculpteur.

Son nom est associé à celui de Jean Arp, le sculpteur français qu'elle épousa en 1922 et avec qui elle travailla à diverses reprises. Elle illustra ses poèmes, d'abord publiés privément; par ailleurs, des dessins ainsi que des reproductions de ses œuvres parurent dans plusieurs publications d'art. En 1928, les Arp allèrent s'installer dans les environs de Paris, au

bourg de Val-Fleury, près de Meudon, et aménagèrent dans une demeure construite suivant les plans de Sophie et décorée entièrement par elle. Rapidement, cette maison devint un lieu de rencontre pour les artistes et les écrivains. L'importante participation de Sophie Taeuber à l'art concret fut largement répandue par des expositions et par le projet pour le café de l'Aubette, à Strasbourg (1927-1928), où, en collaboration avec Jean Arp et Theo van Doesburg, elle créa un environnement moderne qui connut un retentissement international. En 1937, elle fonda la revue *Plastique/Plastic*, publiée simultanément à Paris et à New-York, et, comme éditrice, encouragea l'étude de l'art abstrait et contribua à sa diffusion.

Une exposition rétrospective, restreinte mais représentative, la première à circuler aux États-Unis et au Canada, a été préparée, en 1981, par Carolyn Lanchner, conservatrice de la Peinture et de la Sculpture au Musée d'Art Moderne de New-York. Les quarante-six œuvres choisies provenaient de collections publiques et privées d'Europe ainsi que de la Fondation Jean-Arp et Sophie-Taeuber-Arp, de Rolandseck, en Allemagne Fédérale. Elle comprenait des peintures et des gouaches, des sculptures, des reliefs en bois et des marionnettes, des broderies de laine de ses débuts, les maquettes originales de l'Aubette.



9. Sophie TAEUBER-ARP  
*Coquillages et fleurs*, 1938.  
Relief rond à l'huile, sur bois.

10. *Tracés de courbes sur une surface plane*, 1935.  
Huile sur toile; 55 cm 22 x 45,03.

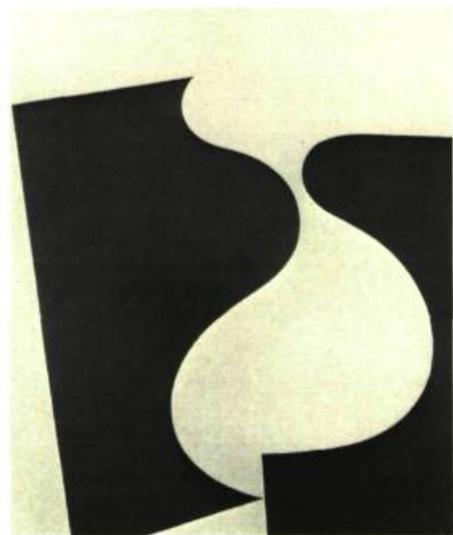
Cette exposition vient d'être montrée au Musée d'Art Contemporain de Montréal<sup>1</sup>, et peut être considérée comme une suite logique à la Rétrospective Sonia Delaunay de l'an dernier. Dans leur œuvre, ces deux artistes ont réussi à capter l'esprit moderne d'une époque qui continue à nous fasciner par la richesse et la variété de ses réalisations créatrices.

Au cours de l'entre-deux-guerres, le développement d'une nouvelle architecture d'acier, de béton et de verre, de toits plats, de murs en mortier blanc et de fenestration continue, a apporté un nouveau classicisme du gabarit, de la forme, de la couleur et du design. Des associations artistiques, telles Cercle et Carré et Abstraction-Création-Art Non Figuratif, à Paris (Sophie Taeuber fit partie de ces deux groupes), Neue Sachlichkeit (Nouvelle Objectivité), en Allemagne, De Stijl, en Hollande, et Valori Plastici, en Italie, organisèrent des expositions collectives qui finirent par prendre une importance fondamentale dans la propagation des tendances artistiques vers le concret et le

géométrisme. Ces associations demandaient pour l'art une clarté et une ordonnance qui ne représenteraient plus un prolongement du passé mais un schéma de base pour la vie contemporaine.

Visibles dès ses premiers ouvrages, les objectifs puristes de Sophie Taeuber sont une constante de toute sa vie. Voici ce qu'en dit Jean Arp. «J'ai rencontré Sophie Taeuber à Zürich, en 1915. Même alors, elle savait déjà donner une forme directe et évidente à sa réalité intérieure. Cette forme d'art s'appelait alors l'art abstrait. Maintenant, il se nomme l'art concret parce que rien n'est plus concret que la réalité psychique qu'il exprime. Comme la musique, cet art est une réalité intérieure évidente (...). Sophie partageait déjà la surface d'une aquarelle en carrés et en rectangles qu'elle juxtaposait horizontalement et perpendiculairement. Elle édifiait sa peinture comme on construit une maçonnerie. Les couleurs sont lumineuses et vont du jaune le plus cru au rouge profond et au bleu.»

Entre 1916 et son départ pour la France, en 1929, Sophie Taeuber enseigne le design et les techniques des textiles à l'École des Arts Appliqués de Zürich. En cette capacité, elle joignait librement des méthodes d'enseignement issues du dadaïsme à l'expérience technique acquise à l'École des Arts Appliqués



10

de Saint-Gall, centre régional de l'industrie textile suisse, ainsi qu'à l'École des Arts et Métiers de Hambourg, en Allemagne.

Contrairement à Sonia Delaunay, elle ne souhaitait pas devenir peintre, si bien que lorsqu'elle décida, en 1911 et en 1913, d'aller étudier dans un atelier expérimental de Munich (époque du Mouvement Der Blaue Reiter), ce fut le domaine des arts non académiques qui l'attira et l'influença.

Au début de son introduction au catalogue de l'exposition, Carolyn Lanchner dit que «l'abstraction picturale ne constituait pas pour Sophie Taeuber la fin mais bien le commencement de son exploration. En ceci, elle se distingue de la plupart de ses pairs de la génération qui fit œuvre de pionnière dans l'évolution du langage abstrait en peinture. La plupart d'entre eux parvinrent à la maturité de leur style entre les années 1910 et 1920 au moyen d'une schématisation progressive des formes de la réalité objective».

Artiste de tempérament calme, Sophie Taeuber possédait le don tout particulier d'encourager plutôt que de dominer ses élèves.

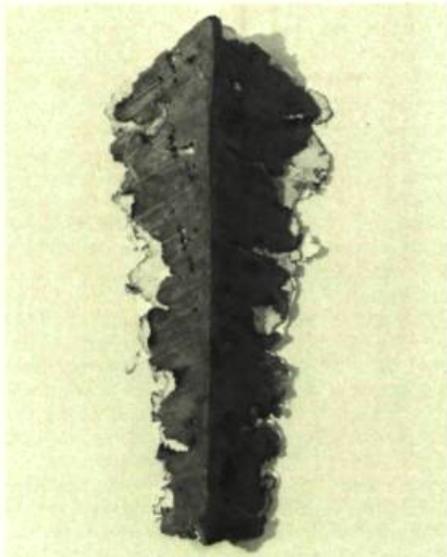
Beaucoup plus tard, en 1944, l'une des plus douées d'entre elles, Elsie Giauque, fut nommée à l'École des Arts Appliqués de Zürich, et, sans conteste, c'est elle, de même que Sophie Taeuber qui furent, en Suisse, à l'origine du mouvement moderne dans la tapisserie.

La collaboration artistique entre Sophie Taeuber et Jean Arp s'était établie dès leur première rencontre. «Dans notre travail, écrit celui-ci, nous supprimâmes d'abord ce qui était badin et charmant. Nous considérâmes aussi ce qui nous était personnel comme encombrant et inutile..., parce que nous estimions que les ouvrages d'art concret ne devraient pas être signés par leurs créateurs. Peintures, sculptures, objets, devaient rester anonymes dans le grand atelier de la nature. (...) Individuellement et en commun, nous nous adonnions à la broderie, au tissage, à la peinture, au collage de compositions géométriques et statiques. Des agencements impersonnels et rigoureux de surfaces et de couleurs en naquirent. Tout accident heureux était supprimé.» Après la mort subite de sa femme, en 1943, il disait que c'était elle qui lui avait montré «le vrai chemin par la clarté de son travail et de sa vie, et qu'en ce monde, le haut et le bas, la lumière et l'ombre, l'éternité et l'éphémère, sont en parfait équilibre, et que c'est ainsi que le cercle se clôt».

Beaucoup de cette pureté, qui était à l'origine intensité d'introspection et estimation rationnelle, est devenue un cliché de la rhétorique de l'art, une sorte de jeu de cartes usé. Cependant, au moment où la tapisserie contemporaine et l'art de la fibre commence à peine, au Canada, à se remettre d'un goût frénétique pour les enjolivements à la mode, le fait de regarder l'œuvre de Taeuber ouvre la voie vers une nouvelle appréciation des mots que Kandinsky a écrit à sa mémoire: «Pour posséder la maîtrise des formes muettes, il faut être doué d'un sens raffiné de la mesure, savoir choisir les formes elles-mêmes suivant leurs proportions, leur hauteur, leur profondeur, leurs combinaisons, leur façon de contribuer à former un tout, — en un mot, on doit avoir le sens de la composition. (...) C'est un langage tranquille. Sans erreur, Sophie Taeuber-Arp, sans peur et sans reproche, a atteint son but, sans aucune erreur.»

1. Du 10 juin au 25 juillet 1982.

Helen DUFFY



11. Isabelle LEDUC  
Cloyes, 1982.  
Papier; 96 cm 5 x 45,7.

Sa technique est assez particulière, *refaisant* littéralement la matière qu'elle utilise. Elle part de papiers bruts [coton pur ou croisé, lin, etc.] qu'elle remet en pâte et qu'elle colore dans la masse; les résultats demeurent d'abord quelque peu aléatoire: une longue expérience est nécessaire pour que la couleur finale corresponde d'une manière précise à l'idée de départ (la pâte est toujours plus foncée que le papier reconstitué et séché). Après le bain de coloration, cette pâte est épanchée en couches que l'artiste peut alors marquer, gaufrer, texturer au moyen de divers treillis, ou encore mouler sur une matrice façonnée en plâtre. Les texturations ainsi obtenues donneront au papier divers grains qui pourront être juxtaposés pour produire des effets multiples. Ou encore certaines feuilles seront *trouées*, laissant apparaître dans l'œuvre des tons contrastés ou complémentaires. Des fibres pourront aussi être incorporées, ajoutant comme des réseaux de chevelure, de crins incorporés à la matière. Il y a dans ces œuvres une véritable qualité magique, une sorte de mystère primitif qui se trouve caché, enfoui ou suggéré.

L'une des pièces les plus importantes encore réalisées par Isabelle Leduc était à l'exposition *Tridimension-elles*, à la galerie de l'Uqam, fin mars 1982: deux groupes de trois gros cylindres ouverts, emboîtés par deux et flottant dans l'air pour former un environnement au sein duquel on peut circuler, s'enfermer; des *fissures* laissent apparaître ici et là une *doublure* sombre dans le rose rouge de la paroi extérieure. Une autre série, les *Totems*, longs cylindres minces groupés à la verticale; ou encore les *Livres*, superpositions de feuilles ficelées, qui suggèrent quelque manuscrit préhistorique, tout anachronisme mis à part. Des *Masques*, abstraits, en relief triangulaire, aux tons de turquoise sombre, gris, violet; un long relief vertical, fait de pièces superposées de forme triangulaire, en tons de vieux rose et de feuille morte. Les *Tables* de 1981 nous ramènent à l'esprit du tableau de type traditionnel: feuilles rectangulaires, parfois en superpositions, en combinaisons de textures et jouant des contrastes colorés. Toutes ces œuvres explorent des voies jusqu'ici inédites et révèlent une force de vision étonnante.

Jean-Pierre DUQUETTE

## PERCY NOBBS, UN MAÎTRE DE LA SOBRIÉTÉ CLASSIQUE

En faisant revivre par une exposition l'œuvre de Percy Erskine Nobbs<sup>1</sup>, le Musée McCord de Montréal rendait non seulement un hommage au concepteur du bâtiment qui le loge mais encore soulevait le voile sur un aspect méconnu de l'architecture montréalaise. Né en Écosse en 1875, Percy Nobbs passa une partie de son enfance dans la magnificence néo-classique de Saint-Petersbourg, en Russie, pour ensuite retourner compléter ses études d'architecture et d'urbanisme en Écosse. C'est à Edimbourg que Nobbs subira l'influence de Robert Lorimer, lui-même disciple du mouvement Arts et Métiers et admirateur de Lutyens. Cet esprit marquera Nobbs tout comme les préceptes du Mouvement des Arts et Métiers qui affirmait l'importance de l'utilisation de l'artisanat, des matériaux, et l'intégration à des traditions locales de bâtir.

En 1903, Nobbs débarque à Montréal pour devenir directeur de l'École d'Architecture de l'Université McGill. Outre son influence en tant que professeur — il le restera jusqu'en 1940 — Nobbs se fait connaître par ses nombreuses réflexions sur divers aspects de sa pratique. Il pensait que la qualité d'un bâtiment reposait autant sur la valeur de la composition que sur l'efficacité des constructeurs et, surtout, sur le talent des artisans mis à contribution. Ses idées sur des thèmes tels que le dessin architectural, le blason décoratif, l'emploi du plâtre en ornementation, la lumière du jour, l'ensoleillement, l'éclairage des galeries d'art, le logement urbain, la formation universitaire en architecture, ont été diffusées. Il s'intéressera à la tradition vernaculaire. Toutes ces préoccupations le guidaient dans le choix de ses commandes. Chaque construction sera pour lui une sorte de manifeste, un modèle sur lequel reposait sa réputation.

Les Montréalais connaissent peu cet architecte qui a pourtant réalisé nombre de bâtiments dont la silhouette leur est familière. Son premier édifice d'importance fut le centre social des étudiants de l'Université McGill, aujourd'hui occupé par le Musée McCord. À une époque où nombre d'édifices d'envergure de Montréal étaient construits par des architectes d'origine américaine, Nobbs affirmait que «la tradition nationale a sa place dans une architecture classique», et, pour cet édifice, choisit une pierre grise, matériau typiquement montréalais. Pur et statique, l'immeuble se remarque par son élégance austère.

Ce sera le début d'une intense collaboration, et Nobbs dressera les plans de plusieurs immeubles du campus de McGill dont l'annexe à la Bibliothèque, datant de 1921, l'Institut de pathologie. L'agence architecturale qu'il fonde se voit confier les plans de bâtiments scolaires pour la Commission des Écoles Protestantes de Montréal; le plan et les premiers bâtiments universitaires de l'Université d'Alberta; des bureaux pour une compagnie d'assurance, la Liverpool and London and Globe Insurance, des boutiques et des édifices à bureaux pour la compagnie Henry Birks and Sons; le Drummond Medical Building; plusieurs clubs; des intérieurs d'église; de nombreuses maisons unifamiliales ou en rangées, tant pour de riches clients que pour des artisans.

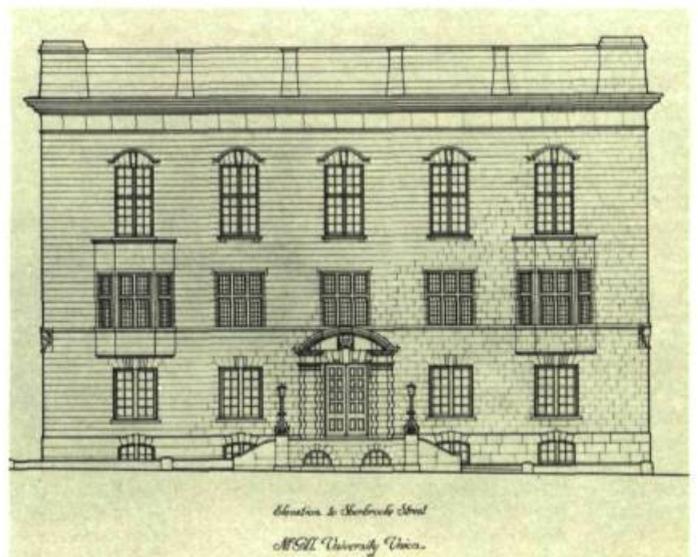
Son architecture privée est marquée du sceau du confort et de l'élégance que l'on attribue généralement aux résidences anglaises. Ce traditionaliste aimait les demeures complexes à l'intérieur et au plan bien pensé. Le déploiement de la toiture et les circulations extérieures font en sorte que ces villas semblent plantées organiquement, tirant profit au maximum de leur emplacement. Nobbs allait notamment payer un tribut à l'architecture domestique québécoise, qui le passionne, en l'alliant avec le néo-classicisme, dans une résidence de Dorval.

Romantique nostalgique, Nobbs reste marqué par les théories britanniques du tournant du siècle, autant en architecture qu'en urbanisme. Des théories qui avaient en commun le souci de lutter contre les effets néfastes de l'industrialisation, en mettant cependant quelquefois l'accent sur l'emploi thérapeutique d'anciens matériaux et d'anciennes méthodes plutôt que de se fier aux nouvelles techniques qui offraient alors des perspectives intéressantes. Bien que son style reste caractéristique et tout à fait particulier, il ne put jamais s'adapter aux lignes de force de l'architecture moderne pour laquelle il aurait été un concepteur novateur et original. Si ses idées pouvaient paraître vieillottes, il y a 20 ans, on les redécouvre aujourd'hui à la faveur d'un intérêt désespéré pour tout notre passé architectural. Cette exposition a donc le grand mérite de nous faire saisir la mesure classique si précieuse qui honore ces bâtiments: une qualité rare. Ses objectifs sont de nous faire mieux connaître notre milieu ambiant et son histoire plutôt que de nous présenter une recherche exceptionnelle.

1. Du 21 avril au 18 juillet 1982.

René VIAU

12. Percy Erskine NOBBS  
Centre social des étudiants de l'Université McGill (Actuellement, le Musée McCord)  
Encre et mine de plomb sur papier.  
Université McGill, Collection d'architecture canadienne.



## LA FÊTE DU VERRE

Le verre. Un art de la terre, du feu et de l'air. Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, la fabrique Venini de Venise, revitalisant une tradition agonisante, s'est taillé, dans le travail exigeant de cette matière, une place comparable à celle des Lalique, des Daum et des Tiffany, en leur temps.

Alliant tradition et innovation, la *vetreria* des Venini a porté la technique du verre soufflé de Murano vers de hauts sommets. Organisée par Venini International et le Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, une rétrospective de la production de cette manufacture depuis sa fondation, en 1923, présentée récemment au Musée des Arts Décoratifs de Montréal<sup>1</sup>, nous en a apporté la démonstration.

Puisant dans le passé, évoluant avec le présent, le verre de Venini et sa personnalité unique se définissent par autant de paradoxes. Dans son élaboration, d'abord. Les excès propres à une trop grande virtuosité technique qui, à Murano, faisaient les délices des touristes et le désespoir des puristes, se sont vu restreints à une austérité imaginative, qui ne va pas sans une exubérance précieuse. Ses couleurs sont un enchantement, sans gratuité toutefois. Le design, toujours simple, est d'un raffinement complexe comme, par exemple dans les vases monochromes et opalins dont la configuration permet des rassemblements infinis. Autre paradoxe: la facilité avec laquelle les verriers de Venini utilisent les techniques ancestrales et les mettent au service de la nouveauté. Du reste, ce double penchant qu'a la fabrique de prêcher tant pour sa paroisse que de s'enrichir des courants internationaux est une de ses lignes de force. Elle a su attirer des créateurs chevronnés tel que le Scandinave Tapio Wirkkala, dont un plat, dit *Coreano*, est capiteux. Le vert pomme et le bleu vert s'y entremêlent en une spirale onctueuse. Ove Thorsen et Brigitte Karlsson manient aussi cette matière avec un brio rare. À côté d'eux, la petite fille même du fondateur, Laura de Santillana arrive à une saturation de tonalité vertigineuse.

Après avoir connu son apogée au 16<sup>e</sup> et au 17<sup>e</sup> siècles, la production vénitienne de verre soufflé déclinera en même temps que la République. Pourtant, cette industrie était solidement implantée depuis 1268, alors que l'antique corporation des maîtres-verriers avait été fondée. En 1291, après une série d'incendies, le Grand Conseil obligea par édit les artisans à déménager dans l'île de Murano où la verrerie connaîtra une gloire incomparable. Cependant, au 18<sup>e</sup> siècle, les artisans n'arrivaient plus à se renouveler malgré de nombreuses tentatives pour redonner au verre soufflé vénitien sa renommée perdue. Issue d'une famille de souffleurs de verre, l'avocat Paolo Venini (1895-1959), abandonnant le droit pour cet art ancien, allait sortir l'industrie du verre de la stagnation. Son succès se fonde avant tout sur sa capacité de s'entourer des meilleurs créateurs et techniciens. Dès les années 30, le verre soufflé sera mis au goût du jour, ce genre de verre, aux ressources si diverses permettant l'emploi d'un grand nombre de techniques et de facteurs qui, souvent, paraissent contradictoires.

Plus que devant un assortissement des meilleurs produits de cette «fête du verre» qu'est l'œuvre de Venini, l'exposition nous met en présence des multiples possibilités de ce médium surprenant, véritables défis et prouesses dans le champ du faire. Le catalogue nous donne une idée précise de la gamme de techniques à la disposition de ces virtuoses. Le verre peut être poli, travaillé à la main, soufflé à



13. Paolo VENINI  
Vases, 1938.  
Verre soufflé à l'air libre.

l'air libre ou à l'aide de tubes creux, travaillé en filigrane, à la flamme, incisé, mosaïqué, tortillé... Il y a mille façons de l'apprêter. Le génie de la firme italienne tient à sa capacité, presque instinctive, de les exploiter toutes et d'ainsi établir sa réputation dans le monde entier<sup>2</sup>.

1. Du 8 avril au 23 mai 1982.  
2. Voir aussi, sur la Verrerie Vistosi, de Murano, l'article de Patrick Blouin intitulé *Verre + Verre*, dans *Vie des Arts*, XIV, 58 (Printemps 1970), p. 106.

René VIAU

## À LA DÉCOUVERTE DE L'ART FÉMININ

Parallèlement à la présentation spectaculaire de la *Dinner Party* de Judy Chicago, le Musée d'Art Contemporain de Montréal, dont on ne saurait trop louer la bravoure et la largeur de vue, a décidé d'offrir au public un échantillonnage québécois d'art féminin/féministe<sup>1</sup>. L'idée était bonne au départ puisque le message et l'effet le plus notoire de la *Dinner Party*, quel que soit le tempérament de son auteur, restent la collaboration féminine envisagée comme un nouveau mode possible de fonctionnement social, et la redécouverte de la légitimité artistique, voire de la richesse de formes et de contenus proprement féminins, à peine explorés sinon oubliés et proscrits depuis le temps des primordiales déesses.

Le grand rêve d'un art féminin dont la féminité ne soit plus une faiblesse mais un caractère, circule aussi bien dans le travail des Québécoises que dans celui de Judy Chicago, quoique plus discrètement. Encore que la remarquable *Chambre nuptiale*<sup>2</sup>, réalisée collec-



14. Freda GUTTMAN-BAIN  
*Chaperon chinois*, 1981.  
Report de xérox; 60 cm x 59.  
(Phot. Yvan Boulerice)

tivement sous la direction de Francine Larivée et exposée dès 1977 au Pavillon du Québec de la Terre des Hommes (!), prend aujourd'hui sa véritable dimension de précurseur (pas de mot féminin correspondant dans le dictionnaire, puisqu'on n'a jamais toléré que les femmes aillent devant). L'incroyable chapelle centrale en forme de dôme, avec son kitsch ironique, sa peinture sur soie et ses gisants, me paraît cependant mieux réussie que le tunnel circulaire qui y mène et dont la signification dépend un peu trop, me semble-t-il, des explications verbales.

Le reste, qu'il est cruel et injuste d'appeler le reste, car en d'autres circonstances cette exposition se serait attiré des regards beaucoup plus attentifs, souffre évidemment ici de la présence écrasante de la *Dinner Party* et du simple épuisement de l'énergie des visiteurs qui ont déjà dû faire la queue, souvent durant des heures. En comparaison de l'énormité et de l'audace baroque de l'installation américaine, les formats bidimensionnels apparaissent forcément un peu effacés. Et, pourtant, il y a à découvrir là: une joyeuse colère; la tendresse du familier transformé en gloire moqueuse; l'enthousiasme de ce qu'on aurait cru *québécois* et que l'on retrouve beau. Les délicats xérox en couleur de Freda Guttmann-Bain, les photos douces-amères de Louise Abbott, le jardin d'herbes sèches de Louise Gauthier-Mitchell, la patiente et géométrique couture de Lise Landry, le téléphone *mi-comique mi-pathétique* de Joyan Saunders, le cri libérant de Josette Trépanier, les nus trop vrais de Marion Wagschal, et j'en passe.

À ceux qui voudrait une critique formaliste de cette manifestation, je réponds par anticipation que s'il est une chose que l'art féminin/féministe rejette, c'est bien le Formalisme et qu'il était temps!

Il faut d'ailleurs lire le texte de Rose-Marie Arbour, qui préface le catalogue produit par le Ministère des Affaires Culturelles du Québec. Elle y reprend efficacement, dans un langage pondéré et clair, à peu près tous les points chauds de la question qu'il est impossible de traiter ici.

De tous les commentaires embarrassés en provenance de gens qui n'oseraient évidemment pas se prononcer, ouvertement du moins, contre cette exposition; de l'énorme succès populaire, retourné par les opposants contre la présentation du Musée d'Art Contemporain (chacun sachant, n'est-ce-pas, que le public ne comprend rien à l'art), retenons ceci qui augure magnifiquement: Il y avait longtemps, bien longtemps, qu'une exposition n'avait choqué quiconque. On ne l'espérait plus!

1. Du 11 mars au 2 mai 1982.  
2. Voir l'article d'Yves Robillard, dans *Vie des Arts*, XXII, 89, p. 76.

Suzanne JOUBERT

## JANINE CARREAU AU JOUR LE JOUR

À la Galerie Gilles Saint-Pierre, printemps 1982, on a pu voir la deuxième exposition individuelle de Janine Carreau (elle avait présenté vingt-huit tableaux à la place des Arts/Expositions Flammarion, en 1980). Née en 1948, autodidacte, elle a commencé à peindre en 1965, tout en étudiant la photographie et le cinéma au Collège Loyola. Au début des années 1970, elle a surtout travaillé pour le

cinéma et la télévision à Radio-Québec, à Radio-Canada et à l'O.N.F. Elle est revenue à la peinture d'une manière plus suivie depuis 1977.

Deux volets principaux composaient cette exposition, le plus important étant le *Journal 1980-1981*, vaste entreprise assez spectaculaire; l'autre, un ensemble de tableaux à l'acrylique et des pastels gras exécutés entre 1980 et 1982. Les tableaux, dans la lignée de De Kooning, projettent des masses de couleur violemment animées, certains portant des graffiti humoristiques, des messages publicitaires détournés, des dédicaces (*Lennon Blues, Dear Yoko, Enjoy A Nice Cold Girl, Do You Miss Carreau*, ou la vieille histoire des deux pigeons qui s'aimaient d'amour tendre, et dont la fin en dit long: «Then she went away to learn more»...) Les pastels sont composés en brèves séquences à la façon du *Journal: Une semaine en ville, Février, quatre rêves, Février, trois rêves, ou Neuf périodes de cent minutes, le 18 janvier 1982*. Découpages, *periodisations*, mises en séries des événements du réel et du rêve.

Mais, encore une fois, c'est le *Journal 1980-1981* qui retient surtout l'attention. Il se présente comme deux longues suites de douze panneaux réunissant chacun autant de petits dessins rectangulaires que chaque mois contient de jours. Il s'agit donc littéralement d'un journal dessiné fidèlement, chaque soir, comme on écrit sur les pages d'un cahier les rencontres, les impressions, les réflexions, les états d'âme et d'esprit d'une journée qui s'achève. Il ne s'agit surtout pas d'*illustrations*, de mise en images des événements quotidiens, mais plutôt d'une totalisation visuelle du *paysage affectif*, moral, de la journée écoulée. Nous aurons ainsi des jours *chauds* ou *froids*, des jours *pleins* ou *vides*; certaines séquences apparaîtront fébriles, échevelées; d'autres, calmes, sereines; et ces impressions se manifesteront autant dans la forme que dans la couleur, renvoyant tour à tour au dessin d'enfant, libre, lyrique, ou bien, parfois, à une construction consciente, très architecturée.

C'est avant tout la couleur qui saute au yeux au fil de ces séquences: jaunes, roses et verts acides, électriques; bleus, violets, en transparences et en superpositions. On note parfois de brusques passages, d'un jour à l'autre, à l'intérieur d'un cycle ou de semaine en semaine; ramifications nerveuses, zébrures; ou plages de couleur, étalements, vacuités. Ces patchworks de *miniatures* au pastel, ainsi juxtaposés, forment la longue courtepoinde du temps qu'il fait, du temps qui passe, chatoyante, diverse et une à la fois.

Jean-Pierre DUQUETTE



15

## UNE CONVERSATION VISUELLE LES AFFICHES D'ARTISTES

Le Service d'animation de la Place des Arts a présenté, entre le 1<sup>er</sup> mars et le 18 avril 1982, dans le cadre des Expositions de la Place des Arts, un ensemble d'une vingtaine d'affiches d'artistes œuvrant dans la métropole.

Cette exposition est un témoignage supplémentaire et bienvenu de l'intérêt que la Place des Arts semble vouloir accorder aux divers moyens d'expression visuels populaires et, à cet égard, elle se situe dans la même ligne de pensée que l'exposition particulière qu'elle avait consacrée, il y a quelques années, au photographe et *photomonteur* Pierre Guimond.

La réalisation de cette exposition d'affiches, qui s'est tenue dans le hall d'entrée de la salle Wilfrid-Pelletier, est due notamment à Henri Barras, le directeur de ce service, et à Chantal Malo, son assistante. Le choix des œuvres a été arrêté par le peintre Serge Tousignant, enseignant à l'Université de Montréal.

La variété des supports: offset, sérigraphie, comme celle des genres: abstraction, figuration narrative, montage, et enfin celle des diverses institutions culturelles représentées: Musée des Beaux-Arts de Montréal, Musée d'Art Contem-

porain, Galerie Graff, Véhicule Art, Média Gravures et Multiples, a contribué à fournir une radiographie intéressante de la tradition de l'affiche artistique à Montréal.

La grande majorité des travaux présentés étaient reliés au domaine de la peinture, soit qu'ils annoncent la tenue d'une exposition ou bien qu'ils représentent un acte pictural par eux-mêmes. On peut regretter cette interprétation un peu restrictive du thème "affiches d'artistes"; une acception un peu plus large du terme eut permis en effet d'inclure au moins le domaine du théâtre et, du coup, de faire figurer parmi les 24 artistes représentés des noms importants comme celui de Vittorio ou encore d'Yvan Adam.

L'affiche d'artiste représente une enclave particulière du domaine de l'affiche en général. Il est inévitable que dans notre société post-industrielle, où la photographie et le montage sont devenus les instruments privilégiés et domestiqués des innombrables fantasmes de la consommation dispensés par les placards publicitaires, l'affiche d'artiste fasse presque figure d'antidote. Elle semble se réapproprier constamment, comme pour la préserver, la dimension qui fonde l'affiche, cette dimension physique, intime, ludique, ce geste premier, cette trace constitutive.

De ce point de vue, l'exposition de la Place des Arts a bien mis en lumière le fait que l'affiche d'artiste est obligatoirement centrée sur elle-même. Elle a adéquatement restitué cette double motivation caractéristique de l'utilisation de l'affiche par le créateur: cette affiche qui devient soit souvenir d'un événement fugace, repère quasi biographique (Hurtubise MAC, 24 sept - 8 oct 81), soit geste créateur qui se suffit à lui-même, c'est-à-dire déclaration (Jean Noël dans Corridart, 16 juin - 11 sept. 1977, MAC)... Aussi, on ne s'étonnera pas que le rassemblement de toutes ces individualités artistiques ait, du même coup, constitué un forum miniature sur les grandes avenues de la peinture moderne. Le lyrisme d'un Charles Gagnon y faisait écho à celui d'un Miljenko Horvat, et la nouvelle figuration (Michel Leclair) le disputait au monochromatisme (Roland Poulin).

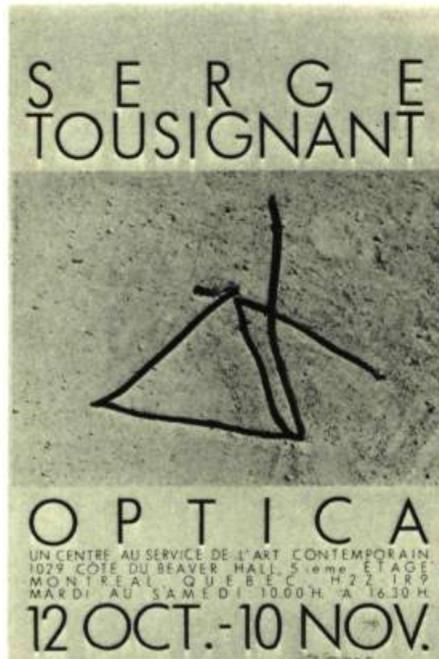
Le mérite de l'exposition aura été de provoquer cette conversation visuelle qui engageait le spectateur à la comparaison, que ce soit celle des mérites respectifs des bleus aériens de Charles Gagnon et de Lucio de Heusch, ou encore celle du contraste entre les kaléidoscopes de couleurs tranquilles de Plotek et les touches impulsives de telle autre affiche new wave.

Un point intéressant reste à mentionner: l'emploi abondant que les artistes ont fait de la photographie sous ses formes les plus diverses: le montage (Pierre Boogaerts), l'image impressionniste (Irene Whittome), l'essai narratif, tendance qui revient à la mode (Betty Goodwin), la tradition classique du photomontage à la Haussmann (Carl Daoust), et, bien sûr, le détournement pictural de l'image photographique (Suzy Lake).

Outre la qualité et la diversité qui caractérisaient l'ensemble, il faut souligner que l'intérêt et l'efficacité de cette exposition ont aussi beaucoup tenu au lieu où elle a été présentée: un centre culturel très accessible situé en plein centre-ville. Aussi, cette réalisation se marie-t-elle avec bonheur à un certain nombre d'initiatives comme la présentation récente, au gré des boutiques de la rue Sainte-Catherine, de l'exposition de photos *Le Montréal des Montréalais*.

Serge JONGUÉ

16



15. Janine CARREAU  
*Journal*, 1980-1981.  
Vue partielle.  
(Phot. Janine Carreau)

16. Serge TOUSIGNANT.

**TOUJOURS LES DEUX MÊMES MENTALITÉS**

A Québec, comme ailleurs au Québec, l'art revendique en général une place qui lui est propre tout en luttant pour admettre des perceptions nouvelles au sein de la société. Aussi cette bataille pour une pratique autre, des sens différents, des points de vue hétérogènes et qui se trouve par le fait même à aller contre les normes sociales, est-elle indétachable de l'action commune de certains artistes.

Dès la fin des années trente, à Québec précisément, ceux-ci se sont réunis afin d'exprimer de toutes les manières possibles et de manifester plus clairement que leur discours constituait un geste revendicateur. Quoiqu'ils remportèrent la lutte pour un art autonome, spécifique, non représentatif pour la majorité, il n'en demeure pas moins que la définition de leur rôle social reste attachée à un contexte symbolique limitatif.

L'artiste doit-il saper les fondations de la société ou les représenter fidèlement? La peinture, par exemple, doit-elle parler d'art ou parler à tous en tant qu'objet de décoration? Une tapisserie n'est-elle accrochée sur un mur que pour «réchauffer le hall d'un hôtel de luxe»? Or, depuis le début du siècle, une génération d'artistes a élaboré des œuvres qui s'opposent à la tradition, au métier, au faire, aux codes les plus académiques. Leurs travaux, depuis lors, explicitent ce qu'est la modernité.

Dès la fin des années soixante, le rejet de l'objet et la priorité accordée aux concepts ont amené des producteurs plus jeunes (en ligne

directe avec leurs prédécesseurs) à réaliser des travaux qui s'orientaient vers un autre rapport entre l'œuvre et le percepteur. Un rapport basé sur les relations du sujet de l'œuvre au sujet qui perçoit, de l'objet fabriqué à notre parcours à nous en tant qu'objet. Le temps de perception existe réellement, et les œuvres en tiennent compte. Au début des années soixante-dix, bien des galeries communautaires essayèrent de diffuser cet aspect longtemps occulté: d'abord, la Comme Galerie, puis la Galerie Comme et, enfin, La Chambre Blanche.

Bientôt dix ans de travail entre artistes afin de mettre à jour ce que leurs confrères plus âgés ont tenté d'échafauder. Faire admettre aussi que l'art n'est plus le même depuis le début du siècle, comme la société d'ailleurs. Au moyen de galeries évidemment et non pas d'ateliers parce qu'on y affirme trop que l'enseignement est une nécessité pour comprendre l'art et que celles-ci peuvent s'ouvrir plus facilement à la communauté. Ces galeries ou lieux d'expérimentation disent qu'il faut que le regardeur cesse de faire appel au bagage qu'on lui a transmis, qu'il découvre le sien propre.

Il est intéressant de noter qu'on a assisté, pendant ces dix ans, à une transformation radicale de la pratique photographique. Les expositions régulières de la Galerie d'art photographique Vu, qui reprend à son tour le relais après les lieux ci-haut mentionnés, nous laissent croire qu'on réussira sans doute à expliquer ce contexte plus réceptif au regardeur, après y avoir déjà réussi pour les installations ou la performance. Il ne s'agit plus de montrer un seul aspect et de ne

défendre qu'une seule position. Il s'agit plutôt de faire voir des mondes moins apparents et qui ne possèdent rien de commun. Faire jaillir des sens inattendus en associant des aventures sans liens logiques, à première vue. Il a donc fallu rassembler des énergies diverses afin que cette mentalité «sorte des tiroirs». Ces énergies proviennent encore une fois des artistes qui se sont rassemblés dans ce but.

En face de ces expériences, le marché de l'art de Québec a tenté de survivre. La fermeture de la Galerie Jolliet, qui a déménagé à Montréal, contribue à faire croire que seul le marché des objets consommables et des œuvres reconnaissables peut exister. Les galeries des centres commerciaux pullulent tandis que ceux qui présentent de la gravure ou du dessin sont obligés de donner dans l'encadrement. Cette clientèle, fidèle à des valeurs sûres, recherche cependant une expertise professionnelle à laquelle répond L'Imaginaire et la Galerie Lacerte-Guimont, qui vient d'ouvrir ses portes. Comment ces galeries vont-elles tenir le coup en pleine récession économique? Sans doute, en supportant les goûts admis, les conventions...

Il y aura toujours à Québec deux mentalités à s'affronter. Celle qui voit dans l'œuvre d'art un reflet des valeurs confortables de la société et celle qui s'assemble et lutte pour faire admettre que l'art n'existe qu'en fonction des remises en question fondamentales. Au moment où le ministre des Affaires Culturelles, M. Clément Richard, termine sa tournée pour connaître la réaction à l'enjeu culturel, il sera intéressant de noter pour quelle mentalité il optera.

Jean TOURANGEAU

**OTTAWA**

**BILL BRANDT, HORS DU TEMPS**

Bill Brandt a aujourd'hui 78 ans. Il a été longtemps considéré comme l'un des meilleurs photographes britanniques. Au cours de sa longue et fructueuse carrière, de nombreuses révolutions ont fait avancer la science de la photographie. Brandt a, bien sûr, su profiter des nouvelles techniques mais, dès le début, il avait fait sien l'art de la photographie.

Le visiteur pouvait sentir le génie artistique de Brandt, dès le seuil de la Galerie Nationale d'Ottawa! Les photographies étaient disposées dans des alcôves, par décennie. En effet, les sujets de Brandt ont changé presque de dix ans en dix ans, ce qui permet aujourd'hui une évaluation chronologique de son œuvre.

C'est ainsi que Brandt quitte Londres, sa ville natale, au cours des années vingt, pour faire son apprentissage à Paris, auprès de Man Ray. De fait, on retrouve des traces du surréalisme dans les œuvres de ses débuts. Durant les années trente, il utilise sa caméra pour fixer sur pellicule les cruelles conséquences de la crise qui sévit alors dans les villes industrielles du nord de l'Angleterre. Il faut dire, à ce propos, que bien qu'il ait fixé avec fidélité les détails de cette sombre période, un mineur émacié qui se débarbouille, penché sur une baignoire en fer-blanc, par exemple, ou encore des embrasures de portes encombrées et des toitures entremêlées qui constituent l'unique paysage de gens qui vivent entassés les uns sur les autres, il a au même moment photographié une jeune fille au sourire éclatant, esquissant le Lambeth Walk' dans une rue du East End. Notons aussi la vitalité *chaplinesque* des Tic Tac Men annonçant les numéros gagnants aux courses d'Ascot, de même que l'humour grinçant de la photo d'un jeune porteur du marché de Beltingsgate tenant un énorme poisson en équilibre sur sa tête.

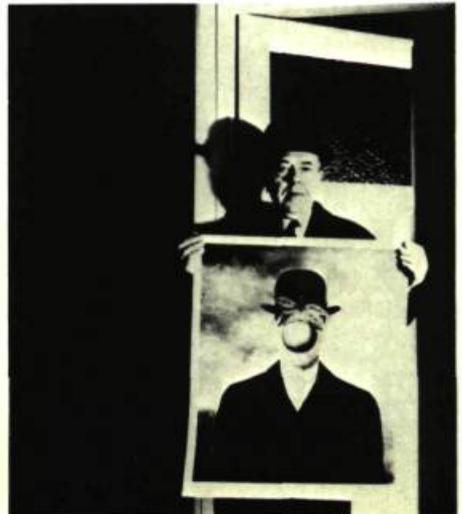


17



18

- 17. Bill BRANDT  
Bonnes prêtes à servir le dîner, 1933.
- 18. Giorgio De Chirico dans son atelier,  
Place d'Espagne, à Rome, 1965.
- 19. René Magritte avec son œuvre *La Grande Guerre*,  
Bruxelles, 1966.
- 20. *Nu*, Mars 1952.



19

Brandt nous montre aussi l'autre Angleterre: celle de riches aristocrates prenant leur aises au cours des années irréelles, juste avant la Seconde Guerre mondiale qui allait transformer leur vie. Des photos comme *Parlourmaid and Under-Parlourmaid Ready to Serve Dinner*, 1933, *Cocktails in a Surrey Garden*, 1938, *Kensington Drawing-room after Dinner*, 1936, décrivent bien la réalité de ce que l'on a appelé les Deux Nations et qui persiste en Angleterre. Ici encore, l'humanisme de Brandt transcende toute trace du pédantisme du commentaire social.

La guerre lui fournit ses sujets les plus dramatiques: *St. Paul's Cathedral in the Moonlight*, 1939, *A Sikh Family Sheltering in an Alcove where Coffins once Stood; in the Crypt, Christ Church, Spitalfields*, 1940. Brandt eut aussi la chance de saisir sur le vif un personnage typiquement anglais, *Old Lady in a Pimlico Air-raid Shelter with her Silver-handled Umbrella Safely Tucked behind her*, 1940. C'est là une photo mémorable, qui illustre le courage, la dignité et l'humour.

Au cours des années cinquante, Brandt se concentre sur le portrait photographique, genre auquel il avait déjà touché auparavant. L'exposition rassemble des études frappantes d'*Edith and Osbert Sitwell beneath the Family Group by Sargent, Renishaw Hall, Yorkshire*, 1945, *E.M. Forster in his Rooms at King's College, Cambridge*, 1947, *Dylan Thomas in the 'Salisbury'*, 1941, *Pablo Picasso at La Californie, Cannes*, 1956, *René Magritte with his Picture 'The Great War', Brussels*, 1966. Au cours des années soixante, Brandt manifeste un vif intérêt pour les détails du visage. À ce propos, considérons, par exemple, *Jean Dubuffet's Right Eye*, 1960, *Jean Arp's Right Eye*, 1960, auxquels on peut ajouter *Bill Brandt: Self Portrait with Mirror, East Sussex Coast*, 1966. À l'inverse des photographies à caractère documentaire, ses portraits sont subjectifs et ressemblent à des déclarations artistiques, à cause sans doute, du fait que Brandt a choisi des écrivains et des artistes comme modèles.

La polyvalence de Brandt l'a aussi placé au premier rang de la photographie paysagiste. En 1976, il fut pressenti pour éditer *The Land*, un livre publié par Da Capo Press, de New-York. Il choisit quarante-huit études de paysage faites par des photographes du monde entier. Les magnifiques contrastes de noir et de blanc dans *Lott's Cottage, Flatford Mill, Suffolk*, 1976, et l'atmosphère de *Varengville Beach, Normandy*, 1962, attestent que sa propre démarche combine assurance et sensibilité.



20

Bien que son style soit romantique, une discipline rigoureuse régit ses images. Aussi, après avoir quitté la Galerie Nationale, le spectateur se souviendra-t-il longtemps de ce qu'il a vu.

Les dernières œuvres de Brandt sont des études de nu. Bien qu'elles se situent dans la veine classique, leur concept est original. Elle portent en guise de titre, l'indication du mois et de l'année où elles ont été réalisées. Citons, par exemple, *March 1952* ou *October 1959*. Néanmoins, comme l'ensemble de la production de Brandt, elles aussi sont éternelles.

1. L'exposition s'est tenue du 1er au 27 juin 1982. Elle comprenait 80 photographies provenant du Musée Victoria and Albert, de Londres, et a été mise en circulation par l'International Exhibition Foundation, de Washington.

Anne McDOUGALL

(Traduction de Diane Petit-Pas)

### PAT DURR, PRÈS DE LA NATURE

Les plantes qui occupent le côté sud de la salle de séjour fournissent un premier indice; les Calebasses qui trônent dans un coin, sur un panier d'osier plat, un second. Mais ce sont les toiles immenses, vibrantes, placées dans la salle à manger adjacente, qui nous livrent l'essentiel d'une femme qui célèbre la nature et la vie, Pat Durr, artiste, professeur et membre actif du mouvement Canadian Artists Representation.

Ces puissantes peintures abstraites où l'acrylique est appliqué librement, en taches, en écheveaux ou goutte-à-goutte, sont le point central du décor. Ces œuvres aux couleurs exubérantes et débordantes de vie révèlent une artiste qui se délecte dans le fait d'exister et d'être engagée dans l'acte créateur de peindre.

D'autres tableaux encore, tout aussi chatoyants, mais plus structurés, sont accrochés dans un atelier, à l'étage. L'une de ces œuvres, qui vient tout juste d'être achevée, illustre de façon spectaculaire l'intérêt croissant que prend l'artiste à superposer des couches de différents médiums de peinture dans le but de créer une surface somptueuse.

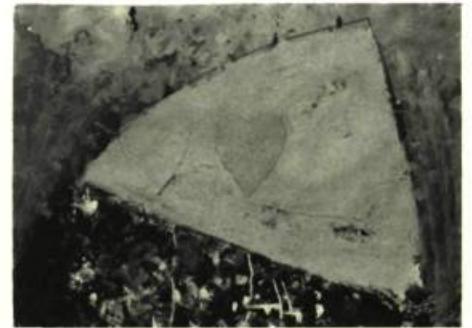
Il n'est pas étonnant d'apprendre que Pat Durr puise énormément de son inspiration à la fois dans les événements qui surgissent dans sa vie et dans la nature. Néanmoins, c'est selon sa vision intérieure qu'elle transforme la nature avant de la traduire en peinture. Aussi, les références au paysage qui sont perceptibles dans son œuvre ne représentent-elles qu'une allusion à des éléments persistants comme le roc et la terre, par exemple, deux symboles importants de l'éternité pour cette artiste.

Pat Durr est convaincue que l'expérience et la nature sont les sources premières de la créativité. Ainsi, écrivait-elle en mars 1981, à l'occasion d'une exposition particulière à la Galerie Well, d'Ottawa, cette déclaration poétique:

«...Je suis le paysage,  
Je suis les expériences revécues dans votre esprit, dans le mien.  
La signification change lorsque je cherche à lui donner forme.  
Pouvez-vous le sentir?  
Secrets de l'endroit. Strates de vie, de mort,  
Couches de peinture, couches de sens.  
Les traces sont là, si vous regardez bien,  
Quelquefois ensevelies sous une simple pierre,  
Quelquefois entrevues en fragments détachés qui ne peuvent être déchiffrés.»

Les expressions «couches de peinture» et «couches de sens» doivent absolument être prises au sens littéral du terme, puisqu'elles se réfèrent à l'habitude qu'effectue l'artiste de réaliser ses toiles en couches successives d'acrylique à séchage rapide. Une telle technique, du moins l'espère-t-elle, produit une toile structurée qui poussera le spectateur à creuser sous la surface pour découvrir de nouvelles réalités, de nouvelles significations.

Justement parce qu'elle aime relever de nouveaux défis, Pat Durr a commencé, il y a deux ans, à faire des expériences de xérogaphie en couleur. Depuis, elle a exploré de façon systématique toutes les possibilités du photocopieur Xerox 6500, en produisant plusieurs séries différentes d'épreuves, dont certaines ont été exposées, au début de l'année, à l'occasion d'une exposition nationale de photos en couleur Xerox, organisée par l'Alberta Culture à la Galerie Beaver House, d'Edmonton.



21. Pat DURR  
*Flying*, 1982.  
Acrylique, graphite, collage et pastel sur papier.

Lorsqu'elle entreprit la xérogaphie en couleur, l'artiste s'est trouvée impliquée dans des expériences concernant les changements dans la couleur, l'ouverture du diaphragme, la mise au point et le développement. En manipulant le photocopieur de façon à lire à travers les couches, à intensifier les textures et à changer les couleurs, elle a créé une série d'imprimés abstraits étroitement liés, au sens visuel du terme, aux formes déjà explorées en 1980-1981, dans sa série *Silent Histories*.

Dernièrement, toutefois, Pat Durr s'est montrée moins préoccupée par la technique que par la mise en forme visuelle de sa conviction que l'art est une communication entre son âme et la nôtre. Il résulte de ceci une série de gravures en couleur xerox, qui remplace l'abstrait par une imagerie réaliste représentant une grotte croûlante construite par des fermiers de l'est de l'Ontario. Émue par ce symbole des aspirations et des désespoirs de l'homme, de ses joies et de ses peines, Pat Durr en a fait le point central d'une série de compositions lyriques qui marquent un changement majeur par rapport à son travail antérieur.

Cette artiste d'origine américaine, établie au Canada depuis 1963, a acquis beaucoup d'expérience au cours des quinze dernières années. Tout en élevant sa famille et en poursuivant sa carrière artistique, elle a trouvé le temps d'enseigner au Collège Algonquin, d'Ottawa, de faire partie du Comité consultatif du Maire d'Ottawa sur les arts et la culture et du Comité consultatif du Ministère fédéral du Revenu sur les Arts visuels; de plus, elle joue un rôle actif au sein de la Canadian Artists Representation. En ce moment même, elle en est la vice-présidente nationale, poste qu'elle n'aurait jamais accepté, n'eût été de son optimisme incurable.

Depuis 1966, Pat Durr a participé à de nombreuses expositions collectives, notamment à la Galerie Nationale du Canada, au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, à Toronto, et au Musée de Vancouver. Elle a aussi à son actif plusieurs expositions particulières tenues à Toronto et à Ottawa. Comme son travail, cette liste impressionnante d'activités projette l'image d'une femme d'une énergie et d'un dévouement considérables. Son art révèle aussi une femme douée d'une sensibilité et d'une richesse intérieure remarquables.

Valerie KNOWLES

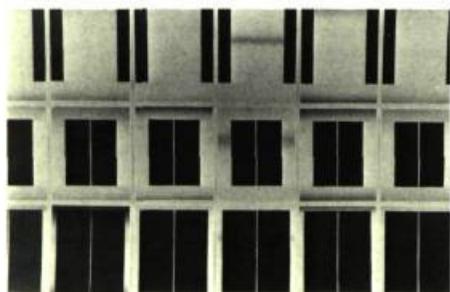
(Traduction de Diane Petit-Pas)

## TORONTO

### KAZIMIR GLAZ, OU L'ART DE L'IMMATÉRIEL

Au printemps dernier, Kazimir Glaz exposait à Montréal des œuvres anciennes et récentes, inaugurant du même coup, la Galerie L'As, rue Sherbrooke.

Né en Pologne, il y étudia jusqu'en 1956; il vécut ensuite en Russie puis en France où il obtint, en 1965, le Prix Marc Chagall-Erasmus, à la IV<sup>e</sup> Biennale Internationale de Paris. La Fondation Michael-Karolyi, à Vence, l'accueillit alors comme artiste résident pendant deux ans. Mais, depuis 1968, il habite Toronto, où il expose régulièrement.



22. Kasimir GLAZ  
Expanding Series, 1981.  
Assemblage de 50 lithographies;  
55 cm 8 x 45,7 chacune.

Les quinze dernières années révèlent chez cet artiste une conception de l'art de plus en plus immatérielle et impalpable: de la peinture à l'encre, de la matière à l'aérosol. Glaz nous propose aujourd'hui des œuvres murales et modulaires extrêmement structurées. Sérielles, elles sont aussi progressives, colorées, pleines de mystère et d'espaces de toute dimension. De ces différentes surfaces presque monochromes, surgissent, à intervalles réguliers, des intensités lumineuses de plus en plus fortes comme pour signifier plus de précision, un ton, un rythme ou un éclat.

D'autre part, son goût personnel pour l'intégration de l'art aux lieux publics, l'incita à fonder, en 1969, le Centre d'Art Contemporain de Toronto, organisation publique et à but non lucratif qui s'occupe d'un programme rigoureux de promotion d'artistes contemporains auprès du plus grand nombre possible de citoyens. Situé au rez-de-chaussée du College Park, ce centre présente des œuvres de jeunes artistes aussi bien que celles d'artistes plus établis et a mis sur pied plusieurs projets visant la communauté du West-end de Toronto. Ces projets ont peu à peu formé un concept et une galerie d'art communautaire puisqu'il s'agissait d'amener en quantité et régulièrement des œuvres d'art dans les écoles, les hôpitaux, ... du

quartier. Vingt-cinq artistes furent engagés à temps plein par le Centre afin d'appliquer différents programmes semblables, et c'est ainsi que plus de trois cents œuvres furent intégrées à la vie quotidienne de milliers de personnes. En 1971, on y mit sur pied des cours de création, et environ six mille étudiants du West-end purent en profiter à l'intérieur même des cadres scolaires. Le Centre imprima également deux mille gravures d'artistes canadiens qu'il présenta sous forme d'albums et qu'il offrit à vingt-cinq bibliothèques publiques de l'Ontario.

L'œuvre de Glaz semble avoir deux vies: sa propre vie sur le plan de l'individu, et sa vie multiple à l'égard d'une communauté. Peintre de talent, il allie, avec beaucoup d'intensité et de technique, l'esprit ancien des icônes au monde contemporain, tandis que la création du Centre est une initiative des plus intéressantes, à la fois concrète et généreuse.

Michèle TREMBLAY-GILLON

## CALGARY

### GREG CURNOE - DU NIHILISME AU CONSTRUCTIF

En 1960, Greg Curnoe décide de rejeter la *haute culture* et la peinture abstraite, les taxant d'importations américaines. Il quitte Toronto et revient à London (Ontario), sa ville d'origine. Sentant que le *grand art* ne concorde en rien avec sa vie, il se déclare régionaliste et choisit de faire de son quotidien le thème de son art. Une exposition rétrospective qui comprend trente années de travail (1950-1980)<sup>1</sup>, nous permet d'évaluer les œuvres qui sont nées de cette prise de position. Quels sont donc la valeur et le sens de l'art de Curnoe?

Ses premières œuvres révèlent une forte préoccupation dadaïste. Ainsi, les collages du début des années soixante montrent l'influence de Kurt Schwitters, et non pas celle des cubistes. Il est évident aussi que le dadaïsme est à l'origine de l'attitude provocante, bien qu'ironique, d'ouvrages comme *Hurdles for Art Lovers*, exécuté en 1962, ou *Mother!*, de 1964; il en va de même des connotations négatives qui entourent le nom de son groupe, le Nihilist Spasm Band, formé en 1964.

En 1960, les formes plates, les contours clairement définis et l'inclusion de mots tirés de bandes dessinées jouent un rôle central dans l'œuvre de Curnoe. Au cours de cette décennie, l'artiste reste fidèle à toutes ces prises de position, mais commence aussi à explorer ce qu'on pourrait appeler le catalogue de tampons et de peintures de mots. En dépit de l'intérêt offert par la dimension rituelle de ces essais, il n'en reste pas moins que ces œuvres sont, en général, banales. Chez Curnoe, l'hommage au quotidien est rarement convaincant. On se sent vite écrasé par un amas de données brutes et on finit par se demander si ses peintures de mots, en particulier, peuvent être considérées comme de l'art au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire si elles peuvent être abordées d'un point de vue esthétique. Mais, justement, l'impétuosité de l'art de Curnoe met au défi ce genre de jugement, et sa croyance en l'unité de l'art et du quotidien tend à détruire tout argument sur la forme qui s'inscrit en faux contre son attitude.

Pierre Théberge, conservateur de l'exposition, semble être complètement sous le charme de Curnoe; et, fasciné par la pensée et l'activité de l'artiste, il se délecte de l'analyse de ses idées. Bien qu'il ait fait un exposé exhaustif de la philosophie et de l'idéologie de Curnoe, il s'est

néanmoins abstenu d'amorcer une analyse de son art en termes visuels et esthétiques. Est-ce que les œuvres de Curnoe nous émeuvent, nous dérangent, nous transportent, nous instruisent ou nous amusent? Théberge ne le dit pas, mais il fustige vivement les critiques qui n'ont pas réagi favorablement à l'œuvre de l'artiste. Et ceci diminue sa propre crédibilité.

La structure du catalogue et ingénieuse. Théberge a eu l'idée de placer Curnoe au centre d'un ensemble de cercles, de dimensions concentriques: l'atelier, l'idéologie, les critiques. Une telle grille de lecture a l'avantage de ne pas imposer à l'œuvre une structuration qui lui est étrangère mais, au contraire, semble jaillir d'une considération profonde pour l'œuvre de Curnoe. Cependant, du point de vue purement concret, le catalogue en lui-même est décevant. Un papier mat, épais et poreux, des reproductions grisâtres, en noir et blanc (la couleur étant réservée à la couverture) et un caractère serré, disgracieux, tout donne l'impression d'un travail à bon marché.

Néanmoins, il faut dire que cette impression d'ensemble ne rend pas justice au travail remarquable de Théberge. En effet, la bibliographie complète des publications de Curnoe, des écrits sur lui, la liste de ses expositions, la chronologie et le commentaire fait sur chacune des œuvres reproduites dans le catalogue, concourent à en faire un excellent outil de travail.

La rétrospective semble représentative des trente années de recherches de Curnoe. La dernière section illustre treize des bicyclettes, motif qu'il a abordé en 1972. Le ton aussi bien que le message y sont plus légers que dans les œuvres des années soixante. Tout nihilisme a disparu et a été remplacé par l'affirmation et l'amusement. Curnoe apparaît sincère; il n'affecte plus rien. Et, même si la bonne humeur inébranlable de son œuvre est quelquefois pénible à supporter, le spectateur ne peut trop le taxer d'être provincial uniquement parce qu'il prend un plaisir aussi évident à son travail. Il se pourrait bien que les œuvres de Curnoe d'avant 1972 deviennent un fervent prologue à sa décennie des bicyclettes, et sans doute dira-t-on alors de l'artiste, qui n'a aujourd'hui que 45 ans, que c'est avec celles-ci qu'il a trouvé sa voie.

1. Tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 17 avril au 31 mai 1981.

Lyz WYLIE

(Traduction de Diane Petit-Pas)



23. Greg CURNOE  
La Vision du Dr Bucke, 1964.  
Huile et collage sur bois; 122 cm 7 x 123,5.  
Londres, Coll. Rae et John Davis.  
(Phot. Vida/Saltmarche, Toronto)