

## Expositions

---

Volume 34, Number 137, December–Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53801ac>

[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

(1989). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 34(137), 62–78.

# EXPOSITIONS

## MONTRÉAL

### Situation de Riopelle Questions de valeur

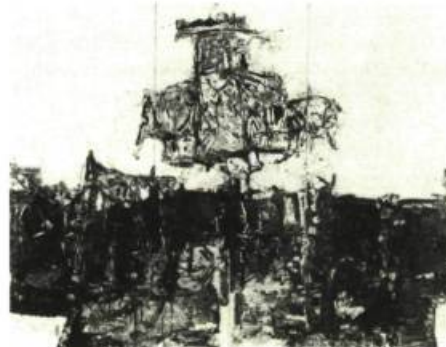
Le mois de mai dernier a vu un retour en force de Riopelle tant à New-York qu'à Montréal et à Québec, où la Galerie Estampe Plus présentait des estampes et trois peintures sur papier des années 80. La Galerie Pierre Matisse remettait en circulation vingt-deux Paintings from the Fifties s'échelonnant de 1950 à 1956, parmi lesquelles le grand *Hommage à Robert le Diabolique*, de 1953 (6'7" x 9'3"). Claude Lafitte avait retrouvé, parmi Les années cinquante, dix peintures et deux aquarelles. Dans les deux expositions, il s'agissait de pièces *historiques* d'autant plus rares sur les marchés européen et américain qu'elles étaient dans l'ensemble de grande qualité picturale.

À Montréal, étaient disponibles deux compositions *Sans Titre* des premières années de la décennie où éclate, dans des rets de forces qui tout à la fois emprisonnent et propulsent l'énergie, l'angoisse d'une double aliénéation. D'une part, latente, l'aliénéation idéologique de la conscience coincée par la guerre froide et les bombes atomiques dans «l'équilibre de la terreur», angoisse qui fut celle de la peinture américaine contemporaine, exprimée de toute autre manière par Pollock. D'autre part, plus aiguë, l'aliénéation du peintre aux moyens de la peinture, «l'automatisme, qui s'était voulu ouverture totale, s'étant révélé comme une restriction du hasard»<sup>1</sup>. C'est une courte période charnière dans l'évolution de l'œuvre, entre les aquarelles scripturaires du début et les *marqueteries* qui font sa gloire.

Le *Joyeux vélo*, de 1956, en était un exemple de dimensions modestes (64 x 81 cm) dont la composition circulaire et rayonnante éclatait de couleurs. *Sur les Rochers*, de 1958, de tonalité bleue, concentre dans le petit format vertical une grande puissance d'attaque et d'expansion, caractéristique du «all over». Le *Heurt*, de 1957 amorce une débâcle de la structuration en éventails et l'émergence, dans le somptueux chaos qui en résulte, d'une *organicité* moins cosmique peut-être, mais aussi moins unie, moins prévisible, dont les trouées sont ouvertes aux sollicitations du hasard.

Un tableau des années cinquante étant une valeur sûre, et montante, Claude Lafitte en avait pour plusieurs millions de dollars sur ses murs. Aussi a-t-on beaucoup parlé dans nos gazettes de la cote de ses toiles, des ventes records, du coût de revient d'un tableau, de son prix de vente, de plus-value, donc d'investissement, etc. De quoi en avoir des signes \$\$\$\$\$ plein les yeux à la place des pupilles, comme l'Oncle Picsous de Donald Duck. De quoi, aussi, attirer des voleurs (*amateurs* ou mercenaires) qui ont le mauvais goût de s'intéresser à Riopelle seulement maintenant que les zéros se multiplient: la toile proche de l'entrée a été embarquée en plein jour, en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire. De valeur à voleur, il n'y a qu'un pas... On s'est félicité, avec Jocelyne Lepage (*La Presse*, 5 mai 1989), que Riopelle soit «de tous les artistes canadiens, vivants et morts, celui qui a atteint les plus hauts sommets aux enchères publiques: \$508 000 à Londres, l'été 1988». Puis, hasard ou pas, simultanément à ces expositions de mai, on acclamait son entrée dans «le club des millionnaires», avec René Viau (*La Presse*, 13 mai), une de ses toiles *Sans Titre*, de 1955, appartenant à la succession Chrysler ayant atteint «la somme record pour un artiste canadien de \$1,4 million US (environ 1,7 canadiens)».

De quoi s'étonne-t-on? Si l'on s'étonne des sommes farmineuses payées pour l'art contemporain, on a pour cela de bonnes raisons car c'est à une révolution culturelle de palais des encans que l'on assiste depuis quelques années. Depuis, précisément, que près de deux millions de dollars américains ont été payés chez Christie's pour une toile de Willem de Kooning, devenue alors le tableau contemporain le plus cher du monde. Au-dessus, il n'y avait que de vénérables ancêtres: Léonard de Vinci, Vermeer, Altdorfer. Entre-temps, on le sait, *Les Iris* de Van Gogh ont battu les records de tous les temps (53,9 millions US\$), suivis de près par *Yo, Picasso* (47,850). Pour comparer le comparable, des De Koonings se sont vendus à 3,6 millions et, en mai 1989, comme le Riopelle record, un Jackson Pollock s'est envolé à \$11,5 millions US, doublant le record atteint, le 10 novembre 1988, chez Sotheby's.



Jean-Paul Riopelle  
*Point de rencontre*, 1963.

Dans ce contexte global du marché de l'art contemporain, on a donc tort de s'étonner du prix *modeste* enregistré par le tableau de Riopelle car, à qualité équivalente, un Riopelle vaut bien un De Kooning et, à ceci près que Pollock est mort, un «all over» de notre champion vaut bien, picturalement et historiquement, un «all over» du géant américain. Ainsi, sous la blague apparente, Riopelle a sérieusement raison de trouver que l'enchère à 1,4 million, «ce n'est pas assez cher»! On peut pronostiquer sans crainte de se tromper que ses prix continueront de flamber, pour peu que les Japonais s'en mêlent. Car il est prévisible que les Américains favoriseront leurs artistes tant qu'il y aura de leurs Paintings from the Fifties en circulation. Les Français ont de la difficulté vu le taux du dollar. Quant au Québec, des collectionneurs affirment ne pas vouloir cautionner une montée des prix qu'ils jugent artificielle, alors qu'ils contribuent à en pousser bien d'autres de moindre renommée internationale. Le livre récent de Daniel Gagnon, *Riopelle grandeur nature*, nous rappelle à propos qu'on a laissé passer beaucoup trop d'avions pour être à temps au point de rencontre avec l'artiste, que ce soit à Toronto, à Ottawa ou à Montréal...

### Valeurs en question

L'exemple vient d'en-haut. On voit que je vise le cadeau inconsidéré fait à la France à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution, du tableau *Point de rencontre* de 1964, qui avait été commandé à l'artiste pour l'aéroport de Toronto. À l'inauguration du nouvel Opéra de la Bastille, nous avons pu voir, sur nos téléviseurs couleur, les personnalités officielles des deux pays diffuser leurs beaux discours sur la Culture et les «échanges» franco-canadiens avec, pour toile de fond, la pâte luxuriante d'un Riopelle, en l'absence du peintre dont on comprenait mal, sur le coup, les raisons. Renseignements pris, effectivement, «L'affaire est assez grave pour que Riopelle n'assiste pas à la cérémonie à Paris» (Alain Dubuc, *La Presse*, 15 juillet 1989). Le député néo-démocrate Ian Waddell prêtait sa voix à la révolte de notre «fierté» bafouée en parlant de «vandalisme culturel et de dilapidation du patrimoine national». Mais, il semble qu'elle s'est perdue dans le désert de la somnolence estivale, car ce qui aurait ailleurs soulevé la tempête, ici n'a pas fait de vagues. Cette apathie d'un côté, et, de l'autre, les raisons qui tentent de justifier ce don, aggravent l'irrespect dont on a fait preuve, car elles révèlent la manière «bien mêlée» avec laquelle on traite cette question de fond s'il en est: le rapport à l'art, donc les valeurs de notre société.

Dans son *Histoire d'un cadeau*, Alain Dubuc écrit: «Il y a un côté inquiétant à ce débat, où l'on sent percer une conception étriquée du nationalisme culturel, une définition provinciale du patrimoine. En effet, le patrimoine culturel d'un pays n'est pas un bas de laine que l'on cache sous le lit. On ne thésaurise pas la culture comme on le ferait de napoléons. Une culture vivante

est une culture qui rayonne.» N'est-ce pas bondir d'un extrême à l'autre? Alors que le Québec se faisait, il n'y a pas si longtemps, le héraut du nationalisme culturel écriqué, on y est aujourd'hui tout armé pour donner des leçons de patrimoine «ouvert» (prodigue et «poche percée») à la France et aux États-Unis qui ne craignent pas, eux déjà si riches, de thésauriser leur culture (et celle des autres!), ce qui ne l'empêche pas de rayonner. Imagine-t-on la Direction Nationale des Musées de France se départissant d'un Hartung au bénéfice du public, de la nation canadienne, alors qu'elle doit se battre pour pouvoir vendre des œuvres très mineures du patrimoine à seule fin d'en racheter d'autres plus valables? A-t-on vu George Bush donner la clef de la Bastille à François Mitterrand (ce qui pourtant aurait été rendre à César...)? Il la lui a montrée, dans son écrin de verre, et l'a respectueusement rapportée d'où elle venait, à la «mansion» de George Washington qui l'avait reçue des mains du ci-devant marquis de Lafayette. Respectueusement pour le peuple des États-Unis, à qui elle appartient de droit démocratique. Imagine-t-on même la Reine d'Angleterre disposant à son gré des œuvres appartenant à la monarchie britannique?

«Dans le cas qui nous occupe, poursuit Alain Dubuc, le fait que le Riopelle, *Point de rencontre*, soit vu à l'Opéra de la Bastille plutôt qu'à l'aéroport de Toronto, constitue un déménagement tout à l'avantage de l'œuvre et de l'artiste.» On nous dit que l'œuvre était mal installée à l'aéroport Peak Frean, peu mise en valeur – ce qui est souvent le cas dans nos bâtiments publics –. Soit. Puisqu'on est justement en train d'agrandir l'aéroport, de le rénover, n'y avait-il pas moyen de prévoir une place d'honneur pour le tableau? S'il embarrassait pendant les travaux, ne pouvait-on le prêter aux musées canadiens, sinon à l'Opéra Bastille? «Cet Opéra est une des grandes œuvres architecturales récentes, qui sera visitée par des gens du monde entier et où il n'y aura qu'une seule œuvre, celle de Riopelle; elle ne sera pas cachée dans le ranch d'un milliardaire texan.» Dieu soit loué! Mais les vingt-deux millions de passagers (trente, pour bientôt, selon les prévisions) qui transitent à l'aéroport Peak Frean viennent aussi du monde entier, et il y a parmi eux des Canadiens, collectivement propriétaires de l'œuvre, qui n'auront jamais la chance de visiter l'Opéra de la Bastille, et qui *devraient* se sentir déposés.

Le non-respect des valeurs artistiques, spirituelles, culturelles, mène aussi, *au bout du compte*, à une *perte*, non seulement en valeur financière comme ici (la différence entre la valeur actuelle du tableau et son prix d'achat en 1964), mais également à une perte non chiffrable de prestige, de respectabilité. A vouloir paraître plus riche qu'on ne l'est (car le Canada détient fort peu de Riopelle), on a l'air non d'un prince, mais d'un «paysan parvenu», ridicule! Derrière l'embarras officiel affiché par Paris, on a dû se marrer sous cape.

Sans vouloir jouer les pythonisses, il est prévisible que la prestigieuse rétrospective Riopelle, annoncée pour 1992 à Montréal et officieusement annulée, début septembre 1989, l'artiste et le Musée des Beaux-Arts n'ayant pu s'entendre sur le choix du commissaire, sera présentée à Toronto avec tous les honneurs, en mesure de réparation. Les Québécois seront encore les dindons de la farce...

Monique Brunet-Weinmann

1. Riopelle, affiche-manifeste de l'exposition *Véhémenances confrontées*. Paris, 1951.

## Montréal sur papier

Montréal sur papier – Premier volet aura été un fleuron de plus ajouté à la couronne de la galerie du Centre Saidye Bronfman et de son directeur, Peter Krausz, le conservateur de cette exposition de pointe qui réunissait les travaux de quinze artistes de Montréal, six femmes et neuf hommes (27 juin au 3 août 1989).

Bien qu'elle s'inscrive, par certains côtés, dans la lignée des six expositions de dessins qui l'ont précédée au Centre, celle-ci n'était en rien limitée aux tenants de ce matériau. Le titre lui-même n'était pas garant de la prestation de certains participants qui, fidèles à leur réputation d'artistes, ignorèrent les limites conventionnelles du matériau, pour explorer, par exemple, les possibilités du film plastique et du vélin, contribuant ainsi à un échantillonnage vivifiant de ce qui occupe, partiellement ou totalement, la tête des artistes. On souhaite déjà avec impatience au Centre, une seconde, et peut-être une troisième édition de cette manifestation.

Cette collection rassemblait des styles très largement différents les uns des autres. Les dessins d'allure impressionniste, de Guido Molinari, représentaient tout et parties d'un corps de femme. Ils étaient traités de façon lyrique, en des séries de traits curvilignes, courts et nerveux, se recouvrant les uns les autres, presque des caresses, et rendus avec une exubérance justifiant le commentaire si juste de Paul Klee: «Dessiner, c'est emmener une ligne en promenade.»

La pièce de Betty Goodwin, *Figure with Bent Megaphone*, évoquait une de ses constructions, et remarquablement exécutée en techniques mixtes sur films transparents, était dans un tout autre registre. Si Dante avait pu voir ces corps ployés, noyés dans leur souffrante détresse, il aurait sans doute ajouté un cercle de plus à sa vision de l'enfer. Sur un thème entièrement différent, il fallait compter avec les commentaires sociaux et écologiques troublants, mêlant les techniques multiples et l'écriture, de Suzan Scott, de Barry Allikas et quelques autres.



Betty Goodwin  
*Figure with bent megaphone*, 1988.  
Techniques mixtes sur papier; 180 x 117 cm.

C'est dans cette variété que repose la caractéristique distinctive de cette anthologie: l'opportunité de prendre conscience, non pas de ce que les artistes ont en commun, mais, au contraire, de ce qui les différencie et fait de nombre d'entre eux des artistes véritablement originaux. Car, ce sont les pionniers, ceux qui empruntent les chemins «moins souvent parcourus» de Robert Frost, auxquels on doit s'intéresser, et qui méritent qu'on s'arrête à leur travail.

Les livres de contes constituaient un des points d'intérêt de cette exposition. Leurs illustrations, passionnantes, vont susciter des hordes d'imitateurs, tant elles recèlent de possibilités fascinantes. *Book 1, November 16, 1988 – January 6, 1989*, de Lally Douglas, se présente sous la forme de dix grandes pages aux contours irréguliers, peintes sur les deux faces, chacune cousue à la main au nerf de reilure, *sombrement mélancoliques* par endroits et incrustées, dans leur épaisseur, d'extraits de poèmes, de cheveux et d'autres matériaux qui leur confèrent une apparence et une qualité tactiles. De contemporaines *Très riches heures* du duc de Berry.

Le livre élégant et original, à feuillets libres, d'Allikas, *Selections from A.B. Mape*, de 1989, contient douze pages d'illustrations en médias multiples, tandis que *Living World in Colour*, 1989, compte vingt-neuf pages d'huiles sur papier.

Dans *Les 12 Mois I*, Richard Lanctôt travaille habilement le papier et utilise le crayon à l'huile et la cire sur papier pour obtenir des effets admirables et variés. Les formes surgissantes et organiques de Sylvia Safdie, comme dans *Patria*, exotiques et débordantes de vie, sur vélin double et translucide, constituent une œuvre originale et intelligemment conçue, tandis que les entrelacs spontanés, délicats et élégants de Michael Smith, à l'aquarelle, au crayon Conté et à l'encre sur papier, sembleraient à leur place et feraient leur marque en n'importe quel lieu et en n'importe quel temps.

Lawrence Sabbath  
(traduction Jean Dumont)

## Gaetano Pesce Le style dans la production industrielle

Le droit de l'artiste italien à la pluralité des fonctionnements et des activités ne fait plus l'objet d'un débat dans nos années 80. Cependant, le problème de l'analyse et de la classification des diverses productions se complique quand le créateur se penche, en même temps, sur le réseau des relations qui s'établissent entre les objets qu'il conçoit, la réalité de leur fabrication et les environnements particuliers dans lesquels ils sont habituellement exposés. Il faut ajouter à ceci, les méthodes et la collaboration de l'industrie italienne du design et des communications.

Gaetano Pesce, né en 1939, est un communicateur visuel. Sa formation dans le domaine des arts appliqués et dans celui de leurs différents moyens d'expression, films et présentations audio-visuelles, et son expérience d'une vingtaine d'années dans le design architectural, l'architecture d'intérieur et la planification urbaine sont garants de la continuité de sa réflexion sur les questions essentielles qui se posent à notre âge moderne.

Encouragé par l'accueil favorable réservé par le public italien au design moderne de qualité, par les efforts d'une industrie italienne de valeur dans le domaine du meuble et par le développement de techniques raffinées de fabrication, la création d'un type de mobilier entièrement nouveau a captivé l'imagination de Gaetano Pesce et de ses collègues italiens, et l'ensemble de leurs recherches a donné naissance à une véritable image de marque nationale. Les créations de Pesce, principalement produites aujourd'hui par Cassina, une firme de réputation internationale, sont présentées au Centre de design de l'UQAM.

Les meubles-objets de Gaetano Pesce, accompagnés de ses «dessins d'atelier» à grande échelle et très élaborés (supérieurs en cela à toutes les conventions traditionnelles du genre), et des modèles originaux, recréent les relations intimes et complexes qui relient l'homme à ses possessions. Son «contre-design» (en réaction contre le design industriel de la production de masse), reste un triomphe de l'anti-systématisme, même pour notre époque *post-éclectique*. Pesce souhaite redéfinir la façon idéale de vivre et expose la stratégie requise pour parvenir à une transformation culturelle conforme à la vision philosophico-artistique issue de son propos.

Des photographies de différentes étapes du travail d'équipe qu'exige la fabrication, et des affiches pour la compagnie Cassina, servent de toiles de fond aux meubles mis en valeur dans l'installation de l'UQAM que Pesce a pensée sous forme d'auto-portrait symbolique. Quand on peut voir le travail de Pesce, c'est habituellement dans des salles d'exposition ou des salles de montre qui pren-



Gaetano Pesce  
Buffet *Les Ateliers* (ensemble inégal)  
Maquette en bois peint et gomme laque; 32 x 10 x 52 cm.  
Coll. de l'artiste

nent l'allure de foires promotionnelles et commerciales. Le Château d'aujourd'hui, une des firmes qui ont contribué à la présentation, expose des modèles au sol de Pesce dans leur magasin du Complexe Desjardins pendant toute la durée de l'exposition de l'UQAM.

Quelques dessins d'architecture et de meubles avaient déjà été montrés, en mai 1984, dans une exposition du Musée des Arts Décoratifs de Montréal, et le Centre Canadien d'Architecture possède une importante collection de trente-neuf dessins divers de Pesce. Il n'y avait malheureusement, à l'UQAM, aucun matériel didactique, dans la tradition muséologique, pour étoffer les détails de la carrière de Pesce.

Les façons de faire de Pesce restent dans la ligne générale du design italien, en ce sens que ses formes nouvelles sont produites, dans la plupart des cas, dans des matériaux nouveaux, généralement des plastiques, et par de nouvelles méthodes.

Pesce a été un des pionniers de la création de «l'objet-signal», ou de «l'objet-effet» des années 70, des produits qui dérivent d'une sorte de manipulation sémantique des significations socio-culturelles habituelles ou étaient motivés par elle. La forme de la chaise *Dalila*, de 1975, en polyuréthane rigide, rappelle les pierres dressées du mégalithique et le monde primitif. Les traces de visages peintes sur la surface de cette table basse apparaissent comme autant de vestiges dans *Table Sansone*, de 1980, exposée à l'UQAM. Chaque table de cette série est un objet unique car les ouvriers de l'atelier prennent une part active à la création en faisant varier les couleurs ou les proportions en fonction des impératifs de la fabrication.

Les trois modules arrondis, recouverts d'un tissu à motifs géométriques, formant le *Divan Tramonto à New-York*, de 1980, font songer aux façades vitrées des gratte-ciel new-yorkais et à la dégradation de la ville, ils annoncent le sofa en sec-

tions *Cannaregio*, de 1987, dans lequel seize formes alvéolaires différentes, inspirées de sources préhistoriques ou archaïques, pouvaient être combinées en configurations et en tissus variés, permettant ainsi à l'utilisateur de participer au processus de création.

Les fabricants de meubles et les designers italiens ont créé, à l'échelle mondiale, une image et un système de communication qui leur permettent de développer, sur le plan de la production, des programmes directement branchés sur la culture du consommateur des années 80. Les meubles «anti», «post-rationnels», de Gaetano Pesce sont destinés, avant tout, aux collections d'art décoratif des musées, aux collectionneurs, aux propriétaires de galerie et à un public limité, doté d'une certaine culture de base, et ils ne seront acceptables, au niveau populaire, que dans les années à venir.

Gloria Lesser

(traduction Jean Dumont)

## L'art de Richard Lanctôt Mariage d'amour ou de raison

Richard Lanctôt, peintre et dessinateur, se manifeste de plus en plus fréquemment sur la scène montréalaise. La Galerie Joyce Yahouda Meir, où l'expressionnisme renouvelé régnait en force, a pourtant réagi avec intérêt à l'art réservé et réfléchi de Lanctôt en lui consacrant une exposition particulière, en 1987. Vint ensuite l'Aérogare Mirabel qui inaugura un programme structuré d'expositions d'art contemporain en montrant les grands formats (de soixante pouces sur quarante) sur papier. Il s'agit de la série *Les Mois de l'année*, dont il sera question plus loin. Enfin, au Centre Saidye Bronfman, un mur entier est affecté à une autre série portant le même titre, mais, cette fois, de plus petit format (vingt-six pouces sur vingt).

Il est vrai que Richard Lanctôt s'est déjà fait remarquer par ses œuvres quelques années auparavant. Un de ses dessins, de 1981, se trouve aujourd'hui au Musée d'art contemporain, puisqu'il était compris dans la succession du regretté René Payant, léguée à ce Musée. Quelques grandes collections corporatives, dont Devencore Realities, la Banque de la République de New-York, Steinberg, Publicité Martin, Bélanger, Sauvè ainsi que Lavalin, ont fait l'acquisition d'œuvres de l'artiste. La Chambre de Commerce de Montréal lui a commandé deux grands tableaux de format mural.

Après avoir situé l'artiste dans le milieu culturel de Montréal, passons à l'examen de la nature de son art. Quelles sont les sources, les idées directrices, les voies d'exécution des œuvres de Richard Lanctôt? Disons, tout d'abord, qu'il se place à

un lieu charnière de certains grands courants des arts visuels de notre époque. Il a recours à l'abstrait, au gestuel et au formel, trois genres qu'il est difficile de faire cohabiter dans une même œuvre. En particulier, la divergence entre le gestuel et le formel semble défier toute possibilité de conciliation. Richard Lanctôt, peintre, s'est pourtant voué à cette tâche. Ses grands dessins de la série Les Mois de l'année prouvent qu'il est sur la bonne voie.

Pour arriver à ses fins d'expression, Richard Lanctôt se sert bien du concept de la symétrie. En effet, et voilà l'aspect formel et distinctif de sa peinture, l'artiste désagrège la surface de l'œuvre en masses rectangulaires qu'il assemble ensuite dans une composition toujours équilibrée. Et pour rendre cette symétrie parfaitement évidente, il n'a recours qu'à deux couleurs: le noir et le blanc. Si cela peut paraître austère à cause d'un excès de logique, il n'en est pourtant rien. Richard Lanctôt anime la géométrie, la structure rigide de ses œuvres, en leur imposant une facture ludique. Son coup de pinceau anime le papier en se manifestant de façon arbitraire. C'est ainsi que la sévérité du rythme imposé par la symétrie est confrontée au geste psychologique de l'acte de peindre. Richard Lanctôt célèbre le mariage des deux tendances et les fait cohabiter. Mariage de raison ou mariage d'amour? Peut-être, dans le cas présent, y va-t-il des deux, l'amour au service de la raison ou vice versa.

Il a été question du noir et du blanc. Richard Lanctôt en vient à modérer ces tonalités extrêmes en les soumettant à son cheminement gestuel. Suivant le tracé du pinceau, les couches de couleur seront plus ou moins couvrantes. Il en résulte toute une gamme de gris, de grisâtres et de blancs rompus dont la danse donne vie au dessin.

L'équilibre existe tant dans les rapports du blanc et du noir que dans la composition sans que, pour autant, il devienne

envahissant. L'artiste présente le thème essentiel de son programme de création – symétrie, équilibre – tout en le raffinant par des écarts de formes et de coloris. Ces écarts servent à en atténuer l'évidence et donnent à l'œuvre son caractère poétique.

Ces observations découlent évidemment de l'examen des dessins, en particulier de la série, exécutée en des formats divers, allant de l'intime au grandiose, qui forme Les Mois de l'année. Ce titre concret, s'il en fut, n'en est pas moins d'intention abstraite. Il ne situe que le nombre d'œuvres de la série, et non pas, les données particulières des mois, dont les noms sont attribués aux dessins individuels en tant qu'identification, sans plus.

Afin de rapprocher la théorie de la pratique, jetons un regard sur certaines œuvres de cette série. Prenons le mois d'avril, à titre d'exemple. Je le décrirais comme possesseur d'un équilibre massif. D'autres, comme juin, d'un équilibre central; comme juillet, d'un équilibre horizontal et vertical; comme octobre, d'un équilibre compensé; ou, comme septembre, d'un équilibre déplacé, ce qui montre la qualité d'invention que Richard Lanctôt apporte à ses œuvres, toutes empreintes de symétrie active.

Cette série manifeste une allure bien nord-américaine. Elle joue sur les claviers du minimalisme sans tomber dans le piège de la réduction à outrance; elle joue également sur la corde de l'abstraction gestuelle sans aller jusqu'à l'abandon. Il s'agit d'une réalisation d'ordre intellectuel et raisonné à laquelle Richard Lanctôt a donné une forme à la fois rigoureuse et libre. Elle est plaisante à voir et agréable à déchiffrer. Elle ne reste pas à l'écart de l'émotion, cette pierre de touche de l'œuvre d'art, en raison de l'intensité imaginaire des compositions.

Léo Rosshandler

### L'estampe sur les chemins du romantisme

Le Musée des beaux-arts de Montréal accueillait, en août dernier La Gravure au XIX<sup>e</sup> siècle en France – Le Don Touche, Ross au Musée des beaux-arts de l'Ontario. L'exposition se composait d'une cinquantaine d'œuvres et témoignait de la richesse de la collection entreprise, à partir de 1975, par le Musée des beaux-arts de l'Ontario, grâce à un premier don annuel consenti par Touche, Ross, qui allait permettre à cette institution d'alimenter rapidement le département de gravure qu'elle venait de créer. M. Duncan Cameron, actuel directeur du Musée Glenbow, de Calgary, conçut l'idée de ce don alors qu'il était conseiller chez Touche, Ross. Le projet fut bien accueilli et poursuivi jusqu'à ce jour, car la firme, née à Montréal, il y a 130 ans, «prend au sérieux sa res-

ponsabilité de contribuer à l'enrichissement du patrimoine culturel et artistique du pays», comme l'explique l'actuel président du conseil, M. Alan J. Dilworth, dans la préface du catalogue. La sélection était présentée dans des salles pas trop folâtres qui rappelaient plus le 19<sup>e</sup> siècle que la modernité. Le lieu, toutefois, permet d'isoler chacune des œuvres et respecte les conditions nécessaires à leur conservation.

Certaines des œuvres choisies nous permettent de constater combien l'estampe est utile pour faire connaître une époque, leur qualité première étant d'offrir au spectateur, comme dans un écran, le plaisir de telles découvertes. Ainsi, des



Charles Meryon  
La Morgue, Paris, 1854.  
Eau-forte sur papier japonais; 23,3 x 20,9 cm.  
(Photo courtoisie Musée des beaux-arts de l'Ontario)

scènes de la vie courante illustrée par Samuel Prout, anglais d'origine mais bon observateur des *Édifices pittoresques de Normandie*. L'eau-forte intitulée *La Fontaine de la croix de pierre, à Rouen*, par exemple, représente une scène de marché de plein air entouré de maisons qui, avec leurs charpentes en bois, sont typiques de l'architecture qu'on retrouve non seulement à Rouen mais ailleurs en Normandie et même à Chartres. Et la *Place de la Pucelle* rend bien l'ambiance des quartiers populaires, avec ses clients et ses clientes bavardant à l'entrée d'un café.

L'empreinte de la pensée romantique, chère à l'époque, est aussi très présente, inspirant non seulement Géricault et Delacroix mais aussi des artistes moins connus, comme Charles Jacquie dont le *Crépuscule poétique*, lithographie baptisée un peu abruptement par les frères Goncourt, pourtant collectionneurs, *Le Maître au cochon*, est d'une grande sensibilité. La planche, il est vrai, représente une scène de fin de jour avec, sous les arbres, un gardien entouré de ses bêtes, et le moment, si bien saisi soit-il, y est plus romantique que le sujet. On fait également un saut vers le symbolisme avec la *Suite de paysages*, de Charles-Marie Blanc.



Richard Lanctôt  
Octobre II, 1989.  
Graphite, huile et cire sur papier; 66 x 50,8 cm.

L'estampe est enfin, pour les grands créateurs, un moyen supplémentaire de recréer, à l'aide de techniques comme l'eau-forte, la pointe sèche, l'aquatinte, la lithographie ou la manière noire, leur univers préféré. Si l'on ne retrouve pas, dans les *Souvenirs* de Rome ou de Toscane, le lyrisme habituel des paysages de Corot, c'est sans doute que le peintre n'a osé être lui-même que bien après sa période italienne. Mais, on reconnaît sans peine, dans le *Lion dévorant un cheval* qui, quoique en noir et blanc, traduit une gamme d'émotions chargée de couleurs, la patte de Delacroix. Tout comme on reconnaît dans les *Chevaux à l'exercice* et la *Charette à charbon*, la vigueur des masses et la netteté de trait de Géricault. Même *signature* dans la légèreté elliptique des *Boulevards* parisiens, de Bonnard, dans l'atmosphère feutrée des *Brodeuses* de Fantin-Latour, et la riche sensualité des *Intérieurs*, de Vuillard.

Pour le visiteur, une telle collection permet un apprentissage important de la manière d'artistes dont il ne verra souvent les tableaux que dans les grands musées internationaux. Elle lui permet aussi de cultiver son œil et d'envisager même l'acquisition de pièces semblables, plus abordables, et, au fond, tout aussi représentatives si on veut bien se donner la peine de les *ausculter* convenablement.

Paquerette Villeneuve

### Entre un bol de thé et une armure

Après Los Angeles, Dallas, Munich et Paris, deux cent huit objets divers, provenant de la collection du Musée Tokugawa, qui date de 1935, ont été exposés au Musée des Beaux-Arts de Montréal, l'été dernier. Ces trésors nationaux illustrent la culture du Japon traditionnel à l'ère des Shoguns, ces chefs militaires, ces guerriers devenus administrateurs, qui gouvernèrent le pays de 1603 à 1868. En haut de l'escalier, paré de toiles tendues rouge et bleu, se tenait un palanquin d'or, d'argent et de laque noire. Puis, les cinq salles présentaient chacune un thème particulier. La première salle: Les Tokugawa. Cette dynastie fut marquée par la paix et la prospérité, et le mécénat recueillit donc beaucoup d'objets d'art. Entre autres, un rouleau peint vertical (encre, couleur et or sur papier) représentait le premier *shogun*, Tokugawa Ieyasu (1147-1199), et un livre pliant du 12<sup>e</sup> siècle, relié en brocart (encre sur feuille d'or et papier). Dans la même salle, on exposait des cartes géographiques. La cartographie fut en effet un art stratégique important, empreint de principes confucianistes qui contribuèrent, entre autres, à asseoir la division sociale entre quatre classes: guerriers, paysans, artisans et marchands. Évidemment, les guerriers (et leur panoplie militaire) eurent un privilège symbolique et matériel, n'émanant pas nécessairement



Atsuinta  
Vêtement de dessus à décor de brocart sur fond de serge bleue foncée.  
Époque Edo, 18<sup>e</sup> siècle.

de l'exercice de la force. En fait foi la deuxième salle, Armes et armures. Même si la raison d'être de cette classe militaire fut la guerre, les grandes armures ne furent portées, depuis le 15<sup>e</sup> siècle, que lors des cérémonies officielles. Le commandant portait tout l'attirail (y compris des tambours, des conques, un éventail) lorsque la troupe était tenue à l'œil. En ce qui concerne les sabres, incarnations de l'âme du guerrier (*bushi*), seuls les militaires en eurent un long et un court. Dans l'exposition, on trouvait des sabres *tachi*, des *katana*, des *wazizashi*, des *tanto*. Leurs montures en cuivre, or et argent, et leurs gardes (*tsuba*) (qui protègent le poing et garde l'équilibre de l'arme) étaient aussi exposés. Un même code d'éthique régissait les arts des *shoguns* et les arts martiaux traditionnels, substituts de ces derniers. La «Cérémonie du thé» (*cha-no-yu*), dans la troisième salle, nous conviait à une coutume très réglée, rapportée de Chine par les moines bouddhistes, pour marquer l'écart entre l'univers physique et l'univers spirituel de cette cérémonie. L'usage date du 12<sup>e</sup> siècle et relève du rituel zen. Il n'était donc pas étonnant de voir, dans cette reconstitution, un dénuement total, pareil à l'ambiance de certaines installations en art contemporain et engendrant la méditation. On y trouvait, entre autres, une bouilloire, une jarre à thé, un porte-ustensiles de brûle-parfum en or, une magnifique théière, des bols en grès. Peintures et calligraphies portent aussi à la méditation: les poèmes calligraphiés du moine chinois Xu-Tang, par exemple, ou des rouleaux verticaux (anciennement à l'horizontal) faits de lavis monochromes et d'autres plus colorés, effectués par les peintres officiels de l'école *Kanō*, représentaient des paysages, des oiseaux, des fleurs, des personnages vénérés. L'écart n'était presque pas perceptible entre cette salle et la suivante Le Décor de *Shoin*, où étaient présentées des reconstitutions de salles d'apparat de résidences seigneuriales, d'alcôves et d'objets d'étagère qui

montraient des encens et des parfums, du cuivre et du bronze pour cassolettes. Ces salles étaient garnies de paravents (à l'encre et à la feuille d'or) qui représentent souvent des batailles dont celle de Nagashino, en 1575, ou bien, simultanément, plusieurs événements. Dans la seconde section de cette salle étaient exposés les somptueux costumes de nô. On sait que ce théâtre participait à des cérémonies tenues chez le *daimyo*, administrateur local qui collecte les impôts. Ces costumes ressemblent à des peintures vivantes ou à des tapisseries. Ils sont souvent confectionnés avec des décors de brocarts tissés de fils d'or et d'argent sur fond de serge (époque Edo, 18<sup>e</sup> siècle). Privilège de cette caste et des vassaux, le spectacle avait été déclaré cérémonie officielle en 1615. Dans le dépouillement de l'espace scénique, les acteurs *hommes* étaient affublés de masques indiquant les tempéraments des personnages incarnés. En traitant avec un charme subtil une seule émotion à la fois, on voulait créer une harmonie. L'exposition présentait un costume au complet, une veste, des masques en cyprès peint. La cinquième salle, Splendeur et raffinement, était aussi d'un luxe raffiné. On y présentait plusieurs objets dont une boîte à papeterie décorée en *maki-e* or et argent, un jeu de coquillages (*kai-oke*) peints, un magnifique porte-vêtement nô en *maki-e* or sur fond de laque noire. C'est dans cette salle qu'un panneau expliquait la hiérarchie des objets dans le shogunat: les *omote-dōgu* (objets de la vie publique) et les *oku-dōgu* (objets de la vie privée).

Nous aurions pu voir d'autres objets du même type puisque régulièrement on les remplaçait, en raison de leur rareté et de leur fragilité. Nous avons bien senti l'âme, l'art et les armes des *shoguns*, et ce sentiment provenait d'une collaboration réussie entre Pierre Théberge, Yoshinobu Tokagawa et Robert Little. On reconnaissait aussi le bel aménagement de Museo Techni. (Tenue du 21 juin au 10 septembre 1989).

Suzanne Foisy

### Progeria Longaevus

On assiste, depuis un certain temps, à un retour à la narration. On peut bien se le dire, on aime se faire raconter des histoires. Vraies ou fictives, elles piquent la curiosité et, si elles sont habilement tournées, elles opèrent un effet de séduction qui charme et captive. On a cru que la littérature et l'art purs devaient être expurgés au profit de la seule exaltation de la forme, mais le désir polymorphe d'adhérer à un crédit refait surface. Certes, toutes les tentatives ne sont pas également réussies. Si certaines font bailler, d'autres, au contraire, suscitent un intérêt remarquable. C'est le cas du récit peu banal qu'a imaginé Richard Purdy pour *Progeria Longaevus*.

Ce récit porte sur la vie d'un personnage atteint de *survivance chronique*, maladie qui donne son nom à l'exposition. Né en 992, à Venise, il a traversé les siècles en changeant d'identité; il a parcouru monts et vallées; il a assisté à plus d'un titre à des tranches d'histoire mémorables: *croisades, grandes pestes, guerres, migrations, incendies, explorations, etc.*, pour finalement mourir, à Vancouver, en 1992, devant son écran de télévision dans un foyer pour personnes âgées. Le récit de cette vie est consigné et illustré sur une immense bande de papier qui se déroule dans toute la galerie.

Il s'agit plus exactement de papier fait main sur lequel l'artiste a réalisé des dessins à la gouache représentant les épisodes marquants de la vie de son héros, épisodes par ailleurs identifiés par un court texte servant de légende. Il est intéressant de signaler que la biographie du



Richard Purdy  
*Progeria Longaevus*, 1989.  
Installation.  
Papier fait main et gouache.  
(Photo Juan Felipe Argaez)

héros correspond avec l'histoire mondiale de ces dix siècles, de même qu'avec un relevé géographique et topologique qui couvre différents points du globe. Les repères topologiques sont dessinés, mais ils sont aussi marqués par la texture du papier, qui accuse des accidents, et par la disposition ondulante de cette longue bande en suspension.

Ce monde et cette vie accrochée à un mètre du sol, cet ensemble instable et flottant présenté dans une ambiance tamisée produit une étrange impression de légèreté plus apparentée à l'univers onirique ou fantastique qu'à une conception consacrée de l'histoire. Et pourtant, cette installation véhicule bien une position sur l'histoire. Purdy opte globalement pour un déroulement linéaire ponctué de boucles, de cycles et de répétitions. Il présente aussi une réflexion sur le rôle des documents, cette matière première de l'histoire, qui sont ici fabriqués de toute pièce, qu'il s'agisse de la carte géographique, des événements consignés qui ne suivent que très approximativement l'histoire réelle, ou de la narration de la vie du héros fictif. Leur manufacture, de même que l'aspect vieilli du papier, simulent l'original avec humour et grâce.

Mais le principal intérêt de cette installation réside sans doute dans le fait que Purdy emprunte à diverses pratiques artistiques récentes qui étaient incompatibles entre elles. Un peu d'art conceptuel par la présence des cartes; des relevés comme si une partie de l'œuvre était une performance ayant lieu ailleurs; un peu des longues épopées toutes prises dans le détail de l'action; un peu d'attention formaliste sur les propriétés des matériaux, la légèreté, la malléabilité et la planéité du papier; un peu de l'art de l'installation, qui occupe un lieu et qui y détermine, ici de façon stricte, la circulation des spectateurs; un peu de dessin et de texte; enfin, une heureuse rencontre d'éléments qui rejoignent tous des questions actuelles. (Galerie Christiane Chassey, du 27 mai au 24 juin.)

Louise Poissant

### Tenir l'image à distance

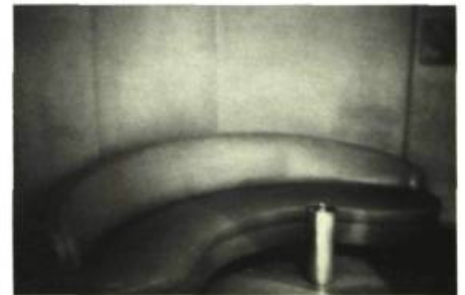
...L'Image photographique, bien entendu, dont on célèbre, cette année, le 150<sup>e</sup> anniversaire.

Dans le cadre de cette année, extraordinaire, par le nombre des manifestations, le Musée d'art contemporain nous a présenté, du 15 juin au 3 septembre 1989, une très belle exposition. Organisée par Réal Lussier, elle regroupait douze artistes du Canada, des États-Unis et d'Europe et mettait l'accent sur des œuvres très récentes, réalisées par des artistes importants en milieu de carrière, puisque la plupart sont nés entre 1950 et 1955.

Cette manifestation permettait au public de se familiariser avec quelques-uns des grands problèmes qui confrontent la photographie actuelle – que l'on peut aussi appeler postmoderne –, et qui la tiennent à distance de la photographie moderne.

La première caractéristique notable de cette nouvelle photographie est sans doute son caractère *international*, de la même façon que l'on peut parler d'un courant international en peinture ou encore en muséologie. Ces images ne sont plus attachées à un lieu spécifique, comme pouvaient l'être, par exemple, certaines photographies modernes: on n'a qu'à penser à l'*Amérique*, de Robert Frank, ou encore au *Paris*, de Brassai.

La seconde caractéristique notable de cette nouvelle photographie est, ce que Philippe Dubois nomme, dans le catalogue de l'exposition, son *maniérisme*, c'est-à-dire l'attachement, souvent critique, que porte la photographie actuelle à sa propre mise en scène, qu'elle soit d'ordre politique (Louise Lawler) ou encore esthétique (Angela Grauerholz). Un maniérisme qui n'est pas sans rappeler le courant pictorialiste qui traversa toute la photographie, dans le seconde motié du 19<sup>e</sup> siècle.



Angela Grauerholz  
*Sofa*, 1988.  
Cibachrome; 125 x 165 cm.  
(Photo courtoisie de l'artiste et la Galerie Art 45, Montréal)

On remarquera, par exemple, dans les travaux récents, l'utilisation de plus en plus fréquente de la couleur et de formats monumentaux qui concurrencent la grande peinture sur un terrain dont elle avait encore, jusqu'à tout récemment, le monopole.

Il m'est impossible de commenter, dans le peu d'espace disponible, les œuvres de chaque artiste. J'ai toutefois noté que les photographies de Cindy Sherman, des autoportraits plein d'humour et qui rappelle les *soaps américains*, vieillissent remarquablement bien. Je préfère, par ailleurs, aux portraits de Clegg et Guttmann, obsédés par leur propre puissance, ceux, plus humoristiques mais aussi plus pointus, de Karen Knorr, qui mettaient fort bien en valeur les œuvres de Patrick Faigenbaum, des portraits un peu surréalistes de quelques grandes familles de l'aristocratie italienne. J'ai eu l'occasion de voir ces images, l'hiver dernier, au Musée d'Art Moderne de New-York, et je dois dire que l'accrochage montréalais était beaucoup plus convaincant.

Jeff Wall, un des artistes canadiens les plus en vue à l'étranger, demeure égal à lui-même: ses photographies sont pertinentes du point de vue politique mais ennuyantes du point de vue plastique. Dennis Adams, ou encore Alfredo Jarr, articulent mieux ces deux aspects.

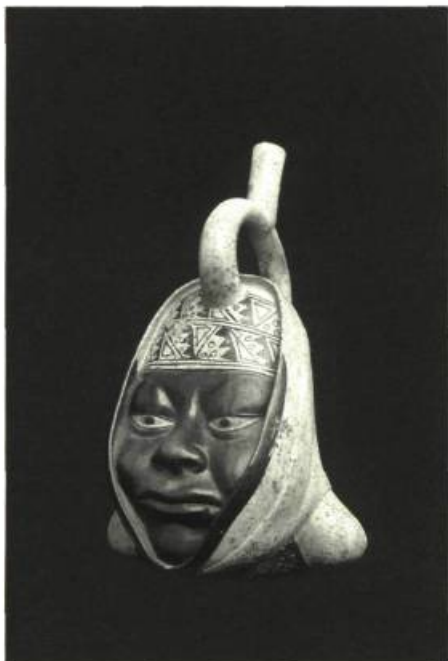
Je serais mal venu de ne pas mentionner, en terminant, le travail de nos deux artistes québécoises, Raymonde April et Angela Grauerholz. On peut constater certaines similitudes entre ces deux photographes: un attachement pour le portrait et les grands formats en noir et blanc dont la texture un peu granuleuse produit une atmosphère romantique et mystérieuse. Ce caractère partagé en partie par Sophie Calle, dont les œuvres sont plus près de l'émotion que de la logique, est certainement plus «chaud», pour employer une expression de McLuhan, que les froides images de Thomas Ruff, qui me rappellent davantage de mauvaises photos de passeport démesurément agrandies. On ne sait trop s'il s'agit là d'un hommage à la *blancheur* des modèles.

Michel Gaboury

## Trésors du Pérou, à Montréal

Il n'est pas courant qu'une exposition tenue à Montréal soit accusée, dans la presse, de présenter des pièces dont l'authenticité est douteuse, et des objets qui sont peut-être falsifiés et accompagnés de rapports faux et non-scientifiques. C'est pourtant ce qui est arrivé à *l'Empire des Incas et les trésors du Pérou*.

L'exposition, qui s'étendait sur une période de 2000 ans, comprenait quelques pièces, telles qu'un *Ceremonial Knife* et une *Ceremonial Hand* en or qui faisaient partie de *L'Or des dieux*, une collection du Museo del Oro de Lima, montrée au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1977.



Mochica IV, le chef au turban.  
Vase en céramique peinte.

La collection de la Place des Arts incluait deux cent cinquante objets en provenance de ce même musée privé dont la réputation est entachée par le doute qui plane sur l'authenticité de certaines de ses possessions. Il y avait, cependant, de remarquables et indiscutables échantillons d'orfèvrerie et d'argenterie des cultures Chavin, Mochica, Nazca, Chimú, Inca et autres. Masques exceptionnels, couronnes, coupes et jarres, joaillerie superbe aux décors entrelacés, objets anthropomorphiques, zoomorphiques, ornithomorphiques curieux et amusants, textiles exquises et instruments musicaux et chirurgicaux d'une ingénieuse technique.

Le Museo Rafael Larco Herrera, de Lima, avait prêté soixante-quinze pots et tasses en céramique dont une série, *Los Eroticos*, illustrant de manière réaliste les pratiques sexuelles et rappelant les descriptions du Kâma-sûtra.

L'histoire des faux précolombiens étant connue depuis longtemps, il est dommage que l'on n'ait pas retiré de cette exposition, agréablement montée et organisée par la Société des Grands Événements de Montréal, Inc., les quelques pièces que l'on savait suspectes. Des doutes planaient à propos d'une couronne et d'un vase en or, de deux couteaux ou «tumis», d'une boîte crânienne avec une dent de quartz rose, des embellissements fantaisistes d'une momie Nazca, et de quelques interventions sur des objets, réparations maladroitement faites à l'aide de colle et de morceaux rajoutés... 1. A la place des Arts, du 13 juillet au 27 août 1989.

Lawrence Sabbath  
(traduction Jean Dumont)

## A la recherche de l'objet et du support

Tant de savoir-faire, regroupé dans une même exposition, nous porte à croire que cet événement culturel sous-tend une ponctuation secrète du désir renouvelé de l'objet perdu.

Le conseil des arts textiles nous présentait, au printemps 1989, les œuvres de vingt et un artistes aux galeries du Complexe du Canal Lachine, sous le titre de Réquisition clandestine.

Cet édifice, transformé en habitat artistique, s'avère un lieu d'exposition particulier. La portée de ses couloirs laisse une ouverture vitrée importante sur le canal qui lie le vide du silence intérieur à la tranquillité du cours d'eau.

Il n'y a plus de recette commune à l'artisanat applicable à l'ensemble des œuvres. Ces murales, pour la plupart, disposées sur deux étages, nous contournent et rejoignent dans l'espace l'ouverture clandestine. Les préoccupations se multiplient de toutes parts, les murs se prolongent sur les planchers, et c'est à nos pieds que se vénèrent certaines œuvres. Du symbolisme palpable aux dires bruts du message texturé, la transition a lieu. Ce réaménagement de l'espace soulève une dynamique entre ces



Suzel Back  
*Même les cheveux des femmes*, 1989  
283 x 386 cm.

objets-temps et la psyché du regardeur qui l'habite et le transmue. Soulignons que le camouflage dans l'œuvre d'art se situe dans le lieu même de la perte et sert à épargner la libido au sens de l'énergie créatrice. Ce que les artistes nous laissent à voir, cette perte qui engendre l'humiliation, la dépossession et l'angoisse, émerge des pulsions et les module.

En face des œuvres de Suzel Black, d'Harmony Hammond, de Dorothy Caldwell, de Raymond Dutil et de Robert Venor, l'impact répond aux conditions du possible, c'est-à-dire la sublimation et la bisexualité psychique. «La gestation de l'œuvre correspond au public intérieur bisexué de l'artiste, lui-même provisoire au regard du public terminal de l'œuvre»<sup>1</sup>. Quant à Michelle Héon, à Danielle Julien, à Cozic et à Yolande Dupuis, l'effacement évacue à lui seul le mythe ou du moins le dilue; ce vide qui appelle l'autre devant son absence, fait référence à la psyché du regardeur. L'œuvre renvoie donc à l'homme son propre espace psychique et définit sa raison d'être.

Les supports de l'objet représentés dans cet événement réunissent toutes les ethnies aux rythmes de leur culture et de leur vécu. Ne serait-ce que l'instant du souvenir mémorable d'être.

Stella Sasseville

1. Murielle Gagnebin, *La Part de l'œil*. Presse de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1985. Page 70.

## Le retour au corps dénudé

Dans l'exposition intitulée *Non,...* retourne à la vie, qui se tenait à la Maison de la culture La Petite Patrie, du 5 au 28 mai 1989, Andrée Marchand montrait ses premières œuvres sur toile où se mélangent acrylique et fusain. L'ensemble des quinze toiles accrochées sur le mur noir participe d'un mince registre chromatique qui subsume harmonieusement les terres: bruns verdâtres ou rougeâtres, ocres jaunes et rouges, légèrement ciselés par les tracés noirs du fusain. Les couleurs transparentes, passées comme des lavis à l'aide de rouleaux, se fondent entre elles, marquées à la fois par leur évanescence et par de légers contrastes lumineux laissant deviner le fond. A la matité des surfaces s'ajoutent quelques discrètes couleurs et de légères pigmentations laissées par le passage du rouleau sur la toile. Sur trois tableaux, le vert domine, et du blanc, accroché au relief de la toile, cerne les dessins des corps comme dans un fusain d'Egon Schiele intitulé *Le modèle*, de 1911. Partout, les contrastes lumineux, les combinaisons chromatiques et les éclats transversaux du fusain semblent être organisés pour laisser la place centrale au corps nu.





Andrée Marchand  
*Sans-titre*, 1989.  
 Acrylique et fusain sur toile; 101,6 x 76,2 cm.  
 (Photo François Gagné)

La représentation du corps dénudé est récente chez Andrée Marchand. Désormais, il est libre de tout ce dont elle l'avait entouré auparavant: parures, vêtements, masques et bandelettes. Hormis une ou deux toiles, c'est le corps de la femme avec ses seins, son ventre et son sexe discret qui capte le regard. Et, sur ce corps, se penche l'homme embrassant cou et ventre. Le couple homme-femme devient groupe sur plusieurs toiles dont une où l'action culmine en ce qui semble être une descente de croix dans laquelle le Christ se transforme en femme. C'est, selon le peintre, l'indice d'une volonté de réécrire l'histoire.

Néanmoins, ce qui est frappant, ce sont ces visages qui n'ont d'existence qu'une bouche ouverte n'exprimant pas le cri munchien mais plutôt un sentiment indéfinissable. Tout comme la prise de l'homme sur le corps de la femme, ces bouches ovoïdes nous donnent l'impression d'une impulsion retenue, suspendue, ralentie, déjà freinée. Même les effets de texture, les passages du fusain et le choix des couleurs s'ajustent à la demi-mesure de l'effet dramatique de la représentation des corps. Clameur, douleur, extase, jouissance, appel, compassion? On ne saurait le dire.

Bernard Paquet

### De Davis à Beaufort, un voyage imaginaire

L'exposition d'Alain-Marie Tremblay est composée de six œuvres en béton céramisé où les superpositions modulaires obliques, les morcellements, les confrontations d'échelles et l'unité chromatique sont autant de qualités formelles. Leur réunion, malheureusement absente dans deux sculptures trop petites, favorise un jeu spatial reposant à la fois sur l'opposition, l'équilibre, le massif, la délicatesse

et le mouvement. Mais, force nous est de constater que les structures d'acier ou les couleurs bigarrées, quand elles ne sont pas tout simplement nuisibles, n'apportent que peu de choses au niveau purement formel des œuvres. Sans doute faut-il voir là une volonté du céramiste de nous indiquer d'autres liens métaphoriques que ceux qui mènent aux banquettes du Grand Nord. Pourtant, les graffiti bleus, rouges et noirs de *Garuda* détonnent dans l'équilibre établi entre une superposition modulaire dont les diagonales surgissent d'un sol en céramique et de petites saillies qui l'entourent. Les fines tiges d'acier de *Kulluk* brouillent l'heureuse eurhythmie de la composition. Cependant, celle-ci est un solide exemple d'alliance de mouvement, de force et de fragilité: entre deux masses obliques de poutres placées de biais, des plaquettes posées à la manière de celles d'un xylophone se soulèvent par endroits, créant un délicat équilibre qui nous convie à la vision d'un passage furtif.



Alain-Marie Tremblay  
*Porte d'Amauligak*, 1989.  
 Béton céramisé, carborandum et brique réfractaire;  
 120 x 200 x 200 cm.

L'idée de mouvement, présente dans *Kulluk*, se retrouve dans *Porte d'Amauligak* où un module forme, avec une plaque et deux blocs, un agencement dont les bases reposent sur deux séries de bandes aux extrémités anguleuses et peintes en noir. Des parcelles de céramique, éparpillées ça et là, semblent circuler au travers d'une porte. Multiplicité, fragmentation et désordre s'opposent à unicité, monumentalité et ordre. Des icebergs flottant dans un monde dont la démesure n'a d'égal que la blancheur: c'est ce à quoi nous invite cette sculpture. Mais nos pensées peuvent aussi rejoindre dans cette évocation les âges anciens de la civilisation dont les plus beaux fleurons sont les Portes d'Ishtar et les Portes des lions à Mycène.

Malgré les titres proposés par l'artiste, nul doute que le spectateur puisse faire, lui aussi, son propre voyage imaginaire; les poutres et leurs boulons, indices de la civilisation urbaine, sont là pour nous le rappeler. (Circa, du 26 avril au 27 mai.)

Bernard Paquet

### Parois d'ombres ou les passages dédoublés

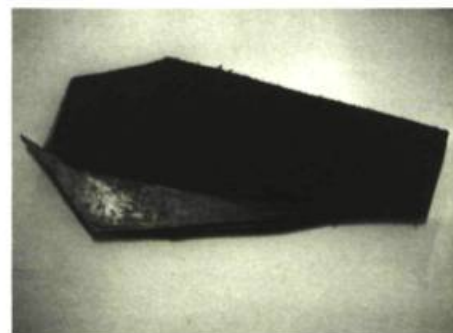
La série *Parois d'ombres*, ne serait-ce que par son titre, apparaît dans un premier temps comme une recherche<sup>1</sup> formelle sur les propriétés changeantes et les effets multiples de l'ombre. Marie-Claude Leclerc perçoit l'ombre comme «la forme transitoire et trompeuse d'une réalité». Paradoxalement, ces ombres sont dotées d'une étonnante matérialité. Elles sont davantage visibles en tant que *parois* solidement incarnées dans la matière picturale qu'elles ne font référence au fragile et au fugitif.

L'utilisation de techniques mixtes confère une allure brute à l'ensemble. La rencontre, sur une surface de bois rêche, de copeaux d'aluminium, de jute, de fusain, de pastel et d'acrylique, par exemple, crée des effets de rugosité qui rendent manifeste la spécificité physique de l'œuvre.

La principale innovation formelle des «*Parois d'ombres*» comparativement aux œuvres antérieures (qui étaient généralement conçues sur toile ou sur papier), se réalise surtout par le biais du support. Les formes découpées deviennent elles-mêmes le support. Le rapport du fond et de la forme est ainsi complètement évité puisque l'on peut tantôt lire la forme comme le fond et vice-versa. L'aspect rude et raboteux de ces découpes aux arêtes saillantes accentue le caractère mal équarri des œuvres – qui n'est pas sans nous rappeler un certain primitivisme.

Les principales formes – comme celle du triangle ou de l'hexagone allongé – reviennent sans cesse d'un tableau à l'autre en un savant jeu d'échos et de reprises. La superposition de certains petits objets sur la surface suscite parfois de véritables effets d'ombre et rendent ainsi de façon littérale la notion d'ombre, utilisée jusqu'ici plus métaphoriquement.

Il reste, toutefois, impossible de taire le caractère symbolique des œuvres de Marie-Claude Leclerc par une seule approche formaliste. Bien que nous ne puissions parler d'iconographie dans le sens traditionnel du terme, les «*Parois d'ombres*» mettent en scène des formes reconnaissables et tout à fait significatives. Des contours de ponts, de tunnels,



Marie-Claude Leclerc  
*Parois d'ombres no 3*, 1989.  
 Techniques mixtes.

reviennent en leitmotiv. Pour l'artiste, ils suggèrent le passage, la traversée, en un rappel des traditions archaïques où le pont et le tunnel symbolisaient le passage de la vie à la mort ou, en ce qui nous concerne, celui de l'ombre vers la lumière. Cette réflexion autour de la mort n'est pas étrangère aux silhouettes de sarcophages qui hantent l'exposition.

Dans ce contexte, les «Parois d'ombres» nécessitent un aménagement spatial particulier et nous rappellent que la démarche de Marie-Claude Leclerc n'est pas seulement picturale puisqu'elle effleure la sculpture, voire presque l'installation, notions qui ne lui sont d'ailleurs pas étrangères. L'espace, ainsi travaillé, évoque une manière de déambulateur où le spectateur s'arrête d'une station à l'autre devant des figures dont la facture est proche des icônes du temps jadis.

Françoise Lucbert

1. Recherche amorcée depuis quelques années avec, entre autres, «Ombres ludiques – Vue partielle», une installation de 1988, et la série d'œuvres sur papier «Ombres furtives», 1987-1988.
2. Galerie de la Ville, Dollard-des-Ormeaux, du 3 au 30 octobre 1989.



Jocelyn Gasse  
Territoires d'artistes – Paysages verticaux.  
Installation 1989.  
(Photo Patrick Altman, Musée du Québec)

projet ont en effet offert, tant au public spécialisé qu'au simple touriste en balade, de stimulantes réflexions in situ, en prenant la ville comme prétexte. Si l'incontournable Daniel Buren de France, a profité de la circonstance pour réitérer sa critique de l'institution muséale en reformulant, avec, bien sûr, ses habituelles rayures, l'entrée du Musée du Québec, le Japonais Shigeo Toya a, pour sa part, suscité beaucoup d'émotion avec sa sculpture massive en bois placée dans un petit parc dissimulé au cœur du Vieux Québec. Telle un mur porteur d'entailles, d'où suinte le passage du temps, cette œuvre puissante allie les traces de la jeune histoire québécoise au raffinement millénaire de l'âme orientale.

Le Parc des Champs de bataille a été le site de plusieurs réalisations. Avec ses lunettes stéréoscopiques, la Française Sylvie Blocher y a notamment proposé une réévaluation des notions de points de vue propres à la sculpture et à la photographie, alors que se trouvaient cadrés, de façon fixe, des éléments du paysage de prime abord jugés *pauvres*. Tout près, le Montréalais Melvin Charney exhibait un curieux chemin de croix, constitué de façades de maisons érigées dans d'abracadabrantes positions, et comme balayées par le vent. Robert Stackhouse, de New-York, et Giuseppe Penone d'Italie ont, quant à eux, évoqué l'archéologie du territoire, le premier par l'entremise d'une longue plate-forme épousant un escarpement gazonné, tel un os géant affleurant à la surface, tandis que le second associait les stratifications de la mémoire avec celles du terrain, par le biais d'une structure métallique au tracé sinueux, comparable à celui de l'emboîtement des os du crâne. Considérablement plus discrète, l'œuvre de la Hollandaise Irene Fortuyn-O'Brien, dont le vocabulaire plastique se confond avec celui de l'aménagement paysager, recréait un théâtre aux coulisses de verdure.

C'est sur le mur d'un bâtiment bordant la place Royale que Dominique Blain, de Montréal, a choisi de commenter, par la

voie d'un immense triptyque photographique, l'avenir de l'humanité menacé par nos incohérences. Devant l'ancien conservatoire de théâtre, Danielle April, de Québec, s'est attachée à l'impact de l'Église à propos de son appropriation du territoire, et ce, en associant la forme d'une fenêtre en arc d'ogive, chère à l'architecture religieuse, avec celle d'un sombre navire s'avançant vers le Saint-Laurent. En retrait des projets de ses neuf collègues, Jocelyn Gasse, de Québec, a voulu, lui, jouer avec les motifs du Château Frontenac et des fortifications de la ville qui ont émerveillé son enfance, installant sur le flanc du cap aux Diamants une forteresse de la couleur de l'arc-en-ciel.

Territoires d'artistes – Paysages verticaux était un baromètre pour le Musée du Québec: le succès de cette entreprise ajoute un autre fleuron à la crédibilité internationale de l'institution.

Marie Delagrave

## QUÉBEC

### Des artistes et des territoires

Lucienne Cornet aura terminé la décennie comme elle l'avait commencée: par la pratique du dessin. Paradoxalement, il lui aura fallu apprivoiser la peinture et laisser surgir des pulsions imprévues, telles que l'impétuosité et même la violence, pour enfin accéder à une relative sérénité picturale. Cette nouvelle étape, présentée à la Galerie d'Auteuil, du 7 mai au 11 juin, n'est pas toutefois sans avoir déconcerté plus d'un visiteur de son exposition, habitué depuis 1984, à être confronté à une énergie plastique éclatante, au diapason des bêtes, plus coquines que menaçantes, de même que des acrobates téméraires, qui ont allégrement bouleversé ses toiles. Aujourd'hui, Lucienne Cornet délaisse l'exubérance pour davantage explorer, par l'entremise du lavis, du fusain et du graphite, les vertus de l'ascèse. Voilà que le vide, ce *presque rien*, côtoie des zones incroyablement denses, aux griffures enchevêtrées, ou encore de fins nuages de poudre essuyée, dans des espaces fluides d'une émouvante instabilité. L'artiste fait ici étalage d'un indéniable savoir-faire qui offre au regard de délectables moments d'errance.

Alors que Québec, l'été est généralement pauvre en présentations d'art contemporain, l'événement d'envergure internationale Territoires d'artistes – Paysages verticaux, organisé par le Musée du Québec, aura complètement effacé cette réputation. Du 15 juin au 1er octobre, les dix participants à la partie plastique du

## BAIE-SAINT-PAUL

### A la Baie-Saint-Paul un éloge de la liberté de création

A la Baie-Saint-Paul, les symposiums de peinture se suivent... et se ressemblent un peu, en dépit de leur thème qui varie chaque année. Ainsi, depuis 1985, après Osmose, La Paix, Nunatak et Pays-Ages, c'est la Liberté, évidemment choisie en raison du bicentenaire de la Révolution française, qui s'est retrouvée sous les pinces revendicateurs de quatre jeunes artistes français et de huit Canadiens. Du 4 août au 4 septembre, ces créateurs ont réalisé chacun une œuvre de très grand format, sous le regard inquisiteur d'un public davantage familier avec l'art figuratif traditionnel qu'avec les expérimentations de l'art actuel. La Liberté, tout comme d'ailleurs les thèmes précédents, a donc servi davantage de prétexte à cette rencontre annuelle entre peintres et spectateurs d'une part, et entre générations, nationalités et réputations d'artistes d'autre part, qu'à spécifiquement pointer du doigt les conditions d'existence de ce droit, jugé fondamental pour tout être humain.

N'empêche que si la plupart des peintres ont sciemment évité de tomber dans le piège de l'illustration littérale, quelques-uns se sont tout de même attardés à réfléchir sur la Liberté et à l'intégrer dans leur œuvre. Ainsi, avec sa figure féminine brandissant un flambeau, Stela Cosma apparaît-elle comme l'artiste qui a pris le moins de distance par rapport au thème. Mais cette apparence se fait trompeuse, dans la mesure où cette créatrice a tout simplement poursuivi sa production coutumière, marquée de personnages en détresse. Sylvia Wright, pour sa part, s'est peut-être un peu trop soumise au contexte

de production publique particulier au symposium, en diluant, sous la forme d'un conte en bandes dessinées, un discours plus carrément politisé. Nicholas Pitre, qui a participé au symposium de 1985, a, de son côté, mis sagement en scène des personnages dans des attitudes mimant la liberté menacée par la contrainte.

En contrepoint, les productions de Katell Herbert (France), de Dominique Sarrazin et d'Elmyra Bouchard se font plus allusives, plus *épidermiques* aussi, dans le sens où ces peintres révèlent une intériorité toute sensuelle. Elles nous parlent de la liberté d'expression chez l'artiste, faite de descente et d'ascension, et qui oscille, en conséquence, entre une réflexion narcissique et le désir de s'ouvrir vers l'Autre.

Les autres participants étaient Ramon Alejandro (France), Pierre Bellemare, Jean-Louis Delbès (France), Jacky Dinh, Pierre Faucher (France), Denis Pellerin, auxquels se sont joints trois invités: Joël Kermarrec (France), Darryl Hughto (États-Unis) et Serge Lemoyne.

Avec certaines propositions audacieuses et d'autres moins convaincantes, le 8e Symposium de la Jeune Peinture au Canada aura de nouveau fait la démonstration de l'intensité mais aussi du labeur qui sous-tend la création artistique et la ramène à la mesure de l'humain, un constat dont il n'est pas mauvais de se souvenir, ne serait-ce qu'une fois par année.

Marie Delagrave

## TROIS-RIVIÈRES

### Avant le noir, le noir

Le *sujet* des derniers dessins de l'exposition de Renée Lavaillante est le noir, l'obscur. Mais cette présence imposante du noir, ses multiples manifestations, n'excluent aucunement la lumière. Le noir n'est pas, chez elle, le signe d'une absence. Il est plutôt celui d'une concentration qui, obstinément entraîne son contraire, le blanc, à procéder de la même façon que lui. Les formes émergent alors, non pas d'un fond, mais d'un espace modulé où se confrontent ombre et lumière. Elles avancent, se tordent, se soustraient au regard, en fuyant. Elles n'ont jamais la fixité des choses. Elles sont des concentrations de traits, de marques, de superpositions et de soustractions accumulées où se lit une propension à vouloir faire masse alors qu'il n'y a qu'espace, ombre et lumière.

Les dessins de Lavaillante sont soumis à une économie de moyens qui exclut la couleur, de même que la figuration proprement dite. Bien que ces œuvres parlent, comme le dit l'artiste, elles ont un propos qui se trouve à la limite de l'expression, à la frontière de la figure et de l'abstraction

lyrique, et tiennent à leur condition d'apartide. Par le passé, l'artiste a d'ailleurs travaillé sur la notion de nomadisme. *Franchir les frontières* est ainsi le lieu d'un conflit. Une imposante concentration noire, au premier plan, semble fuir au loin, vers le coin supérieur droit du dessin. Juxtaposée à cette *forme en débâcle*, une concentration blanche joue le même jeu, tout en invalidant l'effet de sa forme voisine.

De même *Pour que croisse l'obscur* est le lieu d'une *contamination* du noir sur presque toute la surface du dessin. Le regard se perd dans cette multiplication de hachures et de taches. Il doit se frayer un chemin au travers d'émergences et de dépressions. La surface est modulée de manière à ce que l'œil la parcoure comme on pratique un sentier inconnu, curieusement mais non sans suspicion. De là jaillit une concentration lumineuse, diffuse mais facilement localisable, qui se propage dans tout le dessin et fait douter aussitôt du noir de l'obscurité, qui croit et s'éclaircit.



Renée Lavaillante  
*Le Centre du monde*, 1989.  
Dessin; 101 x 127 cm.

Les œuvres de Lavaillante tiennent compte à la fois d'un lieu et d'une présence qui est à elles et en elles. Elles procèdent toutes d'une constante nécessité de réglage. Leur surface est toujours ponctuée de zones à réévaluer en raison des autres zones qui les côtoient. Le regard s'acharne sur elles, pris dans un piège perceptuel dont il est en partie responsable, compte tenu de son comportement habituel. L'observateur s'aventure dans l'espace pictural comme dans un piège qui l'attire et le repousse. Il devient ainsi l'enjeu de ce remous, conscient qu'il est de s'y être prêté. *Personne ne sait que vous êtes ici* pourrait, plus qu'un simple titre, suggérer que l'observateur, devenu acteur, se retrouve ici seul dans l'acte de perception, dans cet *autre* espace qu'est celui d'une obscure clarté envahissante. (Cette exposition a été tenue à la galerie du Centre d'Art Actuel, aux Trois-Rivières, du 2 au 20 juin 1989).

François Dion

## SAINT-JOSEPH-DE-LA-RIVE

### La Papeterie Saint-Gilles

Fondée, voilà vingt-cinq ans, par Mgr. Félix-Antoine Savard, avec l'aide de son ami Mark Donohue, la Papeterie Saint-Gilles est un bel exemple de petite entreprise à but non lucratif qui joue plusieurs rôles aussi bien sur le plan social, économique que culturel.

Installée à Saint-Joseph-de-la-Rive, au cœur de Charlevoix, la papeterie est spécialisée dans la fabrication de papier fait main à partir de la fibre de coton: papier filigrané de grand luxe, pur fil de coton, papier chiné de particules de feuilles et de fleurs et, depuis peu, papier à gravure. Paul Saint-Laurent, directeur général, travaille actuellement à la mise au point d'un papier à aquarelle qui, compte tenu de la tradition picturale de Charlevoix, est très en demande. L'entreprise génère un chiffre d'affaires d'un quart de million de dollars par année (elle a atteint l'équilibre financier en 1983). Elle embauche cinq employés permanents et six temporaires, en plus de quelques étudiants durant la période estivale. La production annuelle tourne autour des deux tonnes de papier destiné aux graveurs, aux amateurs de papiers fins et à un réseau d'environ quatre-vingt boutiques spécialisées à travers le monde.

Toutefois, parallèlement à cette activité industrielle écologique, c'est-à-dire, non polluante, la papeterie, qui œuvre au cœur même du village, en face de l'Ile-aux-Coudres, reçoit, l'année durant, entre douze et quinze mille visiteurs. Le président de cet organisme, Cyril Simard, a utilisé le cas de la papeterie pour démontrer, dans une thèse de doctorat soutenue à l'Université Laval, qu'il était possible de rendre viables sur le plan financier de petites entreprises, tout en leur faisant jouer un rôle d'éducation et d'animation culturelle. Mieux, ce genre d'initiative contribue selon lui, à ralentir et, peut-être un jour, à inverser le processus de dépopulation des régions au profit des grandes villes.

Parallèlement à l'atelier de fabrication du papier, le visiteur est invité à constater, dans une nouvelle salle aménagée à cet effet, les diverses utilisations du papier artisanal dans l'usage ancien et contem-



porain ainsi que dans la création artistique. Chaque année, l'entreprise produit, sur papier maison, une estampe réalisée par un artiste connu et dont la vente contribue au financement de l'organisation. Jusqu'à maintenant Jacques de Tonancour, Jean-Paul Riopelle, Marcelle Ferron, Claude Le Sauter, Stanley Cosgrove, Jean-Paul Lemieux et Henri Masson ont participé à cette initiative. Plus récemment, Pierre-Léon Tétréault et Aisa Amittu ont produit conjointement un album sur papier Saint-Gilles.

Loin de s'inscrire dans un modèle artisanal suranné, la papeterie est, selon Sismard, le prototype d'une conception de la production qui, poursuivie d'une manière systématique, peut constituer une alternative à la crise des grandes sociétés industrielles et à l'explosion démographique urbaine.

Jean-Claude Leblond

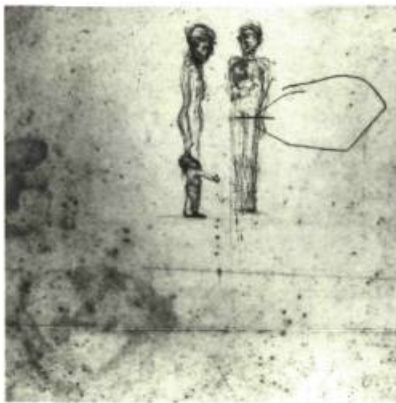
## ALMA

### Une première biennale

Il arrive que certaines disciplines connaissent, après un grand épanouissement, une période d'effacement, d'accalmie, la deuxième étant nécessaire au premier. À l'instar des autres domaines, c'est un peu le drame que vit le secteur de l'estampe depuis quelques années. Après la période de grande effervescence imprimée par les disciples de Dumouchel, nous vivons une ère plus calme où les propositions nouvelles donnent l'impression de ne pas l'être.

Et pour sa première édition, les organisateurs de la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier, qui s'est tenue à Alma, du 9 juin au 27 août, ont dû affronter plusieurs difficultés, visibles dans l'unité d'une exposition qui avait par ailleurs obtenu l'appui des autorités municipales, de la grande industrie locale, l'Aluminerie Alcan et de Loto-Québec, important commanditaire de la gravure au Québec. Difficultés naturelles provenant du champ disciplinaire qui incorporait, parallèlement à l'estampe, diverses propositions réalisées à partir du papier. En soi, l'initiative était intéressante, n'était-ce l'impression de qui trop embrasse, mal étreint. On sent les hésitations des membres du jury qui ont louablement sélectionné un panorama de la production actuelle, sans nécessairement porter un jugement de valeur ou imposer une orientation esthétique.

Conséquence: une série d'inégalités entre des jeunes artistes, pour qui la participation à des biennales et à des présentations collectives a une valeur à la fois de promotion et d'émulation, et des artistes anciens et archi-connus de qui on peut voir des œuvres dans les galeries et les musées. Certaines règles du jeu se trouvent



François Vincent  
*Jeune famille II*, 1989.  
Eau-forte et pointe sèche; 33,5 x 32,5 cm.  
(Photo Paul Cimon)

faussées puisqu'un plus jeune pourra difficilement se mesurer avantageusement à un aîné. On dira la même chose des nombreux prix accordés, quatorze en tout. La fonction d'émulation se trouve faussée, et le lauréat voit sa crédibilité réduite par treize autres prix. Moins de prix, comportant des sommes plus élevées, rendrait service aux créateurs et à l'événement.

Affirmer, malgré les inégalités de l'ensemble, qu'il s'agit d'un échec relèverait d'une prodigieuse incompréhension. Il s'agit d'une première édition, organisée selon les règles de l'art et avec compétence. L'événement rend compte avec éloquence (et c'est d'abord cela qui compte) de l'état d'une discipline qui, comme toutes les autres, déborde son champ et explore d'autres avenues. Une telle manifestation devait courir le risque de montrer les choses. Une prochaine et une suivante et une autre encore nous permettront d'évaluer correctement le chemin parcouru. Notons que l'exposition sera présentée à la Galerie Lavalin en janvier prochain, ainsi qu'au Musée Régional de Rimouski.

Jean-Claude Leblond

## ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

### Un nouveau symposium

Dix acteurs, dix peintures: un symposium.

Un immense espace de cent mètres carrés, partagé en dix ateliers. Pendant dix jours consécutifs, un public en permanence pendant presque dix heures par jour. On pourrait peut-être croire que le chiffre 10 est magique? Rien de tel. Coïncidence spectaculaire, alors? Peut-être bien...le premier Symposium de peinture en Abi-

tibi-Témiscamingue où le *dire* et le *voir* deviennent *faire*! Un spectacle, peut-être? Pas tout à fait. Qu'en est-il exactement?

### Faire autrement le faire

Sélectionnés sur leurs projets d'œuvre à réaliser, ils sont sortis de leurs ateliers pour devenir les acteurs de leur propre faire. Artiste...acteur! Sortir de la quiétude, de son lieu de travail dont il s'est approprié toutes les composantes de l'environnement, sortir de sa routine inconsciente mais combien présente (déplacement, éclairage, etc.), sortir du «tout à la portée de la main» pour n'importe quels effets spéciaux et, tout à coup, avoir à tout réapprivoiser en peu de temps: un lieu improvisé auquel se sont additionnés des pairs et un public. Devoir performer dans son propre faire. Les dix artistes sont: Denis Beauchamp, pour réaliser *La légende de M. Siscoe*; Ann Bilodeau, *Soaring Noiseless Birds*; André Blais, *Je n'ai comme ami l'amour de la vie*; Jean-Yves Brie, *La Cuisine aseptisée*; Diane Cartier-Lafontaine *La Danse de l'univers*; Gaétane Godbout, *L'être dans son espace*; Norbert Lemire *L'intraterrestre*; Louisa Nicol, *Les Demoiselles d'A*; Roger Pelletier, *Le Naufrage*, et l'organisateur et participant François Ruph, pour réaliser sa *Liturgie végétale*.

Le Comité organisateur du symposium, avec la collaboration des artistes, avait pris soin de donner au public des renseignements essentiels sur les artistes et sur leurs projets: dossier complet des artistes, maquette, croquis, etc. Plus d'éléments, plus de pistes d'entrée en matière pour un échange réel et fructueux entre les artistes et le public. Devant ce public respectueux, ouvert et avide de connaître, le dire et le faire se sont transformés en un heureux mélange de couleurs.

Un Symposium pas trop long, compte tenu du format des œuvres à réaliser, et qui a assuré la présence constante des artistes devant leur toile. Pas trop court, non plus, pour éviter que le spectaculaire l'emporte sur l'échange entre les artistes et le public. Il faut le dire: une mise en



Diane Cartier-Lafontaine  
*La Danse de l'univers, (détail)*, 1989.  
Dyptique

scène bien orchestrée pour que toute une région se laisse emporter par la magie du dire, du voir et du faire pendant dix jours. Des retombées excellentes déjà énoncées et d'autres prévisibles mais difficilement descriptibles pour le moment.

Ce Symposium s'ajoute, au Québec, à d'autres événements en peinture qui ont le faire comme centre d'intérêt. Il s'agit, bien entendu, des peintures en direct et du Symposium de la Baie-St-Paul. Ces événements sont populaires et recherchés par le public. L'attrait pour voir le travail des artistes est bien présent. A quand le prochain symposium de l'Abitibi-Témiscamingue?

Rock Lamothe

## NOUVEAU-QUÉBEC

### La vie et l'art des Inuit du Nouveau-Québec

Quoique la civilisation esquimaude attire toujours le public européen aux expositions qui lui sont consacrées, la présence de l'art inuit – sculpture et lithographie –, demeure encore, en Europe peu importante, et ses protagonistes virtuellement inconnus.

Cependant, les dernières années ont vu, grâce aux efforts de passionnés, tels le docteur Baud, de la Galerie L'Iglou, à Douai, ou de M. Joseph Antonisch, de Mannheim, en République Fédérale Allemande, l'apparition d'une présence encore timide mais bien réelle de l'art inuit, notamment à Paris, où l'on vient d'ouvrir une galerie d'art inuit, rue d'Alésia, dans le 14<sup>e</sup> arrondissement, et à Mannheim, où la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec est représentée par l'Inuit Gallery.

Parmi les outils importants de cette promotion des œuvres de la culture esquimaude, l'exposition *La Vie et l'art des Inuit du Nouveau-Québec* occupe une place prépondérante depuis 1987, année où elle fut présentée, pour la première fois en Europe, dans le grand hall d'exposition de la Générale de Banque de Belgique, à Liège. Depuis cette date et, grâce à l'appui et à la collaboration de la Direction du Nouveau-Québec ou du Ministère des Affaires culturelles et des Services culturels de la Délégation du Québec, à Paris, l'exposition n'a cessé de voyager en Europe et d'attirer un public aussi nombreux que diversifié.

Les objets que renferme cette importante exposition appartiennent à la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec qui, comme on le sait, regroupe les douze coopératives des villages inuit du Nord québécois. Elle fut mise sur pied pour faire connaître et perpétuer le talent et les traditions du peuple inuit et fut d'abord présentée dans tous les villages de Nunavik (le Grand pays). Elle fut ensuite présentée à Novossibirsk, en Sibé-

rie orientale, puis, à Paris, au Musée de l'Homme, en décembre, à Blagnac, ville du sud de la France, à Mâcon, au Musée des Ursulines, à La Rochelle et enfin à Rennes, en octobre dernier. Il est en outre question que cette prestation entreprenne une tournée espagnole, notamment à Madrid, à Salamanque et à Bilbao.

L'exposition regroupe près de deux cents pièces, y compris un nombre important de sculptures et de gravures qui sont l'œuvre des meilleurs parmi les artistes inuit. On y trouve également, des objets anciens: vêtements, ustensiles, jeux et armes de chasse et de pêche. Cette exposition veut être un reflet de l'art inuit actuel mais constitue aussi un témoignage sur le courage, l'ingéniosité et l'habileté de ce peuple qui, depuis toujours, vit dans les conditions extrêmes du Grand Nord québécois. Des photographies anciennes et contemporaines complètent l'exposition et permettent au spectateur de mesurer le chemin parcouru depuis le début du siècle.

La diversité du contenu a d'ailleurs contribué au succès de l'exposition puisque tous les publics: amateurs d'art, collectionneurs, passionnés d'ethnologie ou simples curieux, enfants ou adultes, peuvent y trouver matière à se passionner.

Maurice Achard

## TORONTO

### Attila Richard Lukacs Perversion de l'image / Images perverses

Ce sont des amis que l'on retrouve dans les œuvres récentes d'Attila Richard Lukacs, exposées au Power Plant, du 29 juin au 10 septembre, des amis de longue date mais qui ont tellement changé qu'on a du mal à reconnaître tous ces personnages un peu plus grands que nature, tantôt détendus ou bien, les muscles raidis, prêts à bondir comme des fauves.

Louise Dompierre, qui signe le catalogue de l'exposition, n'identifie pas toutes les sources de l'artiste, mais indique, entre autres, comment Lukacs transforme deux œuvres de Degas et du Caravage qu'il juxtapose dans un même tableau, en renversant les rôles et la position des personnages. C'est ainsi que le saint Matthieu du second, qui regardait le Christ vers la droite, devient, dans *The Young Spartans Challenge the Boys to Fight*, de 1988, un skinhead, le regard tourné dans le sens opposé, vers une adaptation moderne des Spartiates de Degas qui le provoquent, lui et ses copains, alors que, dans le tableau du 19<sup>e</sup> siècle, c'étaient des prostituées qui tentaient d'exciter la passion des jeunes recrues de Sparte.

Les Spartiates, et chaque âge et chaque pays a les siens, représentent l'ordre, ici le fascisme dont on voit les emblèmes

alignés et répétés comme dans un cahier d'exercices. C'est un idéal classique, que Lukacs associe au nu académique, qui s'oppose avec violence à l'idéal romantique révolutionnaire qu'incarnent les skins, acculés à un mur recouvert de graffiti, expression rudimentaire de leurs attributs. La lumière jaillit sur les représentants du pouvoir; les skins, eux, sont refoulés dans l'ombre. Armés d'une faucille et d'un marteau, les Spartiates, dont un est coiffé d'une cagoule, menacent des adversaires plus ou moins déshabillés et tout à fait démunis dont deux portent des supports athlétiques en guise de masques, protection dérisoire puisqu'ils laissent au grand jour ce qu'ils devraient couvrir. Le crâne sur la table prédit d'ailleurs ce que sera l'issue du combat, s'il s'engage.

Tableau aussi anecdotique qu'un cliché de photo-reportage, *The Young Spartans* raconte un épisode d'une confrontation entre deux bandes faites pour se comprendre puisqu'elles partagent un même point de vue sur le sexe et sur la race, mais pas faites pour s'entendre, la première sûre d'elle, ayant l'appui du régime auquel elle doit son entraînement militaire, la seconde inquiète, seule en face d'une société qui la méprise et l'écrase. Cependant chaque signe, dans un tableau comme celui-ci et d'autres de la même exposition, prend un sens qui dépasse l'anecdote et donne aux sujets une portée universelle.



Attila Richard Lukacs  
*The Young Spartans Challenge the Boys to Fight*,  
1988.  
Huile, bitume, émail et varathane sur toile;  
279,4 x 673,1 cm.  
(Photo courtoisie Galerie Diane Farris, Vancouver)

Impossible alors pour le spectateur de jeter un regard froid sur ces scènes de rue, de taverne, de paradis perdu ou de jugement dernier comme si elles ne le concernaient pas, car cette violence qui est celle de la lutte des classes, que traduit une série d'oppositions pour ce qui est des matériaux (feuilles d'or vs goudron), des genres (tableau religieux vs tableau gai) et des sujets (aristocrates vs skins), dépasse les limites des toiles et, dans *Authentic Decor*, de 1988, déverse même dans la salle. A partir du moment où l'observateur complète la scène en devenant figurant, tout un éventail de réactions émotives et viscérales s'ouvre à lui, allant du malaise s'il s'identifie aux deux jeunes gens réduits à l'état d'impuissance, nus, à ge-

noux, une main derrière le dos, jusqu'au bien-être si le pouvoir qu'il exerce est plus grand que celui qui le menace en la personne de ces brutes tatouées qui gueulent contre lui, qui font des gestes obscènes ou qui se contentent d'occuper l'espace.

Dans une vitrine qui divise en deux la seconde salle de l'exposition, on a déposé, sur des briques de charbon, les bottes, les blousons, les sweats et les jeans qu'on retrouve dans une série de quatre portraits de skinheads qui citent, en les parodiant et en les rajeunissant, le *Portrait de James Stuart* de Van Dyck et le *Blueboy* de Gainsborough. En établissant un parallèle entre ces divers modèles, l'auteur indique, dans *True North*, de 1989 – ajoutons, pour compléter la citation, «strong and free» (version anglaise de *O Canada*) – qu'ils sont interchangeables et qu'il suffirait de raser la tête des uns et de perruquer les autres pour voir comme ces *poupées*, qu'on habille et déshabille avec art et avec amour, selon la mode et selon ses goûts, diffèrent peu.

Pierre Karch

## HALIFAX

### Vases, sculptures et peintures dans les maritimes

Depuis que l'on raconte des histoires, les forêts ont toujours été le lieu d'élection de créatures merveilleuses, bonnes ou maléfiques. Et c'était un art de les traiter de la bonne manière, afin d'éviter que le malheur ne fonde sur vous. Gordon Dunphy<sup>1</sup> et Ian Sherman<sup>2</sup> savent encore les secrets de la communication avec les habitants invisibles de la forêt. En dehors du fait qu'ils travaillent tous deux avec le bois, ils ont en commun cette humilité respectueuse, cette disponibilité attentive qui est la marque de leurs arts respectifs.

La plupart des vases nouveaux, contre-faits, de Dunphy, sont tirés de loupes de bois. Percevoir les imperfections naturelles et les intégrer à une forme partiellement déterminée est un cheminement familier dans l'activité de cet artiste du Nouveau-Brunswick. «Chaque pièce, dit-il, vient d'un arbre de bois franc, et chacun d'eux d'une forêt, et les arbres et les forêts sont une mine inépuisable d'histoires.» Et ses vases, en fait, disent d'anciennes histoires, elles disent le pouvoir des magiciens. Le secret de cet art réside dans son accord avec la nature profonde du temps.

Ian Sherman, le sculpteur du Cap-Breton, bien que plus raffiné dans le sens de ce que l'on appelle communément «art», n'en maîtrise pas moins les arcanes de l'écoute et de l'attente. Comme un joueur de viole d'amour, il pince autant les cordes de l'harmonie que celles de la mélodie principale. Bien que fondamentalement positif, Sherman est douloureusement conscient du passage des choses et de l'influence des hommes sur



Gordon Dunphy  
*Irish Jade*, 1989.  
(Photo David Miller)

les formes naturelles et les sentiments. C'est pour cette raison que ses meilleures pièces sont celles qui traitent des mystères de la vie et de la mort.

*Asymmetry in Love*, travaillée en marbre vert antique, est polie de telle façon que les accidents de la surface, sous le poli, se répondent en un réseau sans fin. Les deux personnages de la sculpture, liés et attirés l'un vers l'autre par l'amour mais essayant, dans le même temps, avec une volonté autodestructrice, de s'éloigner l'un de l'autre, sont enfermés à jamais dans le mariage de l'invincibilité et de la vulnérabilité. *Lament for the Passing*, sculpté en «mestique», un bois soyeux, au grain serré, des déserts volcaniques, et qui a l'éclat du métal ou du marbre noir, est la pièce la plus apte à faire comprendre ce qu'est la sculpture de Sherman. S'il avait travaillé à l'époque romantique, cette pièce serait certainement devenue le symbole universel de la *Mater dolorosa*, la terre souffrante, comme Niobé ou la Dame de la Piéta, la douleur émanant de son visage, son cœur déchiré ouvert comme une caverne. Cette sculpture est le pleur que Sherman verse sur le destin de la terre, sa clameur ciselée dans la matière originelle de l'éternité.

Le peintre José-Antonio Valverde-Alcade<sup>3</sup> n'a rien du *sentimiento trágico de la vida* qui marque la production de Sherman ou de Dunphy. On aime surtout Valverde pour sa liberté dans l'utilisation de la couleur. Bien que son exubérance méridionale se soit lentement imprégnée des teintes plus *sotto voce* de Chester, en Nouvelle-Écosse, son pays d'adoption, sa joie irrépressible de vivre et de créer est, pour l'essentiel, restée la même. Un bon nombre de ses acryliques sur papier de chiffons ou sur toile expriment encore sa fascination pour l'Espagne qui l'a vu naître – son architecture, les façades de ses maisons, ses horizons, ses clochers, ses symboles religieux, ses places et la vie de la rue – mais il s'intéresse aussi à des sujets proprement canadiens, empruntés principalement à la Nouvelle-Écosse et au Québec.

Valverde perçoit l'architecture comme un enchaînement de formes mathématiques tempérées par l'émotion. Le meilleur

exemple de cette notion est la pièce appelée *Barcelona's Patron Saint's Day*, dans laquelle on distingue, dans l'architecture des façades, des roues de fortune, ou peut-être de torture, des crucifix roses, mauves et jaunes et deux personnages fugaces, apparemment occupés à échanger leurs essences. L'engouement de l'artiste pour l'aspect des villes et des villages l'amène souvent à peindre à la manière d'Hunterwasser, sans toutefois la propension du Maître de Vienne pour les couleurs et les détails.

Chez Valverde, la signification précise a moins d'importance que l'évidente présence du travail. Toujours en mouvement, il peut peindre un occasionnel *Fish out of Water* mais, en tant qu'artiste, il nage certainement comme un poisson dans l'eau – même si le ruisseau dans lequel il s'ébat n'est pas nécessairement celui de Schubert.

1. A la Galerie Fire Works, d'Halifax.
2. A la Galerie Saint-François-Xavier U Art, d'Antigonish.
3. Au Studio 21, d'Halifax.

Astrid Brunner  
(traduction Jean Dumont)

## NEW YORK

### Hommage à Edward Hopper

Edward Hopper est sans doute l'un des artistes les mieux connus de la peinture américaine. Ses personnages isolés errant dans le décor urbain, ses maisons de campagne, baignées par la lumière dorée de fin de journée, ses paysages de Nouvelle-Angleterre et ses marines font désormais partie de l'imagerie populaire des États-Unis. Recréés au cinéma, au théâtre et à la télévision, certains tableaux de Hopper sont devenus les symboles de la Dépression de 1929.

D'accès facile, réaliste, souvent éloquent, l'art de Hopper a connu une diffusion exceptionnelle. Du vivant du peintre, le Musée Whitney lui consacrait deux expositions: la première en 1950, la seconde en 1964. En 1967, Hopper mourait et, l'année suivante, sa femme léguait deux mille cinq cents huiles, dessins et aquarelles au musée new-yorkais.

Depuis, le Whitney a présenté, en 1980, une gigantesque rétrospective et, cette année encore, il nous propose une collection d'œuvres rarement ou jamais montrées. Le spectateur averti retrouve les forces et aussi les faiblesses du peintre, qui est, grandement surestimé aux États-Unis. Pourtant l'exposition contient des surprises réjouissantes: les toiles de jeunesse de l'artiste, une véritable révélation.

De 1900 à 1910, à New-York et à Paris, Hopper peint un grand nombre de toutes petites huiles sur bois au ton intimiste. Ni

vraiment scènes de genre, ni tout à fait extérieurs parisiens, ces grisailles défient la catégorisation. Intérieurs d'atelier avec personnages croqués sur le vif, coins de rue, chambres vides, escaliers, etc., ces toiles possèdent un pouvoir d'évocation hors du commun. Dans des compositions simples aux structures évidentes, Hopper parvient à créer un lieu poétique sublime. Avec une économie de couleur convenant à la *modestie* des sujets, avec une organisation spatiale en accord avec les dimensions restreintes des tableaux, Hopper invente une atmosphère riche, chargée d'émotions contenues, de suggestions discrètes. La justesse et la puissance de ces petits chefs-d'œuvre nous font fermer les yeux sur la banalité et sur la maladresse d'autres œuvres aux propos plus ambitieux, même si leur facture peut rappeler Manet et Degas.

Au fil des ans, le Musée Whitney a ouvert, en annexe, dans divers quartiers de New-York de petites salles d'exposition. La galerie installée dans le Philip Morris Building, à l'angle de Park Avenue et de la 42<sup>e</sup> Rue, établie depuis 1982, attire un grand nombre de spectateurs grâce à des collections variées, montées à même le fonds du Whitney ou réunies spécialement par les conservateurs.

Josephine Gear, directrice de cette *succursale*, offrait, en fin d'été, Miniature Environments, une collection de trente-deux œuvres par treize artistes contemporains. En cette époque où l'art acquiert des proportions impressionnantes, la conservatrice s'arrête à ceux qui construisent des univers miniatures.

A mille milles des formats démesurés des Schnabel ou des Borofsky, les sculptures et les assemblages choisis réduisent le monde à des dimensions qui transforment le spectateur en géant, en voyeur ou en témoin de la détérioration de l'environnement. Si les travaux sont de petite taille, leurs thèmes et leurs propos sont souvent planétaires.

Première constatation: l'utilisation répandue de la boîte comme contenant d'un monde livré dans un état d'arrêt, de fixité, à l'observateur. Temps stoppé, moment préservé, mouvement gelé. Richard Haas, Susan Leopold et Tom Foolery optent pour une vision réaliste de la ville ou d'un intérieur clos, sans issue, prisonnier de la boîte. Pour le Québécois Paul Hunter, dont *New York* et *Homeless*, de 1986 ont été retenus pour l'exposition, la boîte devient l'enveloppe d'une vision quasi onirique, d'un pays au delà du réel, d'un rêve éveillé. Avec ses garages labyrinthiens, ses salles d'attente blanches et indéfinies, ses corridors oppressants, Hunter suscite chez le spectateur l'impression du déjà vu, l'inconfort et l'inquiétude du lieu vague, la conscience de la folie urbaine.

Charles Simonds et Michael McMillen bâtissent les ruines d'un passé qui ressemble infiniment à notre présent, alors qu'Aimee Rankin nous invite à un mini-théâtre des horreurs. *Down East No. 34*, de 1986, de Tony Berlant, est une des plus in-



Edward Hopper  
A Woman in the Sun, 1961.  
Huile sur toile; 101,6 x 152,4 cm.

téressantes œuvres de la collection: charpente de métal et de bois d'une maison aux surfaces couvertes de motifs et d'images peints. La maison comme îlot de sérénité, espèce d'éden aux couleurs des poissons et des animaux qui l'habitent, décor sauvage et amical.

Lynne Clibanoff fabrique des haut-reliefs d'intérieurs blancs ou gris, éclairés de l'arrière. Ces jeux de perspectives tronquées, de couloirs ouverts sur le vide, de portes donnant sur l'inexploré appartiennent à la maquette architecturale et sont teintés de surréalisme. Ils évoquent à la fois le mystère des grandes cathédrales, les avenues de l'inconscient, l'austérité et la pureté d'un trajet dans l'inconnu. Les trois œuvres de Clibanoff exposées ici laissent croire à un talent important dont il faut surveiller le développement.

Le Musée Whitney est, depuis quelques années, la cible de critiques obstinées. On a passé au peigne fin, en public, son financement, ses réalisations, ses objectifs. On a déploré son intérêt exagéré pour l'art des très jeunes artistes. On a dénoncé sa collaboration intime avec les grands marchands d'art new-yorkais et le pouvoir de ses conservateurs. Impossible, en tout cas, de dénigrer l'originalité et l'audace de plusieurs de ses expositions: le Whitney est devenu le forum de l'art qui se crée à cette minute et, si certaines expositions ont échoué, il demeure primordial de protéger les activités de cette institution.

Le projet d'agrandissement du Musée reste en cours. Michael Graves a conçu les plans du building qui s'élèvera derrière l'actuel Whitney, de Madison Avenue. L'espace d'exposition sera doublé, un nouveau théâtre de deux cents cinquante places sera construit, la bibliothèque, les archives et les bureaux seront considérablement rénovés et agrandis. Les dates exactes de la rénovation et de la construction ne sont pas encore connues mais on sait que le coût des travaux dépassera 37 millions de dollars.

Maurice Tourigny

## De David à Cranach

Quelle est l'exposition qui gardera le mieux le souvenir de ce rendez-vous, forcé ou ménagé avec l'histoire, que furent les célébrations du Bicentenaire? A l'heure du dialogue Nord-Sud, les Magiciens de la Terre, où des artistes du monde entier exposaient ensemble, ont déçu. Même si leurs intentions n'étaient pas sans talent, leur démonstration est restée trop figée.

Dans un tout autre ordre d'idée mais toujours à l'occasion du Bicentenaire, je ne dirai pas grand chose du *don* du Gouvernement canadien à la France d'une toile de 1961 de Riopelle, destinée à l'Opéra Bastille. Se départir ainsi, négligemment, d'une œuvre-phare de nos collections publiques, dans un geste solennel de prestige, me semble déplacé, bien que le nom de Riopelle s'imposait. Mais le cadeau est disproportionné.

Au Louvre, la rencontre, en quatre-vingt-quatre tableaux et cent soixante-cinq dessins, avec Jacques-Louis David (1748-1825), artiste-clef de la Révolution française, apparaît comme un grand moment artistique de cette commémoration dont les Parisiens, en fin de course, sont un peu las. C'est tout l'œuvre peint et dessiné de David qui est ici retracé. Cette peinture, témoin du «singulier mélange de réalisme et d'idéal» dont parle Delacroix, qui voyait en David «le père de la peinture moderne», pose, en ce sens, un problème délicat, éclairé par les résonances historiques de son temps. David aura vécu la Révolution, à la fois en artiste soucieux de renouer avec les sources antiques et en témoin partisan, basculant ainsi sans cesse entre la peinture d'histoire et celle de l'actualité.

Décidément, ce Bicentenaire aura marqué les esprits. Jusqu'à la FIAC, cet automne, où à la Galerie Ariél, le peintre Edgar Gillet présentait une série d'une vingtaine de toiles de grand format intitulée *La Marche des oubliés*, peintes spécialement pour 1989. Gillet, né en 1924, nous prévenait-on, n'a rien d'un familier des



Lucas Cranach  
Lucrece.  
Huile sur bois; 83,5 x 55,5 cm.  
(Photo courtoisie Galerie d'Art Saint-Honoré, Paris)

commémorations et d'un encenseur de héros. Cette série est le fruit de la rencontre entre un événement et une démarche d'artiste où certains thèmes: paysages fantastiques, villes, foules, ... avaient déjà été abordés. Plus que le souffle de l'histoire, c'est davantage celui de la peinture qui traverse et *construit* ces toiles à condition que l'on admette, comme Gillet, que les touches granuleuses ou onctueuses de l'huile, en s'entrechoquant, peuvent aussi receler des métamorphoses infinies de la forme. Foules denses, éléments minéraux ou vagues océaniques? Gillet joue à brouiller les pistes, et s'appuie, pour ce faire, sur la tradition de la peinture d'histoire. Peinture d'histoire ou histoires de peinture? Face au récit comme trame, ce sont l'ordonnement d'éléments en voie d'éclatement ou les suggestions de lumières qui ont le dernier mot. Curieux glissements, donc. Dans ces histoires de peintres, la peinture de paysage s'élargit jusqu'au paysage prégnant de la peinture.

Au Grand-Palais, les foires se suivent mais ne se ressemblent pas. Le deuxième Salon International des Musées y aura lieu en janvier. Ode au musée global, le SIME réunit, sous un même toit et en une seule visite, plus de trois cents musées français et européens, dont certains de renommée mondiale. Ici, les musées se présentent au public à travers quelques pièces significatives de leurs collections tandis qu'à leurs côtés se retrouvent les fournisseurs qui permettent à la *machine muséale* de fonctionner: pour sa protection, son entretien, la mise en valeur et la communication de ses collections et de ses expositions.

Bram Van Velde, huit ans après sa mort, est consacré par une rétrospective au Centre Pompidou. Son aventure picturale singulière et sans partage peut être considérée comme une sorte de lien entre l'école de Paris des années 50 et les peintres expressionnistes abstraits américains. Comme chez Gillet et chez Riopelle, aussi peintres de l'école de Paris ainsi juxtaposés malgré bien des différences, c'est de la limite entre la peinture abstraite et la peinture figurative que la peinture de Bram Van Velde nous entretient.

Les amateurs québécois connaissent-ils cet autre visage de la scène artistique parisienne que sont les galeries et les grands antiquaires de la rive droite, autour de l'avenue Matignon, du faubourg et de la rue Saint-Honoré? Spécialiste des maîtres du Nord, la Galerie Saint-Honoré a dévoilé une partie de ses trésors, dont une rare *Lucrèce*, œuvre de Lucas Cranach l'Ancien (1472-1588). La représentation de *Lucrèce*, s'offrant dans une nudité absolue, était un des sujets les plus demandés à l'époque où Cranach l'a peinte. Cependant, cette figure, qui semble rayonner de l'intérieur et se présente de trois-quarts devant un arrière-plan sombre, sans aucun rapport scénique ou moral avec une quelconque histoire, et, ainsi, d'autant plus sensuelle, est parfaitement nouvelle dans

l'iconologie de l'époque. Devant cette *Lucrèce*, nous admirons la façon dont la rupture de la ligne accentuée crée une tension autour du corps et les oppositions et les transitions entre le fond et cette figure isolée, à l'ordonnance frontale mais pourtant sinieuse, en un instant à la fois tragique et humain.

René Viau

## BÂLE

### La Foire de Bâle

Du 14 au 19 juin, se tenait, à Bâle, la vingtième foire annuelle d'art contemporain, haut lieu du marché de l'art actuel, exposant des œuvres d'une multitude d'artistes dont toutefois très peu, comme toujours, se trouvaient sur la sellette. Ouvert au grand public bâlois, l'événement annuel était d'abord destiné au marché de l'art dans toute sa complexité et dans ses inextricables composantes. Un singulier secret entoure les transactions réalisées durant cette foire (comme dans toutes les autres), un secret de banquier presque. Si les prix atteints sont assez bien connus des collectionneurs intéressés, les chiffres de vente, eux, font l'objet d'une discrétion à toute épreuve.

Néanmoins, la foire de cette année mettait en évidence deux événements susceptibles d'ajouter de la diversité aux intérêts du marché. Dans le cadre du cent cinquantième anniversaire de la photographie, on y présentait une exposition fort bien montée de photographies ainsi qu'une nouvelle section de galeries spécialisées dans ce moyen d'expression. Du côté de la participation américaine à la foire, cinq des plus grandes galeries de Manhattan se sont groupées sous l'étiquette *America* pour constituer un gigantesque stand consacré aux plus grands artistes de l'école de New-York.

La foire de 1989 était aussi, pour les organisateurs, l'occasion d'effectuer un retour sur les vingt dernières années de l'art contemporain, d'évaluer l'impact de la foire suisse sur le marché international, au regard des autres foires, notamment aux États-Unis et en Allemagne. Un coup d'œil rapide sur le volumineux catalogue nous permet de reconstituer les moments importants et de voir l'évolution du marché et, par conséquent, des tendances. Par exemple, en 1970, la première année, la foire ne comportait que cent dix exposants provenant de dix pays; l'édition 1989 en comporte trois fois plus. La Galerie Graff, de Montréal, était, cette année, le seul marchand canadien à présenter des œuvres de ses artistes.

L'art dit international se compose sensiblement toujours des mêmes noms – on se demande bien pourquoi –, dont on retrouve des pièces dans plusieurs galeries. A titre d'exemple, Joseph Beuys apparaît

dans vingt et une maisons, Mimmo Paladino, dans seize; Dan Flavin, dix; Giulio Paolini, douze; Kounellis, onze. Même si les âmes moroses anticipent un ralentissement du marché de l'art au cours des prochaines années, la foire de cette année était tout à fait florissante.

Jean-Claude Leblond

## LAUSANNE

### La Biennale de Lausanne

La tendance au décloisonnement disciplinaire, observée à la treizième biennale internationale, il y a deux ans, se maintient dans la quatorzième édition. En effet, la tapisserie murale tient de moins en moins à son support vertical et évolue plutôt vers la sculpture à trois dimensions. Dans le même temps, l'artiste s'interroge encore davantage sur l'utilisation de la fibre, allant jusqu'à utiliser le bois en des pièces strictement sculpturales. C'est le cas, par exemple, de Gyongy Laky, artiste de San Francisco qui, dans la pièce qu'elle présente au Palais de Rumine, utilise des rameaux et des branches liés avec du fil métallique. Il en résulte une composition qui, sur trois faces, comporte le mot «art», une œuvre qui pulvérise, s'il en est encore besoin, la conception traditionnelle de la tapisserie.

Il en est de même du papier dont on sert de plus en plus à l'intérieur du monde de la tapisserie. C'est le cas notamment de Kei Takemata, artiste japonais qui, dans un assemblage de fin treillis métallique et de papier *washi*, construit un organisme qui tient à la fois de la spirale, d'un satellite de l'espace et d'un coquillage. Chez Haru Takami, autre artiste japonaise (il y a neuf participants nippons sur trente-deux), le propos est nettement plus conceptuel. Elle



Inese Mailite et Ivars Mailitis  
*People as Banners*, 1988.  
Bois, étoffe et corde; 3 unités de 300 x 200 x 150 cm.  
Coll. des artistes  
(Photo Valts Kleins)



présente en effet dans une pièce qu'elle appelle *Au temps où tombent les fleurs*, de 1988, des milliers de petits carrés de coton de couleurs variées dans un carré marqué de quatre tiges de bambou. On demeure à l'intérieur de la fibre végétale, mais on a définitivement rompu avec le mur. Les pièces les plus intéressantes de toute cette biennale, qui, avec les années, a acquis ses lettres de noblesse, ont presque définitivement pris une distance physique avec le mur, quoique, dans plusieurs cas, celui-ci reste, quelque part, ce à quoi la structure s'accroche pour mieux s'en éloigner et défier parfois les lois de la gravité. C'est le cas chez la Japonaise Shihoko Fukumoto et l'Américaine Rebecca Medel. Cette dernière réussit l'exploit, en six grands murs de treillis superposés, d'organiser une magnifique composition géométrique qui, avec ces multiples reflets, fabrique un intéressant cinématisme et un discours éloquent sur la réalité et sur le point de vue. Une exception, toutefois, à cette règle d'abandon du mur: Ritz Ja-cobi, une artiste allemande, superpose en désordre des plaques de tissu à la manière des bardeaux, ce qui offre une grande et chaleureuse présence, fonction quand même non négligeable de la tapisserie.

Présentée au Musée cantonal des beaux-arts, du 24 juin au 18 septembre, la Biennale affichait, cette année, trente-deux artistes provenant principalement des États-Unis, avec quatorze participants, du Japon, avec neuf, de France, d'Union Soviétique, de Corée, d'Allemagne et d'Israël. Contrairement à l'habitude, aucun artiste canadien n'y était représenté. L'excellence des Japonais dans le domaine de la fibre est de plus en plus reconnue, bien que, cette année, la nouveauté provienne des Américains dont la diversité des approches nourrit, à mon avis, les plus fertiles réflexions sur le décloisonnement disciplinaire. L'art de la fibre doit-il quitter le mur? La tapisserie, en définitive, est-elle une sculpture? Qu'en est-il de l'inverse?

Jean-Claude Leblond

## GENÈVE

### Genève et sa Halle Sud

Que ferait Genève sans sa Halle Sud? Situées sur une petite île, à deux pas du lac Lemman, ces magnifiques structures métalliques abritent, sous leur chapiteau d'ancien marché, un espace de quatre cents mètres carrés où la création actuelle est offerte en primeur. Les objectifs de ce centre d'exposition municipal, destiné à l'art contemporain, sont multiples, comme l'explique Renate Cornu, sa directrice. «Nous souhaitons, avec nos huit expositions annuelles participer, autant que pos-



Halle sud  
(Photo Alan Humerose)

sible, aux projets majeurs de l'art actuel, en présentant certains aspects d'une actualité des arts plastiques et en contribuant à une réflexion sur la création.» Pour ce faire, Halle Sud va même jusqu'à inviter sur place des créateurs afin de participer à des projets liés au contexte urbain, comme ce fut le cas pour le photographe américain Dennis Adams, l'artiste de New-York d'origine canadienne, Les Levine et le photographe allemand Thomas Struth. En outre, Halle Sud s'efforce avec succès de promouvoir, en Suisse et à l'étranger, les artistes genevois ou vivant à Genève, facilitant ainsi leur diffusion par le biais d'échanges et de projets conjoints. «Ce soutien aux artistes genevois bénéficie, il va sans dire, de l'appui de notre revue dont nous voulons sans cesse élargir l'audience et le contenu.» D'excellente tenue, la revue trimestrielle d'Halle Sud, qui en est l'antenne, rend compte de l'activité artistique tout autant en Suisse qu'à l'étranger.

C'est ainsi que j'ai pu voir à Halle Sud, il y a quelque temps, une exposition du photographe allemand Thomas Struth intitulée *Immeubles*. Thomas Struth se refuse à tout pittoresque. A l'instar d'Atget, il se concentre sur les architectures banales des villes qu'il arpente, reproduisant photographiquement, avec minutie, systématisme extrême et grande rigueur descriptive, certains aspects de l'environnement. Ces photographies ne sont pas sans rappeler celles de Bernd Becher dont Struth fut l'élève à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. Ses vues d'immeubles au milieu de quartiers souvent déserts mettent l'accent sur le caractère objectif, proche de la sculpture minimaliste de ces architectures. En même temps, ce sont les différences culturelles entre des prises de vues réalisées à Rome, à Tokyo, à Hanovre ou à Paris, à Genève, qui sautent aux yeux, à travers ces séries. Ici, ces photographies d'architecture révèlent et communiquent l'étrangeté angoissante et la distance poétique d'un cadre de vie pourtant quotidien.

René Viau

## AMSTERDAM

### Les musées néerlandais fêtent le centenaire de la mort de Van Gogh

Pour commémorer, l'an prochain, le centenaire de la mort de Van Gogh, les Pays-Bas ont mis sur pied des événements extraordinaires. Du 30 mars, date de sa naissance, au 29 juillet, jour de sa mort, le Rijksmuseum Vincent Van Gogh, d'Amsterdam, exposera cent vingt peintures, parmi les plus fameuses du Hollandais, et le Kröller-Müller, d'Otterlo, deux cent cinquante dessins. Un tiers des peintures et la moitié des dessins proviennent de leurs collections; d'importantes œuvres seront prêtées par le Musée d'Orsay, de Paris, la National Gallery et la Tate Gallery, de Londres, le Metropolitan Museum, de New-York, la Musée Pouchkine, de Moscou, le Kunsthaus, de Zurich, entre autres. Les lignes aériennes KLM commanditent généralement l'Année Van Gogh.

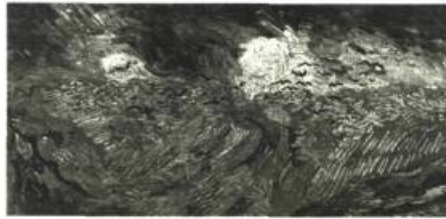
Pour la première fois seront réunis *Le Tisserand, Les Mangeurs de pommes de terre, Les Tournesols, Le Café de nuit, La Maison jaune, La Chambre à coucher, L'Arlésienne*. A la fin de l'été, le Rijksmuseum enchaînera avec les lettres, illustrées par des dessins et, en novembre, avec l'exposition Van Gogh et l'art moderne (inaugurée à Essen, en août) qui retrace son influence sur la peinture européenne des années 1890-1918, avec des œuvres de Picasso, Kokoschka, Schiele, Miró, des Fauves et des expressionnistes allemands. Le Rijksmuseum voor Volkenkunde, de Leyde, dévoilera la collection d'estampes japonaises de Vincent et de Théo. D'avril à juillet, le Stedelijk exhibera les photographies des contemporains de Van Gogh. De nombreuses manifestations, publications, opéras, concerts se dérouleront tout au long de cette Année Van Gogh au cours de laquelle on prévoit attirer des millions de visiteurs.

Ceux-ci auront la possibilité de découvrir la splendide collection d'art hollandais du 17<sup>e</sup> siècle du Rijksmuseum, d'Amsterdam, ses sombres et immenses Rembrandt, dont *La Ronde de nuit*, et les petites toiles de Vermeer aux harmonies profondes de blancs, jaunes et bleus. Le Mauritshuis, de La Haye, un palais du 17<sup>e</sup> siècle, complète, par deux cent quatre-vingt peintures du 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles, les huit cents tableaux de maîtres hollandais en exposition permanente au Rijksmuseum. Les Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, Jan Steen côtoient les Flamands Van der Weyden, Rubens, Van Dyck, outre quelques Holbeins, fort rares. C'est au Mauritshuis que l'on peut admirer *la Vue de Delft*, de Vermeer et *La Leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp*, de Rembrandt.

Cinq cents ans avant le siècle d'or hollandais, la petite ville d'Haarlem accédait à une prospérité autant commerciale que culturelle. L'actuel Musée Frans Hals, construit, en 1608, pour être un hospice de vieillards, réunit des générations d'artistes *patriciens* ainsi que quatre cent cin-

quante pièces de mobilier et d'objets quotidiens du 15<sup>e</sup>, 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècles. Mais ce sont les grands portraits de groupe de notables de la ville d'Haarlem, gouverneurs et officiers, où chaque visage exprime un caractère sans pareil au-dessus des collerettes blanches, qui forment les tableaux les plus vivants du musée. Malgré les poses rigides traditionnelles, Frans Hals a su animer ses personnages par la subtile expressivité des regards et des mains. Après Washington et Londres, Haarlem accueillera, du 11 mai au 22 juillet 1990, une exposition de soixante-dix peintures du maître en provenance des plus grands musées du monde, autant à l'Est qu'à l'Ouest. Mais, seule Haarlem présentera les grands portraits de milices, ces œuvres étant empêchées de voyager par le Conseil municipal, à cause de la fragilité de leurs supports d'origine.

Rotterdam ne sera pas en reste. Le Musée Boymans-Van Beunigen, après une grande exposition de la période fauve de Kees Van Dongen, présentera une rétrospective de l'artiste américain Ed Rusha (1937), qui, dans son œuvre, utilise le lettrage publicitaire comme paysage ou comme nature morte. Spécialement voué à l'architecture et au design, ce musée contient en outre une impressionnante collection (720 000 pièces) qui va du Moyen-Âge à l'époque contemporaine et s'enorgueillit de posséder des Bosch; de Dürer à Kiefer, en passant par Giorgione, par les maîtres hollandais et par Manet,



Vincent van Gogh  
*Wheatfield with crows*, 1890.

toutes les époques de l'art occidental sont représentées par des œuvres d'une qualité exceptionnelle.

Le Rijksmuseum Kröller-Müller, d'Otterlo, possède une des plus importantes collections de Van Gogh, acquise par Hélène Kröller-Müller dès 1908, à laquelle se sont jointes les collections Enthoven et Nijland. Parmi les deux cent cinquante-huit pièces du catalogue, on trouve trente-cinq tableaux à l'huile dont *La Terrasse de café*,

*le soir, place du Forum*, (Arles 1888), *Le Facteur Roulin* et l'hallucinante *Route avec cyprès et étoile* (1890).

Le Kröller-Müller est également célèbre pour son jardin de sculptures qui s'est agrandi au fil des ans jusqu'à couvrir trente-cinq hectares dont dix plongent dans la forêt. Il y a d'abord, noyant le Musée, le jardin de sculptures: les classiques: Rodin, Maillol, Bourdelle, Lipchitz, mais aussi Hepworth, Penalba, Fontana, Dan Graham, et d'autres. La seconde section, fort étendue, constitue le parc de sculptures. S'y trouvent des Caro, des Snelson, des Oldenburg (une pelle à gâteaux géante enfoncée dans le sol)... Les sculpteurs sont de plus en plus invités à travailler en fonction du site: c'est ainsi que naîtra *Jardin d'émail*, de 1962, le chef d'œuvre de Dubuffet, où l'hourloupe fait jaillir de terre une immense terrasse à laquelle on accède par un étroit passage, ainsi que le dernier hommage que Richard Serra rendit à Robert Smithson, en 1973, *Spin Out*. La forêt de sculptures comprend davantage d'œuvres «site specific», telles celles de Giuseppe Penone et de Luciano Fabro.

Tout en accomplissant la tâche considérable de conserver et de faire connaître un héritage culturel imposant, les musées néerlandais se démarquent des autres par leur avant-gardisme en matière d'art contemporain.

Claire Gravel



**MAURICE CULLEN, A.R.C. (1866 - 1934)**

*"Dégel du printemps, Rivière Caché" 1921*  
Huile sur toile 29" x 21"  
Inventaire Cullen: No. 1299

## PEINTRES DE RENOM CANADIENS ET FRANÇAIS

**GALERIE WALTER KLINKHOFF INC.**  
1200, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL, QUÉBEC, H3A 1H6 288-7306