

Expositions couplées

Monique Brunet-Weinmann

Volume 35, Number 140, September–Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53747ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1990). Expositions couplées. *Vie des arts*, 35(140), 26–31.

EXPOSITIONS COUPLÉES

Monique Brunet-Weinmann

Parabole de la condition artistique

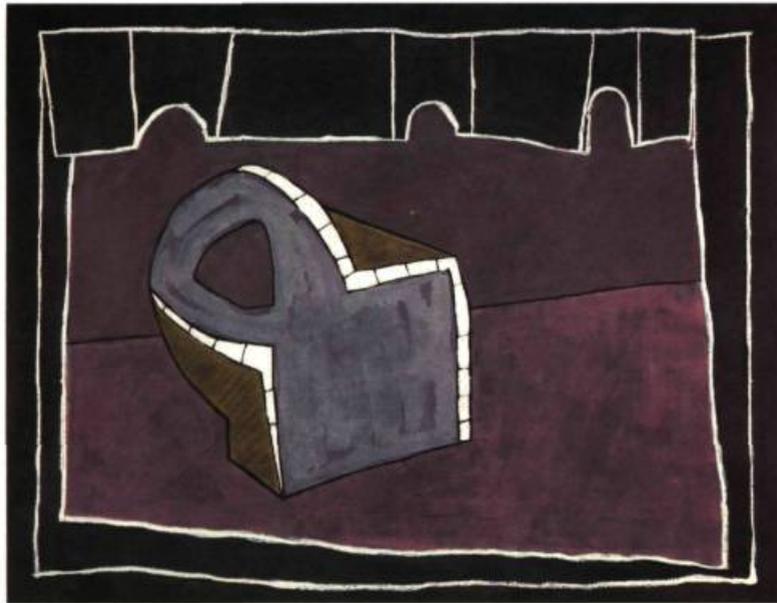
La précarité de la vie d'artiste (dans la majorité des cas) est si difficile à partager qu'elle ne laisse pratiquement qu'une alternative: le célibat ou le couple d'artistes. S'il est «rétro» de concevoir l'art comme une vocation quasi religieuse, la conception marxisante de l'artiste comme «producteur» et promoteur de son entreprise semble aussi avoir fait long feu. Pour tenir contre vents et marées par les temps de turbulences et de dépression qui secouent la coque de noix des «arts artistiques», il faudra soit s'enchaîner au grand mât, ou à son rocher, tel Prométhée; soit faire tandem, «prendre le quart» alternativement, retrouver l'unité perdue d'Animus et Anima, redevenir un être à deux têtes, tel Janus. Rien de plus révélateur en ce sens que la double exposition couplée de Françoise Sullivan et David Moore, qui explicite la manifestation récente d'autres artistes exposant en couples: Peter Gnass et Sylvie Guimont, qui articulent la métaphore marine; Andréa Bolley et Tony Galzetta, qui attendent Godot au Théâtre.

Il y a peu, on avait plutôt tendance à tenir l'autre à distance de ses prestations publiques, sinon collectives. On ne «s'affichait» pas ensemble (au sens premier), à moins d'avoir choisi une signature commune. Auquel cas la face féminine de l'entité s'avère être la face cachée plus souvent qu'à son tour: qui sait que Plasse-Lecaisne, c'est Jacques et Bilou, lissiers; ou même que Cozic sont Monic et Yvon? Il ne m'appartient pas d'expliquer sociologiquement un possible changement de mentalité. J'enregistre la mise à jour du couple d'artistes, qui n'a plus rien à voir avec le couple traditionnellement formé par le peintre et son modèle, ou le poète et sa muse¹. Artistes à part égale et reconnus comme tels par les galeristes qui ne craignent plus les influences réciproques.

Artiste, reconnue comme telle, ni femme-

artiste ni femme d'artiste, Françoise Sullivan semble l'avoir toujours été, tant sont exemplaires l'antériorité et l'indépendance de son œuvre. Pourtant, le chassé-croisé de ses pas de deux révèle un effort constant pour marquer son territoire: sculpteure quand elle partageait sa vie avec le peintre Paterson Ewen; peintre, depuis 1980, avec le sculpteur David Moore. Leur exposition commune aux galeries Dominion et CIRCA², soulignée à juste titre dans les médias, a marqué, sur le mode majeur, l'entrée de l'art montréalais dans les années 90. Cette mini-rétrospective, qui poursuivait la rétrospective du Musée d'art contemporain de Montréal, en 1981, montrait bien que Sullivan a atteint l'apogée de sa puissance et de sa maturité dans l'œuvre peint depuis le *Cycle crétois*. Ces qualités valent aussi pour les sculptures sur bois (avec corne, plomb, feutre) de David Moore.

Disposées dans la même aire, le même champ de vue, les œuvres coexistaient sans se gêner, se répondant, se renforçant, par exemple *Prométhée no 21* et *Saint-Basile-le-Grand*, ou *Prométhée no 3* et *Marchand*. Elles développaient un même discours interartiel sur des instruments différents, parole à deux voix d'un prophète biface, tel Janus. Ces deux artistes ressourcent l'art contemporain aux figures éternelles de l'inconscient collectif, archétypes, mythes, dieux primitifs, éléments primordiaux, pour redonner à notre temps la symbolique qu'il a perdue, fidèles en cela à l'obsession d'André Breton (et de Riopelle). C'est cela, aujourd'hui, donner le feu aux hommes. Sur les ruines des idéologies et les détritiques de la surconsommation, l'artiste assume la mission prométhéenne de redonner à l'être des valeurs spirituelles. («Nous avons besoin d'une révolution de l'esprit», disait Gorbatchev, au Vatican!). On peut lire l'œuvre de Sullivan comme une parabole de la fonction artistique, comme *La légende des artistes*, pour reprendre le titre de sa



Tony Calzetta
The Stocking Principle, 1985.
Acrylique, bâton d'huile sur toile; 165 x 211 cm.
(Photo Jeff Nolte)
Gracieuseté Galerie John A. Schweitzer,
Montréal



Andrea Bolley
Imagin V-2, 1984.
Acrylique et papier sur toile; 195 x 165 cm.
(Photo Jeff Nolte)
Coll. privée, Montréal

participation à Corridart. Il s'agit de rapiécer, ainsi qu'elle le fait dans ses toiles, de recoller ensemble les morceaux de l'unité perdue. *Le baiser* (sous-titre de *Prométhée no 17*) est l'image même du symbole au sens étymologique: deux parts séparées d'un objet unique qui s'imbriquent parfaitement l'une dans l'autre pour devenir signe de reconnaissance.

The Navigator

Le lien liquide entre l'homme et la mer, l'alliance entre l'humain et l'art d'un côté, l'animal et la nature de l'autre, il faut avoir vécu longtemps forclos dans le bastion du 4060, Saint-Laurent, englué dans le macadam urbain et la spéculation cérébrale pour en découvrir la puissante évidence. C'est ce que fit Peter Gnass, sur le voilier remis à flot après cinq ans de travail, durant deux mois passés à «vérifier si la réalité correspond au rêve de la navigation» (*Rêve-Réalisation-Réalité*). Lui qui a vécu sa jeunesse à Hambourg, il quitte le port et les eaux fermées de la Mer du Nord pour prendre le large sur l'Atlantique, avec Sylvie Guimont, sa compagne depuis 1979. Né à Rostock, en Allemagne de l'Est, dont il n'a pas mémoire, il largue les amarres quelques jours après la chute du Rideau de fer et du Mur de Berlin, sans prendre la juste mesure de cette coïncidence, dans l'urgence du départ et du démontage de leur exposition parallèle au 4040 Saint-Laurent (1-16 décembre 1989).

Nul doute que l'ouverture déjà sensible dans les juxtapositions photo/objets proposées va s'accroître au retour des Antilles. Tout en demeurant polysémiques, soumis à l'interprétation du regardeur, les rapports analogiques sont devenus décodables. En effet, l'artiste indique le référent, alors que ses évocations autobiographiques antérieures narraient une histoire dont il était le seul, ou presque, à détenir la clef. Tout en restant formels, les rapprochements cessent d'être purement conceptuels pour rejoindre les archétypes, le vécu de sensations intensément éprouvées en mer, sur les plages et les rives (*Chéticamp, Estero River*).

A côté de l'espace réservé au sculpteur, Sylvie Guimont exposait en contiguïté des toiles issues de la même aventure. L'expérience commune est rendue avec des intentions et des traductions différentes. Non plus encoder des objets pour communiquer des émotions, mais utiliser des codes préexistants pour en faire des signes picturaux. Le registre est celui des courants marins, de la



Peter Gnass
Estero River, 1989.
Photographie couleur, élément au sol: acier,
matière plastique, bois et plomb; 119,4 x 91,4 x
99 cm.
(Photo Normand Rajotte)

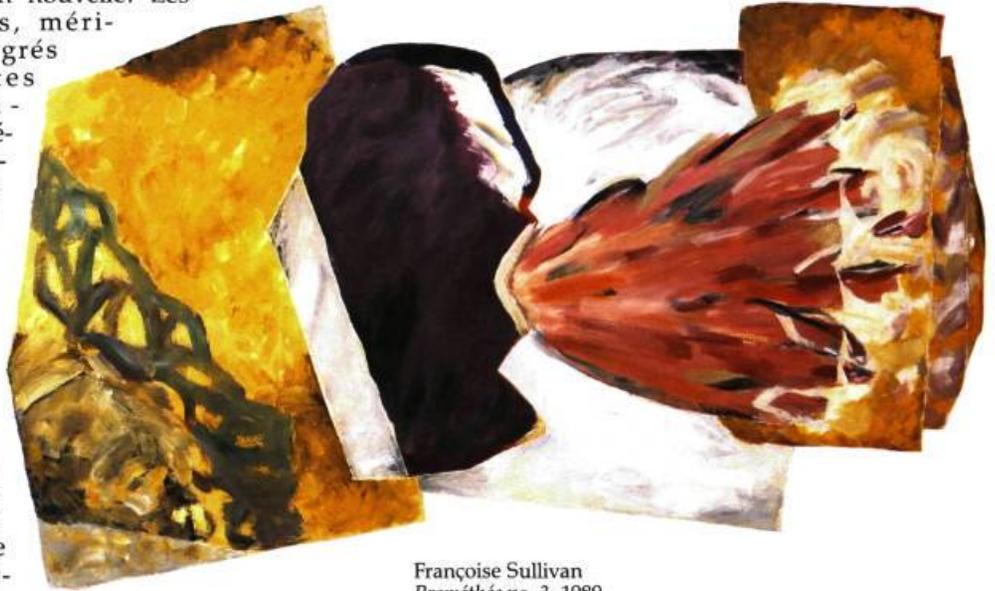


Sylvie Guimont
Dépression atmosphérique, 1989.
Acrylique sur toile; 213,4 x 226 cm.
(Photo Normand Rajotte)

météorologie, des transformations atmosphériques (*Front froid, Hugo par numéros*): flèches directionnelles, spirales des tornades, chiffres des amplitudes, soit les signes abstraits d'une mouvance, d'un devenir concret. Le mouvement circulaire centrifuge des œuvres antérieures, qui projetait le regard à l'extérieur du plan, devenu spirale (on pense à Stella), aspire en son centre, dans l'œil du cyclone.

Inversement, des figures simples (arbres, maison, voiliers) sont dénaturées, intégrées comme indices au contexte abstrait pour une signification nouvelle. Les

parallèles, méridiens, degrés des cartes géographiques déconstruites, disent le désir de «faire le point», de «calculer la position», aussi bien de l'individu que de l'espèce humaine dans le monde actuel. Si Peter tient la barre, Sylvie maintient le cap, par bon vent et par gros temps.



Françoise Sullivan
Prométhée no. 3, 1989.
Acrylique sur toile découpée et collée;
227,3 x 392,2 cm.
(Photo Pierre Charrier)

«Personna» à deux masques

La particularité de l'exposition conjointe d'Andrea Bolley et Tony Calzetta, à la Galerie John A. Schweitzer,³ était de présenter ensemble les œuvres d'un couple de peintres. La récente exposition Braque-Picasso à New York a démontré que leur étroite collaboration a résulté en une œuvre commune, au point que les deux artistes cessèrent de signer leurs travaux respectifs durant l'intense production du Cubisme analytique. Les occasions d'influence et de rivalité sont multipliées par la vie quotidienne, que Bolley et Calzetta partagent depuis quinze ans. Dans la préface du catalogue qui accompagne l'exposition, Karen Wilkin écrit justement: «Mais mis à part qu'ils affichent tous les deux une préférence marquée pour la peinture abstraite, les différences entre leurs œuvres sont plus visibles que leurs similarités. [...] S'il existe entre eux un trait de ressemblance, c'est la vivacité qui transforme les éléments majeurs dans leur peinture en personnages animés, plutôt que d'être simple disposition de couleurs. J'ai failli écrire «acteurs» au lieu de personnages, les deux artistes semblant partager une commune analogie avec le théâtre.»

Chez Tony, c'est la ligne qui tient le premier rôle, tandis que les actants d'Andrea sont les masses de papier – plié, collé, manipulé – peintes sur un fond. La dimension ludique, l'humour à la Philip Guston le caractérise, et sa délimitation appuyée de l'espace pictural rappelle les divisions des «comics», de même que le proscenium classique avec rideau et avant-scène. Mais comme dans un monologue de Beckett, on attend en vain la représentation, la présentation ne représente rien d'identifiable, et cette attente absurde est le drame lui-même. Sauf que la dimension dramatique est ici évacuée au profit du jeu qui montre ses ficelles, du dessin qui souligne son dessein.

A l'opposé, il semble que toute la potentialité dramatique soit assumée par Andrea, dissimulée dans les plis et replis de ses collages, masquée par les bandages de sa momie ascensionnelle (*Imagin V-2*). Nul doute que cette intériorité repliée sur soi (*Wrap*) ne se prête à une lecture psychothématique, confiance lyrique soustraite à la conscience de la peintre totalement sollicitée par la fabrication du tableau. A force d'impliquer son corps dans ce faire («poïen»), ses images deviennent des corps. Vivants ou morts ? Plus exactement: qui vivent le passage du néant, dans les deux sens: ils en émergent et y retournent, se fabriquent (*Faktura*) et le construisent (*Constructus*).

L'art de Calzetta, c'est le masque de l'improvisation joyeuse de la *Commedia dell'Arte*. L'art d'Andrea a la présence voilée du chœur antique, qui commente le drame. Son masque est celui que l'on portait dans les cortèges funèbres, après exposition dans l'atrium romain: il a donné son nom à la série *Imagin*. Comment ne pas y voir les deux faces, les deux masques qui symbolisent le théâtre ?

Comme si, au bout du compte, se générât une dialectique au sein même de la différence, le dialogue de la bipolarité complémentaire, un duo involontaire et même insoupçonné des œuvres, chez les artistes qui vivent en couple... Il en résulte qu'une exposition conjointe est plus riche que la somme des deux créations: une œuvre en soi dans l'intertexte, complexe, puissante et subtile. ■

1. Quitte, aujourd'hui, à renverser les rôles: «I love the word *Muse*, says Carole Armitage. For me, it's great because of the Balanchine connection. Of course, that was a man with females muses, and I do lithe this thing about me – the woman – with my male muse» [David Salle]. In «Motivating factors», entrevue du couple Salle-Armitage, par Dodie Kazajian, *Vogue*, September 1989, p. 516.
2. Du 22 février au 31 mars 1990.
3. *Bolley-Calzetta, une perspective de XV ans: 1974-1989*, à Montréal du 24 novembre au 22 décembre 1989. L'exposition a été par la suite au Mississauga Civic Centre Art Gallery, du 3 mai au 10 juin 1990.
4. Outre la préface, le catalogue (bilingue) comporte deux introductions de John Metcalf. Je tiens à souligner le soin apporté à la réalisation de ce catalogue, et particulièrement la qualité des textes et de leur traduction. Malgré l'investissement requis pour une telle publication – qui reste, et circule! – les galeries affichent trop souvent une totale indifférence à l'égard du texte (et de l'auteur!), partant négligent l'éducation du public qu'elles devraient favoriser.



David Moore
Saint-Basile-Le-Grand, 1988-90.
 Bois, résine et plomb.
 (Photo Pierre Charrier)