

Expositions

Volume 35, Number 140, September–Fall 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53755ac>

[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

(1990). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 35(140), 64–81.

Expositions

MONTRÉAL

Dali au Musée des beaux-arts de Montréal

Salvador Dali (1904-1989) compte parmi les artistes les plus complexes du vingtième siècle. Flamboyant, clownesque, s'évertuant à brouiller toutes les pistes, cultivant la contradiction et la mystification avec la plus parfaite irresponsabilité, il soignait rigoureusement la mise en scène de ses élucubrations les plus délirantes. C'est le Dali de la légende, héros et victime de sa propre fiction, celui dont tout le monde a, au moins une fois dans sa vie, entendu parler. Il fut aussi, et il ne me semble pas inutile de le rappeler, un artiste majeur de notre temps. Peintre, il a décrit minutieusement et souvent avec une désarmante franchise ses fantasmes, ses hallucinations et ses terreurs les plus vertigineuses, le tout interprété à la lumière des écrits de Freud qu'il connaît très tôt. Artiste multidisciplinaire, il figure à côté de Dada et d'autres surréalistes parmi les inventeurs du happening, de l'installation et de la performance. D'une curiosité intellectuelle insatiable, il fut un écrivain de premier ordre et l'un des théoriciens les plus fulgurants du Surréalisme.

Dès lors on peut, pour ainsi dire, prendre le Dali qu'on veut. On peut suivre ses agissements d'un œil amusé ou, en revanche, on peut essayer de départager dans le «cas Dali» le moins faux du plus vraisemblablement authentique. Il est même permis de pousser la curiosité plus loin pour découvrir, au-delà du tapage et de la démesure, le créateur de quelques œuvres bouleversantes de vérité, de poésie et de délicatesse.

L'exposition présentée au Musée des beaux-arts de Montréal (du 27 avril au 29 juillet 1990), ne s'est pas trop embarrassée de ce genre de subtilités. Gigantesque homard gonflable sur la façade de la rue Sherbrooke – il est vrai que la saison des festivals du décapode commençait dans les restaurants du centre ville – slogan, *Fous de Dali*, d'une insaisissable finesse, affligeante photo de 1983 nous montrant l'agonisant marquis de Pubol en train de pasticher le tonitruant Salvador des années de gloire (page 192 du catalogue), c'était, sans le moindre doute, du phénomène dalinien qu'il s'agissait.



Salvador Dali
Le coiffeur attristé par la persistance du beau temps, 1934.
New York, Galerie Perls.
(1990 DEMART PRO ARTE, B.V./VIS-ART droit d'auteur Inc.)

Un peu à l'étroit dans l'espace que le Musée lui a réservé, l'exposition présentait un échantillonnage très vaste de la production de l'artiste catalan: photos, peintures, dessins, gravures et lithographies, objets, sculptures en pâte de verre, bijoux, anamorphoses, couverts de table, tuiles décoratives en céramique, etc. L'ensemble aurait sans doute gagné en qualité et en cohérence avec un choix plus limité et plus judicieux. Cependant, une trentaine de peintures, réalisées entre 1927 et 1973, justifiaient à elles seules la visite. *Senicitas* (1927-28), maintenant au Centre Reina Sofía, de Madrid, est une œuvre capitale. La surface du tableau fonctionne pleinement comme écran paranoïaque, recueillant des vestiges de rêves, des fantasmes diurnes, des phosphènes délirants, etc. La méthode paranoïaque-critique («méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des phénomènes délirants», «force organisatrice et productrice de hasard objectif»), créatrice d'images à figuration double, était représentée par plusieurs tableaux connus, dont *L'invention des monstres* (1937). *Le Rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade, une seconde avant l'éveil* (1944), illustre à la fois la fascination dalinienne pour la technique académique, et les recherches surréalistes sur les phénomènes survenant entre l'état de veille et le sommeil. Le paysage de Cadaqués se retrouve dans la première étude pour la *Madone de Port Ligat* (1949), que Dali avait présentée à Pie XII. C'est, bien entendu, l'une des

premières manifestations du mysticisme catholique que le peintre place dans la grande tradition de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix et qui «s'appuie basiquement sur le progrès des sciences particulières de notre époque, spécialement sur la spiritualité méthaphysique de la substantialité de la physique des quanta, et sur le point de simulacres moins substantiels, sur les aboutissements les plus ignominieusement supergélantins et leurs propres coefficients de viscosité monarchique de la morphologie générale tout entière» (*Manifeste mystique*, 1951). Il s'agit également d'un tableau intime, fait d'allusions personnelles et, sur un autre plan, de références érudites à Piero della Francesca, à la nature morte classique espagnole, etc. Trois œuvres glo-saient l'Angélu de Millet, dont *Gala et l'Angélu de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphoses coniques* (1933, Ottawa), tandis que la curiosité de Dali pour les théories atomiques et nucléaires prenait forme dans *La vitesse maximale de la Madone de Raphaël* (1954, Madrid). Dans *Dali de dos peignant Gala de dos, avec son reflet dans un miroir* (1972-1973, Figueras), Dali avoue sa fascination pour Velasquez et pour Vermeer, et se représente à la manière de l'auteur des *Ménines*, avec qui il aimait à s'identifier.¹

L'exposition montrait encore quelques œuvres en rapport avec la corne du rhinocéros, spéculation dalinienne qui fut le sujet d'une célèbre conférence, en 1955, à la Sorbonne, *des objets surréalistes (Buste de femme rétrospectif et Téléphone-homard)*, trois *Vénus aux tiroirs* (une seule aurait suffi) et beaucoup de peintures et de dessins de circonstance. Certaines petites œuvres sur papier, importantes pour les spécialistes (cat. nos 8-11, 41-48, par exemple) ne se justifiaient peut-être pas dans une exposition de ce genre.

Il faut souligner la présentation, dans une salle spéciale, du grand tableau au titre gargantuesque, *Galacidalalacidesoxiribunucleicacid (Hommage à Crick et Watson)*, de 1963, accompagné du matériel didactique indispensable à sa compréhension. Dans un esprit semblable, on regroupa dans un *Hommage à Dali* quelques œuvres d'artistes admirés par le peintre de Figueras: Gérard Dou, Fortuny, Bouguereau, Meissonier, Picasso, etc. Le Musée a publié un album qui reproduit en couleurs toutes les œuvres de l'exposition et qui contient un texte de Robert Descharnes, repris d'une publication antérieure, une série de citations de Dali, une chronologie, mais pas une seule étude originale. Au fait, la formule du catalogue classique avec des éléments d'information sur chaque pièce, aurait assurément facilité la compréhension d'une œuvre si complexe et si diversifiée.

Luis de Moura Sobral

1. A propos de ces problèmes voir: Luis de Moura Sobral, «Las Meninas de Dali», *Coloquio Artes*, 1976, 30, p. 14-23, 86-88.

Gerhard Richter: 18 Oktober 1977

Les quinze tableaux à l'huile de 18 Oktober 1977, relatant l'arrestation, l'incarcération, le «suicide» et les obsèques de trois membres de la «bande à Baader», constituent une interrogation sur le fanatisme. Une mélancolie pesante comme du plomb s'en dégage, et l'accrochage au Musée des beaux-arts de Montréal, après Krefeld, Londres et New York, développe une narrativité en effets de miroir, mettant face à face l'arrestation et le convoi funèbre, le visage frais d'Ulrike Meinhof adolescente et celui, creusé, de Gudrun Ensslin emprisonnée, puis les terroristes pendus et abattus, dans une sorte de procession qui mène vers les trois cercueils cheminant à travers la foule. La bibliothèque dans la cellule vide, le tourne-disque brisé, rappellent que les terroristes auraient caché dans ces objets les instruments de leur propre mort. Ils figurent aussi comme les éléments d'une allégorie (la Vanitas). Jamais l'artiste ne s'était encore attaqué à un sujet aussi spécifiquement politique.

L'ambivalence de Richter, le «Tacticien du doute», penche ici en faveur de la représentation d'un sujet historique qui profondément l'émeut: c'est à travers lui qu'il établit une critique mélancolique de l'idéalisme. On connaît l'autre versant de sa production, une œuvre abstraite dont l'expressionnisme, rendu de façon mécanique, a cédé le pas à des toiles entièrement grises, dans des présentations presque conceptuelles.

18 Oktober 1977 s'inscrit dans le versant de la figuration d'après photographies. Une figuration que la peinture se charge d'embrouiller en surface, (du «réalisme-capitaliste» dit l'artiste, faisant, par boutade, allusion au «réalisme socialiste» qu'il avait dû pratiquer avant de passer à l'Ouest, en 1961). De près, les figures se liquéfient dans une picturalité limoneuse qui efface les formes dans la traînée du pinceau. Dessous, elles restent intactes



Gerhard Richter
18. Oktober 1977, 1988.
Huile sur toile; 100 x 140 cm.
Coll. de l'artiste.

et l'éloignement nous les restitue en partie. On pourrait voir dans cette double mise à distance, celle du sujet et celle du spectateur, une attitude critique qui différencie Richter du pop art et du photoréalisme.

Ce qui frappe dans l'œuvre n'est pas tant son réalisme que son enfouissement, comme si les couches de peinture devaient faire reculer les souvenirs jusqu'à ce qu'ils deviennent flous tout en demeurant perceptibles. Figuration abîmée par un travail de surface qui consacre une perte du réel. 18 Oktober 1977, avec ses tons de cendre, ne représente pas seulement la mort suspecte de jeunes idéalistes, mais celle aussi des grandes utopies, dont celle de l'Art. Pendant deux ans (1988-1989), Richter s'est battu avec des centaines de clichés d'archives judiciaires et avec le sens même de son sujet: «Ils sont morts pour des idées, ils sont morts pour rien» a écrit celui qui a également affirmé «peindre est complètement stupide» et encore «l'art est la plus haute forme d'espoir».

C'est en connaissance de cause qu'il a rajouté le portrait de la jeune Ulrike Meinhof, qui ne participe pas directement à la «reconstitution» puisqu'elle s'était «tuée» un an auparavant. Le visage rond, celui de n'importe quelle adolescente, n'est pas encore figé par «la...pose inhumaine de la photographie» (Barthes). Il transforme l'exposition en une immense Vanitas, acheminant le spectateur vers un second niveau de lecture, celui de la vanité de l'expression picturale face à la mort.

Claire Gravel

Galleries: vents d'est

Avec, comme pôles d'attraction, la Place des Arts et le nouveau site du Musée d'art contemporain – qui n'est encore qu'un chantier –, une nouvelle concentration de galeries montréalaises accueille désormais le visiteur de ce quartier. Ainsi, au 372, rue Sainte-Catherine Ouest, les ateliers de confection font peu à peu place à des galeries d'art offrant de vastes espaces d'expositions.

En une collaboration tacite de voisinage, celles-ci s'orientent résolument vers l'art contemporain. A telle enseigne, comme cela se fait à New York et plus près de nous à Toronto, l'amateur en tournée bénéficie, sous un même toit, d'un regroupement de galeries, offrant qualité et diversité esthétiques. Graduellement, sur les traces du galériste René Blouin qui a fait ici œuvre de pionnier, d'autres marchands, telle Chantal Boulanger et plus récemment Brenda Wallace ont ainsi profité des capacités d'accueil de ces espaces fonctionnels et lumineux, ainsi recyclés.



Vue d'ensemble de la Galerie
Salle I: Franz Erhard Walther, Sculptures.
Salle II: Dinsmore/Crenshaw, Installation
holographique.

Avec le déménagement vers l'est de la Galerie Samuel Lallouz, cette tendance s'accroît. En quittant le quartier jouxtant le Musée des beaux-arts, traditionnellement consacré à une certaine idée du négoce de l'art, Samuel Lallouz ne fait pas que changer d'adresse pour le 372, rue Sainte-Catherine Ouest. Le marchand modifie également son orientation, et affiche des choix qui sont peut-être symptomatiques de l'évolution des goûts d'un nouveau segment d'amateurs et collectionneurs montréalais. La galerie s'oriente désormais en fonction de deux axes précis.

Tandis que ses choix en art contemporain se font plus pointus, des œuvres de certains artistes américains reconnus tels Sol Lewitt, Carl André, Brice Marden, Robert Rauschenberg seront offertes, en second marché, à l'occasion de présentations ponctuelles bâties autour d'un ensemble signifiant.

Aux côtés de ces ténors de l'art américain, se retrouveront un certain nombre d'artistes de la galerie, dont Irene Whitome. Une exposition des œuvres de cette artiste est annoncée. Au moment d'écrire ces lignes, le choix des artistes de la galerie, de même que la programmation, n'étaient pas encore définitivement arrêtés. On sait cependant que la programmation de l'automne comportera une exposition s'inscrivant dans le cadre du mois de la photographie.

L'exposition d'ouverture de la galerie avait quelque chose d'un manifeste d'intentions. Du 7 avril au 5 mai, avait lieu une présentation de l'artiste allemand Franz Erhard Walther, de même qu'une installation holographique due à la collaboration des artistes Sydney Dinsmore, de Toronto, et Melissa Crenshaw, de Vancouver.

Apparentée à la fois à la sculpture et à la peinture, l'installation de Walther consistait en un volume central, sorte de boîte ou de coffre, où étaient soigneusement pliées des toiles de couleurs vives. Sur les murs, des sculptures étaient élaborées à partir de ces tissus colorés. En s'adressant au corps et à sa physicalité, Walther propose une propédeutique de l'espace dont l'engagement artistique serait la base. Accentuant en effet le rôle de l'exploration artistique dans ses rapports

avec les notions spatiales et sociales de l'environnement, ce travail exemplaire aux multiples qualités d'évocation s'insérerait à merveille, comme j'aime à le penser, par sa puissance emblématique, dans cette conjecture d'ouverture et d'établissement.

C'est aussi le corps et la recherche d'une certaine participation qui sont les dénominateurs communs entre l'œuvre de Walther et celle de Melissa Crenshaw et Sydney Dinsmore.

A cause de sa théâtralité grandiloquente et simpliste, l'holographie échoue ici à traduire l'impact fantasmagique et émotionnel des intentions des créateurs. Seul l'humour peut déjouer le piège du kitsch qui guette cette forme d'expression. Mais cela aurait été fait ici au détriment même de l'ambiguïté du propos des artistes où les notions de violence et de désir se confondent. Ce que les artistes cherchaient à exprimer risque d'apparaître plutôt d'une façon réductrice à travers la scénographie mécaniste et artificielle du dispositif holographique.

René Viau

Planètes, Potions et Parchemins au Musée Stewart

Planètes, Potions et Parchemins: Scientifica Hebraica des Manuscrits de la Mer Morte au XVIII^e siècle, est l'une des expositions parmi les plus rares et les plus remarquables qui aient jamais eu lieu à Montréal.

Elle était présentée par la Bibliothèque publique juive, pour célébrer son 75^e anniversaire, en collaboration avec le Musée David M. Stewart (du 8 mai au 9 septembre).

La collection exceptionnelle de 170 manuscrits, livres rares, incunables, cartes et environ 200 objets anciens et instruments scientifiques, qui retraçaient vingt siècles d'histoire de la science, provenait d'importantes bibliothèques, d'archives du monde entier et de collections privées. La collection soulignait la contribution du peuple juif à la progression de la recherche scientifique du début des temps, en même temps qu'elle illustrait l'évolution du livre, de rouleau de parchemin au manuscrit et à l'ouvrage imprimé.

Au cours de l'ère pré-moderne, il existait une collaboration étroite entre la science et la religion. Les chrétiens, les musulmans et les juifs partageaient leurs connaissances. Grâce aux traditions rédigées en hébreu, en arabe et en latin, les idées circulaient et se multipliaient.

Le Vatican a prêté sept manuscrits médiévaux, datant du XIII^e siècle au XV^e siècle. Une carte datée de 1497, d'Alexandrie, est la plus ancienne des trois cartes en existence dressées par Judah Ibn Zara, de Majorque.



C. Prince
Petit globe en bois, laiton et papier portant un planisphère céleste dans la doublure de la boîte, vers 1755.
Montréal, Coll. Musée David M. Stewart.

Parmi ces sept manuscrits, on trouvait une œuvre très singulière: un texte en yiddish du XVI^e siècle sur les remèdes populaires et les amulettes, des conseils pratiques sur des problèmes personnels, et des comptines.

Le Saint-Siège a envoyé par ailleurs un manuscrit du XV^e siècle, trilingue, de 37 folios, comprenant une liste d'herbes médicinales que les médecins du Moyen-Âge prescrivaient à leurs malades, ainsi qu'une liste des jours durant lesquels les saignées devaient être pratiquées. Le texte est trilingue: arabe, hébreu et latin, mais entièrement écrit en caractères hébraïques.

L'exposition comprenait sept sections thématiques, aménagées sur deux étages du musée, dans des présentations élégantes. Celle qui attirait le plus d'attention était la section *Dieu et la Nature* avec, en vedette, un fragment précieux d'un Manuscrit de la Mer Morte et des bibles rares illustrant les débuts symboliques de la poursuite du savoir.

Avant la scission du savoir et de la foi, la science et la religion exploraient ensemble le monde et ses merveilles et cette section faisait bien ressortir cette relation.

Aucune autre découverte archéologique du XX^e siècle n'a attiré autant l'attention que la collection des Manuscrits de la Mer Morte. Le fragment présenté comprend les chapitres 81 à 85 du Livre des Psaumes. Datant du premier siècle, ce fragment a été découvert au début des années 60, à l'extrémité sud de la Mer Morte, au sommet de Massada, la dernière forteresse israélienne conquise par les Romains en l'an 73. Il mesure environ 8,5 x 11 pouces, et est écrit sur du parchemin fait de peau d'agneau ou de chèvre.

L'histoire de ces manuscrits a commencé en 1947, alors qu'un berger bédouin découvrit accidentellement sept manuscrits dans les caves de Qumran situées près du rivage de la Mer Morte. Il y eut par la suite une série de nouvelles découvertes.

Jamais exposé en dehors d'Israël auparavant, le fragment est écrit «avec une plume d'oie ou un roseau», selon le curateur et auteur du catalogue illustré, Dr. B. Barry Lévy, «en hébreu biblique traditionnel. Le fragment illustre l'idée que Dieu agit par l'intermédiaire de la nature et qu'on ne peut se représenter Dieu à moins de comprendre la nature. Un grand nombre de ces manuscrits ne diffèrent que peu de la Bible juive utilisée aujourd'hui.»

La section *Astronomie et Astrologie* présentait des astrolabes, des cartes astrologiques, des manuscrits et un superbe petit globe terrestre en bois, laiton et papier, portant un planisphère céleste dans la doublure de la boîte. Ce globe de poche fut créé, à Londres, en 1775 environ.

Géographie et Cartographie contenait notamment une des plus célèbres anciennes cartes nautiques, de Yehuda Ibn Zara.

La section *Science Rituel* offrait des manuscrits et ouvrages traitant de calendriers et d'instruments rituels. Une carte astrologique, *Sefer Ibronot*, XVII^e siècle, tirée d'un livre, montrait un cercle du zodiaque sur lequel figurent les sept planètes et les noms des douze constellations avec leurs symboles. Sous le cercle du zodiaque, quatre hommes armés nommés Polack, Saracen, Israël et France.

La contribution apportée par les Juifs à la médecine était abondamment documentée dans la section *Médecine*. En vedette, les œuvres médicales en hébreu, latin et arabe du célèbre philosophe, rabbin et médecin-scientiste Moïse Maimonide, dont l'une est annotée à la main par Martin Luther. Il y avait aussi d'étonnantes vases magiques portant des incantations en araméen, des amulettes et des extraits de livres contenant des conseils aux amoureux déçus, ainsi que des manuels, en provenance du Caire-Gnizah, sur l'interprétation des rêves.

Une première édition des œuvres de Copernic, avec une inscription en hébreu sur la page du titre, était une des vedettes de la section *Science*.

La section *Mathématiques et Géométrie* comprenait des textes et des illustrations, du Talmud aux traductions en hébreu des œuvres d'Euclide.

Lawrence Sabbath

Géographie / destinée

Bernard Gamoy nous conviait récemment à une exposition extrêmement riche qui, par un foisonnement d'images et de significations, donnait matière aux plus intéressantes réflexions. Les 14 œuvres présentées à la galerie d'art du Centre Saidye Bronfman (du 6 février au 8 mars 1990), et regroupées sous le thème de

géographie / destinée, saisissaient d'emblée le visiteur par l'ampleur des préoccupations politiques et sociales de l'artiste. Ces prises de position sur l'armement, l'environnement ou le tiers-monde restent toutefois judicieusement bien intégrées à la démarche picturale. Bernard Gamoy ne nous ressort pas de ces discours froids et désincarnés qui, parce qu'ils privilégient souvent la description et le documentaire, relèvent davantage de la morale que de l'esthétique. Il nous invite plutôt à arpenter les méandres d'un univers qui se situe à mi-chemin entre le lyrisme et la lucidité. Les références aux armes nucléaires, pour ne citer qu'un exemple, ne sont pas plaquées artificiellement sur le subjectile. Elles témoignent au contraire d'une cohésion entre ce que l'on pourrait sommairement appeler la forme et le contenu. Ainsi, les articles de journaux qui ont servi à l'élaboration de l'œuvre intitulée *Back to the Future* se prêtent à une série de transformations plastiques qui opacifient le sens du message journalistique en rendant impossible la simple lecture au premier degré des informations sur l'armement.

Depuis quelques années la pratique de Bernard Gamoy semble avoir atteint une maturité certaine. On peut aisément percevoir la relation privilégiée qu'il entretient avec la peinture; la pâte allongée, triturée et travaillée assure une continuité avec les paysages à tendance expressionniste qu'il peignait en 1986. A cette écriture gestuelle, aux couleurs terreuses, s'ajoute une habile utilisation des techniques mixtes où des objets de toutes sortes apparaissent sur le support de toile ou de papier. Cette profusion de matériaux (des cartes géographiques aux photographies, en passant par des reliefs de bois et des objets récupérés) s'apparente au collage et confère aux œuvres une nature des plus hétérogène. Il faut noter l'étonnante présence, dans plusieurs

œuvres, d'un trou carré pratiqué dans la toile qui, à la manière d'un véritable tableau dans le tableau, évoque les stratégies de la représentation. Ainsi, *Camera obscura* fait explicitement référence à l'histoire de l'art par l'utilisation d'une petite boîte de métal dont la porte ouverte laisse voir le canevas peint. Bernard Gamoy fait un astucieux clin d'œil aux tableaux de la Renaissance qui, par la transparence de l'imitation, voulaient suggérer une fenêtre ouverte sur le monde. D'une toute autre manière, les œuvres de Gamoy s'ouvrent, elles aussi, sur le monde, et ce, autant par le thème – les discours sur l'environnement et conséquemment sur la planète – que par la facture particulière de ces véritables percées au cœur même des surfaces.

Comme son titre l'indique, l'exposition de Bernard Gamoy oscillait entre deux pôles. L'utilisation quasi systématique de grandes cartes d'atlas, ainsi que l'importance qu'elles prennent sur la surface, énoncent clairement la dimension géographique du thème. Marouflées sur une toile, les cartes donnent lieu à une interprétation originale des notions d'échelle, de cadre et de support. Parce qu'elles mettent en scène des territoires éloignés, elles sont aussi le prétexte à l'émergence d'un bestiaire exotiques où des singes et des perroquets s'animent dans une luxuriante végétation digne d'un ouvrage d'histoire naturelle. Quant au terme «destinée», il suggère le caractère plus large et plus englobant d'un propos, presque philosophique, qui se penche tour à tour sur le passé, le présent et l'avenir de l'espèce humaine. Enfin, il importe de spécifier que le discours de Gamoy, malgré sa nature éminemment orientée, ne laisse pas puisqu'il dispose d'une imagerie tellement vaste que le spectateur peut puiser à sa guise dans cet abondant répertoire de figures et de signes.

Françoise Lucbert

LatinArtCa 90 et les équivoques

A l'occasion de l'Assemblée annuelle du Conseil des gouverneurs de la Banque interaméricaine de développement et du Conseil des gouverneurs de la Société interaméricaine d'investissement, le Gouvernement canadien a projeté une série d'événements culturels centrés sur l'Amérique latine et les Caraïbes. Organisée par M. Guillermo MacLean, une exposition d'art contemporain fut présentée à la Galerie Lavalin, du 29 mars jusqu'au 20 avril 1990. Elle regroupait une centaine d'œuvres, provenant de quelque 19 pays, représentatives de différents courants esthétiques et réalisées à des époques diverses.

Les œuvres les plus puissantes étaient ces installations et présentations murales qui évoquaient la violence, sévissant sous différentes formes, dans les pays de la

région. Rimer Cardillo, (Uruguay), Eugenio Dittborn et Carlos Altamirano, (Chili) parlent de la torture, de la brutalité des militaires, de l'extermination des indigènes et de la situation des femmes. A la sortie, après la visite, les gigantesques yeux hyperréalistes, thème emblématique de Rudolfo Abularach, (Guatemala, 1933), devenaient le symbole de la menace qui pèse inexorablement sur le continent, monstre prêt à bondir et espèce d'œil curieusement trinitaire du *big brother*...



Freddy Rodriguez
Hibrido.
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice)

Arturo Duclos, (Chili) et Freddy Rodriguez, (République Dominicaine) ironisent sur l'univers des idéologies politiques, ou sur celles qui président au sort de l'art contemporain. La composition de Rodriguez, très solide, était une espèce de nature morte, sur un fond d'étiquettes annonçant des artistes de prestige. Duclos exposait deux toiles sans faux-cadre, frappées, l'une, (*Je ne regrette rien*), de l'emblème communiste, et l'autre, d'une rangée de dents nommées d'après des artistes russes du début du siècle, (*Russian avant-garde*).

De Maria Luisa Pacheco, (Bolivie, 1919-1982), maître majeur de l'abstraction latino-américaine, on nous montra une peinture, de 1975, qui évoquait les paysages ocres de son *altiplano* natal, tandis que de Julia Navarrete, (Pérou), on voyait une toile non préparée et à peine touchée, rigoureuse et presque minimaliste. Eduardo Ramirez Villamizar, (Colombie), était l'auteur de très belles constructions géométriques en bois blanc. L'œuvre de Liliana Porter, (Argentine, 1941), l'une des plus attachantes de l'exposition, combinait très délicatement le collage, la sérigraphie, l'acrylique et le fusain, faisant jouer les ambiguïtés entre représentation et représenté, (*Reconstruction avec poème de Borges*, 1990).

Tamayo, (Mexique, 1899), Grau, (Colombie, 1920), Cuevas, (Mexique, 1933), Toledo, (Mexique, 1940) sont, chacun à



Bernard Gamoy
Back to the Future, 1987.
Techniques mixtes sur papier Saint-Armand;
102 x 74 cm.
Gracieuseté Galerie du Centre
Saidye Bronfmann.
(Photo Pierre Charrier)

sa façon, des représentants des différents réalismes, (fantastique, magique, d'intervention sociale, etc). Grau fait volontairement appel à une technique kitsch pour évoquer l'atmosphère sensuelle et un peu vulgaire des boudoirs *caribeños*. Alberto Gironella, (Mexique, 1929), fidèle à sa manière, présentait deux objets-collages récents, (1988 et 1989) pleins de références historiques: livres sur Velazquez ou sur la révolution mexicaine, photos de Zapata, etc. Les deux tableaux de Ramón Oviedo, (Mexique, 1927) combinaient des éléments abstraits et figuratifs, et introduisaient des distorsions expressionnistes pour créer une réalité panique.

Il est impossible de mentionner ici toutes les œuvres significatives, (de H. Escobedo, M. Goeritz, R. Migliorisi, V. Zabaleta, entre autres), à côté desquelles on avait disposé des pièces de troisième ordre, du genre de celles que rapportent les touristes, en souvenir du pittoresque d'un coupeur de canne à sucre ou d'un indien se découpant, sibyllin, sur un fond de cordillère. C'est dans ce caractère hétéroclite que résidait en effet la principale faiblesse de l'événement. L'exposition de LatinArtCa 90 n'obéissait à aucun programme cohérent, pas plus qu'à des critères, (chronologiques, thématiques, stylistiques ou même géographiques) clairement définis. Elle se présentait plutôt comme un ensemble disparate d'œuvres assemblées un peu au hasard des arrivages. Carlos Mérida, (1891-1984) y côtoyait la toute jeune Brésilienne Josity Carvalho. Accrochées sans la moindre logique esthétique ou chronologique à côté du tableau de Maria Luisa Pacheco, les deux toiles d'amusante critique sociale, datées de 1990, de Ramón Banus, (Guatemala, 1938), étaient dévalorisées et incompréhensibles.

L'affaire est d'autant plus désolante que nous disposons, aujourd'hui, de suffisamment d'informations pour approcher sérieusement l'art du XX^e siècle en Amérique latine, pour peu qu'on veuille faire travail honnête et responsable. Les exemples d'expositions idoines ne manquent pas non plus, depuis les deux mémorables et déjà lointains Art of Latin America since Independence, New Haven et The Emergent Decade: Painters and Paintings from Latin America in the Sixties, New York, de 1966, jusqu'à la toute récente Latin American Art: The Modern Era, 1820-1980, Londres, 1989.

L'improvisation et la confusion marqueraient également d'autres activités. Le programme, distribué en catimini et à la dernière minute, annonçait une conférence sur la peinture moderne latino-américaine par M. Enrique Grau. Il nous expliqua, d'ailleurs fort bien, sa propre trajectoire en tant qu'artiste; nous étions une quarantaine à l'écouter. M. Rafael Viñoly, que l'on a fait venir expressément de Tokyo, et qui était censé, toujours d'après le programme, traiter de «l'architecture en Amérique latine», parla de son impressionnante carrière internationale devant une vingtaine de personnes. Ma-

dame Bélgica Rodriguez, présidente de l'Association internationale des critiques d'art, que l'on arracha à son bureau de directrice du Musée d'art moderne de l'Amérique latine de Washington, en l'assurant de l'importance des manifestations montréalaises, fit un brillant exposé sur l'évolution de l'art latino-américain depuis le début du siècle. «Invitée surprise», elle fut très surprise en effet de se retrouver devant un auditoire composé de onze personnes, dont quelques connaissances. Et ceci dans une salle du Palais des Congrès de Montréal ayant une capacité de 3 000 personnes, et avec traduction simultanée en quatre langues. On jugea bon de décommander les conférences subséquentes.

Eu égard à ce qu'on était en droit d'en espérer, à son caractère officiel, à ses visées diplomatiques et aussi à l'état des connaissances dans le domaine, LatinArtCa 90 constitue un lamentable échec que personne ne méritait. Le Ministre des Relations extérieures et du Développement international du Canada voulait que LatinArtCa 90 fût «une grande fête [pour] souligner la récente adhésion du Canada à l'Organisation des États américains». Disons que la fête ne fut pas une réussite et que, sur le plan culturel, notre entrée dans l'OEA risque, hélas, de ne pas passer inaperçue.

Luis de Moura Sobral

Monique Giard – Intra Muros

Il était une fois... Dans les temps anciens, les architectes étaient de simples constructeurs qui bâtissaient en argile. Ils étaient sur un pied d'égalité avec les artisans, les potiers et les sculpteurs. Le caractère communicatif et malléable du matériau leur permettait, comme ouvriers, de créer des habitations humaines temporelles. Le matériau et la structure n'étaient qu'une seule et même chose et toute la civilisation n'était qu'à un jet de pierre de la nature.

«Intra Muros», l'exposition solo de Monique Giard, au Centre d'exposition CIRCA, redécouvre les origines d'une architecture sans architecte. Sans les piédestals austères et formalistes sur lesquels elles sont posées, les pièces seraient de simples sculptures de genre, indiscernables d'une multitude d'autres productions d'artistes en argile sans caractères bien définis. Avec les piédestals, elles deviennent des icônes de la même filiation que ces derniers, et qui cherchent à ouvrir le dialogue entre les métiers de la céramique et l'architecture. Ces archétypes idéo-sculpturaux des cavernes, lesquelles pour Giard, sont essentiellement des habitations femelles, et des premiers lieux érigés, essentiellement mâles, sont de curieux habitats hybrides. Construits suivant les schémas techniques conventionnels masculins, ils juxtaposent l'attitude de prise de possession caractérisant



Monique Giard
Lieu de garde, 1990.
(Photo Paul-Émile Rioux)

jusqu'à aujourd'hui les mâles, aux modèles féminins, têtus et primordiaux, d'une créativité orientée vers la procréation. La superposition malaisée de ces deux éléments reflète l'importance du fossé qui séparait jusqu'à maintenant ces deux façons d'envisager le monde, et qui commence seulement à se combler.

Dans *Lieux troglodytiques*, une forme d'argile, à la structure rude et surprenante, s'érige comme une ogive à partir d'une voûte arrondie pour se terminer en une pointe unique, et est percée d'une fenêtre circulaire centrale ouvrant sur l'intérieur. *Lieu de ressourcement*, est une pièce autobiographique composée de deux structures couplées. On voit sur le devant une estrade rituelle sur laquelle deux petites sculptures de bronze symbolisent, pour Giard, la libération de l'énergie créatrice. La vasque centrale agit comme un catalyseur, elle est le symbole de la transformation de cette énergie fugitive en une forme matérielle. Elle nous conduit à la structure principale qui, elle aussi, se dresse verticalement comme une ogive. L'ensemble suggère le rôle ancien d'une force vivante et intuitive en architecture, avant que naisse le platonisme conscient et restrictif du design planifié. Dans *Lieu de garde*, une pièce environnementale plus ouverte, Giard a modelé une voûte d'entrée, quasi mythique, qui conduit à des bronzes miniatures, ressemblant à des Moore, groupés sous une construction monolithique verticale, avec de petites alvéoles ouvrant dans sa forme géométrique et angulaire.

Alors que la démarche de Giard intègre très bien, et avec un sens mythique du temps, les relations formelles, linéaires, existant entre les premiers métiers, la sculpture et l'architecture, sa production reste transitoire, liée à la tradition. Loin de rejeter l'histoire elle s'accroche presque sans nécessité à ses structures. (Centre d'exposition CIRCA, du 11 avril au 19 mai.)

John K. Grande
(Traduction de Jean Dumont)

Renouveau d'identité

On ne falsifie pas sans risque son identité. Guillaume Apollinaire, Romain Gary l'ont vérifié à leurs dépens. La dernière exposition de Christian Tisari à la Galerie Palardy (24 février au 17 mars 1990), prouvait qu'à l'approche de la cinquantaine, l'artiste assume pleinement l'identité qu'il s'est donnée, que sa signature a supplanté son nom de naissance (Lepley), qu'il se reconnaît la paternité de lui-même.

Je ne risquerais pas ces considérations lacaniennes si Tisari n'était fasciné par les jeux de mots, contrepètries et autres déviations sémantiques, qu'il utilise avec succès dans ses titres, et s'il n'avait intitulé *Papier d'identité* (1989) une des œuvres les plus significatives de l'exposition. Dans ce cadre épais de frêne (qui rappelle les boîtes vitrées où les entomologistes piquent les papillons issus des chrysalides), un amalgame de tissage tout blanc de bandes de papier d'Arches est tenu, lié, «cousu de fil blanc». Le papier est vierge comme l'enfant qui vient de naître, de toute inscription, trace, signe autre que ce tissage qui est l'identité du signataire. Images de la complexité, les nœuds de fil (devinés à l'endos), imposent un ordre fixe à la précarité du désordre, à la tentation du chaos et de la dispersion. Dans *Filtiss* l'ordre se fige. Ce dessin au crayon et grands points cousus main a quelque chose de rigide comme une crispation, comme la résille emprisonnante du cocon.

On éprouve alors l'impression d'être devant l'aboutissement du système, systématiquement épuisé par Tisari, depuis la «fabrication» de la peinture jusqu'au tissage réel du support, toile ou papier. «Fabrication» est à prendre ici dans sa proximité avec le terme anglais «fabric» qui signifie «tissu», et rappelle le «Kakura» des Constructivistes pour désigner l'apparence de tissu conférée à la peinture par ses couches superposées.

Depuis le début des années soixante-dix cette «facture», cette «fabrication» touche à touche, couche après couche est la peinture de Tisari. Il est rare qu'il révèle en surface ce qui se trame dans les profondeurs. C'est pourquoi la toile *85 ACT 67* apparaît comme une exception de vive



Christian Tisari
Papiers d'identité, (détail), 1989.
Tissage.
Papier et ficelle; 97 x 128 cm.
(Photo Christian Tisari)

polychromie, qui flirte avec le tissu charnel ou le «tartan» écossais. Habituellement, les toiles, reprises et resserrées parfois à quelques années d'intervalle, reprises serrées au point d'obstruer les trousés du fond, ne laissent affleurer que des teintes subtiles, du bleu violet au vert jade (*Bleuet de méthylène*). Dans *Souffre-couleur*, le rouge profond, couleur «souffrante» pour Tisari, est refoulé, recouvert d'un jaune soufre.

Après quatre ans d'une gestation pénible et souvent décourageante, le travail accouche d'une œuvre unique qui est une impressionnante réussite: *Vernal*, grande toile sans châssis accrochée librement au mur de la galerie. Toute la surface est recouverte de bandes de papier de deux dimensions, collées selon les diagonales, puis peintes à l'acrylique de lignes ondulantes verticales dans des teintes de vert pâle, de vert printanier, d'où son titre, emprunté au calendrier révolutionnaire (comme antérieurement, *Nivéal*). On pense irrésistiblement à la série de Monet où un saule se reflète dans le bassin de Giverny. Le rapprochement est autorisé par Tisari lui-même qui intitule *Time is Monet* un format miniature.

Y aura-t-il quatre saisons comme dans la production récente de Jasper Johns? On le souhaite. Et aussi que ce renouveau printanier amorce une ouverture, une libération, une renaissance à soi-même.

Monique Brunet-Weinmann

Premiers états de la création

A l'occasion des vingt ans de l'UQAM, une exposition des premiers états de la création a été organisée par la Galerie de l'Uqam. Y participaient les professeurs et les chargés de cours du département des arts plastiques.

L'idée de présenter pochades, esquisses, ébauches, travaux préparatoires d'une œuvre, était excellente. Quoi de plus passionnant pour l'amateur d'œuvres d'art, qui n'a pas accès à l'atelier, de pouvoir saisir et comprendre la genèse de celles-ci. L'esquisse, fruit de l'imagination, ne répond à un souci ni de présentation ni d'achèvement puisqu'elle n'est, en principe, que l'état préliminaire d'un projet destiné à demeurer dans l'atelier de l'artiste. L'étude, qui est une analyse de détail, d'exécution précise, servant à préparer l'œuvre, et l'ébauche, qui n'est que le commencement d'un ouvrage non terminé, ont aussi cet aspect de «non finitum». Ces travaux préparatoires ont en commun une liberté d'exécution que la réalisation finale ne possède plus.

A moins que la plupart des artistes présentés ne travaillent «alla prima», il semble que le tiers seulement d'entre eux a joué le jeu. Étrange réserve de la part de pro-

fesseurs qui ont bien quelques exigences vis-à-vis de leurs étudiants.

Néanmoins certaines prestations sont réussies. Ainsi Gail Lamarche, qui nous ouvre son cahier de notes où se déroulent les différentes étapes de la création du *Kimono rouge*. Des textes, des détails, des matières suggestives nous permettent d'apprécier «le processus de création» et «les éléments déclencheurs» de cette œuvre.



Gail Lamarche
Processus de dessin pour *Le kimono rouge*, 1989.
Techniques mixtes.
Coll. de l'artiste
(Photo Service de l'audio-visuel, UQAM)

Nous connaissons, de Tisari, ces tableaux qui sont une organisation de signes purs dans un grouillement serré et vibrant. Ils décomposent et recomposent l'espace et la lumière. L'artiste perfectionne son procédé: il découpe sa toile ou son papier en lanières et les lanières sont entrecroisées de manière à former de nouveau une surface. Ainsi le peintre obtient-il, simultanément, une distanciation du geste et une sorte de grossissement des caractères matériels du support. Le tressage redouble la texture de la toile. Surtout, cette technique transforme le all over hérité de l'abstraction américaine, égale étendue de couleur à travers toute la surface, en un espace complexe, qui possède un dessus et un dessous. Son œuvre inachevée nous révèle tout du procédé.

Marie Langlois nous parle plutôt de matériaux, dans une présentation minimaliste de *Trente échantillons de papier moulu*, et Raymond Lavoie nous rappelle, dans sa série de photographies noir et blanc retouchées, sa magnifique série de tableaux à fond vert qu'il exposait chez Antoine Blanchette (Galerie 13) à la même époque.

Lorraine Bénic présente un livre d'artiste tout à fait remarquable, qu'accompagne un poème de Michel Butor, car la gravure n'illustre pas celui-ci mais en épouse la structure et la prolonge. Le *Château d'Œil* utilise l'eau-forte et le gaufrage et tous les éléments d'impression sont présents ainsi que les premiers états. Bénic utilise le noir et le blanc, et une longue réflexion précède la réalisation de l'œuvre, ce qui aboutit à une solidarité de l'image et du langage.

Il faut aussi mentionner quelques projets d'intégration à l'architecture, dont ce-

lui de Graham Cantieni, pour le Centre national des arts d'Ottawa, et le projet de fontaine de Mario Mérola, qui sont particulièrement intéressants.

Mais revenons à la peinture. Nous savons que dans notre civilisation, la contemplation de la peinture repose en grande partie sur une identification narcissique. Nous aimons les tableaux parce qu'ils fonctionnent comme des miroirs, nous confortent dans notre égocentrisme. Est-ce pour cette raison que l'on nous présente une huile d'Umberto Bruni, *Les Pivoines* (1989), bouquet de fleurs représentées dans la plus pure tradition académique? Voulait-on nous rappeler que cette exposition se déroule dans des cadres universitaires?

Hedwidge Asselin

Jocelyn Jean, une série renouvelée

L'exposition des œuvres récentes de Jocelyn Jean à la Galerie Graff – du 15 février au 15 mars 1990 – pourrait se présenter comme la suite de celle qui avait eu lieu à la même galerie en 1987. Les titres des œuvres (*Indications diverses*) révèlent la continuité et la cohérence du travail de cet artiste qui poursuit une démarche où se côtoient habilement géographie, géométrie et peinture¹. En effet, ces trois principales composantes reviennent dans les six derniers diptyques par la récurrence des cartes géographiques, par le recours aux formes géométriques variées et par l'emploi systématique de couleurs vives qui confirment la nature éminemment picturale de cette production. On a d'ailleurs déjà rapproché la rigueur coloriste de Jocelyn Jean des propositions formalistes, pour la distinguer de la tendance néo-expressionniste. Les surfaces planes et minutieusement délimitées sont en effet exemptes de toute «gestualité».

La série des *Indications diverses* s'est toutefois renouvelée; l'artiste a délaissé l'utilisation de l'encaustique et des techniques mixtes au profit de larges plages jaunes, vertes et rouilles peintes à l'acrylique sur des toiles de grand format. Il privilégie de plus, désormais, une structure unifiée, compacte où l'œuvre se donne à voir comme un tout homogène, et ce, malgré l'apparition d'objets tridimensionnels. Ces étranges fioritures de métal ou de bois constituent la véritable innovation par rapport aux œuvres antérieures. Ces structures en saillie complexifient la lecture des tableaux. De cette judicieuse rencontre entre le relief et l'aplat, surgissent des oppositions formelles qui confèrent une tension visuelle à l'ensemble des compositions. Par exemple, la lourdeur et l'impression massive propres au matériau sont altérées par le choix des formes: les minces tiges de fer forgé se mêlent et s'enroulent en spirales ou en motifs circulaires qui évoquent une écriture



Jocelyn Jean
Indications diverses no. 15, 1988.
Acrylique sur toile et métal; 200 x 400 cm.
Gracieuseté Galerie Graff
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation
Yvan Boulerice)

ture cursive. Ces reliefs pourraient d'ailleurs s'apparenter à une signature, marque plus tangible et peut-être plus personnelle de l'intervention, qui viendrait atténuer le caractère un peu trop austère des diptyques. De plus, les structures métalliques ne constituent pas des entités à considérer séparément puisqu'elles interagissent sans cesse avec la surface peinte par le biais d'un jeu d'ombres où se répondent l'objet et sa silhouette.

Vues de loin, les œuvres de Jocelyn Jean apparaissent comme des surfaces unies et lisses. En cela, elles semblent s'inscrire dans la tradition plasticienne qui prônait la planéité, la bordure «hard edge» et les juxtapositions de plages aux couleurs contrastées. Cette impression s'estompe toutefois lorsque le spectateur s'approche et scrute longuement la surface pour y déceler des signes imperceptibles au premier regard. La couche picturale cache – en même temps qu'elle les dévoile – des figures comme des cercles, des carrés et des ovales. Dans cet univers de géométrie pure, le motif des cartes géographiques donne lieu à des formes plus variées, en même temps qu'il s'énonce comme un rappel des préoccupations antérieures de l'artiste. Ces contours de territoires confèrent une dimension toute autre à ces œuvres qui, parce qu'elles oscillent entre l'abstraction et l'anecdote, refusent de se révéler comme des études géométriques strictement formelles.

Enfin, tenue à l'écart (elle n'est pas exposée dans la même pièce), l'œuvre intitulée *Indications diverses #19* apparaît comme la plus singulière de la série car le motif cartographique, au lieu de se dissimuler sous la couche picturale, crée un véritable relief. Le métal est cette fois-ci utilisé en feuilles aplanies et agencées en petites surfaces sur lesquelles, par un effet de miroitement, la lumière crée des reflets tantôt rosés, tantôt violacés. Cependant, ces variantes que l'on peut relever, d'un tableau à un autre, ne troublent en rien l'unité et l'efficacité des œuvres de Jocelyn Jean, qui continuent de séduire par leur rigueur et leur qualité.

Françoise Lucbert

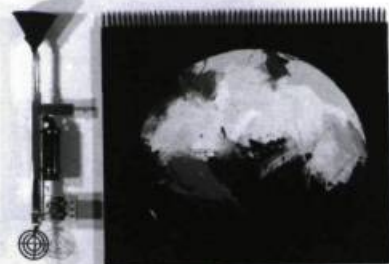
1. Voir à ce sujet le commentaire de Francine Paul, paru dans la revue *Parachute*, No 49, décembre, janvier, février 1987-1988, pp. 40-41.

Jean-Pierre Gilbert Guns and Roses

La dernière exposition solo de Jean-Pierre Gilbert pourrait être perçue en termes de continuité et de discontinuité; ces deux visions de la chose fonctionnant à la fois de façon complémentaire et partielle. D'un point de vue apollinien, l'ensemble des œuvres de la série *Bataille*, est une extension logique de la fascination de l'artiste, longue d'une décennie, pour l'édition et le multiple. Onze canevas, de format identique, étaient peints dans une progression à l'intérieur de laquelle les images, composées de dégoûlades et de lavis d'acryliques ternes, évoluaient d'une forme circulaire, voire planétaire, à des ovoïdes envahis par l'implosion d'huiles aux couleurs resplendissantes. Des constructions d'objets-trouvés, allant de pièces de quincaillerie militaire (des fusils, des armes automatiques, une arbalète, un lance-flammes) aux moulins à vent et tours de télécommunication stylisés, étaient juxtaposés à chacun de ces panneaux. Malgré un développement linéaire évident, et des titres suggérant une préoccupation sous-jacente pour les questions socio-politiques, (*Tableau de chasse ou Pluies acides*, *Arme semi-politique*, ou *6 décembre 1989*), il ne faudrait pas trop se hâter d'accuser l'artiste de vouloir offrir un discours significatif précis.

En fait, vues de façon plus pointilleuse et avec un sens dionysiaque de disjonction, ces compositions représentent un abandon de la production de signification qui prévalait dans les séries précédentes (pensons ici aux séries *Terres picturales* et *Service militaire*, produites par l'artiste de 1984 à 1988, et qui parlaient éloquentement des inefficacités et folies de la guerre), et un mouvement vers certaines contingences qui caractérisent de plus en plus les complexités discordantes de notre culture de fin de millénaire. Gilbert fond les circuits polaires de signification et fait sombrer la vérité et la connaissance dans le monde de la séduction.

Selon Baudrillard (dans *L'Autre par lui-même*), la séduction est la dynamique élémentaire du monde; elle est la dimension inéluctable de toutes choses. La séduc-



Jean-Pierre Gilbert
Bataille #6, lance-flammes pour consumer les peurs,
1990.
Huile sur toile et métal; 125 x 175 cm.
(Photo Jean-Pierre Gilbert)

tion est rendue possible uniquement par l'abandon de l'opération fastidieuse de signification, et par la présence accrue de la surface et de l'apparence. Gilbert comprend ce principe et l'applique avec rigueur. En tant qu'artiste-sémioticien, il est finement averti de l'abondance de confusion et de jeu animant le champ séduisant délimité par le signe distinctif (celui de la linguistique) et le signe discursif (la marque, le geste humain), et mine donc sciemment cette dichotomie antagoniste à la recherche de l'indistinct, du connotatif, et du fortuit. L'artiste annule en grande partie la signification précise par la stratégie de l'opposition polémique, par l'évasion et la métamorphose, ou encore en se servant des possibilités infinies du processus de substitution. Par exemple, le canon d'un fusil perd son sens de menace quand il est bouché par une fleur ou sert de perchoir à un oiseau, les douilles de cartouches utilisées sont doublement inoffensives lorsqu'elles sont plantées d'arbres ou d'éléments cruciformes, un prétendu lance-flammes est devenu sans danger parce que son corps est composé d'un extincteur, des mots du catalogue d'accompagnement sont mis entre parenthèses et doublés (ex. (de)voir, (t)erre, (f)action), une loi de la thermodynamique ($E=mc^2$) est transformée du scientifique au vernaculaire ($E=$ aime c^2), etc., etc., etc..

Il appert que le véritable centre de la production artistique actuelle de Gilbert réside au-delà des frontières de l'expérience visuelle. Néanmoins, la série *Bataille* sert de puissante métaphore pour un omniprésent éternel situé dans une zone oscillante d'attraction fatale entre la science et la culture, la destruction et la régénération, l'appréhension et l'acclimation. (Galerie Graff, du 15 mars au 10 avril 1990.)

Allan Pringle

Les chemins panoramiques de Geoffrey James

Boboli, the Belvedere. Les fenêtres sont closes et l'endroit semble dormir. Cet angle de maison qui se dédouble propose bien une alternative. L'ouverture de droite donne sur la ville, mais la grille est épineuse... Les photographies de Geoffrey James, de formats oblongs, ont été prises avec un ancien appareil-photo de chez Kodak. Parées de noir et de blanc, les images de cet artiste transmettent l'atmosphère paisible des jardins historiques (les jardins Boboli, de Florence, le parc de St-Cloud à Paris,...).

Le photographe a ordonné avec soin chaque image et l'œil glisse d'un plan à l'autre sans heurter d'obstacles. Des lignes verticales, troncs d'arbres et colonnes antiques structurent chaque com-



Geoffrey James
Boboli, The Belvedere, 1989.
Épreuve argentique; 32 x 100 cm.
(Photo Louis Lussier)

position. Les labyrinthes de verdure nous présentent une nature classique, taillée et disciplinée. Cependant, dans cet environnement contrôlé par l'homme, quelques détails indiquent la rébellion. Dans le parc de Marly, la pointe d'un arbuste d'ornement rebique, signalant ainsi un retour au sauvage.

Un autre type d'image montre une nature plus accidentée, frisant la ruine. Des escaliers fatigués montent vers un point de vue invisible, signalant la présence d'un panorama (*St-Cloud*). Dans certains paysages, le fil de fer barbelé est comme le symbole d'une frontière qui tiendrait le spectateur à distance (*Off the Via Cassia*). La grille découpant les parcs se présente un peu comme une métaphore du cadrage photographique. Tous ces écrans de verdure sont cernés par la ville proche. Sentinelles des lieux, d'imposantes villas dominent les jardins.

Après une seconde lecture, on s'aperçoit que certaines images dénoncent subrepticement les aspects mensongers de l'art photographique.

En effet, l'artiste ne représente pas la réalité topographique du lieu. Les panoramas n'exposent au spectateur que des vues fragmentaires. Les sujets de Geoffrey James sont souvent décapités. Troncs, colonnes et bustes perdent alors leurs identités propres pour devenir des archétypes. De plus, les images, truffées de points de fuite, de fausses perspectives et de chemins qui ne mènent nulle part, annoncent la perte du promeneur. Ces jardins, parés de rideaux d'arbres, sont d'ailleurs vides de personnages. Cependant, en guise de signature, l'artiste laisse dans quelques photos se profiler son ombre timide. Geoffrey James nous propose une redécouverte de ces sites chargés d'histoire dans lesquelles l'homme restaure les ruines et érode la nature.

Dans l'attente patiente, l'artiste et sa boîte à images saisissent le moment idéal et fixent des paysages d'une beauté éternelle, des panoramas qui transforment le spectateur en admirateur. (Galerie René Blouin, du 24 mars au 21 avril 1990.)

Sylvie Ollivier

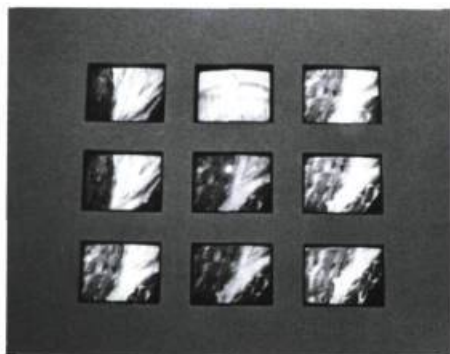
Archéo-sites de Chantal duPont

On a dit de l'application des nouvelles technologies en art qu'il s'agissait «d'un beau violon sans mélodie» tant les productions sont décevantes en regard des moyens déployés. Les réalisations sollicitaient un œil déjà fatigué par des effets trop prévisibles; leurs auteurs manqueraient de sens esthétique.

Cette appréciation ne concerne certainement pas l'exposition récente de Chantal duPont, *Archéo-sites*, au 4040. L'une des salles présentait des sculpto-peintures aux couleurs vives et chatoyantes, regorgeant du soleil du Pérou, des œuvres mi-figuratives, mi-abstraites dans lesquelles on retrouve des formes animales et des motifs schématisés. Ces œuvres forment une série, *Les Pétroglyphes*, que Chantal duPont a réalisée, entre 1987 et 1990, à la suite d'un voyage à Toro Muerto, au Pérou. Ces montagnes incorporent la troisième dimension à des toiles qui restent néanmoins résolument picturales. De petits appendices développent en creux ou en relief l'un des motifs associés à la toile. Découpées dans plusieurs couches d'un même matériau (bois, carton, etc...) ces sculptures évoquent la sédimentation et les pierres gravées qui les ont inspirées.

La seconde salle faisait écho à la précédente avec des installations médiatiques. L'un des murs était couvert de moniteurs et de photos reproduisant des séquences de la bande du vidéo *Paroles d'oiseaux à Toro Muerto* (1988), que l'on pouvait voir dans sa version originale, dans une autre installation, à l'autre bout de la pièce. Au mur, trois des écrans diffusaient, en direct, trois éléments d'une sculpto-peinture placés au sol dans la salle contiguë, ainsi que l'itinéraire du regard dans cette installation. La trace du spectateur était rendue en négatif, c'est-à-dire comme une ombre blanche superposée au fond sculptural. Trois autres écrans diffusaient un montage fait de photos d'extraits de la bande vidéo, et représentaient, de façon animée, ces mises à plat de l'image sautillante de l'écran cathodique que sont les photos. Ce va-et-vient entre l'image photo, l'image vidéo et l'image peinte rappelle avec force que notre univers de référence est constitué de renvois, en circuit fermé, à un univers de signes.

Le contenu de la bande vidéo renforce cette opinion. Il s'agit d'une allégorie mettant en scène, dans un décor naturel, des formes inspirées des pétroglyphes. La nature représente ici le référent ultime, le monde d'avant les signes. Et la fenêtre ouverte sur la nature, fenêtre symbolisée par les écrans ramène à la notion de circuit. Aussi loin qu'on fasse remonter la régression, on rebondit infailliblement sur du signe. Une carte qui occupe tout le mur, en face de cette installation, donne des repères, de façon très schématique, sur l'origine des pétroglyphes: un monde apparemment primitif qui porte néanmoins la trace de l'homme.



Chantal duPont
Index, (détail), 1990.
 Installation photo/vidéo.
 (Photo Emmanuel Avenel)

La disposition des divers éléments de cette exposition, et leur interconnexion, illustrent ce que Charles Rosen appelle, dans un contexte de musicologie, la combinatorialité: on peut multiplier les versions différentes d'une même série, on peut les relier entre elles et les présenter simultanément. Les produits finis portent des traces de leur double ou triple appartenance. Ils pourront aussi servir d'éléments de base pour de nouvelles combinaisons. Les ressources médiatiques annoncent une esthétique faite de croisements, de marcottages, d'embranchements encouragés par la nature même des médias. Rosetta Brooks affirmait à propos de cette rencontre des médias: «...communications media are not just changing, they're changing into each other, and when they get together, they breed». Il reste à développer un œil, et plus globalement, des attitudes, adaptés à ces formes d'art qu'on dit encore en quête d'identité (du 5 au 27 mai, à la Galerie 4040).

Louise Poissant

Les Maîtres canadiens de la Power Corporation

Les portes de la collection privée de la Power Corporation du Canada se sont ouvertes en première cette année. Et du 16 février au 15 avril 1990, le Musée des beaux-arts de Montréal en accueillait une impressionnante sélection.

Les organisateurs de cette exposition itinérante purent choisir 68 toiles et dessins, ainsi que huit sculptures, témoignant des changements dans l'art canadien de 1850 à 1950.

Les achats de la Power Corporation commencèrent en 1964, se consacrant surtout à des artistes québécois de la première moitié de ce siècle. Mais, par l'acquisition d'une partie de l'ancienne collection Coverdale, par le biais de la Canada Steamship Lines, la compagnie récupéra de nombreuses œuvres du XIX^e siècle. C'est ainsi que le public peut dé-

couvrir des toiles de Fortin, de Lemieux, de Cullen et Krieghoff et des sculptures de Suzor-Coté et de Louis-Philippe Hébert.

Parmi les peintures, couvrant un siècle de production artistique, 57 représentent un paysage, est-ce l'indice d'un engouement pour la nature de notre pays? Quoiqu'il en soit, le paysage était le genre pictural dominant et, en quelque sorte, l'emblème de l'art au Canada. Fil conducteur de l'exposition, il se manifeste à nos yeux de différentes façons.

Cornélius Krieghoff exploite la luminosité hivernale et la vie paysanne traditionnelle. Dans ses tableaux, tels que *Le village de Lorette en hiver* (1857), et *Ferme au bord d'une rivière gelée* (1854), les deux-tiers de la toile sont voués à la représentation du ciel et des nuages, avec une palette limpide, et l'on reconnaît bien cette clarté diaphane de nos journées de froid. Comme Dynes, *Les chutes de Montmorency en hiver* (1867), et Eaton, *Labours de printemps* (1884), l'artiste nous montre la symbiose de l'homme et de son environnement, les habitants s'y intègrent, que ce soit pour une promenade en traîneau ou le travail des champs.

Si le dessin, et un certain réalisme figuratif, dominant dans les œuvres du XIX^e siècle, celles du Groupe des Sept explorent une toute autre perception visuelle. Les tableaux abandonnent la figuration humaine pour le triomphe d'un paysage se révélant dans le lieu propre de la picturalité: la couleur.

Dans l'eau-forte de Lawren Stewart Harris, *Coucher de soleil, Baie de Kempenfelt* (1921), quatre minces troncs d'arbres noirs se dressent contre un ciel safran. Ton Thomson, dans *L'or de l'automne* (1916), utilise une couleur pure et saturée, avec une touche morcelée, pour faire valoir le spectacle automnal.

Emily Carr, fascinée par l'art amérindien, traite les totems comme faisant partie intrinsèque de la nature. Les toiles *Mât totémique à Hazelton*, et *Skedans*, de 1912, quoique antérieures à son emploi de la couleur fauviste, sont des images porteuses de mythes et de poésie.

La Power Corporation a constitué une collection regroupant des artistes mar-



Lawren Stewart Harris
Coucher de soleil, baie de Kempenfelt, 1921.
 Huile sur toile.
 (Photo Denis Chalifour, Brown et Chalifour Inc.)

quants de notre art national. Si une véritable passion pour la nature émane de ces œuvres qui nous désignent, il n'en demeure pas moins que l'exposition offre, aussi, une splendide abstraction de Riopelle de 1950.

Les Maîtres canadiens de la collection Power Corporation du Canada 1850-1950 furent également présentés au musée du Séminaire de Québec et au Musée du Saguenay Lac-Saint-Jean.

Alicia Sliwinski

Terminus Nord

«Le trait en creux est le moyen le plus immédiatement à la portée de la main pour donner une forme à la pensée.» (Albert Flocon, *Traité du burin*. Genève, 1954.)

L'Atelier circulaire publie un livre d'art, *Terminus Nord*, réunissant douze poèmes de Geneviève Letarte et douze burins de Louis-Pierre Bougie, imprimé par le maître-imprimeur François-Xavier Marange et conservé dans un magnifique boîtier de Geneviève Marange.

La technique du burin passe par la maîtrise de la main qui doit être capable de dire tout ce que l'émotion ou l'esprit aspirent à exprimer. Il y a confrontation entre le cuivre et la main qui tient l'outil. En travaillant, le buriniste ne voit pas la totalité de la taille qu'il grave, cachée qu'elle est par l'outil et par la main qui avance: il travaille à l'inverse de l'écriture. De plus, la plaque en travail est toujours inversée, puisque la gauche de l'épreuve négative se retrouvera sur la droite de l'épreuve positive finale. La plaque est en perpétuel déplacement giratoire, puisque le cuivre est amené par la main gauche au-devant du burin lancé droit en avant par la main droite.

Louis-Pierre Bougie a fréquenté pendant plus de vingt ans les plus grands ateliers de gravure, tant français et polonais que québécois. Il y a acquis un métier parfait, car le burin contraint à l'habileté et condamne à la perfection. Mais ce qui fait un graveur, ce ne sont ni les écoles, ni les théories, ni même le métier, c'est d'abord le contact quotidien avec la matière, l'expérience et la confrontation entre le métal, l'outil et le cœur. Et Bougie travaille beaucoup et sans cesse. Il a une mentalité originale et le burin traduit bien sa personnalité et son aventure intérieure.

Habituellement on demande à des dessinateurs d'illustrer des textes. Cette fois, c'est différent: ce sont les poèmes de Geneviève Letarte qui accompagnent les gravures de Bougie. Il y a une belle complicité entre les deux auteurs. Les poèmes sont beaux, certes, évocateurs, les images justes, les mots drus, mais il y manque ce non-dit, cette ponctuation du silence qui permet au poème d'entrer plus loin dans l'imaginaire du lecteur.



Louis-Pierre Bougie
Terminus Nord, 1989.
 Burin.
 (Photo Pierre Legault)

Mais cette remarque est toute personnelle et ne fait que signaler l'actualité du texte.

Chez Bougie, l'humour grinçant a disparu. Reste la fêlure de l'âme que laissent transparaître les personnages. Ces images expriment l'accablement de l'homme perdu, seul avec son ombre, tel que, plus ou moins lucidement, se sent abandonné l'homme d'aujourd'hui. Ce sont des images tendres et terribles, sombres et veloutées. Les personnages sont cadrés étroitement, sans anecdote. Ils illustrent bien la densité du climat intérieur.

Louis-Pierre Bougie est l'un de ces artistes qui puisent la source de leur inspiration au cœur de soi, à cette profondeur où la vie se perçoit elle-même avant d'être captée par le jeu des idées; aussi peut-il nous révéler le sens vrai, plénier, de cette vie. Il le ressent d'instinct et d'intuition; il l'exprime, il le communique par les images montées de son inconscient. L'art rejoint en nous des racines trop profondes pour se laisser absorber par l'actuel et le momentané. Bougie se place au-dessus des audaces routinières où se cherche le modernisme bon teint.

Au milieu du bruit et du tumulte de l'art actuel, cet album, tout de réflexion, risque de passer inaperçu, ce qui serait fort dommage car l'auteur use de cette capacité qu'a l'art, comme la poésie, de projeter dans ses images nos hantises les plus profondes, donc de nous placer en face de l'essentiel.

Hedwidge Asselin

Isabelle Leduc sculpte et peint le papier

Bon sang ne saurait mentir. Fille du peintre automatiste Fernand Leduc, Isabelle Leduc est entrée en art à la suite d'une rencontre, lors d'un séjour à Banff, avec des artistes de la côte Ouest qui travaillaient le papier. Après un léger flirt avec les arts textiles, elle opta d'emblée pour ce moyen d'expression plus autonome. Ce matériau est depuis chez elle traité comme un élément sculptural, dégagé de toutes contraintes autres que celles de la création.

Au début, elle «montait» des boucliers primitifs auxquels la légèreté des baguettes de bois, qui leur servaient de support, apportait un élément de contradiction au résultat fort poétique. On pressentait des significations mystérieuses derrière ces objets, comme s'ils avaient été destinés à protéger, de façon incantatoire plus qu'efficace, d'anciennes races assaillies. France Huser, du Nouvel Observateur, y trouvait à juste titre «l'écho de lointaines ou primitives civilisations, d'armes magiques». Sur le plan personnel, on sentait également, chez la jeune artiste, la présence d'une fragilité vécue en douceur.

Le matériau aujourd'hui a pris du «poids» et de l'espace. Les pièces sont en effet généralement plus grandes et conçues en épaisseur. Le bois n'est plus apparent, il est caché derrière la matière



Isabelle Leduc
Triangulaire rose-vert, 1989.

qu'il sous-tend. Des plages de mouvement, des masses, des géographies y naissent, aussi subtiles et intérieures que les précédentes «armures». La tension qu'exercent les bandes transversales sur le coffrage rend perceptibles des reliefs, soulignés ou amortis selon l'épaisseur de la couche de papier. La couleur, appliquée au tampon ou au doigt, ressurgit ou disparaît au fur et à mesure des gestes, laissant des traces maniables. Provoquée à suivre ces traces, devenues l'élément premier de son dialogue avec l'œuvre en

cours, l'artiste ne cherche plus à représenter, mais seulement à répondre à la stimulation offerte par une surface qui chatoie fugitivement à chaque nouvel apport de couleur.

La surface, en effet, est peinte de tons ocre, bleu, vert, doré, orange, à la lumière en partie absorbée par la porosité du support. Ces tons sont insérés dans un dessin global, comme pour un tableau. «J'essaie de faire parler tout ce que le matériau contient de sensualité brute», de dire Isabelle Leduc.

Les références figuratives disparues, il reste toutefois ici le sentiment d'une présence rituelle. Comme dans ce triangle ouvert, inspiré d'une cloche musicale africaine, que l'artiste avait aperçue dans un musée. Là encore, il ne s'agit pas d'un objet linéaire mais d'une forme à puissance primitive de symbole. Un élément de calme et de prière, un arrêt du temps.

L'exposition, présentée (du 11 avril au 12 mai), comprenait une douzaine d'œuvres récentes, toutes faites à partir de pulpe de coton brut, un matériau sans acide utilisé pour la fabrication des papiers fins et donc prévu pour une longue conservation. «Nous sommes très heureux, dit-on à la galerie Michel Tétrault, de représenter enfin cette artiste dont le travail original et avant-gardiste trouve en ce moment sa maturité.»

Paquerette Villeneuve

Marcel Saint-Pierre

Il devient de plus en plus difficile de passer devant une toile récente de Marcel Saint-Pierre sans être attiré, leurré par son incroyable lumière. A sa dernière exposition (du 7 au 31 mars), à la Galerie Trois Points, une immense toile où dominait un jaune fondu, retenait captif et sans défense le visiteur qui s'aventurait dans la zone d'activité de sa luxuriante couleur. Mais une autre raison que les qualités hypnotiques de la surface, fascinait le familier du travail de cet artiste et le gardait sous l'emprise de *Next Left Must Exit*: la certitude de se trouver devant un tableau charnière, à la fois fin d'une production et commencement d'une autre.

Les indices ne manquaient pas pour dire cet état nouveau de la peinture. L'aspect plus liquide de la couleur, par exemple, ainsi que la densité plus grande des entrelacs, autant de facteurs qui accentuent la différence entre l'apparente matérialité de la surface et le côté pellucidaire, presque virtuel de sa réalité. La présence aussi, sur ou sous la toile, de madriers de bois qui débordent du cadre, et leurs traces reprises dans les hasards de la production, qui semblent renouveler la vieille complicité avec Support-Surface. On devine aussi une acceptation plus libre, moins problématique des témoignages figuratifs de la mémoire.

Les artistes d'aujourd'hui prennent, plus facilement que ceux d'hier, leurs dis-



Marcel Saint-Pierre
Next Left Must Exit, 1990.
 Pellicule d'acrylique sur toile, bois; 183 x 427 cm.
 (Photo Daniel Roussel, Centre de documentation
 Yvan Boulerice)

tances par rapport aux impératifs des grandes théories formelles. Plutôt que d'en faire tout le sens de leur travail ils ne les considèrent que comme concomitantes à ce sens. Cette attitude est d'autant plus justifiée, chez Marcel Saint-Pierre, que dans sa démarche plastique il a toujours mis en doute les affirmations de la peinture. Dire, comme il le fait, que ses tableaux sont les «images inversées des toiles absentes», c'est remettre en question toute l'histoire de la peinture, c'est ramener le sens dans la démarche, alors qu'il était dans la représentation sur la toile. Il ne s'agit pas là d'une attitude, théorique, toute sa technique de production le prouve.

Les multiples reports, de la toile au film plastique, et du film à la toile, ainsi que la maîtrise acquise dans cette technique, assurent, tout au long de la production, une longue et fertile succession de hasards heureux, de demi-hasards et d'interventions raisonnées, qui font que les exclusions entre des notions comme celles de figuration et d'abstraction, de toile libre et de tableau de chevalet, et autres, perdent beaucoup de leur pertinence pratique, sinon théorique.

Il reste chez Saint-Pierre, avec l'acceptation tranquille d'une mémoire indispensable, une extraordinaire joie de peindre. Et les dernières toiles témoignent de ce processus de plongée, de cette véritable immersion dans un médium qui tend, aujourd'hui, à dire autant l'artiste que l'histoire de son art.

Jean Dumont

Les manipulations terribles de Marie Brunet

Les travaux de Marie Brunet se font remarquer par la surprenante habileté d'intégration que possède l'artiste. Cette lithographe agence des formes et des textures disparates et les fait cohabiter sur une même surface, pour obtenir finalement une sorte d'harmonie surprenante.

Elle utilise, par exemple, un fond de lithographie sur lequel elle ajoute une photo (entière ou en morceaux), puis du sable, quelques paillettes, une poignée de

confettis, des débris de verre, des gouaches diverses, un peu de peinture, probablement de l'encre... et quand tout cela ne suffit pas, il lui arrive de dessiner des personnages, de retoucher les contours, ou encore, de retravailler une forme. On pourrait s'attendre à un affreux ragoût mais ce n'est pas le cas: tous ces éléments s'organisent en un système parfaitement cohérent.

Elle crée et recrée, avec toujours plus d'audace, jusqu'à ce que l'image obtenue lui plaise... et pour arriver à ses fins, elle est capable de tout. L'opération est périlleuse, car intégrer sans cesse de nouveaux effets optiques, c'est risquer la surabondance, mais Marie Brunet s'arrête à temps. Le carton d'invitation de son exposition à la galerie Cultart (du 1^{er} au 26 février), résume sa façon de travailler. Il s'agit d'un montage photographique. On y voit une femme, les bras levés vers le ciel, se débattre sur un fond tourmenté. Ce fond de base est une lithographie sur laquelle a été apposée l'image d'une danseuse. Ces deux éléments de départ sont parfaitement amalgamés, et traduisent une impression de solitude et d'égarement.



Marie Brunet
La colère des eaux, 1988.
 Lithographie; 60 x 122 cm.

Par ce procédé, Brunet veut faire correspondre l'image qu'elle crée au sentiment qui l'anime. C'est pour cette raison qu'elle ne s'impose aucun thème: elle veut extérioriser son sentiment personnel sans aucune contrainte. Cette exigence est peut-être un peu ambitieuse. Il me semble qu'un sujet librement choisi n'empêche ni la sincérité, ni l'élan artistique. Il protège au contraire des excès hermétiques.

Parmi ses lithographies, on peut citer *La colère des eaux* comme exemple de projection directe d'un état d'âme. On y voit de longues bariolures noires qui semblent éclatées, furieusement frappées contre les limites du cadre. D'autres traînées noirâtres se terminent en chutes désordonnées, ou se perdent en giclées éparées. L'effet d'ensemble évoque une sorte d'inconfort agressif. Nombre d'autres pièces, témoignent de sa solide formation de lithographe.

Cécile Kerkerian

La peinture bouge avec Anar-Danse

Une jeune étudiante en arts plastiques, qui pratique la danse pour son plaisir, rêve de sculpture, mais ne la rêve que monumentale, immense, envahissant, débordant l'espace... La dimension même du rêve le rend impossible. Marie-Andrée Wallot se rabat alors sur la peinture. Mais elle se sent à l'étroit sur la toile blanche. Elle a peur, en tournant en rond à sa surface, de tomber dans les pièges de l'illusion, alors, plutôt que de couvrir la toile de couleurs, elle fait du support lui-même le sujet et le moyen de son expression. La toile de jute est gonflée ou tombante, ou plissée ou collée, la plupart du temps laissée toute crue.

Les limites du tableau sont toujours là, trop proches. Ce qui intéresse au fond l'artiste c'est ce qu'il y a autour. Son imaginaire rêve de la réalité... Elle rencontre Jean-Pierre Simard, danseur féru de chorégraphie moderne et expérimentale et de nouvelle danse. Lui aussi a un pied dans la réalité: trois ans de cours aux HEC (gestion des arts, sociologie, psychologie, etc.). Ils fondent Anar-Danse, pour traiter, de façon expressionniste et par la fusion de médias multiples, du social et du politique: de la réalité donc.

Voir deux jeunes artistes dans le milieu de la vingtaine, jeter un regard sur notre organisation sociale, et se donner le droit de dire que tout n'est peut-être aussi rose qu'on nous le fait croire à quelque chose de rafraîchissant. D'autant plus que leurs préoccupations sont profondément actuelles, et que le traitement qu'ils en font laisse à l'art toutes ses lettres de noblesse. Il est curieux de constater d'ailleurs, que la société s'inquiète toujours de l'influence que pourrait avoir un quelconque engagement social sur la qualité de l'art, mais se pose rarement de questions sur l'influence que pourrait avoir le marché, par exemple, sur cette même qualité...

Ce qui frappait dans *Oligarchie*, le spectacle présenté, du 1^{er} au 4 mars, à la Salle André Pagé de l'École nationale de théâtre, était certainement la parfaite in-



Marie-Andrée Wallot
Oligarchie-90, 1990.
 Chorégraphie visuelle: Simard/Wallot
 (Photo Patrick Saint-Hilaire)

tégration des médias. Les arts plastiques ne sont pas ajoutés sur la scène comme un décor, ils sont indissociables de l'expression du spectacle. Ils en sont non seulement la scénographie, mais aussi la mise en scène et le sens. De même que la danse ne s'exprime pas dans l'environnement plastique, mais en est, en fait, le mouvement et l'existence.

Mais il y avait plus que cela dans ce spectacle qui traitait du pouvoir exagéré de quelques uns. Aux peintures, aux sculptures, au décor, à la jute omniprésente – «le lin des pauvres», dit Wallot dans un éclat de rire – à la danse incessante, aux mouvements obsessionnels, s'ajoutent, tout aussi intégrés, la lumière, la musique, les voix rarement articulées, les costumes...

Ce n'est pas du théâtre: il n'y a pas de texte. Ce n'est pas que de la danse: on y parle. Ce n'est pas un concert. Ce n'est pas une exposition: les tableaux bougent et se dissolvent les uns dans les autres. C'est très proche de ce qu'Antonin Artaud disait à propos du théâtre balinais: «...toute une fermentation d'images visuelles ou sonores, pensées comme à l'état pur. Une révélation... qui nous fournit du théâtre une idée physique et non verbale». Ce qui est sûr c'est qu'on se laisse emporter par ces tableaux qui dansent et cette chorégraphie visuelle qui nous narrent, hors du logos, des évidences enfouies au plus creux de la culture.

Jean Dumont

L'Art au Festival

On retiendra sans nul doute du 8^e Festival International du Film sur l'Art de Montréal les records qu'il a établis¹. Non seulement à cause du nombre de films et vidéos sélectionnés, soit 138, mais encore parce que ces derniers provenaient de 23 pays. Or, tout à fait symboliquement, la plupart des films à propos de Van Gogh (dont on fêtait le centenaire) et à propos du marché de l'art (fort bien représenté cette année) s'ouvraient sur la vente historique des *Iris* pour \$54 millions de dollars américains. Un festival en somme dont la toile de fond était marquée de cette emphase sans précédent, et à l'intérieur duquel l'émulation électrisa le public.



Michel Goulet à Venise
Productions Louise Carré

L'envergure du festival se reflétait d'ailleurs dans la longueur des documents qui, depuis 1988, reculent leur limite vers le long métrage. Cette durée permet alors au film sur l'art d'éviter le raccourci, généralement pompeux, de la narration, au profit du rythme des images. Plutôt que de procéder en plan général suivi d'un plan rapproché, on opte pour l'insertion de plans intermédiaires latéraux afin que le montage et les associations, qui découlent des séquences juxtaposées, amènent les spectateurs à apercevoir immédiatement le point de vue abordé par le documentaire.

Malgré le défi de réunir peinture, sculpture, danse, musique et poésie, *Genèse*, du néerlandais Cherry Duyers, est en ce sens une réussite, parce que les silences consentis sur la bande sonore jouent pour nous la contemplation suscitée par les sujets filmés. *Michelangelo Pistoletto: I have a Mirror, you have a Mirror*, de l'italien Gianfranco Barberi, a développé cette même adéquation et nous permet d'assister, par le biais de la métaphore, aussi bien au processus créateur de Pistoletto qu'à l'avènement du film.

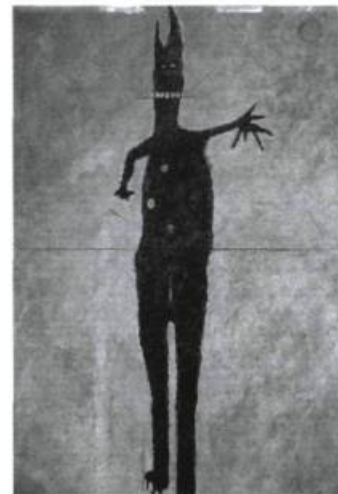
Enfin, on ne peut passer sous silence la qualité de la contribution québécoise, marquée par *Canal Zap Canal*, de Marie Décary, et *L'Art est un jeu*, de Bruno Carrière. C'est comme si on assistait à l'éclosion d'une nouvelle école du direct qui manierait dorénavant l'humour du propos, le mouvement vif de la caméra et la référence à l'écran télévisuel. Le conformisme de bon aloi du film sur l'art a fait place ici à une approche de l'art actuel fondée sur des témoignages vivants qui deviendront les archives de demain. D'où une fonction du film qui correspond à la fois au désir de pérennité et à son illusoire immortalité...

Jean Tourangeau

1. Du 6 au 11 mars 1990

Le Prix Claude Lafitte

Le moins que l'on puisse dire de Claude Lafitte, c'est qu'il ne manque pas d'audace. Relativement peu connu voilà dix ans, ce marchand, parmi les plus actifs de la rue Sherbrooke, possède, mieux que quiconque, l'art de dénicher les grands maîtres et un sens des relations publiques qui ne manque pas de rouler. Sa dernière trouvaille, qui en est à sa deuxième édition, consiste en un prix qui porte son nom et qui donne, après concours, à douze finissants en beaux-arts, l'occasion d'exposer dans sa galerie pendant trois semaines, tout en conservant l'intégralité du produit de leurs ventes. De plus, les trois premiers prix et la mention honorable sont assortis d'une somme allant de mille cinq cents à cinq cents dollars.



Darren Millington
Entre el alba la noche, el camina,
Vaardaman, 1989.
Acrylique sur toile; 175 x 115 cm.

Alors que l'édition 1989 était limitée aux finissants québécois, l'édition 1990, qui est basée sur une centaine d'inscriptions, était ouverte aux étudiants de toutes les écoles d'art du Canada. «Éventuellement, dit Lafitte, nous ouvrirons le concours à l'Amérique et pourquoi pas à l'Europe.» Si l'opération de relations publiques apparaît au premier abord assez évidente, il n'en reste pas moins que, dans l'opinion de Claude Lafitte, il est nécessaire de contribuer à une dynamique, de créer des effets d'entraînement qui ne peuvent qu'être bénéfiques à tout le monde...

Le jury de cette année est composé de JoAn Mead, conservatrice de la collection Alcan, de Beverly Parker, conservatrice de la collection de la Banque Royale, de Gino Molinari, responsable du dossier à la galerie, et de Claude Lafitte. Parmi les finalistes, notons Sara Hartland-Rowe, du Nova-Scotia College of Art, Michael A. G. Jacobson, de l'Université du Manitoba et Darren Millington, de l'UQAM.

Jean-Claude Leblond

QUÉBEC

Passion créatrice et dérive de l'imaginaire

Paul Hunter, depuis neuf ans à New York, est revenu à Québec y présenter sa première exposition individuelle. Il a été accueilli tel... un fils prodigue, alors que les seuls échos de sa carrière qui avaient atteint la capitale provenaient, en fait, de Montréal, à l'occasion de ses participations, remarquées, aux événements *Lumières, perception-projection* (1986) et *Les temps chauds* (1988). Au Musée du Québec (du 12 avril au 20 mai), la conserva-



Paul Hunter
Hortus Conclusus II, 1988.
Bronze; 12 x 16,5 x 5 cm.
(Photo Patrick Altman, Musée du Québec)

trice en art actuel, Louise Déry, a conçu, à partir de la production pourtant très éclatée de Hunter, une exposition d'une cohérence remarquable. Consacrée aux cinq dernières années de production de l'artiste, Œuvres en vue réunit autant des pointes sèches des gratte-ciel new-yorkais que des encaustiques recelant de fabuleux «street jewels», des jardins miniatures fossilisés dans le bronze que des «body prints» du corps même de l'artiste. Sans oublier, bien sûr, ces fameux paysages urbains dissimulés dans des boîtes longues et minces...

Plus qu'un carnet de voyage ou de séjour, ces collections d'objets disparates évoquent le cabinet de curiosités du XIX^e siècle, mais surtout, nous font voir *autrement* un environnement quotidien *muséographié*. Ce faisant, Paul Hunter y démontre une passion créatrice tout à fait dévorante et surtout très...contagieuse!

Cette frénésie de créer, peu importe les moyens, se retrouve chez Paryse Martin, dont on ne saurait dire si elle est graveure, peintre ou sculpteure, tant elle se plaît à pratiquer l'impureté! A la Galerie du Grand Théâtre de Québec toutefois (du 10 au 29 avril), l'artiste s'est davantage distinguée par ses sculptures d'une ornementation tout à fait outrée (mais combien appréciée!), explorant le concept du recouvrement. Intitulant son exposition: *En hommage à Pie V*, Paryse Martin, ironique, répliquait en fait à la censure dont ses sculptures-pénis avaient été l'objet, quelques semaines plus tôt. S'emparant du motif de la feuille de vigne supposée cacher le sexe des nus du Vatican, Martin a taillé dans le bois des formes languides, très organiques, et surtout superbement parées de couleurs brillantes et patinées, ainsi que des morceaux (cloutés!) de formica, de fourrure, de cuir, de feuille de cuivre, auxquels s'ajoutent une multitude de petites fleurs... façonnées à la douille à pâtisserie. Dérivé de la sorte, l'imaginaire de Martin est un délice!

L'humour est aussi présent dans la récente production de la photographe de Québec, Lucie Lefebvre. *Habits d'objets*, chez VU (du 11 avril au 6 mai), ne manquait pas de faire sourire alors que le regard avait l'impression d'examiner une curieuse galerie de portraits. C'est qu'à

coup de bougeoirs, gobelets, couvercles, plumeaux, coquillages et autres bibelots dépareillés, Lefebvre construit de petits personnages curieusement accoutrés, qui flirtent avec un surréalisme fort espiègle. Mais cette seule lecture réduirait la portée réelle de son travail, parce que les photographies de ses assemblages, placés devant un fond peint en trompe-l'œil, sont par la suite retouchées au pinceau de la même façon. Faisant référence tant au portrait en pied, pris en studio à la fin du 19^e siècle, qu'à la relation entre l'objet réel et son illusion, Lucie Lefebvre suscite de fécondes réflexions sur la nature de la photographie et celle de la peinture.

Si la narration a sous-tendu la production de Danielle April et Paul Béliveau pendant les années 80, la nouvelle décennie les voit s'en écarter par des voies différentes. Ainsi April (chez Estampe Plus, du 11 mars au 5 avril), a-t-elle entrepris de réactualiser le formalisme dans sa peinture, la forme du caïque étant davantage utilisée pour la qualité de sa forme en arc de cercle tenu que pour son sens premier d'embarcation. Résultat: une investigation serrée au niveau de la couleur, de la matière et du traitement de la surface, l'artiste usant, avec lyrisme, des artifices de la séduction. Cependant, la figuration ne se trouve pas évacuée pour autant, alors que quelques objets réels (récipient, couteau) ou des personnages s'immiscant subtilement dans les travers les taches de couleur associent la présence humaine à cette apparente abstraction.

Cette présence, Paul Béliveau (chez Estampe Plus, du 6 au 31 mai), l'évoque quant à lui par l'entremise de tableaux désertés, éminemment nostalgiques, où prédominent des objets tirés du quotidien le plus banal, et des lieux inhabités. Entre eux s'insèrent des références à l'histoire de l'art ainsi qu'à la mémoire. Tels des poèmes énigmatiques, ces œuvres constituées d'images juxtaposées accusent une certaine résistance au regard. Contrant, de surcroît, la linéarité de la lecture par une variété de traitements picturaux, le peintre fonctionne aujourd'hui par ruptures et renvois, afin d'entraîner – avec les risques de déperdition du sens que cette entreprise peut comporter – l'imaginaire à la dérive.

Marie Delagrave

SHERBROOKE

François-Marie Bertrand: peindre pour voir

Dire, ou écrire, que la peinture de François-Marie Bertrand se soucie de la mode comme d'une guigne est sans doute la

seule opinion que l'on puisse avancer, à propos de ce travail, sans risquer d'avoir à la réviser ou à la nier au moindre mouvement d'une pensée critique.

Absence opaque, l'exposition qu'il présentait (du 25 mars au 22 avril), à la galerie de l'Université de Sherbrooke, obligeait en effet le visiteur, et ce n'était pas le moins plaisant de l'expérience, à remettre continuellement en cause le bien fondé de ses premières perceptions visuelles, autant que la justesse de ses premières impressions et tentatives d'identification et de comparaison. Un second regard, un autre angle de vision, un retour sur la pensée, suffisait à réintroduire un doute salutaire dans l'engrenage dangereux de la dénomination.

Ce n'est pas tant que les mots qui recouvrent les choses soient faux, c'est plutôt que nos habitudes les font trop étroits et en durcissent les articulations. Un coup d'œil sur l'exposition, ses surfaces géométriques, ses couleurs unies, l'apparente rigueur de ses structures, et l'idée qui nous vient à l'esprit est celle du formalisme, daté par l'histoire, et toujours associé au fonctionnement raisonnable et raisonné de l'intellect. Mais, au second regard, le formalisme de la peinture de Bertrand intègre des données qui élargissent les frontières dont nous nous plaçons à le cerner.

Les pièces sont composées de trois ou quatre châssis rectangulaires, d'épaisseurs et de formats différents, disposés dans un rigoureux rapport d'espace. Mais les couleurs monochromes qui les recouvrent, les rouges, les jaunes, les verts, les violets, ne vibrent pas seulement de l'exacte proportion des formes et des tonalités, elles sont intenses de leur propre matérialité et de la vie même du corps de l'artiste qui les applique à mains nues, couche liquide après couche translucide sur la surface dure de bois ou de métal.



François-Marie Bertrand
Un don de Dieu n'est pas nécessairement un cadeau, 1989.
Acrylique sur bois; 132 x 97 x 7 cm.

Il n'y a aucun doute quant à la précision du placement des éléments les uns par rapport aux autres, mais le simple fait qu'il s'agisse d'éléments séparés instille dans l'esprit du spectateur la notion d'autres possibles. Devant cette rigueur, pourtant indispensable, il ne fait plus face à la loi, mais à «... un cas particulier du désordre».

A réviser aussi l'impression qu'il pourrait s'agir d'une peinture «hors du temps». Elle est au contraire parfaitement datée, et datée d'aujourd'hui. Elle n'emprunte rien à la peinture d'hier: elle est construite sur elle et sur son histoire. Mais elle n'est pas, pour le spectateur, une peinture d'érudit. Elle n'a pas à être reconnue, ou connue, ou même comprise: elle ne peut être qu'expérimentée. «Je fais de la peinture pour voir, dit François-Marie Bertrand, pour y lire ce que je pense, car l'art est vraisemblablement manière de penser...» C'est la voie tracée au visiteur. Passer et repasser devant les tableaux, en faire vibrer les formes et les couleurs, et puis douter de ce que l'on vient de voir, et puis douter de soi... pour apprendre à se connaître.

Jean Dumont

OTTAWA

Les parcours choisis de Hamish Fulton

Les expositions consacrées à la photographie se sont imposées ces derniers mois à Ottawa par leur régularité et leur envergure.

Richard Nigro ouvrait en avril, à la Galerie 101, une série d'événements et d'installations qui redisent la diversité des pratiques en photo. Son exploration soutenue des lieux de l'intime se poursuit dans des œuvres où il réussit à éclairer et à nommer un entre-deux, investi d'émotions à la fois troubles et fugaces. Ailleurs on pouvait voir les travaux plus documentaires de Richard Holden et de John Flanders, à la Cour des arts, et de Philip Fry, à la galerie Ufundi.

L'incontournable exposition *Hamish Fulton: Sentiers 1969-1989*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada (du 30 mars au 21 mai), excédait par son projet artistique et son installation les limites attendues du genre. Fulton photographie peu, même très peu, lors de ses marches dans les vastes territoires ouverts de la planète, qui s'étendent du Mexique au Népal. Il ne retient souvent qu'une seule image qui condense, en quelques mots descriptifs, l'essentiel de son itinéraire matériel. Mais le paradoxe fascinant de cette œuvre – qui dialogue à la fois avec les tracés de pierres de Richard Long (le



Hamish Fulton
Winter Nights.

compagnon de plusieurs marches) et l'écriture conceptuelle de Joseph Kosuth – consiste à dématérialiser la photo jusqu'à la limite de la disparition (une photo métonymique du parcours), tout en lui restituant le poids d'une réalité spirituelle.

Le parcours, d'une grande simplicité, consiste à marcher et à être; à renouer avec la tradition nomadique des autochtones, des hommes du désert, des ascètes orientaux pour qui le *tathata* («comme c'est») demeure l'expérience fondamentale. A une époque marquée par la fragmentation du sens, par une conscience aiguë de la facticité de l'image et par les déconstructions de tout ordre, les notations de Hamish Fulton rétablissent une équivalence entre le sens holistique d'une nature ouverte, et les moyens plastiques correspondants.

L'installation de ses photos, de ses graphismes muraux et de ses textes poétiques dans les grandes salles du musée, réussissait à suggérer un itinéraire simultanément vécu et pensé comme totalité. *No walk, no work.*

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

Des icônes qui resémantisent notre univers

Les rapports entre l'homme et l'univers ayant changé depuis que l'homme peut le détruire plus facilement qu'il ne peut le sauver, les icônes du passé ont perdu leur prestige. Fin aussi de leur mystère, d'où leur entrée en foule dans les musées qui les accueillent comme un refuge ou un paradis artificiel. D'où le besoin, chez certains, de créer de nouvelles icônes qui sortent tout armées, comme jadis Pallas Athéna, non pas du cerveau de Zeus cette fois-ci, mais de celui de l'artiste, créateur

lui aussi, mais d'images nées de son subconscient et de l'actualité qui peuvent s'en proclamer les parents légitimes.

De l'automatisme, Jack Shadbolt retient le geste libérateur, le geste qui crée des formes non dictées par la raison. Héritier également de la tradition biblique, l'artiste plaque ses images intérieures sur des symboles connus, de préférence tragiques. De la fusion de l'irrationnel et du sacré résultent des images qui surprennent, qui étonnent et qui parfois même irritent par ce qu'elles semblent avoir de gratuit ou de sacrilège, comme les plumes de *Sign* (acrylique sur toile, 1989) clouées à une croix qui est aussi un chevalet, lui-même entouré de signes anciens (soleil, nuages, etc.) ou modernes (flèches d'orientation). Plus on se familiarise avec elles, plus on est troublé, puis ému par la vérité qui se présente à soi comme nulle part ailleurs, comme une apparition insolite donc. Chaque tableau – je parle uniquement des meilleurs – est un buisson ardent qui jette sur l'homme une lumière affreuse qui consume, qui brûle, qui détruit, qui s'en prend à l'essentiel, au cœur même des choses dont il ne reste plus qu'une ossature, ou quelques fragments qui continuent de fonctionner comme une roue continue de tourner sur une voiture renversée.

Peinture de l'accidentel, de l'immédiat, du temps suspendu comme un condamné à une croix (*Engrams of a Dead Christ*), ou comme un épouvantail (*Winter Scarecrow*). Monument élevé à la mémoire de ce que nous sommes pendant qu'il y a encore quelqu'un pour y penser et pour le faire (*Monument for an artist*). Mâts totémiques de la fin du XX^e siècle, prétentieux comme ceux des Amérindiens de la Côte du Pacifique, mais plus dérisoires puisqu'ils ne rappellent pas les racines



Jack Shadbolt
Sign, 1989.
Acrylique sur toile; 132,5 x 122,5 cm.
(Photo Philip Grant)

glorieuses d'une famille qui s'enorgueillit de ses ancêtres. Ces mâts d'un genre nouveau (e.g. *Tower at the Edge*) sont composés de détritiques: objets trouvés, comprimés, méconnaissables, entassés comme les pierres d'un inukshuk mais ne servant à rien, ni à indiquer aux hommes la route à suivre, ni à détourner les animaux de la leur. Car ces mâts ont été élevés dans un décor d'après la catastrophe, «at the edge» précise Shadbolt, c'est-à-dire à la limite, donc près du précipice ou du gouffre.

Dans cet univers dépeuplé, dans cette atmosphère irrespirable, l'avenir est dans les œufs d'insectes. *Survivors* (1989), qui prolonge la suite des *Transformations* des années 70, rassemble une colonie de cocons ou de larves crevées, percées ici et là par des filaments qui pourraient être des pattes, des tentacules, des antennes, à moins que ce que j'ai pris pour des cocons ne soient des semences qui germent. Vie végétale ou vie entomologique, haute en couleurs, aux essences variées, seules capables de se multiplier sous ce ciel bas et mauve.

Le pessimisme que j'y vois, je le trouve également dans les titres, qui viennent après que l'œuvre est terminée, ce qui était aussi, on s'en souviendra, l'ordre que suivait Borduas auquel je ne puis m'empêcher de penser, à cause de la composition des tableaux de Shadbolt où les icônes assez bien définies paraissent au premier plan devant un fond vague divisé à l'horizon entre ciel et mer ou ciel et terre.

Plus humaniste que métaphysicien, Shadbolt s'en tient à ce qu'il connaît, à la condition humaine, sans Dieu, face au vide. On voudrait croire que les couleurs vives indiquent que cela se fait sans angoisse, mais devant ces scènes sans regard humain pour les interpréter ou pour les vivre, c'est le spectateur qui fournit le seul point de vue possible, et il peut difficilement ne pas faire sienne la désolation envahissante de *Altered Landscape*, par exemple, où tout le paysage n'est plus qu'une nature morte, piquée de troncs d'arbres gris, pourrissant sur place ou abattus, renversés comme les colonnes d'un temple merveilleux dont on peut à peine s'imaginer la splendeur d'origine. Le rapprochement entre la nature torturée et la culture menacée s'impose puisque, dans un autre tableau, *Coastal Classic*, c'est un portique et une colonne canellée antiques qui portent les marques de la destruction, à peu de choses près, les mêmes.

C'est ce qui fait de la dernière exposition de quarante-quatre œuvres récentes de Jack Shadbolt, réparties plus ou moins également entre la Galerie Bau-Xi, à Vancouver, et celle de Toronto (du 20 février au 11 mars), l'événement de la saison auquel sont accourus les collectionneurs des deux villes, ce qui a valu à l'artiste de 81 ans un succès enviable, le tout s'étant vendu en une demi-heure.

Pierre Karch

HALIFAX

Exode des joailliers et des orfèvres

Quand la Fire Works Gallery, qui existe maintenant depuis 13 ans à Halifax, a été rénovée à l'occasion de son 10^e anniversaire, les restaurations effectuées ne furent pas autre chose qu'une confirmation de son excellence. Judith Anderson, sa propriétaire, originaire du Connecticut et elle-même joaillière de talent, a toujours fait sans faille la promotion des arts et des métiers d'art. La remise à neuf de sa galerie de Barrington Street est l'image même du rôle particulier qu'elle a joué dans une ville qui n'est pas réputée pour ses innovations.

Anciennement propriété d'une famille de joailliers bien connus le bâtiment, encore doté de sa façade originale du 19^e siècle aux vitres biseautées, réserve à l'intérieur des surprises nouveau-déco. La décoration des nouvelles galeries de l'étage supérieur et de la mezzanine est à base de courbes et de couleurs variées. Sous ces deux galeries se trouve le magasin Fire Works, ses bijoux sur mesure, ses céramiques et cristaux de premier choix et son bric-à-brac dernière mode de qualité. A travers une vitrine à l'extrémité du magasin – qui constitue, en soi, un mini-espace d'exposition pour les meilleurs artisans de la région – le regard plonge directement dans le sous-sol où l'on peut observer les joailliers en résidence au travail.

C'est dans ces lieux inhabituels que quelques-uns des plus talentueux joailliers et orfèvres de Nouvelle-Écosse ont été présentés pour la première fois professionnellement au public; parmi eux, Peter Lawrence, Beth Biggs, Sabine Mittermayer, Charles Lewton-Brain et Eve Burden. De tous ceux-là, seul Lawrence travaille encore en Nouvelle-Écosse. Les autres ont émigré, Biggs à Ottawa, Mittermayer à Munich, en Allemagne de l'Ouest, Lewton-Brain à New York et à Calgary, et Eve Burden a travaillé, durant les trois dernières années, pour le studio vedette de Karl Stittgen, à Vancouver.

Il est peut-être significatif que Lawrence, l'artiste le plus sédentaire, soit aussi le plus réservé. Sa force, mise en évidence par *Eclipse*, son exposition à Fire Works, tient dans la formulation et la poursuite sans défaillance de sa métaphore thématique. Biggs par exemple, dans son exposition *Amulet*, a des métaphores plus compliquées, plus nouvelles et, par voie de conséquence, utilise un choix plus large de matériaux précieux et semi-précieux pour exprimer sa personnalité et la mystique des pierres précieuses. Mittermayer, dans une exposition sans titre, s'est fait un devoir de n'utiliser que des matériaux négligés ou issus du domaine de la haute technologie, tubes d'argent et de laiton, plexiglass, granite, pierre de lune. Le thème, non précisé,

avait à voir avec les espaces masculins et féminins. Dans la mode du moment, elle utilise aussi des matériaux périssables ou éphémères. Lewton-Brain utilise aussi parfois des matériaux transitoires mais son véritable intérêt est dans les structures de métal. A l'instar du dieu Thor de la mythologie germanique, il façonne foudres, armes et cottes de mailles – pas toujours seulement en images. Son expertise a fait de lui un spécialiste reconnu au niveau international. Son imagination sans repos crée des métamorphoses toujours nouvelles de formes et de structures qui ne sont pas moins monumentales que les enclumes de Prométhée ou de Vulcain.



Eve Burden
Pendentif en or 14k. fondu et laminé sur de l'argent réticulé, avec opale et diamants.
(Photo Eve Burden)

Pour donner une idée de ce qu'est la Fire Works Gallery d'Anderson, Eve Burden est peut-être cependant le meilleur exemple du rôle vital que joue ce lieu de regroupement dans la promotion d'un art et d'un artisanat d'exceptionnelle qualité. Burden, qui travaille régulièrement avec des métaux précieux et des pierres précieuses et semi-précieuses, peut être comparée, au niveau de la sensibilité, à Mozart. Il y a un monde entre les premières compositions de Mozart, un *Divertimento*, par exemple, et ses derniers travaux, tels que *Don Giovanni*, ou le *Requiem*. Et pourtant, il suffit à l'amateur de quelques notes, ou de quelques mesures pour reconnaître la marque du compositeur. Dans le médium bien différent de la joaillerie, Burden rappelle le plus agréablement passionné des compositeurs, à la fois dans sa sensibilité en général, et dans la cohérence interne de l'ensemble de son travail. Une boucle d'oreille de ses débuts peut être différente de son *Once Upon A Time Ring*, sa toute dernière production, par exemple, et il suffit pourtant d'un regard pour reconnaître la signature exceptionnellement sensible de Burden.

Elle perçoit elle-même son style comme marqué d'une certaine «désinvolture». Mais il y a beaucoup plus que cela. En dehors du fait qu'elle travaille avec des matériaux traditionnels, elle est dotée

aussi d'un sens très sûr des relations spatiales des pierres entre elles, ou avec les autres éléments décoratifs, tel qu'une surface perforée ou une pléthore de demi-sphères travaillées en relief directement dans la masse. Un certain degré de liberté a fait lentement son apparition pour interagir avec les formes préméditées. Techniquement, il y a plus de fusion et de martelage et moins de fabrication. A propos d'une de ses récentes pièces, *Moon Shadow Pendant*, Burden parle de ce changement en cours dans les termes de: «ne plus être hypnotisée par les matériaux», et même «batailler avec eux».

Certains changements consistent à employer des techniques plus anciennes dans un nouveau contexte, d'autres sont d'une nouveauté plus évidente. Les pièces de la série des «flèches volantes» sont de cette dernière catégorie. Elles sont sous-tendues par l'idée de l'or coupant à travers l'argent, une notion presque violente dans l'art aimable de Burden. Les pièces sont profondément texturées, le travail qui consiste à chauffer le métal et à laisser certaines parties brûler complètement, est encore parfaitement visible. Une de ces pièces déchiquetées, *Meridian Brooch*, dit le déchirement et la douleur causés par les bouleversements. Elle donne l'impression d'un éclair d'orage tourné contre lui-même, mettant son propre centre en morceaux, laissant des esquilles autour de la blessure. Le spectateur peut presque entendre la musique divine du *Requiem*, ou les pas des invités de pierre de Mozart, ceux du cimetière de *Don Giovanni*.

Ses deux pièces, *Once Upon A Time Ring* et *Enchanted Winter Night Bracelet* réussissent le mariage harmonieux de l'ancien et du nouveau. Bien que l'une provienne de la modification d'une pièce plus structurée, et que l'autre soit construite autour d'un gros cabochon d'améthyste, les deux évoquent la magie des illustrations d'Arthur Rackham, et parlent de la force légendaire des meilleurs dans les contes de fée européens et des meilleurs dans la joaillerie européenne. Dans l'ensemble, gentillesse, passion et beauté sont exprimées par le biais d'une syntaxe à la fois libre et contrôlée, dans le sens où cette liberté provient de la parfaite maîtrise du médium. Une signature musicale, pas moins.

Compte tenu de la qualité, l'exode peut être, ou peut ne pas être, inévitable. Il est réconfortant cependant de constater qu'Anderson, qui s'est récemment mérité un prix pour certaines pièces exécutées en collaboration avec le sculpteur sur ivoire et graveur James Little, continue de faire en sorte que l'art et l'artisanat, à Halifax, ne soient pas des enfants pauvres à la merci de la bonté des étrangers. Et pourtant, l'une des pièces en question, une broche en ivoire sculpté monté sur argent et pierre du Rhin, était prophétiquement titrée: *Escape...*

Astrid Brunner
(Traduction de Jean Dumont)

Les marques d'un grand photographe et autres fleurs du printemps new-yorkais

Bien peu de galeries new-yorkaises font preuve de constance dans le ton et dans la qualité des expositions. Chez les marchands les plus réputés se suivent parfois des collections d'importance diamétralement opposées, des œuvres de valeurs inconciliables. Le spectateur ne peut plus tenir le seul nom d'une galerie pour gage du sérieux des artistes qu'elle expose.

En marge du commerce sans scrupule du monde new-yorkais de l'art, la Grey Art Gallery de New York University présente à chaque fois des expositions d'un intérêt remarquable, tant par le choix des artistes et des œuvres que par les installations elles-mêmes. Son directeur, Thomas Sokolowski, révélait ainsi dernièrement au grand public l'ampleur et la profondeur de la photographie de Peter Hujar, lors d'une rétrospective comprenant 132 photos.

Si Hujar, mort du sida en 1987, à 53 ans, n'a pas fait une carrière tapageuse, malgré trente ans de travail brillant et continu, il a néanmoins marqué une génération entière de photographes qui l'ont fréquenté, dont Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, David Wojnarowicz, etc... Chroniqueur de la vie new-yorkaise des années 70 et 80, Hujar n'a touché qu'au noir et blanc et a presque toujours opté pour des formats quasi carrés.

Il a abordé presque tous les genres, portraits, nus, paysages, animaux, avec succès. Trois mots suffisent à décrire sa manière sans trop la réduire: compassion, vulnérabilité et franchise. Jamais il ne se contente d'une image belle ou charmante; sa caméra s'insinue au cœur même de ses sujets.



Peter Hujar
Goat, 1980.
Épreuve argentique; 36 x 36 cm.

Photographe du «jet set» de la métropole, Hujar brise l'image publique de ses modèles. Susan Sontag perd son masque d'intellectuelle implacable: Hujar la montre détendue, les mains sur la nuque avec une certaine nonchalance. Peggy Lee a beau porter une perruque élaborée, des faux-cils, un maquillage outrancier et un gilet de fils d'or, elle n'est pas ici une reine de la vie nocturne, mais plutôt une femme songeuse au regard empreint de drame.

Les portraits de Hujar démythifient. Ils ne dissimulent pas le lieu privé des «héros» et pourtant ils se situent à mille milles du voyeurisme. La photo de Hujar parle de cœur et de fragilité; elle ne ridiculise ni ne diminue ses objets.

Hujar photographie les animaux comme il étudierait les hommes, directement, sans volonté de séduire. Ses moutons, chèvres, chiens, canards ne sont pas transformés en mignons animaux de compagnie; on pourrait même croire que les bêtes elles aussi ont du mal à vivre, tant Hujar nous ouvre le dialogue avec elles.

Cette droiture se retrouve dans les nus de Hujar. L'artiste montre le corps masculin dans toute sa force et dans toute sa délicatesse. Puissance et fragilité ne sont pas en contradiction mais sont les données de base de l'érotisme, les pôles à explorer. Jamais titillante ni séductrice, la photo érotique de Hujar s'ouvre sur le désir et sur les voies de son assouvissement.

Enfin les paysages de Hujar n'ont rien de cartes postales. Les marines et scènes champêtres offrent aux spectateurs un territoire riche à découvrir, tout comme ses portraits, ses photos d'animaux, ses nus...

La Grey Art Gallery, après cette exposition tour de force, présentait les toiles de Gerhard Richter qui allaient séjourner quelques mois plus tard au Musée des beaux-arts de Montréal. Donc une autre collection hors du commun. L'itinéraire passé et les projets de la galerie, son espace invitant, au Washington Square, en font un des lieux les plus vivants de l'art actuel à New York.

Soho continue de faire pousser ses buildings remplis de galeries d'art. Le dernier-né de ces champignons a grandi au 130 Prince Street. Il héberge entre autres la Louver Gallery qui accrochait, en avril dernier, les tableaux du peintre britannique John Virtue.

Si au premier abord le climat semblait lourd et opprimant dans les salles, il fallait considérer les toiles une à une pour en tirer l'ensemble de la vision complexe du peintre. Les paysages et scènes urbaines de Virtue sont tracés à coups distincts, en noir et blanc. Assemblage de carreaux indépendants mais reliés, ces mosaïques sombres évoquent les villes charbonnières empuissérées et couvertes de suie. Sous cette apparence figée, les tableaux de Virtue soudainement s'animent; les contrastes appuyés deviennent

sources de lumière et, malgré la lourdeur des textures, la ville bouge et la nature frémit.

Chez John Weber au 142 Greene Street, l'allemand Hans Haacke continuait sa dénonciation percutante et inventive. Haacke exposait un gigantesque paquet de cigarettes renversé, laissant rouler sur le sol une partie de son contenu. Réplique exacte d'une marque connue dont le nom a été modifié, la sculpture entretenait les spectateurs des liens entre la Philip Morris (industrie du tabac) et la caisse électorale du sénateur républicain Jesse Helms, à l'origine de la vague de censure qui frappe les arts aux États-Unis. Haacke souligne avec violence le mensonge organisé d'une entreprise qui pose à la protection et à la subvention des arts alors qu'elle fournit des armes à un censeur vulgaire. Le paquet de cigarettes à l'effigie du vil politicien porte aussi son nom; sur chaque cigarette apparaît la Déclaration de l'indépendance des États-Unis assurant la liberté de pensée et de parole à tous, indépendamment de leur sexe, de leur race, de leur religion.

Haacke, encore une fois, tourne le fer dans une des plaies du pays de la grande liberté.

Un autre allemand, Wolfgang Staehle, exposait ses œuvres récentes dans une des galeries privilégiées de l'avant-garde, Koury-Wingate, au 578 Broadway. Rencontre de la mythologie et de la technologie, l'art de Staehle étonne par ses combinaisons. Le fer et les nuages, échafaudages et rêves. A l'extrémité d'un escabeau de métal noir, un écran de télévision diffuse la chevauchée d'un enfant et de Pégase à travers des kilomètres de brumes et de vapeurs. Les curieux et passionnants retours aux sources d'un artiste de l'âge de la vidéo.

Maurice Tourigny

Du métro à l'atelier, ou l'ailleurs imaginaire de FUTURA

1970. Lenny McGurr a 15 ans et habite sur la 103^e rue, au début de Harlem, à New York. A défaut d'une culture en arts visuels fournie par le milieu, il a pour lui l'ardeur et la disponibilité de la jeunesse. Ses jeux: des dessins à la bombe sur les wagons du métro et, idéalement, dans des endroits aussi inaccessibles que possible pour qu'on ne puisse pas enlever sa signature: FUTURA 2000, faite en vitesse avant l'arrivée des policiers.

1980. Conviés par la partie la plus fûtée de l'establishment, les graffitistes sortent de leurs souterrains. Les empreintes de leurs scripts délinquants leur ont ouvert les portes de la ville. Grande exposition à la Mecque des institutions artistiques, P.S. One, départ vers les ga-

leries «légitimes», la mode, quoi! Et pour Futura, la rencontre de cette énigme qui a troublé les plus grands, la toile. L'espace blanc, vierge qui vous nargue de tout son passé de références, la toile que vous avez achetée vous-même et qui va vous interroger aussi durement que vous questionnez tout. Un piège inespéré, surtout pour qui n'a connu, de créer, que la rage.

1990. Lancé avec succès mais sans préavis dans la carrière internationale, Futura a mis la pédale douce pour se remettre des soubresauts qu'il a connus. Fidèle à Philippe Briet chez qui il expose depuis 1988, il présente cette fois, dans la nouvelle galerie ouverte par le jeune marchand français à Soho, un ensemble d'une dizaine de tableaux à l'acrylique et émail en vaporisateur, réalisés depuis le début de l'année.



Futura 2000
Stupide, 1990.
Acrylique et émail en vaporisateur sur toile;
183 x 244 cm.
Gracieuseté Galerie Philippe Briet, New York.

L'exposition se divise en deux temps fort dissemblables, quoique ayant chacun une profonde unité. D'abord quatre tableaux d'assez grandes dimensions. L'un bleu; deux autres, l'un rouge et l'autre vert, chacun avec une parole, et le dernier plus violacé. Le rythme est vertical, le tableau presque monochrome sur fond blanc, la couleur tombe de haut en bas de la toile en une série de gestes crépitants laissant au passage des fenêtrés, petits blocs découpés de rythme, pendant que la précipitation continue à vive allure. Cascade photographiée par la rétine, en un éclair, qui devient la vision, arrêtée par l'artiste, du tableau.

On retrouve ici les jets à la bombe, de formes grillagées, simulant échafaudages, derricks, grues, sur des chantiers déserts ou en plein ciel, donc plein espace. Et toujours l'instinct de la course, le geste qui fuit vers l'imperceptible, l'allusion à qui est venu et a signé subrepticement. Dans les autres tableaux, les masses colorées sont plus organisées les unes en fonction des autres, le but étant d'enfermer la narration dans ses contours, de cerner les limites de la toile, d'en couvrir la surface au lieu de la traverser en vitesse, d'arrêter l'œil en étalant les

masses d'un geste plus lourd de matière, plus réfléchi, pour souffler un peu. Ce groupe comprend 4 toiles. Il reste un dyp-tique, des formes, sombres en la partie basse, jaillissant vers à peine une giclure dans la partie supérieure, où elles éclatent. Puis un panneau sur acier, étonnamment impressionniste.

Mots et autres. Dans le tableau rouge, le mot «stupid» bien à la surface, ni collage ni message; «stupid», une parole devenue banale dans la bouche des copains, interjection courante, impertinente pour désigner le kétaire, le drab, l'inimportant, ajoutée au travail joyeux de l'artiste. Enfin, le Kamikaze. Un avion en chute, à peine élaboré, avec son pilote précipité dans un espace de science fiction et soufflant comme un héros de BD un: SEEEYA.

Beaucoup d'imagination, de bondissements, d'allusions à des mondes inconus, de clins d'œil en raccourci, d'élan gracieux et d'humour. Avec juste ce qu'il faut d'inquiétude devant la toile pour que le moteur n'arrête pas de marcher.

(FUTURA 2000, du 11 avril au 5 mai, Galerie Philippe Briet Inc. 558 Broadway New York 10012.)

Paquerette Villeneuve

PARIS

Passages de l'Image

L'une des grandes caractéristiques de l'art de notre époque serait l'intérêt grandissant des artistes pour tout ce qui est rapprochement entre photographie, cinéma et vidéo, auquel on assiste depuis la fin des années 70.

Ces «passages» de l'image seront, pour la première fois, au cœur d'une exposition documentant ces nouvelles pratiques de croisements. Celles-ci impliquent forcément une réflexion aiguë sur la nature et le rôle des images dans notre société.

Présentée dans les galeries contemporaines du Centre Pompidou, l'exposition Passages de l'Image, organisée par le Musée national d'art moderne (du 18 septembre au 18 novembre 1990), rassemblera un ensemble d'œuvres utilisant la photographie, le cinéma et la vidéo, mais aussi quelques-unes des nouvelles technologies – images de synthèse, vidéodisque, haute définition. En parallèle à ces installations des artistes: Dennis Adams, Robert Adams, Geneviève Cadieux, Jean-Louis Garnell, Dan Graham, Bill Henson, Gary Hill, Thierry Kuntzel, Suzanne Lafont, Chris Marker, John Massey, Marcel Odenbach, Michael Snow, Bill Viola, Jeff Wall, Graham Weinbren et



Bill Viola
Passage.

Roberta Friedman..., une rétrospective d'une centaine de films, mêlant œuvres classiques, récentes et expérimentales, et une autre d'autant de bandes vidéos seront projetées, documentant ainsi l'analyse de ces médias en rapport avec la photographie, et par extension la peinture, de même que les croisements transmédiatiques qui interviennent entre ces médias et les images de synthèse.

« Cette rétrospective doit être considérée comme le cadre, en quelque sorte, de l'exposition. Il y a là beaucoup de films mais il vaut mieux excès que défaut », de souligner Catherine David, l'une des trois commissaires chargés de l'exposition. « Il s'agissait de donner à l'exposition le plus riche contexte possible. On y verra tout autant, à côté des bandes vidéos, les chefs-d'œuvre de l'histoire du cinéma, que des films de grand public que l'on pourrait qualifier de vulgaires. Il ne faut pas oublier que certains effets spéciaux et tout un travail sur l'image contemporaine ont d'abord été inaugurés dans des films souvent un peu bébêtes. »

C'est ainsi que l'on pourra revoir *Blow-Up*, d'Antonioni, aux côtés d'Yvonne Rainer, de Godard, de *Who framed Roger Rabbit?* et de bandes de Nam June Paik.

Quant aux images de synthèse, celles-ci, selon Catherine David, seraient, du moins pour l'instant, « davantage intéressantes par les enjeux théoriques qu'elles proposent que pour leurs accomplissements. Les résultats, conclut-elle, sont souvent décevants et un peu académiques par rapport à ce que l'on était en droit d'attendre. »

Les grands passages de l'exposition concernent avant tout les passages entre les images qui bougent (cinéma, vidéo) et celles qui ne bougent pas (photo, pein-

ture, bien que celle-ci ne soit présente dans l'exposition qu'à titre de référence). De plus en plus, observe-t-on dans le cadre de ces relations, le cinéma et la vidéo auraient tendance à laisser s'exprimer le photographique, isolant et décomposant l'image fixe, en faisant le moteur d'une séquence ou d'une quête. De son côté, la photo cherche à attirer le mouvement en le fixant par le flou ou le travaillant par la série.

La seconde série de passages concerne les images qui bougent. Il s'agit des relations de plus en plus multiples et croisées entre le cinéma et la vidéo avec, comme deuxième axe, celui du passage des images analogiques aux images digitales. Ici, l'image de synthèse posséderait le privilège ambigu de « passeuse », par la tension nouvelle qu'elle introduit entre la recherche de la figuration et la référence et par sa capacité illimitée d'arbitraire. Quant aux rapports entre le cinéma et la vidéo, ces derniers prennent en compte la nature différente des écrans. L'image est décomposée, fragmentée par l'effet-vidéo qui, surtout, questionne son statut en la multipliant. Hantée par sa nouvelle capacité de transfiguration, la vidéo aurait tendance à rendre compte d'un passage nouveau entre le cinéma et la peinture.

Si le programme de films et de vidéo fait vivre et sentir l'histoire de ces passages en les rendant sensibles, l'exposition, à travers les œuvres, les matérialisent directement. Elle s'ouvre sur deux œuvres charnières. Un vidéodisque à participation, conçu par Graham Weinbren, sert de miroir conceptuel à l'ensemble. A l'entrée, une pièce construite par Dennis Adams représente, dans un espace conçu à cette fin, les différents modes de l'image.

Dans la plupart de ces figurations, la représentation du corps, multipliée ou fracturée, traverse ces Passages de l'Image. Visages géants face à face, dans l'installation de Geneviève Cadieux sur le dispositif photographique, l'un immobile et l'autre qui se décompose. Visages en de multiples états dans la pièce traitant du voyeurisme médiatique de John Massey. Corps du spectateur multiple, apparaissant avec humour dans l'hologramme, de Michael Snow, pour ne donner ici que des exemples plus familiers. Selon Catherine David, la forte représentation canadienne – avec ces trois artistes, plus Jeff Wall, venant du pays de McLuhan – s'expliquerait tout simplement « par la familiarité avec laquelle les nouvelles techniques sophistiquées de l'image sont employées en Amérique du Nord, avec une génération d'artistes d'avance par rapport à l'Europe. » Après Paris, Passages de l'Image sera présentée à Barcelone (Fondation Caixa de Pensions), à Toronto (Power Plant, du 10 mai au 16 juin 1991), à Columbus, Ohio (Wexner Art Center) et à San Francisco (Modern Art Museum).

René Viau

La galerie L'Art français change de nom

Après cinquante-six ans d'existence, La Galerie l'Art français de la rue Sherbrooke changeait de nom récemment pour prendre celui de son propriétaire actuel, Jean-Pierre Valentin. Autrefois logée rue Laurier, près de l'Avenue du Parc, la galerie l'Art français est une des plus anciennes galeries à Montréal avec la galerie Dominion. Fondée par le couple Lange, elle a été achetée il y a quinze ans par Jean-Pierre Valentin qui, en 1986, en déménageait les locaux au 1434 de la rue Sherbrooke ouest, dans le quartier des grandes galeries.

Selon Jean-Pierre Valentin, le nom même de la galerie portait à confusion puisque les expositions qui y sont présentées ne proviennent pas du tout de France. C'est la raison pour laquelle, il a préféré, à l'instar de ses collègues, lui donner son propre nom.

Avec deux employés et dix-huit artistes attirés, la galerie organise une douzaine d'expositions chaque année et comporte un très bel inventaire des grands maîtres canadiens tels: Jean Dallaire, Goodridge Robert, Suzor-Côté, Alfred Pellan et Marc-Aurèle Fortin dont elle a été le représentant exclusif pendant des années.

Jean-Claude Leblond