

Expositions

Volume 28, Number 112, September–October–November 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54346ac>

[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

(1983). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 28(112), 70–79.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

LA PEINTURE DE DUMOUCHEL

Depuis la mort de l'artiste, survenue il y a une douzaine d'années, les expositions consacrées à l'œuvre de Dumouchel n'ont pas manqué. Ce sont plutôt les *bonnes* expositions qui lui ont cruellement fait défaut. Les autres, bâclées, dues à des mains incompetentes ou... intéressées, n'ont fait qu'embrouiller davantage un corpus composite et délicat à manier.

En général, on connaît mieux Dumouchel le graveur, surtout depuis la rétrospective qui lui a organisée le Musée d'Art Contemporain, en 1974. Or, il semble bien que l'artiste tenait avant tout à son aventure picturale qu'il considérait comme le lieu par excellence de ses créations les plus libres et de ses expérimentations – non pas techniques mais esthétiques – les plus précieuses.

Aussi convient-il de souligner la pertinence de l'exposition que la Galerie Fucito a mise sur pied, le printemps dernier¹, et qui – la première, sauf erreur – a voulu rendre compte exclusivement de l'activité picturale de Dumouchel pendant la vingtaine d'années la plus significative de sa carrière.

Gianguido Fucito connaît bien le travail de l'artiste (qu'il représente depuis longtemps) et il n'a pas chargé inutilement sa proposition. Seize œuvres – quinze tableaux et une gouache – lui auront suffi pour raconter, avec une richesse et une clarté étonnantes, le drôle de périple de Dumouchel autour de la peinture européenne et ses *démêlés* avec l'histoire de la peinture québécoise.

Il faut mentionner aussi l'intégrité de l'exposition qui n'a pas cherché à tronquer l'aventure de Dumouchel ni de ses hésitations ni de certains effets moins heureux de sa (trop) grande curiosité. La figure de l'artiste émerge de ce corpus, émerveillée et sensuelle, insensible aux débats qui s'agitaient alors autour de la *peinture pure*, respectueuse de certaines traditions et, surtout, profondément amoureuse de la matière.

Bref, cette manifestation de la Galerie Fucito constituait une exceptionnelle introduction à une *vraie* rétrospective de l'œuvre peint de Dumouchel.

1. Du 20 avril au 22 mai 1983.

Gilles DAIGNEAULT

DEUX UNIVERS D'ANDREW LUI

A trente-deux ans, Andrew Lui a parcouru un long itinéraire, de Canton à Hong-kong et de Toronto à Montréal, via Florence et quelques autres points d'ancrage, le temps d'une exposition ou d'un stage de travail. La quinzaine de tableaux qu'il exposait, en mai 1983, à la Galerie Matus, rue Crescent, témoignaient d'une certaine façon de ce cheminement vigoureux d'homme pressé, oppressé par une curiosité insatiable, comme s'il n'y avait jamais assez de temps pour tout voir, tout connaître, tout appréhender. Alain Grandbois, cité sur le carton



1. Albert DUMOUCHEL
Anna et son père.
(Phot. Studio Dumouchel)

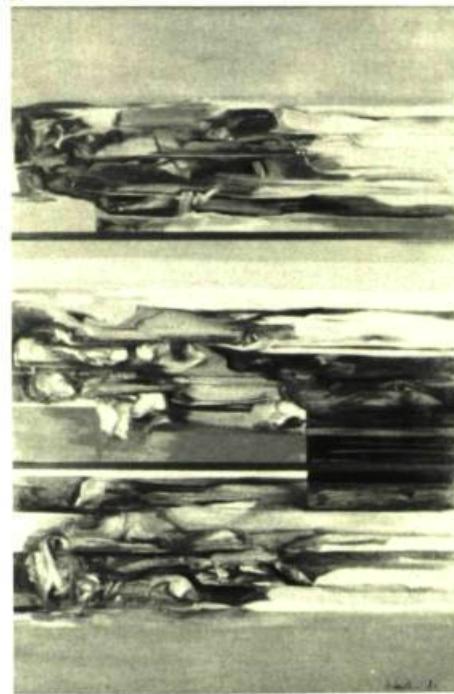
2. Andrew LUI
Water Monument, 1981.
Huile sur toile; 1 m 83 x 1,22.
(Phot. Yan Wong).

d'invitation, est sans doute une clef importante pour qui veut regarder cette œuvre: «Je fais appel à vous tous du fond de mon exil.» Blessure, cicatrice ancienne, abandon, dure faim, épouvante...: au cœur même de ces grands tableaux puissants, tragiques et angoissés, il y a comme une déchirure profonde et d'autant plus secrète, une inquiétude qui ne se dit pas vraiment et qui n'en est que plus mystérieuse.

Des formes fantasmatiques, modulées le plus souvent en ocre jaune, se détachent sur des fonds sombres (grisâtres, noirs, violets), écorchées, disloquées, ou en déliquescence. On pense tantôt à Alechinsky, tantôt à Francis Bacon, mais sans la morbidity théâtrale. Une violence rentrée fait vibrer ces *monstres* comme des créatures d'un William Blake non figuratif. Nous sommes projetés à la frontière d'autres mondes, là où des métamorphoses se préparent, où des transmutations intersidérales vont s'opérer dans un ralenti de science-fiction. *Pegasus*, force incommensurable, fend l'espace dans un envol horizontal qui le conduit aux confins d'univers insoupçonnés. Cet énorme dynamisme est toujours un peu rentré, tout juste maîtrisé: on sent l'explosion proche, la catastrophe imminente. Les panneaux sont parfois subdivisés en eux-mêmes, ou bien ils sont constitués en diptyques ou même répartis en quatre surfaces indépendantes et pourtant intimement reliées par la continuité du traitement: frontières, délimitations, mais qui ne *tranchent* pas, qui ne coupent jamais la communication interne.

Avec les tableaux, on pouvait voir une suite de quatorze aquarelles inspirées par les versets d'un poème de Wallace Stevens: *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*. La ténuité du médium, l'importance laissée à la blancheur du papier de riz, la discrétion des signes tracés font de cette série une œuvre véritablement *orientalisante*,

2



d'une grande subtilité de suggestion. La couleur elle-même est atténuée, fragile, précieuse. Un peu plus loin, quelques gravures sur bois, aiguës, mordantes, disent également les sources chinoises; *Regard* montre un visage torturé, tourmenté, qui impose au spectateur ses traits inquiétants.

Les deux versants de cette exposition révèlent une richesse ambivalente: les tableaux s'affirment fortement, forçant l'adhésion, occupant violemment l'espace; les aquarelles, plus proches des racines profondes de l'artiste, du moins en ce qui a trait à la forme, exigent plus d'attention en raison de leur dépouillement et s'insinuent avec moins d'évidente affirmation dans l'œil et dans la mémoire. Au total, une exposition stimulante, et qui donne envie de connaître la suite¹.

1. Cf. aussi l'article de Monique Brunet-Weinmann, *La Fuite créatrice d'Andrew Lui*, dans *Vie des Arts*, XXIV, 95, 43-45.

Jean-Pierre DUQUETTE

YORK WILSON, APRÈS DES ANNÉES...

Né à Toronto en 1907, York Wilson a exposé à Montréal dès 1931, mais c'est surtout aux années cinquante et soixante qu'on a vu ses œuvres ici (Galerias Watson, Agnès Lefort, Mira Godard). Il revenait au printemps 1983, dans une petite galerie sympathique, curieusement logée au troisième étage d'un immeuble à bureaux, angle des rues Guy et Sherbrooke: La Collection Tudor. «Peintre et voyageur à plein temps à partir de 1949», comme le précisent ses notes biographiques, il a littéralement parcouru le monde, s'arrêtant quelques années à Paris, puis à New-York, pour se voir enfin commander son autoportrait par les Offices à Florence, où il figurera dans le fameux Couloir de Vasari réservé aux centaines d'autoportraits d'artistes de toutes les époques.

Les quelques dizaines d'œuvres montrées à La Collection Tudor comprenaient trois ou quatre études de nu au crayon lithographique, datées de 1967, 68 et 69, et qui révèlent une aimable maîtrise; un lavis aérien saisissant dans la brièveté du moment une *Danseuse en tutu*; une encre de 1970, *Le Concours hippique*, où

On ne sera pas autrement étonné de découvrir quelques collages, *Genre Origami* (1980), à dominante de transparences ocres, où les déchirures du papier éclairent la technique des tableaux. Un autre collage, *Femmes mexicaines*, reprend le thème exact du tableau de l'année précédente, dans les mêmes modulations de couleurs. Une tapisserie en rouge orangé reprend la même structuration de pièces juxtaposées et fragmentées en rayures contrastées. Une suite de sept sérigraphies utilise une organisation similaire des formes, avec une dominante spécifique pour chacune des sept villes qui ont inspiré l'artiste: ocre/noir/blanc pour Le Caire, rouges pour Jaipur, bleus pour Ispahan, etc. Enfin, un portrait assez fascinant de l'écrivain Scott Symons, d'une intensité tragique, en pans de couleurs très fortes: le regard éteint, lointain, comme indifférent à tout, conserve une leur inquisitrice. Au total donc, une exposition intéressante, témoignant d'un solide métier certes, mais aussi d'une vision personnelle toujours alerte et attentive.

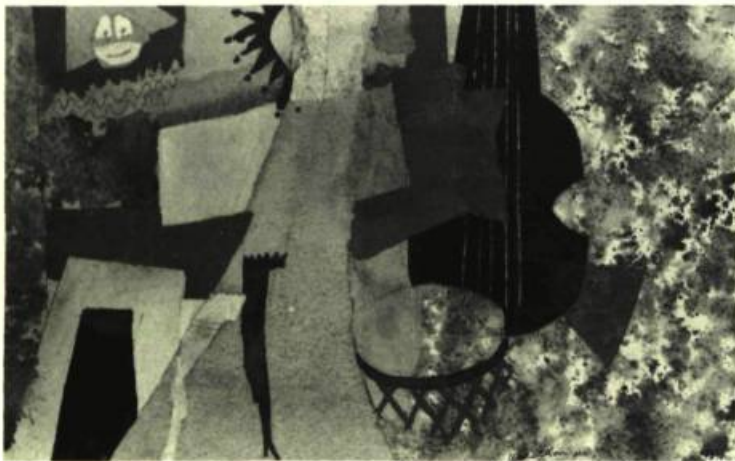
Jean-Pierre DUQUETTE

3. York WILSON
Carnaval, 1982.
Aquarelle; 38 cm x 71.

4. Richard NOTKIN
Rêve - La mort de son père.

On observe depuis sa dernière exposition, voilà deux ans, au Centre Saidye Bronfman, une sorte de passage du surréalisme qui persiste, perdure, demeure une ligne de force de son œuvre, et une recherche de la nature morte photographique par l'exploitation de gros plans. Il s'agit chaque fois d'arrêter un moment, de trouver l'instant et de le retenir, de le faire passer dans la mémoire, même s'il ne détient aucune importance réelle, significative, pour la continuité d'un récit.

La photographie opère donc comme une série d'images mentales qui remontent à la mémoire du candidat qui les livrerait naïvement à son analyste; libre à ce dernier d'en tirer la significa-



3



4

s'aligne un rang de têtes très rapidement croquées. Quelques aquarelles récentes, paysages en construction *déchirée*, en étagement et en découpages, dans des tons de bleu violet, de gris, de brun; ou encore des maisons roses distribuées sur un coin de mer, ou bien, au bas de pans de montagnes gris brun avec des transparences violettes, quelques toits rectangulaires en brun orangé. Ces aquarelles ont une légèreté qui n'est pas due seulement au médium: le dessin lui-même a quelque chose de libre et d'aérien, en apparence peut-être facile, mais qui doit sa sûreté à une longue expérience.

Les acryliques ont presque toutes un trait en commun: leur construction paraît obéir à un découpage/collage dont les formes rappellent Poliakoff ou Roberto Crippa. Les couleurs qui reviennent le plus souvent sont le rouge, dans diverses valeurs (*Poésie en rouges*, de 1980, avec des orangés et des violets); ailleurs, des roses plus acides, avec des transparences mauves; ou encore des roses et des bruns gris, avec des percées orangées. Les pans sont assez nettement délimités, imbriqués, et l'équilibre des masses toujours harmonieux. *Femmes mexicaines*, daté de 1980, utilise la même technique, avec une graduation de tons plus sombres sur la droite (bleu noir) jusqu'aux luminosités de la gauche (beige rosé): femmes rigides, hiératiques, vues de dos. Un *Alphabet de roses* (1982), plus abstrait, a des formes aux contours plus flous, où les roses rouges s'interpénètrent en superpositions lumineuses.

RICHARD NOTKIN - PHOTOGRAPHIE ET NARRATION

C'est sur le thème: *Le Journal de Lewis Garden* que s'est tenue dernièrement l'exposition des photographies récentes de Richard Notkin¹.

Il s'agit d'une série d'une vingtaine de photographies en couleur et de grande taille (16 pouces sur 20) qui forment la première partie (sur quatre) de la biographie de Lewis Garden, personnage fictif produit par l'imagination du photographe. Dans l'esprit de Notkin, on peut, par le moyen de la photographie, véhiculer une histoire, constituer une sorte de trame narrative, écrire le roman d'une vie.

Pourtant, cette vie, elle se situe à deux niveaux: le réel, ce qui est vécu quotidiennement, ce dont on peut se souvenir, et ce qui est rêvé, la réalité onirique, en quelque sorte. D'une photographie à l'autre, on chevauche sur deux plans sans trop bien savoir où on se situe précisément. On assiste donc, chez le photographe montréalais, à la coexistence de deux tendances: la première qui est statique, immobile, contemplative si l'on veut, et l'autre qui est fortuite, surréaliste. Un jardin de fleurs, lieu où l'enfance de son personnage fictif, son héros, se déroula dans le calme et la douceur du nid familial côtoie une cage d'oiseau contenant un bouquet de fleurs.

tion qu'il voudra. Ce n'est pourtant que dans l'ensemble de la présentation que les photographies revêtent leur signification. Prises séparément, elles perdent leur *contexte*. Elles ne se livrent cependant qu'en tant qu'ensemble de moments séparés, et leur réunion en une trame narrative apparaît tout à fait illusoire n'était la présence de la légende en marge de la photo.

Comme le photoroman qui exploite à outrance le schéma narratif proppien avec sa batterie de héros, d'anti-héros, d'opposants et d'adjuvants, la photographie de Notkin place le narratif sur un autre plan, pourrait-on dire, puisque deux niveaux de réalité se chevauchent et puisque le déroulement se fait selon celui du discours analytique.

On ne retrouve pas en effet de continuité linéaire formée d'une trame qui se déroule selon le schéma de l'épreuve et de la réussite, mais on observe que les moments évoqués par les images sont une suite éparse et sans lien temporel et chronologique les uns avec les autres.

Lewis Garden, le personnage que Notkin met en scène pourrait être le photographe lui-même. Chose certaine, ce dernier entend consacrer les cinq prochaines années à illustrer la vie de son héros, tout en laissant évoluer librement les composantes de nature morte et de surréalisme qui constituent son œuvre.

1. A la Galerie Artlanders.

Jean-Claude LEBLOND

VITTORIO ENTRE LA RUE ET LE MUSÉE

«Une œuvre d'un impeccable classicisme dans son modernisme», «une exception dans le domaine de la publicité», «une imagination étonnante» «une perfection dans la schématisation du message», «rarement, la caricature et l'affiche ont atteint une telle force»; tout au long de sa tournée européenne, l'exposition *L'Art de Vittorio – Affiches 1964-1981*⁽¹⁾ a été portée par une vague de louanges de la part des critiques d'outre-Atlantique. Lancée à Paris, en décembre 1981, cette exposition, préparée à l'instigation de l'historien d'art français Marc Thivolet, sous les auspices du Centre Culturel Canadien de Paris, et avec l'aide précieuse de M. Raymond Vézina², des Archives Publiques du Canada, a obtenu un succès extraordinaire dans les grandes capitales européennes: à Liège, en 1982, où Vittorio et Riopelle partageaient l'hospitalité du Musée d'Architecture; à Bruxelles, durant tout l'été 1982; à Berlin, au début de cette année, puis, à Stuttgart, à Bonn, à Lille, et, enfin, à Rome, qui accueillait l'enfant prodige, en mai et juin dernier.

En trente années, la presse québécoise a si peu parlé de Vittorio qu'il est difficile de résister à la tentation de réécrire la biographie d'un artiste qui, depuis quelque temps, a pourtant sa place dans l'Encyclopaedia Universalis. Vittorio Fiorucci est né à Zara, en Yougoslavie, d'une mère romaine et d'un père vénitien. Entre 1944 et 1951, il vit à Venise. Au début des années cinquante, il émigre au Canada et se fixe à Montréal qu'il n'a jamais quitté depuis. Successivement caricaturiste politique, photographe, affichiste, Vittorio a été de toutes les expériences culturelles d'avant-garde qui ont caractérisé le Montréal des années soixante «riche en remous social», comme il se plaît à le répéter. De L'Échouerie à La Petite Europe, il côtoiera l'intelligentzia de l'époque, les Molinari et les Gauvreau. Aujourd'hui, «après trente ans de bagarre» (sic), après «trente ans de Free-lance absolu» (sic), durant lesquels la vie a été parfois dure à gagner, Vittorio qui, depuis 1958, a récolté plus de soixante-dix distinctions nationales et internationales, Vittorio, dont l'œuvre est représentée au Musée d'Art Moderne de New-York et aux Archives Publiques d'Ottawa, Vittorio dont la production est régulièrement célébrée dans les manifestations majeures dédiées à l'affiche, aussi bien à Chicago qu'à Lahti en Finlande, ce même Vittorio vient d'être enfin exposé au Musée d'Art Contemporain de Montréal, sa ville d'adoption. «Comme quoi, ajoute l'artiste, avec la trululence qui le caractérise», l'on n'est jamais prophète en son pays.»

Malgré tout, pour Fiorucci, le bilan de cette aventure québécoise est plus que positif. Selon l'artiste, un grand vent de liberté a soufflé sur le Québec durant les années soixante, et ce creuset, ce bouillonnement d'idées, lui a permis de créer en dehors des contingences restrictives auxquelles la vision primordialement commerciale de l'Europe d'alors aurait probablement confiné son activité d'affichiste.

Car, et il le déclarait il y a quelque temps, Vittorio n'est pas un graphiste, il est un artiste³. Il possède cette impulsion première qui rend à tout coup le créateur sympathique: le sens de l'offrande gratuite à la société. Et, dans le même temps, ce qui est somme toute rare, sa sensibilité artistique est en prise directe avec la société moderne⁴. Chez Vittorio, il y a avant tout cette urgence de communication, cette précieuse volubilité méditerranéenne qui veut convier le plus grand nombre à la fête de l'esprit. Pour lui, le choix de l'affiche est avant tout une nécessité vitale. Son affiche est directe puisqu'elle veut être avant tout communication. Mais, pour cela, elle n'en est pas moins art. Vittorio réussit le



5. VITTORIO

Ordinateurs et normes descriptives en art,
Archives Publiques du Canada.

Ottawa, Archives Publiques du Canada.

(Phot. Centre de Documentation Yvan Boulerice)

prodige d'être un «artiste de média», un artiste qui a une place, voire une fonction précise, dans le jeu complexe des impératifs économiques et sociaux de la communauté tout en transcendant la fonction didactique à laquelle l'homme d'affaires ou le fonctionnaire cantonne trop souvent l'affiche.

Cet homme n'est pas l'homme du compromis, il ne se conçoit point comme un mercenaire de l'image, encore moins comme un suiviste des modes fugaces et douteuses. Quel que soit leur objet, les affiches de Vittorio parlent sans fard: elles titillent immédiatement le désir. Qu'il s'agisse de culture, d'écologie, de politique ou de sensibilisation aux dangers de la toxicomanie, Vittorio va droit au but. Il expose toujours cette dualité contradictoire de l'animal humain; derrière le vernis social, il désigne, il met à nu l'humain dans ses tendances vitales, cet humain tour à tour lubrique ou ludique.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il y a peu de différences entre l'artiste et l'œuvre. C'est qu'il existe entre les deux une contiguïté par laquelle Vittorio possède jusqu'au bout de ses doigts, qui manient alternativement le crayon et le ciseau, ce rare état de grâce de la création.

Dans l'esprit de Vittorio, la reproduction, la duplication, qui sont le propre, l'être même de l'affiche, ne représentent qu'un artifice mineur mais privilégié qui permet de communiquer non plus uniquement avec l'élite intellectuelle et économique qui seule – il faut bien l'admettre – peut se permettre l'accès à l'intimité de l'œuvre unique, mais avec le plus grand nombre. Cependant, au delà de cet instinct social, le paradoxe et la magie dont son œuvre est doté réside dans la maestria avec laquelle l'artiste réussit à transmuter un message initialement destiné à la masse et à toutes les catégories sociales en une image qui, chez chacun, amènera une réaction intime. En ce sens, Vittorio fait figure de funambule de l'affiche: certes, il s'acquie de la tâche de publicité ou de promotion qui lui est demandée, mais il le fait invariablement avec un esprit qui transcende toujours l'objet prosaïque de son affiche.

Malgré la technocratisation, l'Europe reconnaît encore à l'affiche son territoire premier: la rue. On ne peut malheureusement pas en dire autant de l'Amérique du Nord. Et, à ce titre, Montréal ne fait pas exception. Au bout du compte, on peut sans doute penser, sans se tromper, que Vittorio déplore le fait que ses affiches aillent directement au musée sans avoir pu humer l'air du trottoir. Le besoin de diversité est certainement le second trait distinctif de Vittorio. Et, forcément, celui-ci s'inscrit-il en faux contre la standardisation, ce pragmatisme outrancier qui affecte la société. Cette standardisation, cette place immuable attribuée à chacun et à chaque chose, a pour corollaire la spécialisation. Dans cet univers concentrationnaire, l'image, l'œuvre d'art, déchoit jusqu'au rang de la décoration, et l'artiste, s'il a l'heur d'être vivant, c'est-à-dire polyvalent – et c'est le cas de Vittorio – se sent pris dans un ghetto social. «Je ne suis pas un plombier; d'ailleurs mon nom n'est pas mentionné, sous la rubrique 'Artistes', dans l'annuaire commercial dit les *Pages jaunes*. Le travail entre un artiste et un client est une association. Je ne veux pas simplement exécuter, j'ai besoin de pouvoir discuter du plan d'ensemble, de la philosophie de l'affaire. Mais à partir de ce moment-là, bien sûr, l'artiste devient dangereux.»

Aussi, pour ce qui est de l'avenir québécois de l'art de l'affiche, Vittorio s'en remet «à la grâce de Dieu». Si les créateurs sont présents, l'esprit, lui, ne semble pas y être. Il reste à espérer que l'éventualité de la tenue à Montréal, en 1985, de la Biennale Mondiale des Arts de la Rue connaisse, si elle a lieu, la même approbation populaire qu'elle a obtenue à Lyon, en 1980. Il ne faudrait pas perdre de vue que la rue est la vitrine de la société. Le riche comme le miséreux s'y côtoient, et la gent canine, même, s'y exprime régulièrement. C'est dire qu'en démocratie les murs se doivent de parler.

1. Le Musée d'Art Contemporain de Montréal accueillait l'exposition l'été dernier.

2. Conservateur en chef des œuvres d'art, Section de l'art documentaire, Division de l'icongraphie aux Archives Publiques du Canada, M. Vézina est certainement la première personne et le premier chercheur à s'être penché sérieusement sur le travail de Vittorio Fiorucci. Il prépare d'ailleurs un important ouvrage sur l'artiste. Cet ouvrage majeur devrait paraître en 1984. Il comportera notamment un catalogue complet des œuvres réalisées par Vittorio.

3. La Presse de Montréal, 11 juin 1983.

4. Voir mon article Vittorio, *fer de lance de l'affiche*, dans *Vie des Arts*, XXI, 101, 36-38.

Serge JONGUÉ

L'ARCHITECTURE COLOMBIENNE

Nichée au creux des Andes, à 2600 mètres d'altitude, Bogota a peur! C'est l'escalade de la violence urbaine qui surprend l'étranger, le touriste de passage. L'insécurité a beau être entrée dans les mœurs, la Colombie a tout de même pu développer une architecture tout à fait originale qui, à sa façon, résiste aux modèles internationaux. Cette architecture s'inspire du métissage culturel, qui est l'un des traits du pays, et épouse les traditions locales de bâtir. Cette nouvelle architecture colombienne, si elle n'est pas dominante chez elle, n'en demeure pas moins une sorte de stimulus à diffuser de manière à surmonter la crise architecturale que tous ressentent aujourd'hui, aussi bien en Colombie que partout ailleurs.

Architecte parisien, journaliste et critique pour *Le Nouvel Observateur* et la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, Frank Renovier, le concepteur de l'exposition *Architectures*

colombiennes – Alternatives aux modèles internationaux présentée au Centre de création et de diffusion en design de l'Uqam durant l'Archifête, comme une sorte de pendant visuel au colloque Architecture et identité culturelle, lui, à Bogota et en Colombie, n'a pas eu peur.

Conçue par l'École Spéciale d'Architecture de Paris, cette exposition fut présentée pour la première fois au Centre Pompidou, en 1981. A cette version, s'ajoutaient, à Montréal⁽¹⁾, des documents inédits portant sur les projets les plus actuels, faits depuis cette date.

Frank Renovier ne s'est pas arrêté aux immeubles résidentiels de Bogota, de vraies forteresses gardées par des vigiles armés jusqu'aux dents, et à la violence ambiante. Son rêve colombien, certes lucide, s'est attaché à une architecture amoureuse de belles formes sensuelles et dont il a voulu, en maniaque du détail, clairoonner les particularismes.

A quoi peut-on attribuer l'essor d'une architecture si bien enracinée? C'est cette violence elle-même qui, paradoxalement, a accentué l'exode rural vers la ville. Dans les années cinquante, les partisans des deux grandes formations politiques du pays s'affrontèrent en une guerre civile qui sema la dévastation dans les campagnes. Appelé à la rescousse, Le Corbusier fut invité à élaborer un «Plan Piloto de Bogota», et la trace de son passage sur les architectes locaux demeura prépondérante. Mais, dans le contexte culturel du métissage que la Colombie a connu au cours de son histoire, les influences externes, comme les acquis du modernisme, seront confrontées à une solide tradition. A la fois andine, pacifique et caraïbe, la Colombie est aussi, à sa façon, un point charnière entre l'Europe et les États-Unis. Sa culture résulte d'un brassage tant géographique que racial. «Elle demeure pour l'essentiel, écrit Frank Renovier, collective sur une forte base populaire. Elle relève au génie indien, noir, espagnol, européen, dont les apports respectifs, à l'instar de ce qui s'est passé au Brésil, ont formé ici un mélange d'une incroyable vivacité.»

Pour Renovier, l'architecture colombienne tire sa substance de ce métissage. «Elle se nourrit, poursuit-il, de toutes ses veines locales mais aussi d'un accueil éclectique des messages extérieurs, des modèles étrangers. Elle brasse ces derniers, sans obéissance académique ou respect conceptuel, comme autant de matériaux de récupération dont le recyclage a contribué à l'émergence d'un langage original. Ce langage fait la juste part de la précarité économique et de l'imagination culturelle. Le trait le plus caractéristique des architectures colombiennes, présentées dans l'exposition, est formé par l'austérité des moyens, la simplicité des formes – il n'y a pas de dépense gratuite –, la sensualité de l'expression, la qualité physique des lieux – il n'y a pas de fantaisie qui ne se compte en terme de jouissance supplémentaire de l'espace.»

Les familiers de l'Archifête et du colloque international ont découvert avec ravissement la démarche de l'architecte Rogelio Salmons. Son œuvre, à elle seule, pourrait résumer les caractéristiques d'adaptation au contexte et de plasticité que l'exposition voulait faire ressortir.

Salmons, né en 1929, est peut-être le chef de file de cette architecture colombienne qui concrétise dans l'espace et la matière une spécificité locale. Bien qu'il reste marqué par la manière brutaliste du Le Corbusier de Ronchamp, avec qui il a travaillé de 1949 à 1958, Salmons réagira contre cette influence pour développer, à son retour en Colombie, une architecture tout à fait personnelle, typique du développement de cette forme d'expression dans son pays. Avec des architectes tels que Salmons, l'influence étrangère a été mise en question et, comme dans le cas des apports de Wright et d'Aalto, elle n'a pris racine que parce qu'elle a été acceptée, totalement transposée et adaptée aux conditions technologiques, économiques et esthétiques du pays. Aux techniques de construction basées sur l'utilisation du béton armé, Salmons préférera un matériau local et traditionnel, la brique. Ce choix est en quelque sorte le trait d'union le plus fort entre tous les architectes qui se sont engagés

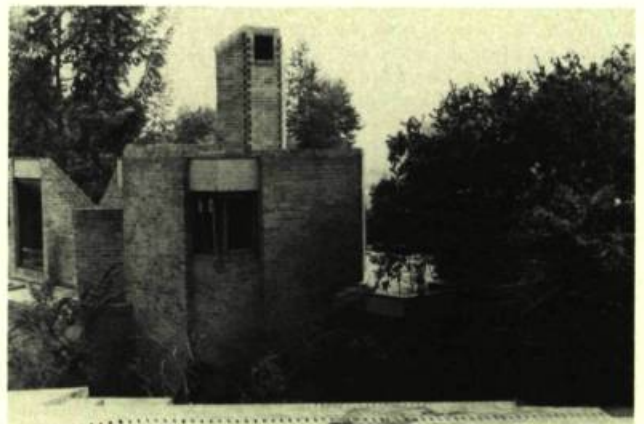
le démontrent les maisons d'appartements El Polo, construits en 1965 avec la collaboration de l'architecte Guillermo Bermudez. Chez Salmons, le dynamisme des volumes et de l'organisation spatiale deviendra un trait caractéristique comme le démontrent les constructions en escaliers de l'ensemble résidentiel de San Cristobal (1963-1976), les tours groupées d'El Parque, de même que le siège social de la Société des Architectes Colombiens (1963-1976). Dans ses constructions les plus récentes, Salmons lorgnera du côté d'une réinterprétation colombienne, en brique, de certains thèmes architecturaux chers à Wright ou à Aalto. Le travail soigné de la brique permet des ouvertures où la lumière est choyée, même en contexte urbain. Avec en perspective le fond montagneux du paysage de Bogota, la synthèse plastique de Salmons ne néglige pas un appel au spectaculaire! Son Musée d'Art Moderne, qui date de 1975, fait place à une muralité presque mouvante.

Il ne faudrait pas voir, dans les autres architectes présents à l'exposition, des satellites de ce grand architecte, même si, bien sûr, toutes ces réalisations, malgré leur diversité, ont un bon air de parenté.

Les principaux points abordés par l'exposition s'articulaient autour des chapitres suivants: la tradition de la brique à Bogota; la synthèse des techniques modernes et traditionnelles de construction; l'esthétique de la matière et l'architecture des lieux; le souci de la mesure et de l'échelle modeste; l'intégration du site et de la végétation ainsi que l'habitat individuel groupé et le semi-collectif présentée comme une tentative originale de micro-socialisation de l'espace.

En Colombie, existent, bien sûr, en architecture, des ombres au tableau. Il faut plus que jamais contenir la ville, flasque et dangereuse, en proie à l'urbanisation sauvage. La réalité de l'univers urbain est aussi celle des autoroutes, des bidonvilles et des résidences fermées. Tout de même, et c'est là le grand mérite de l'exposition de Frank Renovier de nous le démontrer, une

6. Morales RUEDA
Atalaya, à Bogota.



7. Rogelio SALMONS
Casa Puente, à Suba.

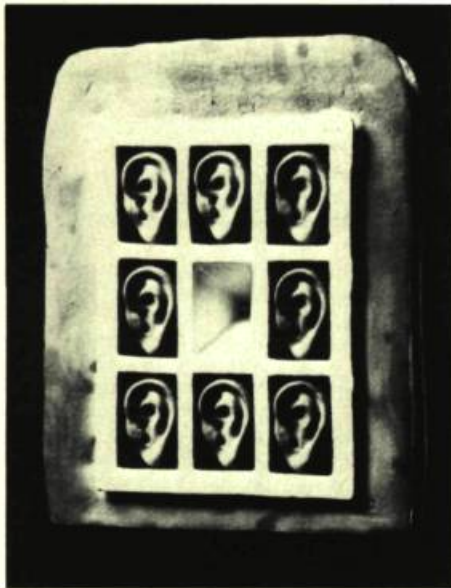
dans la recherche d'une architecture authentiquement colombienne. Il tient compte, de manière réaliste et créatrice, des potentialités de la main-d'œuvre locale, investissant jusqu'au savoir de l'ouvrier, permettant de développer une architecture exubérante qui renvoie à la nature environnante. Un langage défini par Salmons en ces termes: «De grandes masses très fortes, parce que la brique en a besoin. Elle ne se prête pas dès l'abord aux fioritures. Cela, on peut le faire après en travaillant sur l'embriquement. On peut lui donner toute la couture qu'on veut, mais il faut qu'il y ait d'abord un corps.»

En sachant tirer avantage de ce savoir-faire local dans le traitement de la brique, Salmons a su produire des effets quasi sculpturaux, comme

architecture de qualité a pu s'y implanter, tout en résistant à la pression des modèles importées des grands pays qui méprisent les réalités locales.

Avec cette originalité, qui n'a rien d'un cachet, la nouvelle architecture colombienne de brique se méfie de toute monumentalité. Son génie se manifeste par un maniement sensuel de l'espace. Alternative aux modèles internationaux, cette architecture de prise de conscience, c'est vraiment l'anti-Brasilia. Dans le contexte de l'Archifête, l'exposition apportait une ouverture indispensable sur une grande entreprise de stimulation.

1. En mai dernier à la Galerie UQAM



CÉRAMIQUE JAPONAISE CONTEMPORAINE

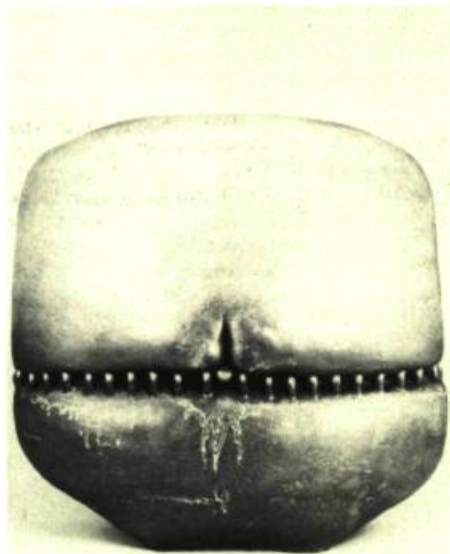
Grâce à la collaboration des Musées Nationaux du Canada, une exposition exceptionnelle sur la céramique japonaise, organisée par la Japan Foundation, est présentée à travers le pays tout au long de cette année. D'abord à Toronto, à Québec, à Montréal, à Regina puis, à partir d'octobre, en Colombie-Britannique, à Vancouver et à Kamloops.

On présente, en les plaçant sur un pied d'égalité, deux tendances de création céramique qui, à première vue, pourraient sembler contradictoires. Près d'une centaine d'objets appartenant au réel, puisque en trois dimensions, font un commentaire théorique sur la spécificité de l'art céramique au Japon.

Les objets de la première tendance sont issus du réel sociologique et des rites quasi religieux de la réalité quotidienne, tels la cérémonie du thé ou l'art de l'ikebana. Ils sont placés en situation de regard et sont aussi envoûtants que les objets plus sculpturaux de la seconde tendance.

La première tendance fait appel à l'expérience empirique de la vie, d'un vécu ainsi que d'un savoir technique qui découle de l'idéologie du travail traditionnel, du souci de la perfection et de la minutie. Elle procède par citations et puise dans l'histoire de la céramique japonaise qui remonte à quelque 1200 ans, alors qu'elle était sous l'influence de la Chine et de la Corée, puis, plus spécifiquement, depuis le 16^e siècle, tout en modifiant, à chaque fois, le commentaire toujours intimement lié à la physicalité des objets. Cette obsession de la technique atteint son paroxysme au milieu du 19^e siècle, à la fin de l'époque Edo. Mais, même au début de la révolution industrielle, à l'ère Meiji, la technique conserva son importance et ce fut le début des glaçures, des fours et de la technique de fabrication occidentale, ce qui creusa d'ailleurs rapidement un fossé entre l'art céramique des potiers et la production industrielle de la porcelaine utilitaire faite en série.

Les objets sculpturaux, plus ludiques, plus fétichistes et géométriques, de même que les objets usuels et décoratifs, sont de format modeste. Ni grands, ni petits, ils vivent à l'échelle de la main, à l'échelle de l'homme et, par conséquent, ont un effet d'intimité, de respect, de tolérance, révélant un système non impératif. A notre idéologie de puissance et de pouvoir s'oppose une idéologie de laisser-être. Mais, contrairement aux objets quotidiens, ceux-ci



s'adressent à une minorité car l'écart entre l'œuvre et la réalité est plus grand. Les formes et les structures changent par rapport à celles des anciens, leur conférant un effet de rupture historique. Alors qu'en Europe la céramique d'art s'est développée en réaction contre la révolution industrielle¹, au Japon, comme le souligne le professeur Inui², dans la brillante préface du catalogue de l'exposition, ce fut plutôt contre l'obsession des techniques et des méthodes qui, jusque-là avaient été si importantes pour l'artisanat japonais. Mais c'est surtout entre 1910 et 1920 que le Mouvement d'Art Populaire, puis l'Association des Artisans Japonais coexistèrent avec l'Organisation Nitten, d'inspiration occidentale, qui désirait se libérer de la matière et exprimer une vision personnelle des choses.

Cette dichotomie n'en est que plus intéressante car tout se passe comme si les assiettes, les vases, les objets étaient eux-mêmes des tableaux-sculptures. On ne sait pas où est la limite entre l'utilitaire, le décoratif, le pictural et le sculptural. Il y a interférence de différents genres artistiques, et l'œuvre devient lieu de rencontre. La matière même de ces œuvres est un amalgame hétérogène qui, sur le plan conceptuel, reste en tension. Grâce au lien intime que l'œuvre sait conserver avec la vie quotidienne, elle n'est ni tout à fait idée, ni tout à fait matière. En fait, elle maintient les deux en rapport de force: d'une part, la matérialité, la physicalité, caractéristiques mêmes de la vitalité et de la collectivité, mettent en évidence un féminin de l'objet; d'autre part, l'idée, issue de notre pensée occidentale et de notre civilisation assoiffée d'individualisme et de pouvoir, met en évidence un masculin de l'objet qui est mis, dans cette exposition, en tension permanente avec ce féminin des choses plus inhérent aux civilisations orientales.

Héritiers d'une longue tradition, c'est grâce aux potiers traditionnels que cette tradition et ses méthodes purent être préservées. Les tenants du Groupe Sodeisha³, qui refusent ce passé, en ont cependant conservé l'essence, et les deux tendances ici présentées se juxtaposent en une forte pragmatique. Elles élèvent, toutes deux, un monument à une problématique d'art qui puise dans le temps, qui travaille avec le temps et qui crée un produit intemporel.

Les œuvres travaillent les unes avec les autres et procèdent, depuis leur origine, à une critique des unes par rapport aux autres, à une critique

par rapport au passé, à la tradition, ainsi que par rapport au présent et au monde occidental. A la fois lien et rupture, les œuvres sont de leur époque et, en même temps, hors d'elle. Contrairement à la définition puriste et synthétique des éléments, à cette philosophie obsédante de la Renaissance et de l'époque romantique, l'exposition de céramique japonaise contemporaine⁴ est un grand questionnement du concept de l'art et un discours conscient et inconscient sur la conjugaison du présent et du passé.

1. Aux États-Unis où il n'y avait pas de tradition de l'art de la céramique, c'est, un peu plus tard, l'expressionnisme abstrait qui fut à l'origine des formes dynamiques et vibrantes de la poterie.
2. Le professeur Yoshiaki Inui enseigne à l'Université Nationale de Kyoto.
3. Le Sodeisha est un groupe formé par Yagi, après la Seconde Guerre mondiale. Il fut amené à créer des formes non fonctionnelles de céramique et il est composé notamment de Suzuki Osamu, Yamada Hikaru et Kumakura Junkichi.
4. Présentée au Centre des Arts Visuels de Montréal.

Michèle TREMBLAY-GILLON

8. Hikaru YAMADA
Oreilles, 1976.

9. Junkichi KUMAKURA
Château, 1981.

CONTRASTE FRANCE-QUÉBEC

Une initiative originale

Le dernier colloque international organisé par Visual Arts Ontario, à Toronto, a rassemblé sept cents participants sous le thème d'International Exposure for Canadian Artists. Succès qui prouve que le thème choisi répondait, comme on dit, au besoin du milieu. La tentative OKanada, à Berlin, l'objectif que donne la Ville de Montréal à ses futures maisons de la culture vont dans le même sens. Les artistes canadiens et le Québec, par ses artistes, veulent se faire connaître hors la fleur de lys et la feuille d'érable. Mais quand on passe des objectifs aux moyens disponibles pour les atteindre, on voit vite que les canaux officiels sont limités, toujours les mêmes: centres culturels canadiens, 49^e Parallèle, à New-York, délégations générales du Québec. Exposit ailleurs, tant la demande est forte, ceux qui y ont déjà exposés. L'ouverture se produit en circuit fermé et risque de reproduire les



10. Christian FOSSIER
Y.H.T.A.
Aquatinte et burin.

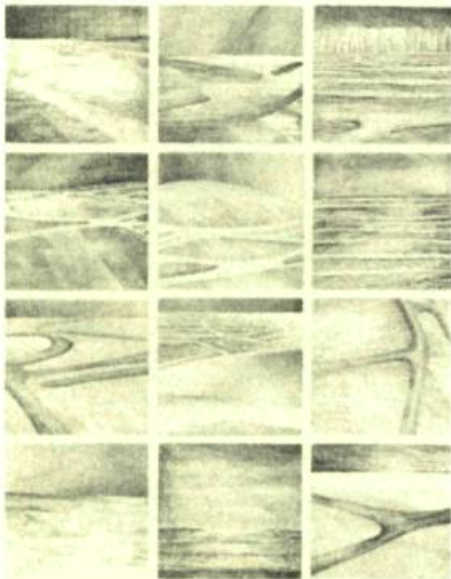
choix intérieurs. Pour le reste, ou bien il faut déjà appartenir à l'histoire de l'art: Riopelle, Colville; ou faire preuve d'imagination, d'initiative, et utiliser le système D: le Groupe Contraste France-Québec n'avait pas attendu le colloque de Toronto pour s'organiser.

Il est né du regroupement de sept artistes québécois qui se connaissaient, auxquels se sont joints sept Français rassemblés par Yves-Marie Heude. L'objectif est de présenter dans plusieurs villes au Canada et en Europe une exposition de leurs œuvres en nombre égal. L'existence multiple de la gravure permet une éventuelle simultanéité et l'organisation de tentatives des deux côtés de l'Atlantique, mais on ne tient pas pour principe de se limiter à l'estampe.

Après une exposition des graveurs québécois à Neuchâtel, en Suisse, suivant celle de la Galerie de l'UQAM¹, au printemps, les graveurs français ont été reçus par la Ville de Montréal².



11. Yves HEUDE
L'hiver, j'attends le printemps.
Aquatinte.



12. Gisèle CELAN-LESTRANGE
Cœur d'eau, 1980.
Eau-forte et burin.

Ainsi le Centre d'Art du Mont-Royal a-t-il terminé en beauté son quart de siècle d'existence. L'accrochage y était soigné, tant par l'homogénéité de l'encadrement que par la répartition des œuvres dans les salles et leur bon voisinage. Écho ou contrepoint, affinité ou contraste, sans disparité, sans autre prétention que de se présenter soi-même parmi ses pairs, les aînés avec les plus jeunes, sans tapage, sans poudre aux yeux, sans publicité. Qualité, exigence, discrétion. On le voit: un plaisir rare, pour connaisseurs.

Le Chant du cygne au Centre d'Art du Mont-Royal

La révélation de l'exposition, c'est Christian Fossier, quarante ans, avec une suite impeccable de sept grandes planches à l'aquatinte et au burin intitulée étrangement Y.H.T.A., éditée par la Galerie A. Maeght. Puissance de la structuration abstraite: orientation des lignes, figures géométriques de base tranchées comme au laser par les contrastes. Mais aussi présence accaparante de l'objet poussé dans les derniers retranchements de l'apparence, d'un lieu justement retranché sous terre au cœur du matériau. J'ai retrouvé la fascination qu'exerçait sur mon enfance les blockhaus arrachés du mur de l'Atlantique. En fait, il s'agit de la base sous-marine de Bordeaux. C'est la même chose. Béton armé, traces linéaires marquées par le coffrage, tactilité des textures, concavité ou renflement des parois; couloirs souterrains, portes, passages, voûtes, escaliers; ouverture sur le ciel ou descente aux enfers, enfouissement, peur et protection: plurivocité du mythe et de la poésie. Le thème, fréquent dans l'art actuel, des architectures archéologiques acquiert ici une force existentielle. Il y a, à la base de chaque gravure, le retour d'un signe énigmatique: répétition du même dans l'infime variation de l'autre, balise, bossoir, pour vous ancrer un peu plus, s'il en était besoin, devant cette œuvre?...

Dans la même salle, selon l'ordre des affinités, James Guitet exposait trois estampes de 1965 où l'on reconnaissait, en gris, noirs et blanc, les tableaux de la même époque, avec le motif de la fente-faille-meurtrière et le thème du labyrinthe. Collagraphies comme pour les œuvres extraites de l'album des *Poésies complètes* d'Émile Nelligan qu'on a vu à Montréal en janvier 1980³. A l'eau-forte austère de Lorraine Bénic s'opposait, par le format et par l'esprit, le bois gravé et coloré exubérant de Francine Simonin, mis à dessein côte à côte, et René Bonargent, du vert vif au bleu intense, imposait par sérialité l'éclat de sa *Rétention jaune*. Du vert au bleu tout le jaune se meurt, ainsi que le dit Apollinaire.

Gisèle Celan-Lestrangé et Yves-Marie Heude se partageaient la cimaise d'une autre salle où régnaient une ambiance plus impressionniste et la représentation allusive d'un monde élémentaire et géologique chez l'une, habitée chez l'autre par la figure humaine, maîtrisant tous deux l'art de la transparence. Prismatiques, éclatés, pointillistes, les reflets de Lestrangé dématérialisent le réel et donnent corps à l'intangible. Le travail fouillé, raffiné, de la plaque rendent consubstantielles les strates déchiquetées de l'écorce terrestre et la brume argentée qui vaporise le *Gris de la côte*. Heude procède par contours stylisés et masses sculpturales. La lumière résulte ici du contraste des aires d'ombre et de clarté et du savant dosage de leurs transitions. Simplification et transparence dépouillent le quotidien de son côté anecdotique et donnent à l'expression humaine l'étrangeté d'une interrogation. En rappel pour la minutie, la boîte-fenêtre du *Stationnement* de Louis Pelletier, profondeur réelle et fausse per-

spective où flotte une forme amarrée, et, pour le thème, *Brouillard à l'est*, la gravure d'Aline Beaudoin, gestuelle et colorée par contraste.

Le groupe français se compose encore de Marc Borjon et de François Deck aux propositions formalistes. Chez le second, variation sérielle sur un motif en spirale coloré, donné, doublé, multiplié, dont le déploiement dans le plan donne chaque fois un nouvel espace et un nouveau référent. Borjon interroge le plan par cadrage, encrage noir et marques au support, «interventions», ancrage au moyen des diagonales, d'agrafes, de bandes de scotch et de masking tape. Ce travail d'effacement, de retour au vide (qui n'est pas le rien), d'occultation, s'accordait avec le grand *Sarcophage* de Paul Lussier, ensevelissement dans le papier d'une gravure révélée par laminage, accroc et déchirure, et, avec la collagraphie de Tisari dont la *Saturation claire*, poussait à la limite de la résorption dans un brouillard argenté (et le gris du mur) la forme triangulaire et le jaune fort de la matrice. En contraste violent, le dynamisme extraverti, la propulsion orientée, le rose sur noir, d'un bois gravé de Francine Beauvais.

On attend désormais une véritable confrontation des quatorze artistes en représentation égale, et, percé le mur de l'Atlantique, une exposition dans l'Hexagone...

1. A l'UQAM, du 19 mai au 6 juin 1982, et au Centre Culturel Neuchâtelois, du 5 juin au 10 juillet 1982. Cf. Gilles Daigneault, *Une expérience hétéroclite*, dans *Vie des Arts*, XXVII, 108, 66.
2. Du 6 avril au 1^{er} mai 1983.
3. Sur James Guitet, cf. Monique Brunet-Weinmann, dans *Vie des Arts*, XX, 82, 67-68 et XXV, 99, 69-70.

Monique BRUNET-WEINMANN

A BAS L'ENNUI!

En avril dernier, la Galerie Esperanza ouvrait ses portes et, à cette occasion, présentait une exposition de sculptures et de lithographies de Niki de Saint-Phalle. Une chance rare de voir des œuvres de l'artiste qui n'a pas eu la faveur d'une exposition à Montréal depuis l'installation du *Paradis fantastique* sur le toit du Pavillon de France pendant l'Expo 67.

Le succès qu'a connu la présentation d'œuvres récentes de Niki de Saint-Phalle devait

13. Pedro FRIEDEBERG



encourager la Galerie Esperanza à poursuivre son programme de mise en valeur de l'art contemporain à l'aide d'expériences artistiques dynamiques d'où est absente la notion d'ennui qui a systématiquement empoisonné une partie de l'art contemporain des années 60. Il n'est pas étonnant que Pedro Friedeberg ait été le second artiste invité à la Galerie. Ce Mexicain, né en Italie, à Florence plus précisément, n'a jamais suivi les sentiers battus. Conscient du caractère de plus en plus inhumain de nos civilisations modernes, il crée des images et des objets fantastiques qui étonnent, amusent et entraînent dans un monde surréel. Un monde de phantasmes où l'on trouve des affinités avec celui de Dalí, mais qui demeure fortement marqué par l'esprit fantastique de l'art mexicain. Il aurait pu exercer la profession d'architecte: Mathias Goeritz, qui fut son professeur à l'Université Ibéro-américaine de Mexico où Pedro Friedeberg obtint son diplôme, l'en a dissuadé tant il était persuadé qu'il s'exprimait mieux par les arts plastiques. Son art est d'ailleurs une forme de réaction contre l'architecture contemporaine qui, selon lui, soulève la risée, manque d'imagination, est stupide et profondément ennuyeuse. Son esprit engagé l'amène à fonder, en 1961, avec Mathias Goeritz, Jose Luis Cuevas, Chucho Reyes, un mouvement, Los Hartos (les Tannés!), grâce auquel les quatre compères, ennuyés et dégoûtés de l'avant-garde, de sa vanité, de son inutilité et de son vide, témoignent en faveur d'un renouveau, d'un retour à la manière préraphaélite, à la pureté de Moyen-âge ou de l'Âge de la pierre, d'un art qui sert à enrichir une société et qui n'est pas seulement le reflet de l'indécision et du narcissisme de l'artiste.

Des sculptures, des peintures et des gravures. L'exposition de Pedro Friedeberg rappelle l'importance des symboles dans l'art. C'est un défi pour qui aime décoder, c'est aussi tout simplement un plaisir pour qui aime le mystère.

Andrée PARADIS

TRACY

DES RETROUVAILLES SYMPATHIQUES

Même si elles sont tributaires de conceptions esthétiques qui ont déjà connu leurs meilleurs moments, les récentes œuvres sur papier de Natacha Wrangel, exposées au Centre Culturel de Tracy¹, manifestaient à la fois la cohérence de la démarche de l'artiste et sa grande maîtrise des matières qui animent la surface de ses dessins.

On se rappelle peut-être que Wrangel, qui est née en Russie, a étudié en Belgique et vit au Canada depuis 1951, participait aux Salons du Printemps, à la fin des années cinquante, et que la Galerie Agnès Lefort montrait alors régulièrement ses dessins. Par la suite, elle s'est surtout manifestée dans la région de Sorel où elle travaille et donne des cours de peinture.

La série exposée s'intitulait *Du vent dans les voiles* et paraissait faire référence autant à une cosmologie plutôt inquiétante qu'à l'introspection d'un univers hautement individuel. En général, les propositions de l'artiste sont peu colorées, comme si le temps les avait lentement érodées, et l'utilisation de cire transparente leur confère des allures archéologiques.

L'accrochage, très chargé, donnait l'impression de perceptions d'une même réalité mais à des distances différentes tandis que certaines ambiguïtés spatiales, suggérées par un graphisme qui apparaissait en négatif ou encore par le blanc du papier qui créait une forme au centre de la composition, déconstruisait cette réalité.

Hésitant entre l'ordre et le désordre comme entre le dessin et la peinture, le travail de Natacha Wrangel élabore une drôle de géographie dont les frontières resteraient ouvertes aux lectures les plus diverses.

1. Du 3 au 8 mai 1983.

Gilles DAIGNEAULT



15. Natacha WRANGEL
Froidures... Québec 83, N° 3, 1983.
Technique mixte; 1 m 47 x 0,558.
(Phot. Yvan Boulerice)

QUÉBEC

DE STYLE ET DE MÉMOIRE

Pour tout dire, Québec connaît un printemps en feu d'artifice. Rarement avons-nous l'occasion de voir concurremment trois expositions distinctes sur le même thème, la céramique.

Organisée par la Japan Foundation, l'exposition itinérante *Céramique japonaise contemporaine*¹ comprend une collection d'objets décoratifs ou domestiques d'une rare qualité esthétique. Par delà l'indéniable habileté d'exécution, l'observateur retrouve une pensée

directrice, une philosophie de la perfection qui confine à la religion et dont la pratique quotidienne constitue le rituel méthodique et discipliné. La pâte se modèle, se cuit et s'affine, aujourd'hui comme hier, dans la poursuite d'une tradition millénaire. Tout orientale soit-elle, subtile et raffinée par définition, cette tradition de la céramique n'exclut cependant pas les influences extérieures. Depuis 1960, notamment, on reconnaît aisément les emprunts à l'Amérique: *Bible du sable*, *Mlle K.*, *Emballage 82-A*, *Vents contraires*. Mais chaque fois que l'inspiration vient

d'ailleurs, elle se transforme et s'enrichit au contact de la force de création des artistes japonais, rehaussant alors la portée d'un art virtuellement supérieur.

Amenée peut-être par ces vents contraires, l'exposition *Céramique québécoise ancienne, traditionnelle et domestique*² parle un langage différent mais personnel. Unique, elle aussi, la Collection Fortier-Tourangeau³ fait découvrir les plus belles pièces de notre patrimoine artistique. Pour didactique qu'elle soit, l'exposition n'en demeure pas moins essentielle à la compréhension de la vie quotidienne québécoise aux temps heureux des artisans. Développée par utilité et enrichie au contact des influences anglaises et américaines, c'est dans la simplicité, la nudité parfois, que se poursuit notre céramique domestique. Le raffinement se fait commodité utilitaire; le décor devient jeu de glaçures. La perfection technique accordée à quelques rares pièces révèle la beauté un peu rude de cet artisanat qui ne cède en rien aux ouvrages japonais. L'argile porte en elle le même amour de la terre; celle que l'on cultive comme celle que l'on transforme.

Par ses cuissons primitives, Huguette Lachapelle⁴ retrouve la discrétion du style japonais, sa fragilité, ses teintes rares venues



14. Michel CHAMPAGNE
La Pointe-du-Bout, Ile-aux-Coudres, 1983.
Huile sur toile; 45 cm x 180.
(Phot. Daniel-Morency Dutil)

d'elles-mêmes en cours de cuisson. Partie d'une mystique de la forme, Lachapelle s'inscrit dans le mouvement d'exploration des techniques nouvelles. Elle tire du feu des modelages dont la finesse commande un regard silencieux jusqu'au respect.

«La question des rapports entre la peinture et la photographie est beaucoup plus complexe qu'on ne le dit d'ordinaire. Prétendre que la peinture moderne a suivi sa voie par réaction contre le réalisme photographique n'est pas tout à fait exact: elle a fait son bien de certains apports de la photo qui ne sont pas précisément réalistes»⁵. Aussi vrai que possible, l'inverse s'applique tout à fait à Raymond Gagnon⁶ dont les récents travaux, mi-photos, mi-tableaux, devraient s'inscrire au catalogue international tant la maîtrise de son art, l'homogénéité et l'originalité de son discours le portent à un niveau d'excellence rarement atteint. Renouant avec d'anciennes techniques de laboratoire élaborées vers la fin du 19^e siècle et perfectionnant le traitement par des recettes personnelles⁷, Gagnon obtient des résultats qui, s'ils doivent en partie à la

minutie d'un long travail préparatoire, transcendent les écueils, laissant place à un style de virtuose. Le grand projet de cette exposition repose sur la participation de nos propres mises en scène. Exploitant une idée directrice comme les variations possibles d'un thème unique constamment reformulé, Raymond Gagnon agit sur notre sens de la perception. Il anime un jeu de permutations qui favorise le fond ou la forme ou les deux à la fois: chaise vide, vague personnage en quête d'un lieu propice; espaces raccourcis habités par le seul souvenir. Confrontés à nous-mêmes, force nous est d'habiller de nos vêtements cette galerie de la mémoire visitée par un créateur encore trop peu connu.

De retour sur la scène québécoise, Michel Champagne⁸, peintre et graveur, expose ses toiles les plus récentes. Champagne n'a rien perdu de ses dons de coloriste ni son sens de l'émerveillement. Sa fraîcheur renouvelle un thème pourtant fort exploité: le regard qu'il pose sur la région de Charlevoix lui est infiniment personnel, marqué au sceau de sa touche et de sa palette. Amorcé il y a dix ans à travers ses vastes

abstractions blanches, ce retour au figuratif ne dépayse pas. Ça et là un bouquet d'arbres, des épinettes, des ciels aux teintes subtiles renvoient à l'œil et à la main qui, constants, les ont tracés et habillés de neuf. Essentiellement, Champagne parle le langage de l'émotion. Douce ou feutrée (*Un hiver à la Malbaie*); joyeuse et vive (*Après l'orage*). Les formats, inhabituels, retrouvent cette manière de recherche qui le caractérise. Peut-être même Champagne est-il un surréaliste qui s'ignore (*Rang de la Tourbière*). Il demeure toujours fidèle à la poésie (*Clair de lune*), celle qui répond au regard sensible d'un peintre en pleine maturité.

1. Musée du Québec, du 19 mars au 24 avril 1983.
2. Maison Chevalier, Place Royale.
3. Collection pour laquelle Mme Lydia Imreh a rédigé un catalogue documenté suivi d'un glossaire du vocabulaire technique de la céramique.
4. et 6. Galerie Lacerte et Guimont, du 26 mars au 10 avril et du 23 avril au 10 mai 1983.
5. Eric Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le Faust de Murnau*, p. 56.
7. Photomontage; émulsion aux sels de platine; aquarelle.
8. Galerie Au Parrain des Artistes, du 7 au 23 mai 1983.

Daniel Morency DUTIL

HULL

LE DÉPASSEMENT DE JEAN-PAUL JÉRÔME

Jean-Paul Jérôme est au carrefour des choses. Défiant tout parti pris, son art concilie l'artiste et le savant. Son formalisme est rigoureux mais jamais exagéré. Il n'exclut pas le fond et, surtout, il échappe toujours au piège d'une recette. Sa dernière exposition — des œuvres datant de 1981 à 1983 en témoigne¹. Le peintre y fait preuve d'une variété de moyens d'une richesse étonnante. Certes, il existe dans l'œuvre de Jérôme, depuis plusieurs années, des constantes qui la singularisent, qui permettent de l'identifier en dehors de toute tendance, qui la renvoient enfin à la solitude du peintre d'où elle émerge, brillante et inépuisable comme la lumière d'une étoile. Ainsi, on reconnaîtra, trahissant la même patience d'araignée, les réseaux de lignes noires interrompues par de minuscules relais et des renforts de nœuds — univers de tensions s'ajoutant à l'ensemble des formes et, de cette façon, les tenant prises comme des mouches. On reconnaîtra aussi les bandes de lin intégrées au tableau, rendant plus explicite l'arbitraire de ses limites — écriture réflexive où la peinture se fait critique de son champ d'exercice et de sa propre matière. Chez Jean-Paul Jérôme, cette attitude formaliste n'aura pas été limitative; aussitôt rachetée par la poésie, la toile nue, couleur de sable, lieu de rêverie, il nous est laissé, en marge de l'œuvre peinte, d'en prolonger à l'infini les innombrables dons. Voilà pour les constantes. Mais la recherche, anguille coincée entre deux mains, se sent-elle érigée en système, qu'elle oblige à la surprise d'une remise en ques-

tion et défie toute attente. Dès 1983, Jérôme élimine ses réseaux de lignes noires et ses marges de lin au profit de la couleur. Déjà, en 1981, il nous avait initié à un style nouveau: des structures plus complexes, plus strictement géométriques, s'ajoutant par plans superposés, comme des couches sonores. L'artiste intégrait alors dans sa composition des suites de bandes parallèles se succédant par progressions nuancées d'une seule couleur, introduisant le sentiment d'une temporalité dans l'œuvre selon l'expression d'une chronologie explicite, voire même d'un déplacement, rappelant de loin des premières intuitions cinétiques de Duchamp. En somme, Jérôme ne réchauffe pas les plats — même la couleur, dans ses tableaux les plus récents, s'ouvre à de nouveaux registres, passant des gris, des beiges, des oranges et des rouges aux mauves et aux violets. Sans cesse en quête de dépassement, il avance à vive allure, serein, toujours allègre. Doté d'une sensibilité infiniment subtile, il voit et entend chaque vibration, le moindre souffle animant la matière, retraçant au cœur des choses leur essence commune, lien d'un seul rythme et d'un seul sang, de la plus haute fraternité.

Par delà les frontières, l'art de Jérôme est un point d'affluences, le lieu privilégié où les forces distinctives, déchirant les apparences, se résorbent en une seule préoccupation, supérieure et essentielle, et deviennent énergie vitale — l'endroit mystique.

Jean-Paul Jérôme n'a plus qu'à tendre les mains, les fleuves viennent à lui².

16. Jean-Paul JÉRÔME
Régions éblouissantes, 1981.
Acrylique sur toile; 61 cm x 50.



1. A la Galerie Pierre Bernard.
2. Rappelons brièvement que Jean-Paul Jérôme, né en 1928 à Montréal, a été l'un des membres fondateurs du Groupe des Plasticiens et qu'il a été l'un des cosignataires de leur manifeste, en 1955. Ajoutons enfin qu'il a été élu à l'Académie des Arts du Canada, en 1978.

Laurent GRENIER

EDMONTON

WILLIAM TOWNSEND OU L'ARRÊT DU TEMPS

C'est par la lecture de *Canadian Art Today*, qu'il édita en 1970, que je fis la connaissance de William Townsend (1909-1973). Dans cet ouvrage, Townsend entreprend, avec d'autres spécialistes, la difficile tâche d'arrêter le temps momentanément afin de faire l'analyse et l'évaluation de l'art contemporain du Canada, de ses protagonistes et de leurs créations. Professeur et artiste, Townsend, natif d'Angleterre, où il a passé presque toute sa vie, fut invité, en 1951, à donner des cours à l'École des Beaux-Arts de Banff. Finalement, il y enseigna durant onze sessions, jusqu'à sa mort. Professeur invité à

l'Université d'Alberta, en 1962-1963, il commença dès lors à tenir des expositions particulières au Canada.

*William Townsend en Alberta*¹, une exposition itinérante de grande envergure, comprend soixante et un ouvrages sur toile et sur papier exécutés entre 1959 et 1968. Cette exposition ne présente qu'une partie des œuvres de Townsend, choisies selon des critères géographiques et chronologiques. C'est sans doute d'ailleurs à cause de ces restrictions que cette exposition n'est pas entièrement réussie étant donné qu'elle ne fournit qu'un aperçu fragmentaire de l'art de Townsend. Non pas que j'aie qui

que ce soit contre les expositions thématiques, au contraire; mais lorsque le thème, dans le cas présent l'Alberta, est étranger à l'œuvre de l'artiste, il est difficile de chanter les louanges de ce choix.

Les œuvres exposées se classent en deux grandes catégories: les paysages urbains et les paysages de montagne. Bien que les scènes urbaines, conçues et exécutées de façon géométrique, ne soient pas des œuvres d'avant-garde, elles indiquent une connaissance approfondie de la forme et de la structure; en outre, la combinaison des couleurs (*East from 110th Street*, s.d., et *Jasper West VI*, 1963) dénote une



17. William TOWNSEND
Jasper Slopes, 1966.
Huile sur toile.
Coll. The William Townsend Trust.
(Phot. James H. Peacock/The University of Calgary)

sensibilité exceptionnelle. Les scènes urbaines, élaborées à partir de croquis préliminaires, de pastels à l'huile ou d'aquarelles, et rendues à la façon des minimalistes, affichent un sentiment de perfection qui manque aux scènes abstraites des Rocheuses. Les paysages de montagne représentent un essai de synthèse entre des explorations formelles qui évoquent le Cubisme et le Constructivisme (*Cascade VIII*, 1968, et *Canmore I*, 1965) et l'usage des signes, plus contemporain, par les expressionnistes abstraits de New-York et par leurs successeurs (*Jasper Slopes*, 1966 et *Norquay*, 1965). Néanmoins, j'ai beaucoup apprécié l'utilisation de matériaux non traditionnels comme le papier d'aluminium et la peinture d'aluminium, par exemples, combinés à l'huile (*Cascade I et II*, 1966). De dire Townsend: "Il me fallait trouver moyen de traiter des espaces d'une certaine importance et où le mouvement était vif mais avec un accent d'une

intensité à la fois légère et uniforme qui rappelait celui des peintres japonais de l'école du Yedo, au dix-septième siècle, qui eux, avaient utilisé l'alliage de feuilles d'or. J'utilise le papier d'aluminium... pour rendre les espaces neutres qui, d'ordinaire, sont blancs, et qui, quelquefois, suggèrent la neige de façon trop évidente"².

Eût-elle donné un plus vaste aperçu de l'art du peintre, ou comparé les œuvres créées en Alberta avec celles qu'il avait réalisées en Angleterre, l'exposition aurait été plus utile pour le spectateur ordinaire et plus équitable envers Townsend. Les œuvres albertaines sont-elles différentes, et si oui, en quoi?

1. Elle a été d'abord tenue au Musée d'Edmonton, du 18 février au 3 avril 1983.
2. Cf. le catalogue de l'exposition, p. 28.

Bente Roed COCHRAN
(Traduction de Diane Petit-Pas)

WASHINGTON

UNE COLLECTION D'UNE GRANDE QUALITÉ

John Hay Whitney a été l'un des plus avisés des collectionneurs américains. L'un des plus discrets aussi. Il réprouvait toute forme d'ostentation. Ce n'est qu'après sa mort, en 1982, que le grand public a pu être informé de la qualité de sa collection, qui comprend des peintres du 19^e siècle, des impressionnistes et des néo-impressionnistes, en particulier, et des peintres de la première moitié du 20^e siècle. Quand on sait que John Rewald a été le conseiller spécial et le conservateur de la collection, il est facile d'imaginer que chacune des pièces qui la compose est d'une qualité hors pair.

A la Galerie Nationale de Washington¹, soixante-treize des toiles de la collection sont présentées au public grâce à l'aimable autorisation de la femme du collectionneur. C'est Betsey Cushing Whitney, elle-même un précieux artisan de la formation de cet ensemble, qui offrit à son mari, en 1945, trois ans après leur mariage, le tableau exceptionnel de Manet, *Courses au Bois de Boulogne*, actuellement prêté à l'expositon Manet qui se tient au Grand-Palais de Paris.

John Hay Whitney fut non seulement un financier respecté, un diplomate, mais encore un mécène qui a beaucoup aidé les musées américains. Ayant fait ses études à l'Université Yale, il a donné à cette institution des œuvres d'art importantes et d'autres formes d'appui; d'ailleurs, plusieurs toiles exposées à Washing-

ton font partie de la donation posthume qui établit un partage d'œuvres entre Yale, le Musée d'Art Moderne de New-York – il fut président de son Conseil d'administration pendant plusieurs années –, et, également, la Galerie Nationale de Washington – vice-président du Conseil d'administration, il s'est particulièrement intéressé à la construction de l'aile ouest. Fin connaisseur, il s'intéressait aux concentrations d'œuvres de la même tendance; le regroupement de ses toiles fauves aurait pu faire envie à d'importants musées, et John Russel, dans un article publié dans *Art in America*, rappelle que la chambre à coucher de John Hay Whitney, à New-York, était un petit musée où l'on trouvait uniquement des Picassos, et de la première époque! Une grande partie de ces tableaux provenait de la collection de Gertrude Stein.

Le catalogue, préparé par John Rewald, apporte une foule de détails sur les œuvres qui figurent à Washington. La collection appartient encore à Mme Whitney qui en dispose graduellement selon les dernières volontés de son mari. C'est actuellement la collection privée la plus importante aux États-Unis. Elle permet de mieux connaître certains peintres européens et comprend des toiles peu connues des Américains Bellows, Eakins, Hopper, Sargent et Whistler.

1. Du 26 mai au 2 octobre 1983.

Andrée PARADIS



18. James WHISTLER
Wapping on Thames, 1861.
Washington, National Gallery of Art.



19. Pablo PICASSO
Tête de femme somnolente.
Huile sur toile; 59 cm x 18.
New-York, Musée d'Art Moderne.

PARIS

GILBERT POISSANT – UN RÊVE ÉTRANGER À LA MORSURE DU TEMPS

A trente et un ans, Gilbert Poissant a déjà largement fait la preuve de ses dispositions techniques et de ses talents en matière d'invention. Il est de ceux qui contribuent très activement au renouveau d'un art fort ancien mais depuis longtemps ravalé, surtout en France, à un rang tout à fait subalterne: la céramique. Il faut donc se louer d'avoir vu, grâce aux Services Culturels du Québec, le jeune homme présenter à Paris¹, sous le titre de *Regards*, un ensemble significatif de ses plus récentes créations.

D'abord intensément attiré par la géographie physique, à laquelle, à Montréal, il se destinait, Gilbert Poissant est venu à la céramique presque fortuitement, à l'occasion d'une grève d'étudiants qui le laissait désœuvré. Depuis dix ans et plus, il n'a pas cessé de s'y vouer sans réserve, avec la

volonté d'explorer plastiquement le matériau en le délivrant de toute contingence et de toute pesanteur fonctionnelle, pour mieux le révéler à nous par une souveraine valorisation dans l'espace.

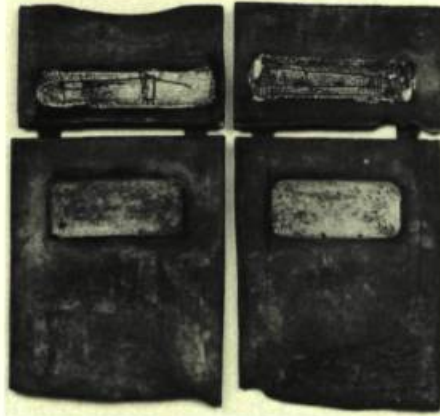
Pour assurer sa démarche, Poissant s'est appuyé sur une technique de fabrication japonaise, le *raku*, traditionnellement lié, dans la philosophie du zen, à la cérémonie du thé, et introduit en Occident, au début des années soixante, par des artistes californiens. Très direct, et même brutal, le procédé exige autant de précision que d'esprit de décision, les pièces étant directement disposées dans un four déjà porté à une température de 1200°C. Une fois devenues incandescentes, elles sont déposées dans un enduit de sciure de bois, puis aussitôt refroidies par immersion dans l'eau. La violence d'une telle méthode explique le très fort pourcen-

tage des pertes. Mais, aux yeux de Poissant, elle a l'immense avantage d'associer étroitement les quatre éléments; et, surtout, grâce aux effets obtenus, d'arracher ceux-ci à la double emprise du milieu et du moment, la carbonisation et le phénomène d'enfumage, conjugués avec les rougeoiements de la flamme, et encore compliqués par l'action de signes se situant entre les graffiti et les hiéroglyphes, conduisant à l'annulation de toute localisation possible dans le temps et dans l'espace. Là se révèle d'ailleurs la rencontre des champs de l'infini avec les barrières de l'incertain: pour survivre à l'analyse, le rêve ne doit pas être trop précisément identifiable...

Cependant, la véritable originalité de Poissant est ailleurs. Elle réside dans sa volonté, très tôt exprimée, de conférer à la céramique une dimension supplémentaire, proprement picturale,

par la réalisation de pièces murales résolument éloignées des ambiguïtés de l'objet. Longtemps, l'artiste s'est senti sollicité par la juxtaposition d'ouvertures et de carrés découpant des sortes de fenêtres; d'où la notion de regards. Plus récemment, il a recouru à des inclusions de vieux morceaux de métal, ramassés dans la rue au hasard de ses déambulations, et qui, eux aussi, à leur façon, sont là pour témoigner. Mais les ambitions de Poissant sont plus vastes quand on sait qu'il vise surtout, actuellement, à créer des œuvres largement éployées, conçues pour

20. Gilbert POISSANT
Passé futur, 1982.
Céramique.



s'allier à l'architecture. Une première illustration de cette recherche nouvelle devrait nous être proposée très prochainement dans un bâtiment officiel des environs de Montréal.

Gilbert Poissant est moins inspiré quand il tient à justifier, jusque dans les expositions publiques, sa démarche par des photos et, surtout, des textes explicatifs à peu près incontestables. Pourquoi donc, chez tant de jeunes, ce besoin contagieux de racoler en racontant sa vie? Holà! qu'on se le dise une fois pour toutes, à la maternelle et ailleurs! Ce n'est pas le nombre des pas accomplis par le promeneur qui nous importe, mais bien le nombre et la beauté des paysages qu'il nous aide à découvrir...

1. Du 26 avril au 23 mai 1983.

Jean-Luc ÉPIVENT

BORDEAUX

LES AUTO-PORTRAITS ÉCLATÉS DE SALOMÉ, CASTELLI ET FETTING

C'est à partir du quattrocento, «au moment où la couleur quitte le mur pour gagner le chevalet», que Jacques Henric, dans son livre, *La Peinture et le mal*, situe la fin de «l'autoportrait discret, souvent complaisant, plus ou moins dissimulé dans un coin de fresque, entre un groupe de personnages bibliques ou au sein d'une foule». C'est à partir de là que le peintre, armé de son pinceau, affronte la question du Mal qui se pose dans le cadre de la toile. Délivrée de ses attaches religieuses, la peinture prend le risque d'affirmer les particularités et les travers du peintre. Elle dévoile l'incandescence du désir, comme le suggère la ponctuation troublante du regard du Bernin dans le premier de ses autoportraits. Le peintre commence alors à creuser son image. Il tente de dépister les forces obscures qui la travaillent. Dans son *Autoportrait à l'oreille coupée*, Van Gogh s'accable de tous les stigmates de cette quête hallucinée. Egon Schiele n'en reste pas là. Dans son *Eros*, de 1911, il se montre nu, son sexe dressé entre les mains. L'autoportrait se transforme en une provocante exhibition. Le peintre déballe ses perversions en pleine lumière et recuse d'une façon définitive l'effigie sécurisante du corps divin. Il se donne en spectacle. A la fin des années 60, la perfor-

mance, suite logique des séances dada et des happenings, accentue le côté spectaculaire de l'examen de soi et amène l'artiste à s'assumer en public dans des actions où il donne la pleine mesure de la fonction émotionnelle de son corps.

La performance occupe une place importante dans le travail des jeunes peintres berlinois regroupés sous l'appellation «nouveaux fauves». Cette peinture *véhémente* s'inspire de clichés photographiques pris au cours d'actions menées en public. Elle véhicule des images très colorées, marquées par le narcissisme, l'homosexualité et le rock and roll. Elle est née à Berlin-Ouest, quartier Kreuzberg, en 1977. Cette année-là, la galerie de la Moritzplatz est créée par Solomé, Rainer Fetting, Helmut Middendorf et Bernd Zimmer. Ce lieu, géré par les artistes eux-mêmes, expose cette nouvelle peinture berlinoise qui, à partir de 1980, se répand comme une trainée de poudre sur la scène internationale. Cette peinture *violente, expressionniste*, traite du corps de l'artiste dans tous ses états mais est aussi fortement influencée par Berlin, capitale trouble des années 80, avec son Mur, ses bars homosexuels, ses discothèques et ses salles de douche. Luciano Castelli, d'origine suisse, rencontre en 1979, Solomé et Fetting; de là s'engage une collabora-

tion intense entre ces trois peintres. Solomé fonde, en 1980, avec Castelli, le groupe rock punk *Geile Tiere*. Castelli participe, en 1981, avec Fetting, à l'élaboration du film *A Room Full of Mirrors*. Solomé crée des performances avec Castelli. Entre 1979 et 1982, Castelli réalise des toiles avec Solomé ou Fetting. L'exposition présentée récemment par le CAPC de Bordeaux rassemble plusieurs peintures réalisées par Castelli et Fetting ou Castelli et Solomé et apporte un nouveau témoignage sur une aventure picturale déjà développée par les expositions personnelles de Solomé, Castelli et Fetting. Elle souligne aussi le caractère exceptionnel de cette démarche commune où chacun conserve son territoire et sa manière de peindre. L'autoportrait se dédouble et sa qualité émotionnelle se renforce par la rencontre de deux regards, de deux corps, peints par deux peintres.

Pour ces jeunes peintres berlinois, l'art est en quelque sorte le miroir de leur vie et de leur corps. L'image projetée sur la toile est toujours une image vécue qui affirme à la fois une aventure picturale et subjective. Castelli dit: «L'art c'est ce que je vis, c'est la minute qui passe.» Solomé aime exprimer, à travers une peinture puissante, tous les désirs de son corps. Dans sa peinture, Fetting laisse apparaître ses expériences personnelles. La représentation est un jeu poussé jusqu'à l'excès. L'autoportrait *crève* la toile. Éclaboussé de couleurs tranchantes, il a toutes les audaces. Le peintre nous invite à une véritable descente dans les profondeurs de ses passions. Castelli se montre à quatre pattes, le corps tacheté comme un félin. Solomé, travesti en rock star, revendique sa sensualité homosexuelle. Déguisé en cow-boy ou en indien, Fetting se lance sur les traces de l'homme sauvage. Le peintre représente son corps et en précise toutes les strates et tensions. Ici, le corps ne clôture pas une histoire mais la commence. Il s'expose pour montrer tout ce qu'il d'ordinaire il dissimule et qui ne demande qu'à se propager sur la toile.

La peinture de Solomé, Castelli et Fetting est un espace de vie traversé par l'imaginaire. C'est ce lieu presque onirique où le peintre ne cesse de se retourner sur lui-même pour mieux se retrouver et s'affirmer face aux autres.

Didier ARNAUDET



21. SALOMÉ - CASTELLI - FETTING
Peintures, 1979-1982.
Bordeaux, Exposition CAPC/Entrepôt Lainé.