

Expositions

Volume 36, Number 146, Spring 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53674ac>

[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

(1992). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 36(146), 54–69.

EXPOSITIONS

MONTREAL

AVANT-GARDE
RUSSE 1917-1935

Dessins d'architecture de l'avant-garde russe 1917-1935, Centre Canadien d'Architecture - CCA - du 19 juin au 15 septembre.

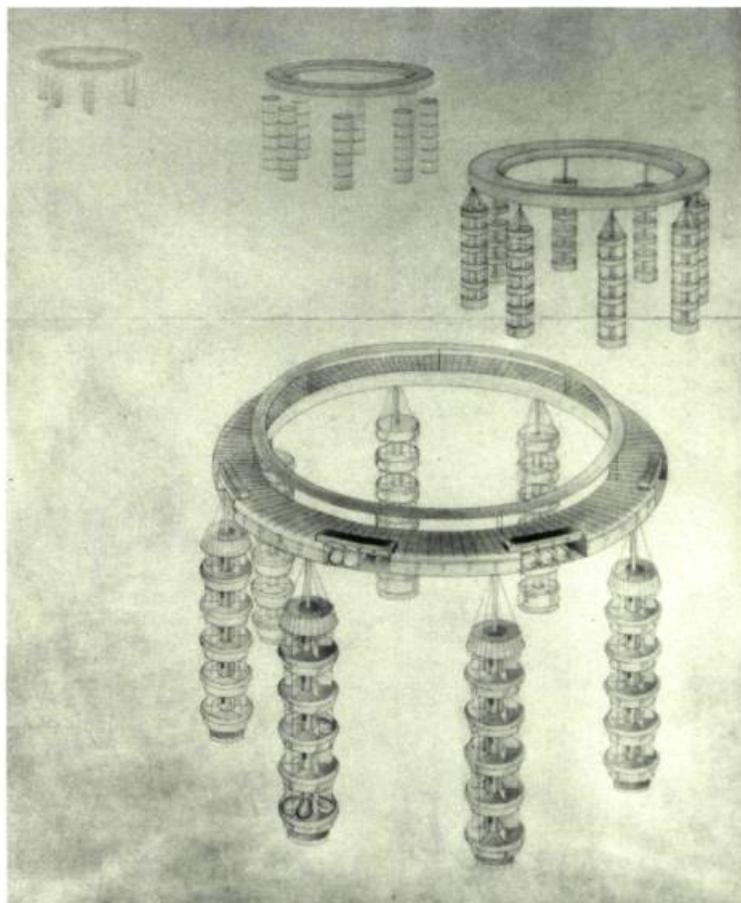
Publications de l'avant-garde soviétique, Centre Canadien d'Architecture - CCA - jusqu'au 27 octobre.

Deux expositions organisées par Stuart Wrede pour le Museum of Modern Art de New York, à partir des collections du Musée d'architecture A.V. Chichouchev de Moscou, et, par Irena Zantovska pour le CCA. La complémentarité des corpus de ces expositions s'avère essentielle à la compréhension du contexte intellectuel et politique particulier duquel l'architecture et l'édition soviétique des années 20 ont émergé.

Grâce à un accrochage efficace, cet ensemble de dessins d'architecture, de projets, de croquis, de travaux d'étudiants, de diver-

ses expériences de concepts architecturaux imaginaires de l'Avant-garde russe dont la philosophie créatrice permet les plus fantastiques utopies aux solutions les plus «utilitaristes». Dessins qui pour la plupart sont répertoriés dans le très sérieux ouvrage *Pionniers de l'avant-garde soviétique*⁽¹⁾ qui nous fait voir une page importante de l'architecture du XX^e siècle à qui l'architecture mondiale doit en partie son évolution contemporaine.

Au gré des salles, l'exposition nous révèle le récit de cette «perestroïka» (reconstruction) des années 1917-1935. Ces «architectures sur papier» dans lesquelles rivalisent l'esprit réactionnaire d'un Konstatin Melnikov avec son projet *Commissariat pour l'industrie lourde*, 1934, et celui visionnaire de Georgi Krutikov, avec ses dessins de *Ville Flottante* ou encore de son étonnant *Monoplace volant* réalisés tous les deux en 1928, alors que dans le monde il n'était question ni de fusées, encore moins de voyage spatial.



Georgi Krutikov, Cité aérienne; projet d'un ensemble de centaines d'unités d'habitation, Moscou, Détail d'une coupe transversale, élévation, 1928, Encre et crayon sur papier, 115 x 94,5 cm. Coll. : Musée d'architecture A.V. Chichouchev, Moscou.

L'exposition nous montre clairement que la recherche architecturale russe de ces années tumultueuses côtoie la nouveauté et le traditionnel, l'utopique et le réalisme qui se confondent et s'opposent simultanément.

Par exemple, à l'entrée de la deuxième salle deux œuvres illustrent bien ces courants: le traditionnel et le nouvel ordre architectural. Le *Monument aux victimes de la Révolution à Helsinki*, 1917, une perspective aux contours lourds représentant un immeuble massif symbolisant le réalisme soviétique, est un dessin de l'élève Vladimir Tchchouko, qui participera plus tard à l'élaboration du plan définitif du très imposant *Palais des Soviets*. Une tour étagée surplombée d'un Lénine triomphant. Ce dessin s'oppose carrément dans le traitement et dans le propos avec celui de Nikolai Kolfi, également étudiant en architecture aux VkhOUTEMAS⁽²⁾ et qui, ultérieurement collaborera aux projets russes de l'architecte français Le Corbusier. Sa proposition est *Décoration pour le premier anniversaire de la Révolution d'Octobre - «le coin rouge»*, 1918, dont le discours révolutionnaire est évident.

En regardant ces diverses architectures, on ne peut s'empêcher de songer aux Architectes de Kasimir Malévitch qui avec ses disciples Ilia Chashnik, Nicolai Souetine, Lazar Khidekel dont les projets étaient perçus comme utopiques, refusaient la symétrie ennuyeuse et l'absence d'une dimension cosmique. La conception de ces propositions ne se limitait pas aux besoins matériels de cette société mutante.

En complément, l'exposition nous donne à voir le célèbre et quasi introuvable ouvrage de Kasimir Malévitch *Suprématisme, 34 dessins*, publié à Vitebsk en 1920. Ouvrage qui

renferme les principaux éléments pédagogiques de l'enseignement du maître à l'Ounovis.

La passionnante, mais trop brève partie consacrée aux publications soviétiques présente les numéros 3 et 4 de la revue *LEF* (Front gauche de l'art), cette très radicale revue publiée à Moscou en 1923 et 1924. Publication dont les principaux objectifs étaient de découvrir de nouvelles formes d'expériences littéraires et artistiques sous la direction littéraire du poète Vladimir Maïakovski, et dont la conception graphique était confiée à El Lissistky et à Alexandre Rodtchenko.

Aussi, un exemplaire de l'unique numéro de *ASNOVA* (Journal des architectes novateurs) publié en 1926 à Moscou sous la direction de El Lissistky et en collaboration avec l'architecte Nikolai Ladovski qui se voulait le porte-parole des rationalistes «qui désiraient unir l'art et la vie de la manière la plus utile et expressive possible».

Le livre, la revue, l'affiche ont fait de l'édition le véhicule privilégié pour l'intégration de la forme, du langage et de l'idéologie politique bolchévique.

La qualité de l'ensemble de cet inventaire de dessins d'architecture et de publications fait bien voir l'envergure du rêve révolutionnaire qui accompagne cette période de grande intensité créative qui a suivi la Révolution d'Octobre de 1917.

Un privilège historique que d'avoir l'opportunité de comprendre mieux le début de ce mouvement révolutionnaire que fut l'avant-garde, ceci, au moment même où il se termine.

(1) *Pionniers de l'avant-garde soviétique, 1920-1930*, 1544 illustrations, Selim O. Khan-Magomedov, Thames & Hudson, Londres 1987

(2) *VkhOUTEMAS*, école qui offre un programme d'enseignement expérimental très libre qui englobe tous les arts dans un esprit d'avant-garde et de recherche, des ateliers d'art, de techniques et d'architecture. Expérience soviétique singulière des années 20.

VIE ET PASSION D'UN «SAMORODOK»

Jean-Claude Marcadé, *MALEVITCH*, Casterman-NEF, Paris, 1990, 279 pages, 350 ill. n/b et coul.



Dès l'introduction de l'impressionnant ouvrage de Jean-Claude Marcadé, nous faisons connaissance avec «celui qui a porté au XX^e siècle l'abstraction picturale et conceptuelle à ses limites absolues».

Kasimir Malévitch, le fondateur du suprématisme, que l'on nomme en russe «Samodorok», mot qui veut dire «pépète» et qui désigne au figuré «tout homme exceptionnel auteur de sa propre naissance et que rien ne laissait prévoir qu'il puisse jouer un rôle important».

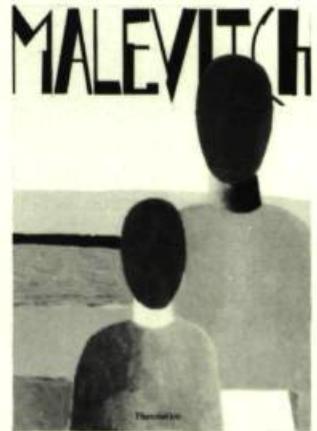
Jean-Claude Marcadé, en fait, nous offre la «première vraie monographie quasi exhaustive qui ait jamais été consacrée à cet important artiste», affirme Pascale Bertrand dans un récent

numéro de *Beaux-Arts Magazine*. Il fait bien ressortir l'aspect aventurier du caractère Malévitch dont les prises de positions politiques radicales vis-à-vis de l'art russe académique traditionnel habite encore notre réalité picturale et architecturale actuelle. Le texte savant de cet expert n'entrave en rien l'accessibilité à la compréhension du *Malévitch* de Marcadé.

Conçu expressément pour soutenir et aider le lecteur dans sa démarche vers la découverte des multiples dimensions de Kasimir Malévitch, tant créatrice, philosophique, pédagogique que spirituelle.

MALEVITCH ARTISTE ET THÉORICIEN

En collaboration, *Malévitch, artiste et théoricien*, Paris, Flammarion, 1990, 243 pages, 211 ill. n/b et coul.



Inspiré d'une conférence organisée à l'occasion de l'exposition Malévitch à Leningrad en 1988, également à Moscou et à

Amsterdam, cet album réunit les textes de six scientifiques de différents pays.

D'après l'introduction de Evguenia Petrova, les auteurs désirent approfondir la vie et l'œuvre de Malévitch afin de permettre aux compatriotes soviétiques de découvrir l'impact de l'importante recherche de celui qui a choisi après la Révolution d'Octobre de 1917 de ne pas s'exiler et de poursuivre son travail en Russie.

Ces articles sont consacrés à différentes périodes de l'évolution artistique du peintre, dont un de la critique américaine Charlotte Douglas qui parle des débuts de l'artiste et de sa *Théorie de l'art occidental*. On y trouve également des textes de Joop M. Joosten, Irina Vakar, Evgueni Kovoun, Dimitri Sarabianov, Irina Karassik sur qui malheureusement on ne nous dit pas grand chose.

L'originalité de cet album réside dans la publication d'un texte inédit de Malévitch de vingt et une pages écrit en mars 1924: *Dans mon expérience de peintre*. Texte jusqu'à tout récemment gardé dans des archives privées de St-Petersbourg (Léningrad).

Pour une première lecture sur Malévitch et le suprématisme, c'est un ouvrage bien documenté, car les textes en général sont plus près du ton de la vulgarisation que de la spécialisation d'un ouvrage de références.

Il a pour fonction principale de piquer la curiosité du lecteur.

Léocadia Lachance

LES SOUVENIRS SPATIALISÉS DE MELVIN CHARNEY

Centre canadien d'architecture, du 7 octobre au 12 janvier 1992.

Le Centre canadien d'architecture, qui a décidé d'un faible prononcé pour Melvin Charney, présentait jusqu'au 12 janvier la première rétrospective de l'œuvre de cet artiste-architecte qu'on peut voir, en partie, dans les salles qu'on lui a réservées et, en entier, dans l'excellent catalogue qu'on lui consacre et qui le consacre: *Paraboles et autres allégories. L'œuvre de Melvin Charney 1975-1990* (CCA, 1991, 214 p.).

Ancien de Yale, professeur à l'Université de Montréal, Charney s'est fait remarquer par le contenu critique de ses premières œuvres qu'il a érigées contre le pouvoir en place, opposant au mur de la bureaucratie, qui favorise les gouvernements totalitaires, les fausses façades de ses constructions. Montréal, on ne le sait que trop, a été le théâtre d'une tragédie mettant en scène un roi Ubu à notre mesure qui a profondément balaféré, de façon qui nous paraît encore aujourd'hui arbitraire, la face de la ville, en tentant supposément de lui enlever ses rides pour la rajeunir. C'est sur ce massacre que Charney attire l'attention, en 1976, avec *Les maisons de la rue Sberbrooke*, installation qu'il fit construire pour l'exposition *Corridart*. Si certaines des œuvres de Charney sont hermétiques, la signification de celle-ci, par contre, sauta aux yeux des moins futés de nos hommes politiques qui la firent démolir dans la nuit du 13 juillet, avant donc l'ouverture officielle des Jeux olympiques dont nous défrayons toujours le coût exorbitant de structures qui s'écroulent.

Parmi les autres œuvres accessibles de Charney, citons

celles des *German Series* qui portent sur l'enceinte d'Auschwitz-Birkenau, les baraquements du camp de concentration, les chambres à gaz, les fours crématoires et leurs cheminées: «La présence insistante des camps de la mort imprègne mon travail. Tous les bâtiments que je regarde, toutes les images que je dessine révèlent des fours, des cheminées, des baraques et des grabats.» Cela vire à l'obsession, l'artiste revoyant et reproduisant, avec variantes, les mêmes images, qu'il soit à Kassel, à Venise, en Alberta ou à Montréal puisqu'en faisant de la *Colonne un* du jardin du CCA l'emblème des cheminées de l'ère industrielle, «il avait en tête, selon l'aveu qu'il aurait fait à Robert-Jan Van Pelt qui signe l'émouvant article «À l'intérieur de la cité souffrante», les cinq cheminées construites à Auschwitz entre 1941 et 1944».

Tant que Charney s'en est tenu à des œuvres appelées à disparaître, on a réagi, avec passion, à leur discours fulgurant. Qu'en sera-t-il depuis qu'elles s'installent dans notre quotidien?

À Ottawa, le monument canadien pour les Droits de la personne (1986-1990) occupe une place privilégiée au centre de la capitale, donc symboliquement au centre du pays, mais il se trouve aussi dans un creux par

rapport au cénotaphe et plus bas encore, par rapport aux édifices du Parlement d'où, réellement et symboliquement toujours, on ne peut pas le voir.

À Montréal, le jardin du CCA s'inscrit dans la tradition des jardins allégoriques européens qui renvoient tous à un texte édifiant, religieux, mythologique ou galant. Il s'en distingue toutefois par son référent, puisque c'est un monument érigé, non pas à la mémoire des dieux ou des hommes, mais à la gloire d'autres monuments avec lesquels il établit un dialogue, à la fois dithyrambique et critique, puisqu'il y a de l'humour dans cette apothéose des genres qui s'élèvent comme des bustes de sénateurs sur leur socle posé entre une toile de fond reproduisant, en partie, la façade de la maison Shaughnessy et, au pied de l'escarpement, un quartier détruit dont il reste tellement peu de vestiges qu'on peut les nommer tous et indiquer d'une flèche leur emplacement.

Maintenant qu'on sait que ces œuvres rangées vont durer, ce qu'on en pense, de fait, importe peu. C'est comme un grain de beauté: on s'en accommode, on sourit ou on maugrée, à Ottawa comme à Montréal.

Pierre Karch



Melvin Charney,
The Other City... Vision of the Temple N° 1,
Pastel sur papier, 1986,
92,2 x 125,5 cm.
Coll.: Centre Canadien d'Architecture.



Le Jardin du Luxembourg, 1983.
Épreuve argentique à la gélatine tirée d'un négatif sur papier obtenu au sténopé.
12,3 x 17,4 cm.
Coll.: Musée Carnavalet, Paris.

LA PHOTO COMME MÉDITATION

Ian Paterson, Centre canadien d'architecture, du 17 juillet au 13 octobre 1991.

Une simple boîte de carton percée d'un trou. Voilà le *sténopé*. A travers ce trou sur l'une des faces, l'image photographiée pénètre et s'imprime lentement sur le papier émulsionné à l'intérieur de la boîte, hermétiquement close. Une fois le trou qui sert d'objectif soigneusement rebouché, la boîte est rapportée en chambre noire. Le papier y est retiré et développé comme un négatif. Les épreuves sont obtenues par simple contact de ce négatif avec le papier positif.

C'est avec le *sténopé* que Ian Paterson réalise ses images rêveuses, méditatives et chargées de poésie. Après avoir exposé ses photographies au Centre Pompidou en 1984, Paterson, un artiste de Toronto né en 1953 et qui vit à Paris depuis 1982, présentait, au Centre canadien d'Architecture du 17 juillet au 13 octobre dernier, une cinquantaine d'épreuves réalisées depuis plus de sept ans au Jardin du Luxembourg. L'exposition avait déjà été montrée au Musée Carnavalet de Paris en 1989 dans le cadre des célébrations du 150^e anniversaire de la photographie.

«Il y a une certaine beauté, une certaine vérité dans cette forme primitive de la photographie, d'expliquer Ian Paterson à propos de ses *sténopés*. Elle est simple, pure, et je pense peu éloignée de l'essence de la capture, de la création d'une image photographique. Ici, la nature de la lumière et le concept du temps sont sensiblement différents de ceux de la photographie moderne». Face à la pratique photographique ambiante, Paterson, du reste, occupe une place singulière, comme en retrait. Pourtant, plus que jamais ici, la photographie est prise au pied de la lettre, dans le sens étymologique premier du mot, celui «d'écriture avec la lumière». Ainsi, Paterson se sert de cet outil comme d'un commentaire sur la durée, tant par le temps de l'exposition imposé par cette technique qu'en manifestant dans son œuvre des préoccupations ambitieuses sur la persistance du passé et du présent. A cause de la lenteur et de la densité du *sténopé*, toute référence documentaire au détail est éliminée. L'objectif ne s'ouvre plus ici plusieurs fois par seconde sur la véracité du sujet mais introduit des situations aventureuses où c'est moins l'attestation du réel qui est visée que l'universalité. Avec ses masses d'un noir profond contrastant quelquefois avec l'intensité rayonnante de la source lumineuse,

cette technique active et porteuse devient une stratégie poétique au service des métamorphoses évoquées. Utilisé par Paterson, le *sténopé* libère la photographie de la tyrannie de l'instant et permet d'y ré-introduire l'étrange et persuasive méditation sur l'espace et le temps qui est la sienne. Ici, «l'essai photographique» s'appuie sur les figures du jardin. Construit sur la rive gauche parisienne dès 1612 par Marie de Médicis, le Jardin du Luxembourg est un lieu chargé d'histoire et de culture. A cause de la lenteur du temps de pose de son procédé photographique mais aussi de la nature toute particulière de sa démarche, Paterson est littéralement imprégné dans ce territoire qu'est le Luxembourg. Il en connaît, mieux que personne, tous les secrets. Le Jardin du Luxembourg devient pour lui un espace d'inspiration saturnienne. Ces photos s'ouvrent largement sur l'imagination, recollant les traces quasi-lunaires d'une unité perdue. Fragments épars, statues, jets d'eau, bosquets et branches en entrelacs s'y découpent dans une lumière qui semble crépusculaire. Ces photographies laissent errer une connaissance poétique comme une sorte de plongée vers la fable et le merveilleux. Quand toute trace de vie humaine a disparu, ces photographies enregistrent un puissant «génie des lieux». Le Luxembourg naguère inspira aussi des écrivains: Hugo, Baudelaire, Faulkner, T.S. Elliot, Rilke et Sartre, avec qui Paterson chemine à façon, promeneur silencieux guidant «nos pauvres pas aveugles» dans ce terrain d'ombres et de lumières aux secrètes nostalgies. Pour Paterson, il ne s'agit donc pas avec le *sténopé* de rechercher un côté vétuste de l'image photographique mais peut-être de retrouver la magie et le merveilleux décrit par les premiers chroniqueurs de ce procédé, source «d'une joie indicible».

René Viau

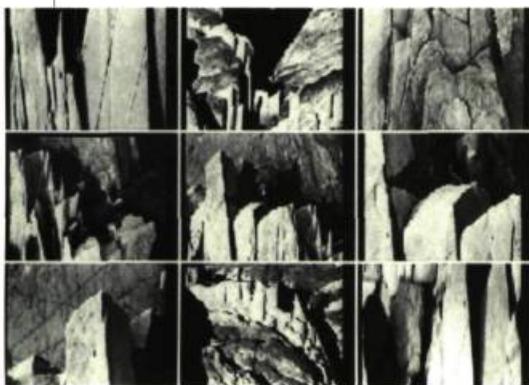
COPIPHOTO- GRAPHIES

Copiphographies du 22 août au 5 octobre 1991 au Centre Copie-Art.

Une récente exposition de copiphographies au Centre Copie-art illustre admirablement les effets de cette technologie dans le domaine des arts. Ce médium avec lequel nous nous sommes familiarisés presque naturellement, tout le monde utilise ne serait-ce qu'occasionnellement le photocopieur ou manipule ses produits, résume les enjeux de l'introduction des nouvelles technologies en art. Discrètement, le photocopieur modifie les perspectives et renouvelle les finalités d'une esthétique en crise, et enregistre, parallèlement, les effets de ces pratiques qu'on dit encore en quête d'identité. Une esthétique de la communication se dessine, encore incertaine, tablant sur une sensibilité à des formes d'art elles-mêmes hybrides et en recherche.

Le copyart⁽¹⁾ offre un bon exemple de cette situation. La plupart de ses réalisations sont des œuvres hybrides combinant souvent plus de deux médias. Vidéo, ordinateur, peinture, installation, et bien sûr photo sont fréquemment jumelés à la photocopie détournant ainsi les contraintes de format, la bidimensionnalité et l'électrofacture du fini. Par ailleurs, les artistes impliqués dans cette forme d'art sont en état de constante exploration des ressources du médium lui-même. Ils interviennent aux diverses étapes de l'opération, découvrent des procédés, trafiquent des dispositifs, expérimentent des supports variés, inventent un vocabulaire formel qui, partant des contraintes, les transcende comme on a pu le voir dans de nombreuses expériences de collages ou de réalisations illustrant la dégénérescence iconique.

Peut-être plus que tout autre technologie, la photocopie d'art détourne ce médium de ses fins habituelles qui sont la diffusion et l'administration d'informations dans un contexte où tout est «greige», ce condensé du gris et du beige qui se confond avec la grisaille poussiéreuse des bureaux. Les œuvres qui résultent de cette démultiplication d'inter-ventions transforment ce produc-



Jacques Charbonneau,
Stratechniques, 1991.

teur de copies identiques en fabricant d'exemplaires uniques. La technologie semble offrir à l'art une souplesse et des ressources levant les appréhensions de Benjamin à l'égard de la reproductibilité technique. Et chose étonnante, la photographie très malléable et souple face à l'objet photographié a été inscrite, dès le départ, par opposition à la peinture qu'elle menaçait, dans un rapport d'inféodation au réel que l'électrocopieuse, au dispositif fixe et invariable, contourne et dépasse. C'est que la photocopie traite un matériau de communication reliant d'abord deux sujets plutôt qu'un sujet et un objet. Et cette perspective modifie radicalement à la fois la nature de l'œuvre et le sens de l'activité artistique sous-jacente.

Les œuvres présentées dans l'exposition tenue au Centre Copie-art illustrent bien ces quelques considérations sur cette forme d'art. Tous les artistes ont combiné la photocopie à la photo

et souvent à d'autres médias. Ariane Thésée a mis au point une technique originale de transfert d'une photocopie sur un gel acrylique transparent qu'elle étend sur un support rigide en créant des distorsions. La série qu'elle présente offre une texture et des effets qui portent, malgré la transparence de l'image, les traces des multiples étapes de transformations et de fixation de l'image.

Serge Tousignant part de photos et d'estampes traitées en objets tridimensionnels créant un motif formel sur lequel se détache un objet miniature lui-même photocopié. L'artiste joue sur des effets subtils d'aplanissements variés et de coloration que la photocopieuse

favorise. Pierre Fournier, surtout connu pour ses installations cinématiques, explore ici les ressources, du photocopieur dans la représentation du mouvement. Les images imprimées qu'il récupère retrouvent, grâce à des distorsions qu'il leur fait subir, une impression de mouvement rappelant l'action qu'elles ont figée.

Edouardo Aquino tout comme Marvin Gasoi utilisent la photocopie dans l'une des étapes du processus dont le produit final, un cibachrome, ne conserve que peu de trace. L'œuvre d'Aquino s'inscrit dans un processus qui excède le cadre de la galerie et qui va dans le sens d'une esthétique urbaine. Il est parti d'un polaroid d'une séquence télévisée qu'il a agrandie au photocopieur et qu'il a installée sur le mur d'un édifice à l'abandon. Pas du tout cache-misère, cette inscription attire au contraire l'attention sur la sédimentation du tissu social que reproduisent les multiples étapes de son inter-

vention. L'œuvre de Gasoi illustre très bien une utilisation répandue de la photocopie: ce médium sert à recycler des images qui sont par la suite réutilisées dans des montages, photographiques ou picturaux. L'électrofacture produit alors un effet de percée par son contenu iconique et par sa texture.

Jacques Charbonneau et Georg Mühleck, deux pionniers de copyart, illustrent très bien dans cette exposition deux attitudes paradigmatiques. Le premier utilise le photocopieur dans un processus de transferts: de la caméra à l'ordinateur au photocopieur à la photo. Chaque étape inscrit sa marque sur cette œuvre dont il devient difficile de reconnaître l'origine, aussi bien au niveau référentiel qu'en ce qui concerne la production. Et à ce titre, cette œuvre représente très bien le phénomène de multiplication des écrans et des filtres de lecture que l'esthétique de la communication analyse. Chez Mühleck on sent plutôt dans cette exposition une volonté d'intervenir au niveau des effets lumineux que peut produire le photocopieur lorsqu'on lui soumet un matériel métallique réfléchissant. L'image produite est difficilement identifiable, de même que les procédés, la démarche semble avoir été portée par une recherche esthétique formelle.

Enfin, quelques mots sur le catalogue, de Monique Brunet-Weinmann, conservatrice de l'exposition. Son texte présente sommairement les artistes et leur démarche, mais il représente en plus une introduction précieuse aux diverses ressources qu'offre le photocopieur dans le domaine des arts.

Louise Poissant

(1) L'expression est de Monique Brunet-Weinmann, voir: *Médium photocopie*, Montréal, Centre Saïdye Bronfman et Copie Art, 1987.

FRANÇOIS VINCENT

Michel Tétéreault art contemporain, du 18 septembre au 19 octobre 1991.

Jusqu'au 19 octobre dernier, la Galerie Michel Tétéreault présentait une exposition des œuvres récentes de François Vincent. Composée d'une douzaine d'huiles sur papier marouflé sur panneau et d'une douzaine de gravures à l'eau-forte et à l'aquatinte, cette exposition permettait d'apprécier toute la sensibilité de cet artiste. Comme l'a noté Gilles Daigneault dans le carnet édité à l'occasion de cette exposition, les 24 œuvres présentées ont été construites à partir d'une série de dichotomies (adresse/gaucherie, raison/instinct, dressage/liberté, élaboration/esquisse, figuration/tache...).

Le traitement que l'artiste confère aux personnages autour desquels il a élaboré ces deux séries accentue leur expressivité. Construits par un dessin fin et précis sur lequel ont été appliquées de larges touches colorées (dans le cas des huiles) ou de rapides traits gravés comme des



Anne, n° 1, 1991.
Huile sur papier marouflé sur panneau,
140 x 91,5 cm.
Photo: Jacques Payette.

griffures (pour les estampes), les visages de ces personnages sont soulignés, voire même bafoués, défigurés par ces traces parfois brutales et incisives. Qu'ils soient entiers ou fragmentés, ces personnages sont habités d'une grande émotion intérieure. De plus, le traitement dépouillé que l'artiste confère à l'espace habité par ces personnages les pose dans une sorte d'isolement qui, jouant ici sur l'opposition intensité intérieure/espace extérieur dénudé, accroît leur caractère ample et ardent. Ce type de traitement du fond n'est pas sans rappeler d'ailleurs cet aspect *non finito* de certains portraits de la fin du XVIII^e siècle. Pensons, entre autres, à de nombreuses œuvres peintes par Jacques-Louis David (le *Marat assassiné*, *Mme Trudaine*, etc.) qui, grâce à ce dépouillement du fond, portait toute l'attention sur l'intensité psychologique du portraituré.

Dans ces huiles encore plus que dans ces estampes, François Vincent arrive lui-aussi à transcender la matière pour nous faire entrer de plein pied dans l'univers psychologique de ses personnages.

Marie Claude Mirandette

LES ÉCLAIRS DU CORPS

Espace Cadrin Petit du 12 au 29 septembre.

Dans le cadre du mois de la photo à Montréal, Francine Gagnon a présenté l'exposition *À corps ouvert, Série blanche*. Cette recherche photographique s'intéresse à l'expression du mouvement du corps. Ainsi, l'artiste prend pour modèle des danseurs ou chorégraphes de ballets modernes, des corps qui se donnent en spectacle. Ces photographies, prises en studio, captent, à quelques centièmes



Francine Gagnon,
À corps ouvert,
série blanche, 1990,
Photographie noir et blanc
76,2 x 101,6 cm.
Modèle: Stephen Hughes.

de secondes, un saut, un geste, médusés par le regard photographique. Comme l'affirme l'artiste, ses images sont «surréalistes». En effet, les lieux où évoluent les danseurs sont en dehors de la réalité quotidienne. Le corps humain apparaît sur un fond blanc qui lui sert de repoussoir. Cet arrière-plan lumineux ne peut que rappeler l'éblouissement du flash. Les personnages qui s'élancent dans cet espace illimité, sans marquage céleste ou terrestre, semblent danser dans l'atemporel photographique. Ces images célèbrent la beauté de corps parfaits, évoquant les poses et les modèles de la statuaire antique. Libérés de leur écran vestimentaire, ces corps s'énoncent, le plus fréquemment, comme une forme ouverte. Les jambes levées créent un vide sous le personnage qui est souvent au bord de la chute. Oubliant la pesanteur, les corps tiennent des positions insoutenables. L'expression corporelle atteint son paroxysme quand un cri défigure le visage, révélant une intensité dramatique. Ces photos, pourtant rigoureusement contrôlées, proposent d'intéressants désordres dans leur composition. Le regard attentif aperçoit, ici et là, de

petites «imperfections»: pointe d'un orteil qui dépasse de la courbe du pied, crinière de Méduse qui se déploie dans les airs, rompant la sinuosité des lignes. Devant ces danseurs bondissants, le photographe vient questionner les capacités de l'instantané qui ne peut saisir l'entière du corps. En effet, certains visages se détournent et restent ainsi anonymes. Des membres repliés se cachent, produisant un effet de mutilations. Le regardeur troublé par cette double disparition (du corps et de l'image) doit alors deviner les parties manquantes. Trop gourmande, la photographie qui voulant saisir tous les mouvements, en perd quelques-uns. Révélant un geste qui n'est déjà plus là, ces images insistent sur la notion de «direct corporel». Le traitement muséologique accordé à ces photographies, assurera une longue conservation des œuvres. Paradoxe amusant, les images prises au centième de seconde dureront quelques centaines d'années et les éclairs du corps seront éternisés.

Sylvie Ollivier

«The Morgan Gallery» de Boston présentera cette exposition au printemps 92.

ERIC DAUDELIN & RANDY SAHARUNI

Centre d'exposition Circa, Montréal, du 31 août au 28 septembre.

Les récentes réalisations de Randy Saharuni et d'Eric Daudelin, présentées au Centre d'exposition Circa, ne sont pas comme ces puissantes affirmations de la culture du narcissisme si omniprésentes cette année durant le mois de la photo. Leurs œuvres sont plutôt caractérisées par une approche du médium relativement discrète, une approche qui abolit le moi pour se concentrer sur l'aspect environnemental des lieux étrangers ayant inspiré leur travail. Mais là s'arrête toute similitude entre les œuvres des deux artistes.

Collectivement intitulées *La folie de Prométhée*, les œuvres photographiques à grande échelle de Randy Saharuni, de format horizontal, ont été inspirées par le Luberon, une région du sud-est de la France qui, chaque été, est ravagée par des feux de forêt. Dans *Naissance* et *Régénération*, Saharuni défait l'esthétisme photographique du paysage classique que l'on note dans ses édifiantes photographies en noir et blanc de paysages ruraux, en leur juxtaposant des photos couleur de flammes, en plan rapproché et légèrement hors-foyer, sur un fond de ciel bleu. Ces images chaudes, turbulentes, possèdent une précision hyper-réaliste, qui résulte de son utilisation de l'impression au laser, une technologie qui favorise le sentiment d'une sensation visuelle immédiate.

La folie de Prométhée, la plus grande des œuvres de l'exposition, consiste en un photomontage, une vue panoramique partielle d'une forêt inondée de lumière, sur lequel Saharuni a appliqué des fragments d'images de feu. En déchirant ces images

pour les rendre semblables aux formes oscillantes des flammes (un acte en lui-même destructeur), Randy Saharuni improvise sur son propre thème, soit le potentiel puissant et métamorphosant du feu, force de la nature, pour nous placer devant un «environnement» visuel étrangement dichotomique.

Le sentiment d'originalité en avant-garde est compulsivement enraciné dans l'art contemporain, au point, souvent, qu'il sonne creux, dépossédé de cette conviction d'imagination que l'on asso-



Eric Daudelin,
Le damier aux colombes, (détail),
Installation.
Photo : Denis Farley.

cie traditionnellement à l'acte créateur. Inspirées par un séjour sur Tinos, une minuscule île grecque de la mer Egée, les œuvres récentes d'Eric Daudelin s'attaquent au processus d'expression par l'autre bout de la lunette, en réinventant passivement les icônes, les lieux et les graffiti d'une ancienne culture populaire. En recréant tout simplement les formes trouvées sur place, par l'emploi de techniques traditionnelles de la région (frottage, travail en relief sur métal), et en y ajoutant des images photographiques fondées sur une réalité objective, Daudelin nous fait comprendre à quel point, aujourd'hui, nous percevons de façon mécanique les images reproduites.

Le blanc sur papier blanc des gravures réalisées par gaufrage que l'on voit tout d'abord en visitant l'exposition de Daudelin, sont des empreintes en relief de graffiti, des vestiges vernaculaires de traditions religieuses et superstitieuses passées, des lettres grecques, une église byzantine, un ange, une colombe et des symboles de fertilité, gravées par des inconnus sur les murs d'édifices. *Cyprès de Tinos* est un frottage de graphite sur pierre réalisé sur du papier grand format, à partir d'une décoration gravée en relief sur une place publique, un projet d'art populaire sommairement équilibré, d'une époque lointaine. La reproduction de cette image d'un cyprès est, pour Daudelin, un acte qui s'apparente à la photographie moderne, où des tirages positifs sont faits à partir d'«originaux». Un montage vertical, intitulé *Cyprès de Parga*, complète cette idée et boucle le cercle, par la photographie en huit sections, tout à fait actuelle, contemporaine, d'un cyprès, en Grèce.

L'œuvre la plus impressionnante de l'exposition, *Le damier aux colombes*, est une œuvre purement «environnementale» un assemblage de photos en noir et blanc, quasi grandeur nature, d'une place publique. En voyant à nos pieds ces contrastes texturés clairs/sombres, on remarque des détails éphémères, des oiseaux morts, des feuilles, une fleur, qui font que l'on se sent là, à Tinos, au milieu de ce motif en patchwork fait de pavés ronds.

Les modestes *Mémoires de pierres* de Daudelin sont des révélations, des traces, des enregistrements immobiles, qui nous font réaliser que la mythologie est une source intarissable d'inspiration créatrice, un processus d'actualisation qui n'a rien à voir avec l'originalité. Elle repose sur une transmission, une répétition infinie, à travers les âges. Réelle.

John K. Grande

Traduction : Monique Crépeault

EXPOSITION COZIC : UN LIEU COMME UNE VIE

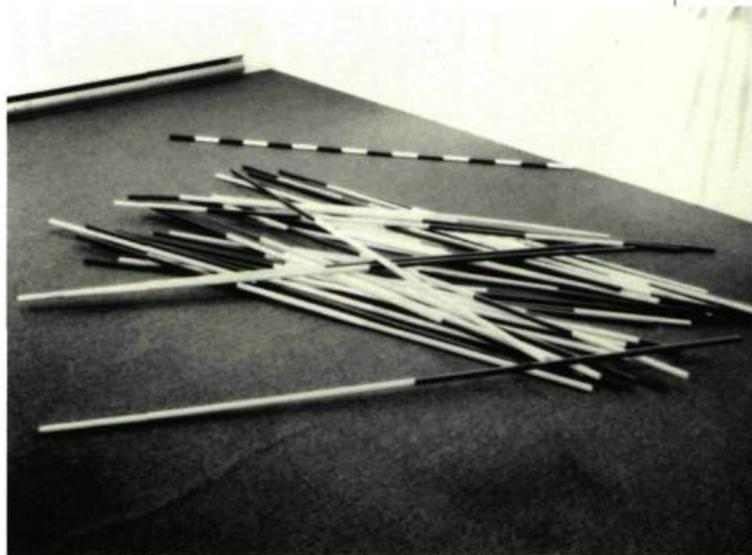
Galerie Graff, Montréal, du
12 septembre au 13 octobre
1991.

Encore une fois, la visite d'une exposition des Cozic se fait avec le sourire en coin et le regard amusé. Tout en circulant, en se penchant, en relevant les yeux, des questions surgissent et comme les réponses, elles aussi se mettent à proliférer, à s'ajouter. A chaque nouvelle œuvre, l'hypothèse de l'interprétation unique, de la compréhension globale s'avère illusoire et non fondée. Le sens, ici, fuit de partout. Rien ne semble immuable : ni le temps, ni l'espace, ni la pensée.

Les Cozic ont fixé, accroché, retenu aux murs des œuvres. D'autres, plus instables sont appuyées sur le mur tandis que certaines ont le sol comme ancrage ou appui. Cette mise en place axée sur l'équilibre et la tension, entraîne dans son sillage des effets paradoxaux de lé-

gèreté, de solidité, de fragilité, de fixité. Diversement placées, les œuvres autorisent forcément des points de perception différents : frontalité, plongée, contre-plongée du regard et du corps, latéralité, circumambulation, proximité, distance contribuent à les apprivoiser. Toutes les positions et tous les circuits sont possibles dans la première salle tandis que dans la seconde, seule la circulation en périphérie est permise puisque le centre de la pièce est occupée par *Mikado*, une réinterprétation aux dimensions géantes du jeu japonais. L'organisation toujours précaire des tiges contraint, par un renversement d'échelle, à une coordination attentive des pas et non plus des doigts tandis que nous fixent une série de bas-reliefs, objets hybrides inspirés des statuettes et masques africains.

A cette diversité des présentations et des points de vue, s'ajoute une variété de matériaux qui appartiennent aux trois règnes animal, minéral et végétal. Acier, cellophane, paille, bois de planche, branche, silicium, plomb, pierre, noix de coco, plumes, cuir, mélamine, verre,



Cozic,
Au sol, Mikado, 1991,
41 bâtons : bois et acrylique, 244 cm,
Photo : Daniel Roussel.
Centre de documentation
Yvan Boulerice.

granit, plâtre dialoguent entre eux du complexe rapport nature/culture. Ce dualisme, les Cozic l'exploite avec finesse quand ils présentent des éléments naturels et des matières transformées appartenant à une même catégorie tels un morceau de silicium et des cônes d'acier. Ils poussent encore plus subtilement l'analyse quand ils opposent une matière brute, originale à sa version métamorphosée comme par exemple l'aile de hibou et les plumes teintées industriellement, les branches et les planches de bois sciées mécaniquement. Se confrontent aussi douceur et rugosité des textures, froideur et tiédeur des surfaces, sinuosité et rectilinéarité des volumes, vide et plein des formes. Visiblement, les deux artistes s'amuse à multiplier les points d'échange entre la nature et la culture, entre le brut et l'artistique, entre le gestuel et l'usiné.

Ce travail de juxtaposition, de superposition participe d'une fantaisie poétique habile à motiver les analogies. Les Cozic en magiciens de la matière qu'ils sont, ne cessent de multiplier les gestes créateurs dans une diversité et une polysémie signalée par la métaphore du jeu (le mikado). En effet, leur aisance à combiner dans l'espace des matériaux semble se développer de façon exponentielle comme si habités par un grand souffle de vie, ils s'amusaient à déplacer et à réorganiser la matière. Tous les assemblages semblent garder les traces de l'invention et laissent croire que leur composition aurait pu être autre et que ce moment saisi n'est qu'un possible parmi d'autres. Une migration de l'imaginaire qui s'incarne le temps de l'exposition tandis que demeure le souvenir d'un ravissement joyeux aux mythologies et ethnologies réinventées.

Francine Paul



Les 25 ans du Conseil de la Peinture, Photo: Daniel Roussel, Centre de documentation Yvan Boulerice.

LES 25 ANS DU CONSEIL DE LA PEINTURE DU QUÉBEC

Cette exposition, qui regroupe les travaux des quelques 52 artistes ayant œuvré au sein du Conseil de la Peinture du Québec, est un émouvant hommage à la ténacité et à la lucidité de ces créateurs. Ce sont des hommes et des femmes qui ont toujours su, et qui savent encore, que le travail d'un artiste ne s'arrête pas à la porte de son atelier. Car il y a la Création, certes, mais il y a aussi ce qui la supporte et la rend possible: diffusion, exposition, contrat, droit d'auteur, information... Et pour toutes ces actions, il faut du temps, puis une énergie qui n'est pas toujours la nôtre mais bien souvent celle des autres. Ce sont justement ces «autres» que la communauté des artistes se doit de remercier parce que le fruit de leur travail contribue à la reconnaissance, malheureusement longue et ardue, du statut et des droits fondamentaux de l'artiste. C'est ce travail, bénévole soulignons-le, qu'il faut prendre en compte. Travail bénévole qui, parce qu'il est constitué d'une série de tâches lourdes à assumer pour un artiste, permet encore mieux d'apprécier le dévouement de ceux et celles qui sacrifient, souvent au détriment de leur propre création, leur temps pour faire connaître le travail de toute une communauté. Ce sont précisément ces préoccupations qui, en 1966, poussèrent quelques artistes comme Jean-Paul Mousseau, Henriette Fauteux-Massé, Mario Mérola, Louis Jaque et Yves Gaucher, à fonder le Conseil de la Peinture du Québec sous le nom de Société des Artistes Professionnels du Québec.

Aujourd'hui, le Conseil, subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec, regroupe environ 450 artistes. Ses activités sont nombreuses: publication d'un journal interne, centre de documentation, ateliers et rencontres traitant de sujets tels que: les bourses, la fiscalité, la conservation, les contrats avec galeries et marchands, organisation d'expositions et d'échanges: participation au Salon de la jeune peinture à Paris, échange Montréal-Boston, exposition en Suisse ou à Bruxelles, exposition itinérante au Québec... Si l'on se penche sur le bilan de l'année 1991, les dossiers importants ont porté sur l'éthique, les droits d'auteurs et les contrats. Un code d'éthique intitulé *Règles d'éthique des peintres: code de déontologie des artistes* est maintenant disponible. Il s'inscrit dans le contexte de la question du statut de l'artiste dont la Loi C78 fait état. Par ailleurs, une collaboration avec la Société des droits d'auteurs en arts visuels (SODAAV) a permis la rédaction de contrats-types régissant les rapports entre les artistes et les diffuseurs. Le Conseil, enfin, participe activement à la coalition du monde des arts dans le dossier du un pour cent.

Espérons que le travail de ceux et celles qui œuvrent au sein du Conseil de la peinture ne sera jamais passé sous silence, car eux ne limitent certainement pas leurs efforts à 1%... Ne l'oublions jamais!

(Dans les Maisons de la Culture Côte-des-Neiges et Notre-Dame-de-Grâce, du 10 octobre au 2 novembre).

Bernard Paquet.

SU SCHNEE : PEINTURE RÉCENTES

Centre Saidye Bronfman, du 3 octobre au 14 novembre 1991.

Dans un temps où l'art, souvent orienté vers des messages, emploie les mots pour créer un langage pictural, c'est rafraîchissant de trouver l'artiste montréalaise Su Schnee qui évite les aphorismes, les textes, les stratagèmes littéraires éclairés au néon, pour permettre à sa peinture de parler.

Dans son éloquente exposition de peintures récentes à la Galerie d'art du Centre Saidye Bronfman, Schnee joint ses talents considérables à la clameur grandissante du public et des scientifiques, pour condamner avec indignation la déforestation industrielle et la pollution qui menacent l'existence même de cette planète.

Schnee a montré un intérêt profond depuis longtemps pour la protection de l'environnement et elle n'est pas la seule. Pourtant, rarement une artiste a utilisé son métier aussi efficacement pour communiquer l'urgence d'une catastrophe internationale.

Or, l'art qui comporte un message peut être une des formes la plus difficile et la moins rémunératrice, qu'elle soit politique ou écologique. Les dangers manifestés sont que le contenu exerce une forme de chantage auprès de l'art et l'asservisse.

Quand l'art est déployé pour promouvoir une cause, un conflit se développe généralement entre le besoin de rendre le message facilement lisible et acceptable par le plus grand nombre de gens possible, et la tendance naturelle de l'artiste à préserver sa liberté d'action et à éviter d'être regardé comme un simple illustrateur ou un pamphlétaire.

Schnee relève le défi avec imagination et souplesse, dans un style figuratif expressionniste, vigoureux et richement coloré.

Elle a écrit une allégorie charmante de douze pages à propos d'un pays fictif, Emoh, où des créatures fantaisistes servent de thème aux œuvres d'art exposées.



Bebebinderbah, 1990-91, Pastel à l'écu sur papier, 274 x 366 cm.

Le vilain, Bebebinderbah, n'aime que consommer les forêts. L'héroïne, Mo, un esprit doué de pouvoirs surnaturels lui permettant de voir dans quatre directions à la fois, et ses amis, des oiseaux et animaux, gagnent finalement la victoire.

Cette histoire en trois parties est interprétée dans une variété de médias, en particulier trois toiles de grand format, fortes en symboles et significations, qui peignent les thèmes majeurs : *Oosank*, le voyage à Emoh (huile sur lin), *Bebebinderbah*, l'histoire de Mo (pastel à l'écu sur papier) et *Concevoir la planète comme une amante* (huile sur lin).

Il y a aussi quatre toiles de moyen format portant sur des thèmes mineurs. Schnee, toutefois, semble plus à l'aise avec le grand format qui démontre avec quelle dextérité elle étire l'espace et en même temps crée l'illusion de l'espace. Elle préfère convaincre le spectateur par des images multiples qui touchent sur plusieurs aspects de la nature. Sur un mur, il y a *House on a Cliff* qui consiste en 72 minuscules objets trouvés associés avec l'eau, la terre, les forêts...

Sur un autre mur on trouve sept tout petits dessins (mine de plomb sur papier) rendus avec finesse, et *Cloud Series*, trois puissantes images en noir et blanc au pastel à l'écu sur papier chiffon.

Bien que deux autres œuvres concernent le thème de l'exposition, quelques cadres de feuilles, dessins à l'encre et mèches de cheveux avec le titre *Hairlooms* et un cadre titré *Milkwood Seedpods*, ces œuvres sont trop proches du niveau boutique.

Lawrence Sabbath

LOUISE MASSON PEINTURES RÉCENTES

Waddington & Gorce, Montréal, du 14 septembre au 3 octobre.

Quoique à première vue les récentes peintures de Louise Masson fassent penser à des reconstitutions synthétiques des peupliers de Monet, tant elles sont imprégnées d'une vive luminosité, les résultats n'en sont pas moins troublants, ambigus. La source première de ces

atelier – mais l'attention portée à l'application en surface de zones de couleurs, de coups de pinceaux libres et de dégoulinures est telle que le figuratif se perd dans l'abstraction. S'il se trouvait dans ces œuvres plus de l'un que de l'autre – plus du langage de l'abstraction post-picturale, influencé par Klein et de Kooning, ou plus de ces superbes indications d'atmosphère, le sujet-paysage – elles seraient de ce fait des compositions résolues. Elles semblent pour l'instant plutôt figées dans une formule hybride maladroite qui se transforme en caricature d'expression, désinvestie et incertaine quant au message visuel souhaité. Comme si Masson, elle-même incertaine de la direction stylistique à prendre, superposait ainsi les deux styles sans chercher plus loin.

Dans *Le matin* (1990), l'une des 12 œuvres de l'exposition qui témoigne du quasi-style de Masson, de larges zones de vert et de bleus pâles éclatants, prolongent le traitement pictural superficiel à un tel point qu'il domine l'ensemble de la composition. Nous voilà mystifiés et con-

Paysage à l'arbre (1991), une autre des œuvres équivoques de l'exposition, fuit elle aussi devant le sujet-paysage. L'effet en surface de la peinture s'écroulant littéralement le long de la toile, donnant l'impression d'un arbre pris dans un orage cathartique. Les tentatives de styles opposés semblent ici moins artificielles, plus intuitives, et le résultat plus probant.

Le réel mystère qu'évoque l'art de Louise Masson est insufflé par la beauté de la nature, non par les langoureux effets d'abstraction post-picturale si évidents dans le traitement superficiel de ses toiles. C'est pour cette raison que les œuvres figuratives plus classiques de cette exposition, telle que *Sentinelle* (1991), sont un tel soulagement. Elles sont simplement rafraîchissantes, des explosions sans prétention de lumière éblouissante, de couleurs joyeuses – du Masson à son meilleur.

John K. Grande

Traduction : Monique Crépault

VISITE AU JARDIN DES MERVEILLES

Denis Rousseau, *Le plaisir, le désir et le discours*, Galerie Christiane Chassay, du 28 septembre au 26 octobre 1991.

Les sculptures récentes de Denis Rousseau étonnent. Leur présence, leurs formes, mais surtout leur style tranchent avec ce que l'on a l'habitude de voir, y compris avec ce que Rousseau lui-même faisait. S'il y a une continuité dans l'abondance des œuvres et des médias utilisés, de même que dans le traitement de la couleur, il y a néanmoins rupture dans la facture et la nature des objets réalisés.

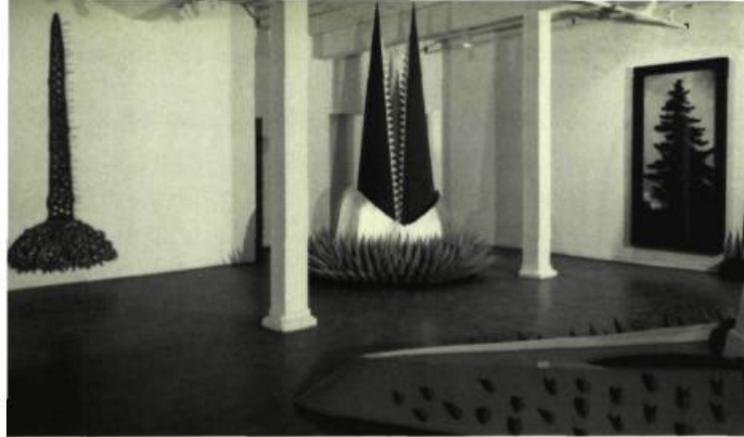
Il présente de grande sculptures fabriquées de toutes pièces qui n'évoquent en rien l'univers quotidien : aucun emprunt



Sentinelles (1991), Huile sur toile, 122 x 183 cm.

impressions picturales est la nature – tout spécialement la qualité particulière de la lumière dans la région de Ste-Madeleine et du Mont St-Hilaire, où Masson a son

traints d'osciller entre une lecture abstraite de l'œuvre et un désir de pénétrer le décor, d'en savoir plus sur le paysage auquel elle fait allusion.



Vue d'ensemble de quelques sculptures dont «Le discours»

ready-made comme on en trouvait dans sa production antérieure et dans la plupart des sculptures contemporaines qui ont réintroduit le figuratif. Ces sculptures de bois et de résine comportent des mécanismes camouflés, enfouis sous leur base ou dans le mur, qui actionnent un mouvement d'ouverture et de fermeture, de battement de langues de résine ou de languettes de caoutchouc synthétique.

Certaines sculptures sont lumineuses : dans un cas ce sont des ampoules clignotantes combinées aux langues de résine, donnant l'impression du vacillement des langues de feu. Ailleurs, c'est une photo de pomme transférée sur acétate éclairé de l'intérieur qui opère une percée lumineuse. Elles sont presque toutes sonores, ce qui accroît leur présence : l'attention du spectateur se déplace de l'une à l'autre par leur mise en marche alternative que signale la reprise du bruit. Ainsi, certaines zones de la galerie s'animent pour quelques minutes, ce qui ne laisse pas beaucoup de temps pour faire le tour de l'œuvre, et avoir l'impression de la saisir. Car déjà elle s'immobilise et se tait. Mais l'attention était sollicitée ailleurs.

L'impression qui se dégage de l'ensemble rappelle le jardin des merveilles. Les sculptures évoquent des animaux ou des plantes magiques et fantastiques par leur biomorphisme, et par le choix des couleurs saturées et contrastées. Des œuvres encadrées aux murs, pour la plupart des photos provenant de sé-

quences vidéos numérisées sur ordinateur, représentent aussi des animaux ou des végétaux, des paysages qui prennent un caractère exotique dans ce contexte. Leur texture «impressionniste», vaporeuse et floue, empreinte de l'électrofacture, exige aussi une attention que le spectateur ne peut accorder entièrement puisqu'il est interpellé par une autre zone. On se sent un peu comme Alice au pays des merveilles, survolté par tant de sollicitations.

Cette exposition de Rousseau reste tendre néanmoins. Sans clinquant, sans provocation. Un hymne au plaisir, un éveil de l'appétit ludique, une invitation au voyage dans le merveilleux. L'artiste semble avoir pris le parti de passer au mode assertorique, et d'exprimer sans équivoque et sans ambivalence, le plaisir du fantastique et de la légèreté. La plupart de ces sculptures semblent en effet légères malgré leur monumentalité et leur matière première qui est le bois. Mais leur cinématisme dont toute la mécanique reste cachée, ce qui accentue le côté magique, leur couleurs bonbons qui portent peu de trace de pictorialité et leurs formes fantaisistes font oublier l'élaboration laborieuse dont elles sont les résultats. Elles laissent ainsi tout le loisir de goûter cette atmosphère délectable qui n'est pas sans rappeler le paradis de Jérôme Bosch.

Louise Poissant

QUÉBEC

QUÉBEC : NOUVEAUX REGARDS, NOUVELLES PERSPECTIVES

Notre conception de l'histoire de l'art au Québec ne peut plus être la même après la visite, au Musée du Québec (du 16 octobre au 5 janvier), de l'exposition *La peinture au Québec 1820-1850*. Il n'est même pas nécessaire d'être spécialiste pour s'en rendre compte : c'est dire comment les organisateurs (MM. Mario Béland, conservateur de l'art ancien, et Paul Bourassa, adjoint, appuyés par un comité scientifique et plusieurs chercheurs) ont su développer un discours accessible, et surtout illustré par de multiples «pièces à conviction». En effet, quelque 200 œuvres réalisées par 70 artistes québécois et étrangers, puisées dans des

collections publiques et privées à travers le Canada, sont pour la première fois réunies de façon à offrir un panorama exceptionnel de la production picturale au XIX^e siècle. Un imposant catalogue de 600 pages offre quant à lui une incontournable mise à jour des recherches effectuées depuis 25 ans.

Sous-titrée *nouveaux regards, nouvelles perspectives*, l'exposition permet de replacer la peinture (dans son sens large) produite pendant cette période dans toute sa complexité historique. Il faut savoir que se côtoyaient, sur le territoire du Bas-Canada, artistes étrangers et peintres locaux, tandis que certains de ces derniers ont séjourné en Europe et aux États-Unis. L'import-export des œuvres d'art était chose courante, tout comme la grande circulation des idées, faisant du Québec un lieu notablement plus ouvert sur le monde que l'on pourrait le penser. De



Napoléon Bourassa, Louis-Joseph Papineau, 1858, Huile sur toile, 151 x 114 cm, Photo: Patrick Altman, Coll: Musée du Québec

surcroît, les peintres étaient incroyablement polyvalents, répondant à une diversité de commandes tant profanes que religieuses, allant du portrait de cheval (*Corbeau, cheval de trot* par Robert Clow Todd) à la miniature sur ivoire (par Gerome Fassio), du relevé topographique de Québec (*La Citadelle* par James Peachey) au portrait du «dernier Huron de race pure» (*Zacharie Vincent* par Antoine Plamondon), du prophète Élie transformé pour les besoins de la cause en saint Roch (par Joseph Légaré) à l'esquisse de figure de proue (par François Baillargé).

Une importante section de l'exposition est consacrée à l'univers de la copie, alors estimée comme un genre et une pratique aussi importants que la représentation de la nature. Pour la première fois nous sont montrés un original européen (une sainte Marie-Madeleine réalisée par un artiste inconnu) et des copies de peintres québécois (Jean-Baptiste Roy-Audy et Théophile Hamel) en réponse à des demandes précises du clergé ou à un désir de perfectionnement. Dans *Le massacre des Hurons par les Iroquois*, une véritable mosaïque d'emprunts considérée comme un original, l'autodidacte Joseph Légaré se fait «échantillonneur» avant l'heure en puisant dans son importante collection de gravures et de peintures les modèles de ses personnages. Jamais encore ces emprunts n'avaient été identifiés. D'autres comparaisons permettent d'apprécier les conventions du portrait officiel et du portrait intimiste, différemment exploitées selon qu'il s'agisse de Hamel, Plamondon ou Krieghoff.

La peinture au Québec 1820-1850 témoigne également de l'évolution de l'aquarelle, qui passe de la vue documentaire à la vision poétique, avec James Pattison Cockburn comme figure dominante. Par ailleurs on apprend que les épouses de fonctionnaires et militaires britan-

niques, dont on peut voir d'intéressants témoignages visuels peints à l'aquarelle, seraient les premières femmes artistes de notre histoire de l'art.

Il devient impossible de résumer en quelques lignes les multiples facettes abordées par les chercheurs, d'autant plus que des volets d'introduction (1790-1820) et de conclusion (1850-1860, décennie bouleversée par la photographie), viennent illustrer les tenants et aboutissants de la période principale. L'intention, ici, est davantage de piquer la curiosité des visiteurs du Musée des beaux-arts de Montréal, qui accueillera l'exposition du 29 octobre 1992 au 3 janvier 1993, après Ottawa, Vancouver et Halifax. Notons toutefois deux particularités propres à Québec. D'abord, la présence de vitrines d'objets d'époque, qui permet par exemple la mise en valeur de la toile *Un cabinet d'officier à Montréal* de Krieghoff: (une sorte de prémices du cabinet des curiosités). La seconde différence réside en la discontinuité de la visite: les trois salles nécessitées par l'ampleur de l'exposition sont malheureusement éparpillées dans l'institution, en raison de bêtes contraintes architecturales. Les organisateurs ont néanmoins su tirer parti de ce handicap en proposant un itinéraire davantage thématique que chronologique. Ainsi, les aquarellistes militaires ne sont pas regroupés en un seul endroit, et les portraitistes en un autre: chaque thème est en fait abordé à plusieurs reprises, mais sous des angles différents. Le visiteur «papillon», mais davantage celui qui persévère, est de cette manière amené à effectuer un survol général du sujet, puis des «zooms» de plus en plus précis, des panneaux explicatifs ne craignant de répéter certains renseignements de façon à renforcer les nouveaux acquis. Pas bête.

Marie Delagrave

JOLIETTE

LA GRANDE GRAVURE FRANÇAISE À L'HONNEUR

Satyres, cardinaux et gueux,
Estampes françaises du XVII^e
siècle, Musée d'art de Joliette, du
15 septembre au 27 octobre 1991.

vres de l'Antiquité à la Renaissance, cette sélection de gravures au burin et à l'eau-forte, exécutées par les plus grands artistes du Siècle d'Or de la gravure française, permettait entre autres d'apprécier la richesse de la collection du Musée national canadien en matière de gravures, œuvres malheureusement trop



Jacques Bellange. (1594-1638)
L'adoration des mages,
Eau-forte, 59,8 x 42,6 cm,
Coll. Musée des beaux-arts du Canada.

L'automne dernier, le Musée d'art de Joliette — en plein agrandissement — recevait cette exposition de gravures anciennes préparée par le cabinet des estampes du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Présentée au deuxième étage du musée, dans une section du tout petit espace habituellement réservé aux œu-

peu présentées. Il est par ailleurs très regrettable que l'on n'ait pas cru bon d'accompagner cette exposition d'un petit catalogue!

La présentation débutait avec 9 planches exécutées dans les années vingt par Jacques Callot (1592-1635) pour se terminer avec un sublime portrait de Louis XIV (1638-1715) gravé en 1676

par Robert Nanteuil (1623-1678), lequel n'est pas sans souligner l'importance du règne du Roi Soleil dans l'épanouissement du monde artistique français. Est-il besoin de rappeler le rôle primordial que jouèrent dans ce domaine les deux grands rois de ce siècle — Louis XIII s'adonna lui-même à la gravure alors que Louis XIV fonda, entre autres, les Académies.

À travers ces quelques 35 planches, on pouvait admirer la grande finesse du trait, la maîtrise des diverses techniques alors prisées, la dextérité exceptionnelle de maîtres graveurs tels Callot, Le Pautre, de Bellange, Lallemant, Mariette, Nanteuil, Bosse, Mellan, Édelinck, Morin pour ne nommer qu'eux. Il ne faut pas oublier que nombre d'entre eux contribuèrent à la mise en place d'un grand réseau d'ateliers de gravure à Paris où, en plus d'assurer aux graveurs professionnels les instruments et les ressources nécessaires à la réalisation de leur fastidieux travail, l'on dispensait la longue formation à des jeunes graveurs. C'est d'ailleurs à cet effort de structuration des ateliers de gravure au XVII^e siècle que l'on doit la prospérité et le rayonnement international de Paris, qui devint peu à peu le centre européen de l'activité en matière de gravure.

Il est regrettable que de telles expositions, qui permettent à la fois de mieux connaître la richesse des collections canadiennes et la grande diversité en matière de gravure, ne fassent pas légion. Mais encore faudrait-il que les institutions muséales apprennent à mieux mettre les œuvres sur papier en valeur et à bien les présenter! Puisque le Musée de Joliette s'enrichira sous peu d'un cabinet d'œuvres sur papier, comme l'a annoncé récemment son directeur M. Michel Perron, il y a fort à parier que ce manque à gagner sera bientôt chose du passé. Une réouverture à surveiller pour le printemps 1992.

Marie Claude Mirandette

TORONTO

CONTEMPORARIES/LES CONTEMPORAINS

Ils forment un groupe de sept... eux aussi, avec cette différence, signe de notre temps, que quatre sont des femmes. Ils ont fait leurs études et leur apprentissage à l'université McMaster (Hamilton, Ontario) où ils se sont rencontrés au début des années 80. Depuis qu'ils ont obtenu leur diplôme, ils se rencontrent, se téléphonent et exposent le plus souvent en groupe, à Hamilton bien sûr, mais aussi à Dundas, tout près. Cinq d'entre eux se sont déjà fait connaître dans la Ville-Reine, lors d'une exposition tenue dans une des nombreuses galeries qu'Albert White a réunies sous le même toit, au 80 rue Spadina, mais c'est la première fois que les sept «Contemporaries» exposent à Toronto, à la galerie John B. Aird, au rez-de-chaussée de l'édifice MacDonald qu'occupent plusieurs bureaux du gouvernement provincial.

Tous, à l'exception de Janice Kovar, ont opté pour la peinture figurative, académique chez Paul Cvetich qui dessine au pastel sur des plaques de marbre ici un corps nu, là une tête inquiète. Lisa Wöhrle s'éloigne des exercices d'atelier pour descendre dans la rue qui lui fournit des scènes plus pittoresques qu'agréables, qui n'évoquent pratiquement rien tant elles sont crues. C'est, à peu de choses près, le même monde qu'a visité et que reproduit Paul Ropel-Morski, sauf dans un portrait remarquable, *Image de Kartusy* (huile sur toile, 115 x 295 cm) qui renvoie à une photographie de famille prise en Pologne, au début du siècle, à laquelle il rend toute la saveur du temps perdu, un peu comme l'a fait Jean Paul Lemieux qui a, lui aussi, eu recours à d'anciennes photographies, dans sa suite *Le temps retrouvé* de 1979.



Judi Burgess,
Origines et Influences, 1990.
Huile sur toile, 121,9 x 182,9 cm.

La photographie sert également de point de départ aux huiles sur toile de Fred Bilanzola mais, comme les clichés sont plus récents, ils ont pour moi moins de poésie ou serait-ce plutôt à cause des sujets retenus? *She says it in her dreams*, par exemple, rappelle le procès d'une mère accusée d'avoir tué son enfant. La scène appartient à la chronique policière, le style à la bande dessinée du genre *Dick Tracy*, ce qui fait du juge, du gendarme, de l'accusé et des jurés, des caricatures aux couleurs carnavalesques proches des tableaux engagés des années de la grande dépression. Je pense ici, en particulier au *Petrouschka* de Paraskeva Clark qui se trouve au MBAC.

C'est aussi au monde du spectacle que renvoie *The Joy of Life* de John Kinsella qui réunit trois clowns au regard triste, malgré l'épais sourire peint sur leur visage. Dans deux autres tableaux, l'artiste, tenté par le surréalisme à la Magritte (per-

sonnage à tête de poisson, etc.), oublie que la vision surréaliste, pour avoir au moins un semblant d'authenticité, doit être réinventée par chaque voyant qui propose alors ses propres symboles plutôt que de reprendre ceux de ses devanciers qui les ont tracés pour lui. De Kinsella, je retiens *Algonquin 91*, paysage qui renvoie au parc Algonquin, mais aussi paysage habité par des Algonquins. Deux Indiens, en jeans, runnings ou sandales, les épaules enveloppés de couvertures de laine rayées, se tiennent, au premier plan, debout comme des mâts totémiques. Si leur corps disparaît sous l'effet de la civilisation qui leur est venue de l'homme blanc, leur tête, elle, demeure à cent pour cent indienne. Et pour qu'on ne s'y trompe pas, l'artiste a transformé ces têtes en masques comme on les sculptait autrefois à même un arbre vivant, ce qui leur octroyait un pouvoir magique, celui de la force de l'arbre nourri du sang de la terre. Ces

deux personnages, dans un décor somptueux, romantique, sont hallucinants comme une vision qui apparaît soudain et qui ne part plus, qui nous poursuit comme un reproche. C'est une œuvre capitale par sa dimension (120 x 180 cm) d'abord, mais aussi par le message qu'elle contient, par sa composition et surtout par ses qualités plastiques, une œuvre donc qui dépasse de beaucoup les autres du même artiste qui se cherche ailleurs alors qu'il s'est trouvé ici.

Si j'ai gardé pour la fin les contributions de Judi Burgess à cette exposition, c'est que les quatre œuvres qu'elle présente forment un tout plus homogène et d'une qualité plus égale. *Dream* est la première huile sur toile (138 x 138 cm) que voit le spectateur qui descend les quelques marches, en entrant dans la galerie. Ce tableau établit l'atmosphère que soutiennent les trois autres. L'univers de Judi Burgess a peu à voir avec le tohubohu et le brouhaha de la vie de tous les jours. Elle nous invite plutôt au repliement sur soi, à la méditation, à la réflexion, à la rêverie poétique, moins celle de Rousseau que du peintre viennois Gustav Klimt (1862-1918) qui, m'avoua-t-elle, l'a beaucoup inspirée. Le personnage central est une femme assise dans un fauteuil flottant dans un espace indéfini comme en crée Léon Bellefleur pour isoler ses sujets, les éloigner de la réalité telle qu'on la connaît ou qu'on croit la connaître. Au-dessus de ce personnage, sont alignés cinq têtes, des masques, m'assure-t-on, qui sont peut-être des souvenirs, des pensées ou quelque fantôme qui n'a pas encore pris une forme plus définie et avec lequel on joue, tout étant possible tant qu'on demeure dans l'état de disponibilité que procure le rêve.

Dans *Kaléidoscope*, la femme, figée dans une attitude hiératique, a les épaules recouvertes d'une mante qui pourrait être liturgique.

Il y a, dans son regard digne, mystérieux, qui absorbe plus qu'il n'émet, la profondeur qu'on associe aux devins et aux sorcières, aux vestales et aux magiciens. Ceci en fait, de toute évidence, un tableau religieux au même titre que *Marie, mère de Dieu* de Hilda Woolnough qu'on peut voir dans le missel dominical édité au Canada, il y a nombre d'années. La figure complémentaire taoïste du yin et du yang, qui occupe l'autre moitié du tableau (120 x 180 cm) guide le spectateur dans sa lecture mieux que ne le font les symboles de *Origines et Influences, Acte II*, dont le titre hermétique n'apporte aucune lumière. Pourtant le tableau, de la dimension de *Kaléidoscope*, mérite qu'on s'y arrête à cause du personnage en scène, passionné, violent, la bouche ouverte comme celle de l'animal à ses pieds qui montre les dents. Renard? Chien? L'artiste prétend qu'il est l'un et l'autre à la fois, le renard représentant la sexualité débridée du personnage, le chien lui servant de protecteur fidèle. Le personnage, sous la protection de Diane comme l'atteste le motif répété du quartier de lune, me paraît une représentation moderne d'un mythe ancien, d'une époque donc où la femme, contrairement à aujourd'hui, jouait un rôle de toute première importance sur les autels et à leur pied.

Comme on peut voir, rien de très précis ne relie ces sept artistes, surtout pas le patriotisme du premier Groupe des Sept. C'est plutôt, et le nom qu'ils ont pris l'indique de façon assez significative, une association libre comme la «Société des artistes contemporains» qu'avait créée John Lyman pour donner à ses membres l'occasion d'exposer plus régulièrement, un groupe pouvant plus facilement forcer les portes d'une galerie que si chacun allait y frapper seul.

Pierre Karch

OTTAWA

HENRY FUSELI : DESSINS

Musée des beaux-arts du Canada, du 13 septembre au 10 novembre 1991.



Henry Fuseli
Deux courtisanes aux coiffures et chapeaux excentriques
c. 1790-1792

S'il existe un mystère concernant la provenance des 37 dessins par Henry Fuseli découverts en 1963, en Nouvelle-Zélande, il y en a aucun quant à leur signification. L'exposition au Musée des beaux-arts du Canada s'échelonne sur près de 60 années de la carrière de Fuseli (1741-1825). Aucun des petits dessins dans cette collection n'a été conçu pour un tableau. Comment ils sont arrivés en Nouvelle-Zélande, personne ne le sait.

Né en Suisse, Fuseli rencontre Sir Joshua Reynolds, étudie à Rome et revient à Londres où il fait la connaissance de William Blake, enseigne à l'Académie Royale et scandalise le public avec ses tableaux érotiques.

Fuseli demeure une anomalie dans l'histoire de l'art. Même s'il

s'inspire de la mythologie classique grecque et de la littérature épique, il recherche les aspects mélodramatiques et sexuellement aberrants de ces histoires. Dans cette collection, il dépeint un comportement licen-

cieux sur un de ses thèmes favoris, celui des hommes, généralement hermaphrodites, qui sont asservis par des femmes fatales. Ils révèlent une sexualité déviante qui est désagréable, émotionnellement et intellectuellement troublante.

Les thèmes sont souvent empruntés à Blake et à certains de ses contemporains: les personnages sont parfois inspirés de Michel-Ange, de Titien et de Corrèze. Parce que le but salace de l'artiste est si pénétrant, il reste peu de choses pour rappeler au spectateur que ces feuilles sont en réalité des objets qui identifient leur créateur, que le bon dessin, comme impression première, peut être frais, spontané et immédiat, vibrant et perceptif.

Le visiteur doit se rappeler que le dessin est l'outil de base de l'art, que Vasari décrivait comme le «parent de nos trois formes d'art: l'architecture, la sculpture et la peinture, ayant son origine dans l'intellect».

Un groupe d'œuvres complémentaires, tiré de la collection permanente du Musée, faisait aussi partie de l'exposition, soit des gravures et des dessins de quelques contemporains, dont Blake, John Flaxman, John Mortimer et quelques autres. Leurs dessins montrent à l'évidence que Fuseli éprouvait certaines difficultés avec l'anatomie et la composition et qu'il était loin d'être le grand artiste présenté dans le dépliant.

Alors, chacun est familier avec l'érotisme explicite des sculptures de l'Inde et des œuvres des artistes japonais, de Picasso et d'autres, qui peuvent être appréciés comme art. Mais les fantaisies sexuelles de Fuseli sont empreintes d'un voyeurisme marqué qui est à la fois psychosexuel et moralement répugnant. La prédilection de Fuseli pour les excès de Sturm und Drang Romanticisme et pour l'exploration pré-freudienne des rêves et du subconscient est manifeste dans de nombreux dessins, dont *Deux courtisanes aux coiffures et chapeaux excentriques*, en media mixte sur papier vergé. Au verso, trois femmes s'adonnent à d'autres attouchements sur un homme ligoté et nu. (v. 1790). Ces perversités bizarres se retrouvent aussi dans *Femme debout prenant soin d'un homme* et *Nu masculin debout, vu de dos* (v.1790). Cette collection confirme l'observation de Kenneth Clark dans son livre *The Romantic Rebellion*: «Fuseli était un illustrateur plutôt qu'un peintre».

L'exposition était organisée conjointement par The American Federation of Arts et The Auckland City Art Gallery, Nouvelle-Zélande.

Lawrence Sabbath



Rêal Calder,
Sur le quai, 1991.
210 x 240 cm.

OTTAWA-HULL

ENTRE DEUX EAUX

Les œuvres qui intègrent à la peinture ou à la photo des objets trouvés et des éléments sculpturaux sont si courantes, qu'on se demande parfois quelle nécessité guide ces associations.

Rêal Calder construit le dessin ou le tableau en employant des planches de bois, des matériaux de construction, pour mieux désigner la composition serrée qu'il recherche. Ses travaux récents présentés comme *Des rouilles des builles des chairs* à Axe NÉO-7 du 6 au 27 octobre, prolongent ses préoccupations antérieures développées dans *La maison des mères*. La mise au monde y était figurée comme un bain de sang où la substance du corps et du tableau se confondaient dans des traits expressionnistes d'une violence contenue. Ses nouvelles œuvres reportent la tension sur des corps entre divers états de conscience et de matière: anges déchus, noyés ou suicidés égarés dans un entre-monde. Tous ces flottements –dans l'univers symbolique et dans l'espace construit du tableau– placent le spectateur

en situation d'angoisse, et la figure représentée à la limite de l'éclatement. Les ambiguïtés de Calder ne laissent pas indifférent. Elles renforcent un propos qui occupe de plus en plus d'artistes: celui du corps devenu lieu d'une subjectivité en profonde mutation.

Peter Gnass conjugue depuis quelque temps des photographies murales avec des assemblages d'objets trouvés. *Connexions*, un ensemble d'œuvres présentées à la Galerie 101, du 31 octobre au 23 novembre, se lisait comme un condensé des registres qu'exploite maintenant cet artiste longtemps associé à la sculpture formaliste. L'itinéraire maritime constitué de photos se matérialisait au sol avec des reconstructions d'épaves, dont l'apparence fortuite ne cachait pas entièrement le geste du sculpteur. Si le parcours poétique de Gnass en mer ne dérive pas du côté d'un romantisme écologique, c'est qu'il se double d'un second temps où l'éphémère et la fragilité de la nature s'inscrivent dans un parcours bien ancré au sol. L'installation dans la galerie créait un bel équilibre entre l'expressivité d'une aventure personnelle et sa formalisation.

Marie-Jeanne Musiol

NEW-YORK

LA MORT AU RENDEZ-VOUS D'AUTOMNE

Le coup d'envoi de la rentrée new-yorkaise en a sonné plusieurs et pour cause. Une exposition sur la mort qui ressemble à la vraie vie ouvrirait la saison au New Museum of Contemporary Art. Une quarantaine d'artistes de notre siècle réunis par France Morin, conservatrice du New Museum. Des œuvres de tous genres, dans tous les médiums et sur tous les aspects de la mort. Du plus graphique au plus métaphorique, du très intime au plus public.

Un film de Peter Greenaway, des images de Geneviève Cadieux, des dessins d'Antonin Artaud, des photos de Jeffrey Silverthorne. L'installation impeccable laisse chaque œuvre prendre son espace et la met en relation avec les témoignages voisins. Parce qu'il s'agit bien de témoignages, francs et audacieux. Ici, presque personne ne s'embarrasse d'affectations: quand on parle de mort, on dit vrai et on chante juste; on oublie de plaire et de flatter, on plonge dans des eaux dangereuses, on se mouille. «Dis-moi ta mort et je te dirai...»

Christian Boltanski est une des voix fortes de *The Interrupted Life*. Son installation joue sur tous les plans. Vêtements d'enfants pliés et rangés dans de très hautes étagères entre lesquelles se glisse le spectateur, lui-même infantilisé par la taille géante des échafaudages, par la «surdité» de l'installation qui crée dans la galerie un nouvel espace sonore au bruit absorbé par les masses de tissus. La douleur silencieuse de l'œuvre de Boltanski est propice au souvenir.

Le mur de roses blanches de Donald Moffett intitulé *Mercy* saisit le spectateur à la sortie du musée, comme un dernier cri avant de retourner à la vie normale qui essaie de taire la mort. Chaque fleur éclairée de l'arrière porte le mot *Mercy* en son centre et l'image est

répétée des dizaines de fois. Hommage aux morts du sida qui atteint le politique et le mystique, supplication mais aussi déclaration de pureté.

The Interrupted Life est sans contredit une des meilleures expositions de la saison et contient une impressionnante quantité d'œuvres fortes et chargées de sens parmi lesquelles un poignant aveu amoureux sur fond de squelettes par David Wojnarowicz dont on ne vantera jamais assez le travail.



Alan Glass,
Abat-Jour-Ajouré, 1986,
Construction collage,
45,1 x 34,9 x 5,7 cm.
Courtoisie : Galerie Claude Bernard, New York.

Francesco Clemente qui vient de passer chez Larry Gagosian, le Barbe-Bleue des galeries new-yorkaises, présentait sa récente production dans le très bel espace de Madison Avenue.

La palette de Clemente s'est assombrie; rouges profonds, terre de Siègne, bruns couvrent tout juste la toile brute au grain apparent. Les formats sont réduits, plus de très grandes œuvres mais des tableaux de grandeurs similaires ne dépassant que rarement le mètre carré.

Les thèmes du peintre s'inscrivent dans ce qu'on pourrait appeler la démarche cosmologique, amorcée il y a plusieurs années déjà. Clemente observe la relation du corps humain au reste de la planète. Il inscrit les équivalences, il souligne les parentés.

Aujourd'hui les corps que peint l'artiste s'ouvrent non plus pour déverser leur contenu ou pour éliminer le trop plein mais pour révéler leur intérieur, livrer leur secret. Au chaud des vulves se cache un cœur, les bouches ouvertes montrent leur sexe. Clemente ne fait plus la différence: cul, narine, bouche et sexe sont devenus des entrées, des accès à l'essentiel.

Un torse à tête renversée tire sur ses seins, s'ouvre la cage pour montrer en son centre un espace bleu meublé de nuages blancs. La toile est saisissante de poésie, de clarté et de paix.

Dans un ventre ouvert, tantôt la voix lactée et la lune, tantôt une paire d'yeux souriants. Parmi ses œuvres sur papiers, Clemente s'explique: un personnage, les yeux à la place du sexe, le sexe à la place du cœur et le cœur à la place des yeux.

Clemente nous invite à saisir le monde autrement, à participer à une communion joyeuse avec l'invisible qui nous dépasse. Son œuvre a gagné en précision et continue sa route poétique qui fait de l'artiste un créateur original.

À la galerie Claude Bernard, le Canadien Alan Glass montrait ses boîtes à saveur surréaliste. Pour sa première exposition aux États-Unis, l'ancien élève de Pellan a rassemblé une trentaine d'œuvres datant des années soixante-dix à aujourd'hui. À la façon de Joseph Cornell, Glass agence sous verre

des objets et images variés: noyaux de pêches, chaînettes, plumes, coupures de journaux, coquilles d'œufs, menus objets et miniatures. Certaines boîtes ne sont pas sans rappeler les autels mexicains du 1^{er} novembre, célébration du jour des morts.

Minutieux, captivants, les univers clos de Glass sont empreints de mythes, de rituels. Plusieurs d'entre eux semblent inspirés par des lieux: Égypte, Calcutta, Madagascar, Fontenay-aux-roses ou les Catskill Mountains. Glass donne au spectateur des indices, des allusions qui permettront à chacun de composer un petit monde, de créer le lien entre tous ces objets qui définissent la vie.

Glass a fréquemment recours à l'humour qui sert bien le ton de ses œuvres évocatrices de celles de Max Ernst et de certains Dada et même de Magritte ou Dali.

Après ses expositions à Paris et à Chicago, Louis Bouchard présente *La vie de château* chez Bullot Fine Arts. Les étangs de Montfermeil dominent l'espace de la rue Mercer avec ses treize petits tableaux aux cadres dorés surmontés de trois ampoules électriques. Dans les plans sombres de chaque toile se distinguent des taches vertes et rouges comme perçant la surface opaque. Avec l'éclat du sang, avec la forme d'un pas, ces îlots de couleurs tracent la géographie à explorer, deviennent les seuls guides d'un monde qui ne nous parvient qu'en fragments. Vestiges du passé ou aperçus du lieu à découvrir? Bouchard joue avec le temps et avec la décision du spectateur: découvrir le passé pièce par pièce ou marcher vers le lieu désirable.

Bouchard ajoute à l'exposition des natures mortes combinant peinture et sculpture, dans une économie de matériaux et de lignes qui leur confère un caractère ascétique et une unité de facture serviteurs de son propos.

Maurice Tourigny

NEW-YORK

OMBRELLES, SOUS LE SOLEIL DE CHRISTO :

Entre L. A. et Barkerfield, entre les dunes et le soleil, l'Interstate n° 5 se déroule sans espoir d'horizon. Le vent peut balayer le sable et l'herbe blonde, les falaises immobiles s'abîmer dans la touffeur des jours, rien ne vit, rien ne bouge en ce «no man land» du regard. La route file, la route fuit sous la caravane des poids lourds. Un autre jour se lève au pays des prospecteurs de chimères. Un autre jour commence, celui des retrouvailles de Christo avec la Californie. Le regard s'étire loin derrière l'horizon, par delà les falaises ocre et rousses. Sœur Anne, où sont ces chevaliers à l'armure dorée qu'on nous avait annoncés?

Le 9 octobre, ils sont venus du haut des airs dans la fraîcheur rosissante de l'aube sous la gouverne d'un général sans arme, sous la houlette d'un pasteur sans message. Ils ont envahi les rizières; ils ont occupé le désert. 1 880 chevaliers fous, sans armes, 920 américains, 920 japonais, des travailleurs et des amis aussi, pour qu'en même temps pour la simple beauté du geste et du spectacle, s'ouvrent de part et d'autre du Pacifique les frères corolles, parapluies bleus et ombrelles d'or, milliers de nova explosées dans la pâleur du matin. Depuis dix mois déjà, une nuée d'hélicoptères bourdonnant s'affairaient fébrilement au dessus du ranch Tejon, installant les bases et leur ancrage, déposant les gros jouets dans le creux des vallons, sur les flans et les crêtes des collines. Les ingénieurs avaient tout prévu, du moins le croyaient-ils. Tout était prêt: les mats, solidement fixés aux socles, avait été dressés, minces fils d'or essaïmés au hasard d'une passe sinieuse et secrète.

Chaque emplacement avait été choisi presque amoureux. Pendant des mois sous un soleil brûlant, le maître avait, dit-on, parcouru la montagne de sable et de roc, scrutant ses moindres commissures, caressant du regard ses contours altiers comme une belle promise. Soigneusement, Christo Javacheff avait annoté les photographies aériennes et les cartes d'état-major comme un sculpteur explore la pierre encore vierge qu'il va bientôt tailler. Regardez, contemplez la noble et sauvage beauté du désert!

Sur la crête d'une colline, un astre d'or s'allume. Au fond d'une crevasse, trois autres étoiles aux reflets changeants. De l'autre côté de la route des dizaines, des centaines de paillettes frémissent et grimpent sous le soleil. Bientôt la montagne entièrement déguisée scintille de mille feux. Quittez la route, des sentiers, à peine des sillons, vous conduiront à travers les parasols géants, comme sur un chemin initiatique. Arrêtez-vous un moment sous leur ombre mordorée et contemplez le motif chatoyant et changeant de leur danse sur le sable. Voyez comme de loin, ils s'embent s'envoler, légers comme des parachutes, discrets comme un vol de soucoupes fantastiques. La vérité sera à l'autre bout de la traversée, à la fin du cérémonial lorsque la terre aura quitté ses beaux atours. Venez, suivez le guide, suivez l'artiste qui vous donne à voir! Pour trois semaines encore, jusqu'à l'Halloween, c'est la fête.

L'artiste est un magicien. L'artiste transforme les villes et les déserts, comme autrefois, dans sa Bulgarie natale, il déguisait pour son gouvernement et pour les touristes, les abords du rail de l'Orient-Express. Il ne fallait surtout pas qu'on devine l'hor-

reur des goulags et la torture et la misère Supercherie ou tentative de dépassement d'une réalité trop noire et trop banale? Mensonge ou dénonciation? Quelle est cette détresse qu'on veut ici cacher?

toutes sortes assemblées en 1 760 parasols haut de 6 mètres et d'un diamètre de 8 666 mètres, disposées sur un territoire long de 29 kilomètres. Des données précises irréfutables, propres à enflammer les imaginations

rus pour profiter de la foule des disciples et des badauds. Brève trêve à la récession qui grisaille la ville. Avec leurs baraques criardes et leurs souvenirs de pacotilles, ils ont détruit la beauté du monde que l'artiste voulait révéler. L'artiste ne

tirera aucun profit, ni des cartes postales, ni des photos, ni des vidéos, ni des posters, ni des t-shirt, ni des casquettes... L'artiste est grand prince. La vente des dessins, des esquisses et des estampes, vendues à très bon prix, lui suffira pour financer le projet et le faire vivre jusqu'à son prochain rêve fou.

Fuyons, retournons vers les sommets, sur des chemins moins fréquentés où le silence saura mieux révéler que les chiffres les voies du mystère, la magie du désert. Rassasions encore nos yeux de cette pluie d'or blond que le crépuscule éteindra bientôt.

Demain, les parapluie et les ombrelles se refermeront de part et d'autre du Pacifique, comme des étoiles qui vacillent et meurent aussitôt. La nuée d'hélicoptères reprendra les 1 655 400 pièces qu'elle avait déposées. Démantelé, ce matériel, tissus, métal, béton sera distribué ou recyclé. Écologisme oblige. Demain, le désert retrouvera la musique de son silence.

Demain, auréolé du souvenir des parasols de Christo, le désert semblera plus beau.

*Luchezar Boyadjeviev, «The Situation «Beyond» as a Situation «Behind»», exposé présenté le 10 octobre 1991 au congrès annuel de l'Association internationale des critiques d'art à Santa Monica.

Ninon Gauthier



The Umbrellas Japan - USA, 1984-1991
Site californien
Photo: Wolfgang Volz.
Copyright: Christo 1991.

Des statistiques, des chiffres gargantuesques: un budget de 26 000 000 \$, américains évidemment, le concours de 460 propriétaires terriens, de dix agences gouvernementales et de onze manufacturiers de quatre pays dont le Canada, 17 kilomètres de tuyau, 410 mètres carrés de tissus, 24 800 baleines de métal, 1 655 400 pièces de

financières et marchandes, propres à assommer les poètes. Nous sommes dans l'ancien domaine des prospecteurs de mirages. Or blond? Or noir? Des échantillons de tissus bleus et or sont distribués pieusement comme des reliques du maître et de la grande firme allemande qui les a fabriqués.

À Goram, au milieu du désert, tous les forains sont accou-