

Expositions

Volume 38, Number 150, Spring 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53621ac>

[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

(1993). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 38(150), 68–71.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

MEUBLES, ART DE
VIVRE, FIN DE SIÈCLE**CES VICTORIENS
QUI NOUS
RESSEMBLENT**

Inaugurée au Musée des beaux-arts de Montréal le 2 mars dernier, l'exposition *Un art de vivre: le meuble de goût à l'époque victorienne au Québec*⁽¹⁾ se veut bien sûr l'occasion de redécouvrir — non sans surprises — un patrimoine longtemps méconnu. Mais derrière le charme vieillot des meubles, des œuvres d'art et des éléments de décor qui la composent, se cache un univers d'autant plus susceptible de toucher nos propres sensibilités qu'il présente plusieurs points communs avec notre réalité contemporaine.

À l'encontre de certaines idées reçues, le «meuble victorien» au Québec n'est pas une importation de l'Angleterre. Il s'agit pour l'essentiel d'une production locale qui, tout en étant influencée par des modèles français, anglais et américains, manifeste d'incontestables traits d'originalité. En fait, le mobilier québécois des années 1840-1900 est lié au phénomène inter-

national de l'ascension de la bourgeoisie dont les manifestations sont alors présentes dans la plupart des pays occidentaux, de la Russie jusqu'aux États-Unis. À la faveur du développement de l'économie et de la circulation accrue des individus, des idées et des produits, le Québec s'inscrit naturellement dans le processus de décloisonnement, d'ouverture et de diversification qui caractérise les arts décoratifs de l'époque. À compter de la première exposition universelle, tenue à Londres, en 1851, les distances se trouvent soudainement abolies et les productions de tous les continents, désormais accessibles en un même lieu, alimentent à souhait l'imaginaire et le goût de la nouveauté des Victoriens. À leur image, nous sommes aujourd'hui très sensibles à la dynamique des échanges et à l'ouverture sur le

monde, notamment grâce au développement prodigieux des moyens de communication.

On conviendra, par ailleurs, que plusieurs de nos décors contemporains traduisent une insatiable curiosité, un goût changeant, voire des tendances franchement éclectiques. De fait, nous puisons à toutes les sources et mélangeons à notre guise les formes, styles et vocabulaires de tous les lieux et de tous les temps, comme nous nous montrons friands de «réto-manies» aussi bien dans le domaine des arts que dans celui de l'architecture. À sa manière, notre postmodernisme fait écho aux néo-styles et au kitsch victoriens. De la Turquie au Japon et du Moyen-Âge aux temps modernes, architectes, décorateurs et meubliers du XIX^e siècle puisèrent eux aussi à bien des répertoires, tirant parti d'innovations et de matériaux

nouveaux pour laisser libre cours à leur créativité. Grâce aux progrès de l'industrie, l'Époque redécouvrait notamment le médium du vitrail et l'imagerie nostalgique d'un Moyen-Âge rêvé. À l'opposé, des théoriciens, des vulgarisateurs ou des praticiens refusèrent de se complaire dans l'héritage du passé, misant plutôt sur un franc modernisme. Au Québec, comme aux États-Unis, cette tendance se traduit notamment dans des meubles de style Eastlake qui rompaient délibérément avec les canons du passé.

Dans la foulée d'une époque partagée entre historicisme et volonté de réforme, n'oscillons-nous pas nous-mêmes entre, d'une part, l'héritage réconfortant du passé et la pratique de médiums traditionnels ou classiques et, d'autre part, les attraits incertains de nouveaux procédés, du mélange des genres et de



l'éclatement des frontières et pratiques de l'art? Avant nous, les contemporains de Victoria se seront interrogés sur ces questions, sur l'accessibilité, la démocratisation et les finalités de l'art, sur l'impact de la machine et des productions de masse, voire sur les responsabilités du critique d'art engagé dans des débats opposant différentes écoles de pensée⁽¹⁾.

A bien des égards, l'art de vivre de notre fin de siècle n'est pas étranger à celui des Victoriens. Devant l'instabilité politique, les conflits ethniques et les assauts de la pollution, la tentation est forte de se replier chez soi, d'apprécier son confort et d'y redécouvrir le charme suranné des coussins et des beaux tissus d'ameublement, suivant la mode américaine du «cocooning». Avant nous, le Québec des années 1870-1900 aura découvert le bien-être du «Home Sweet Home», à l'abri d'un monde extérieur hostile, marqué par de fortes inégalités sociales et par le contexte aliénant d'un environnement envahi par les «laideurs» de l'industrialisation.

Comme la nôtre, l'époque victorienne se révèle enfin comme une période de transition caractérisée par une incroyable floraison de formes et de courants rebelles aux classifications. Pour peu que l'on transcende le caractère réducteur des images surfaites, l'exposition que lui consacre le Musée des beaux-arts de Montréal pourra offrir l'occasion d'une relecture d'autant plus stimulante que par un singulier effet miroir, elle nous renvoie souvent face à nous-mêmes.

John R. Porter

Conservateur en chef,
Musée des beaux-arts de Montréal,
concepteur de l'exposition
Un art de vivre.

(1) Cette exposition a été organisée conjointement par le Musée des beaux-arts de Montréal et le Musée de la civilisation à Québec. Elle est présentée à Montréal du 4 mars au 16 mai 1993 et sera à Québec du 19 octobre 1993 au 24 avril 1994. Une importante publication l'accompagne.

(2) Voir par exemple Bernard Denvir : *The Late Victorians/Art, design and society, 1852-1910*, Londres et New York, Longman, 1986.

LES «JEUX D'ANGLES» DU JOAILLIER JEAN HILGER

Le joaillier luxembourgeois Jean Hilger présentait pour la première fois à la Galerie Jocelyne Gobeil de Montréal sa collection de bijoux contemporains. L'or utilisé, travaillé selon la technique ancestrale du martelage et du repoussage, était d'un doré très ancien. Hilger, s'inspirant à la fois des Égyptiens qui incorporaient à l'or certaines essences et des incas qui ajoutaient dans leur alliage certaines plantes pour en intensifier la couleur, obtient sa «mise en couleur» grâce à une technique chimique comprenant différents sels, concoctée dans la patience et le secret.

Mais ce qui le passionne avant tout, c'est la recherche des formes et des angles, d'où le titre de son exposition «Jeux d'angles». Jouant en virtuose avec les formes géométriques : triangles, rectangles, cercles qu'il travaille avec rapidité et à la perfection, il a réussi le tour de force, installé dans un petit atelier au-dessus de la Galerie Gobeil, de créer



des bijoux, un mois avant le vernissage (8 septembre 1992). Ses promenades dans la ville l'ont inspiré au point qu'il n'a pas hésité à donner à ses créations les noms de «Montréal» pour une broche, «St-Denis» et «Ste-Catherine» pour des boucles d'oreilles et «Le fleuve» pour un superbe collier.

Quand on l'interroge sur son cheminement, il déclare «j'ai installé mon premier atelier à l'arrière de la bijouterie que possédait mon père. Une bijouterie très conventionnelle qui me donna le goût des métaux précieux mais me porta également à chercher des formes de bijoux plus modernes. J'ai étudié l'histoire de la joaillerie dans les

livres, les musées. J'ai visité les pays où les joailliers renouelaient leur art et toujours travaillé seul comme un forcené. Par passion!»

Il n'a pas été question pour lui de s'occuper de vendre ses bijoux. «Les galeries sont venues à moi, c'était idéal. Pas de perte de temps. D'ailleurs, je suis très mauvais évaluateur. Et puis, j'aime la solitude dans le travail.»

Il lui arrive parfois d'accepter de recevoir de jeunes joailliers pour des stages dans son atelier. «Ce sont plutôt de jeunes allemands qui viennent. La joaillerie, en Allemagne, est dans une effervescence telle qu'aux grandes foires organisées chaque année, les gens accourent du monde entier. J'essaie d'inculquer aux jeunes un esprit de recherche, la connaissance de leur propre personnalité, le bijou «fini à l'infini» et l'amour tout court pour cet art venu du fond des temps.»

Claude-Lyse gagnon

Jean Hilger
Montréal, 1992,
broche,
or, 18 carat,
7 x 2,5 x 2,5 cm.

Photo : Guy Beaupré



Bernard Paquet,
I promessi sposi, 1991,
acrylique sur toile,
1,30 x 0,97 m.

Énigmatiques, sensuelles, souriantes ou pensives, les femmes de Bernard Paquet ne sont pas crucifiées. Quant aux croix, elles n'ont rien d'instruments de supplice. Elles exercent une double fonction : elles divisent l'espace du tableau et, par là, elles créent, définissent, ouvrent la surface et lui confèrent son «relief». Car elles constituent le support et le pivot des trois plans qui composent chaque oeuvre : le fond du tableau, la forme de l'objet du tableau (la croix) et le jeu du sujet (une femme). A ce triple espace correspond une histoire qui se déroule en trois temps : passé (flou, chamarré, ramifié, tramé, tissé), présent (exprimé par les variations de forme des croix et l'insertion de scènes ou de séquences dont l'observateur est témoin), le futur (l'idéal : féminin).

La description, ici trop schématisée, ne rend pas justice à la subtilité des compositions. En effet, grâce à la transparence de l'acrylique, l'artiste provoque un effet de réminiscence, phénomène plus profond qui invite à la méditation ; sa maîtrise du dessin offre ainsi une lecture où les verbes transcendent tous les temps.

B.L.

CRUCI-VISION

Et si Jésus était une femme? Surprenante supposition, n'est-ce pas? Telle est l'audace que s'est permis Bernard Paquet en proposant, l'automne dernier, aux visiteurs de la galerie Art et Arte, un chemin de croix composé de quelque 14 tableaux.

QUÉBEC

ESCOBEDO/ DEROUIN INSTALLATIONS

La rentrée n'est certes pas passée inaperçue au Musée du Québec. Il aurait, d'ailleurs, été difficile pour les visiteurs d'ignorer l'intrigant fleuve noir désignant un incendie métaphorique qui, installé sur la terrasse de l'entrée principale, traversait le Grand Hall pour se retrouver à nouveau à l'air libre. Stratégiquement pensé, l'événement «Escobedo/Derouin. Installations» (du 23 septembre au 23 novembre 1992) devenait, de ce fait, «incontournable» au sens propre comme au sens figuré.

C'est avec la complicité des deux artistes et amis, que la conservatrice Louise Déry, en collaboration avec le musée Rufino Tamayo (Mexico), a su concocter une rencontre troublante entre un Nord et un Sud méconnus.

La Mexicaine Helen Escobedo qui vit habituellement en Allemagne, et le Québécois René Derouin, établi à Val-David, se connaissent depuis 1983. Si l'œuvre de ce dernier, jalonné d'estampes monumentales, a régulièrement été diffusée au Québec, le travail d'Escobedo marqué par

des sculptures éphémères, nous est, en revanche, moins familier. Ses œuvres environnementales, ont toujours tenu compte du lieu géographique et culturel où elles ont été réalisées.

L'artiste mexicaine n'en était pas à sa première visite au Québec. En 1987, tout comme Derouin d'ailleurs, elle était invitée par le Musée régional de Rimouski (alors dirigé par Louise Déry) à l'événement «L'esprit des lieux».

Pour son installation au Musée du Québec, Helen Escobedo s'est inspirée d'images diffusées par les médias montrant de vastes étendues boisées et des habitations urbaines détruites par le feu. Sise à l'arrière du musée, sa «Nature brûlante avec fenêtre», par exemple, reprend la forme de la fenêtre du Grand Hall, «embrasée» par l'assaut de branches peintes en rouge, jaune et orange. Celles-ci laissent dans leur sillage des reliefs noircis qui, dans une étonnante réversibilité optique, se transforment en billots fins prêts à dévaler une rivière. Dans cette installation, l'impétuosité antinomique de l'eau et du feu, de la vie et de la mort, se télescopent puissamment.

Chez René Derouin, cette impétuosité cède la place à une «apression d'inéluctable devant l'aventure humaine en marche depuis déjà quelques millénaires. Influencé par des séjours réguliers au Mexique l'ayant particulièrement sensibilisé à la densité démographique, c'est essentiellement par la gravure qu'il explore, depuis une trentaine d'années les spécificités de notre territoire.

Qu'il se soit «converti» à la céramique pour réaliser son installation intitulée «Migrations» témoigne de l'humilité de sa démarche (apprivoiser une discipline inconnue) et du cheminement de sa pensée à l'égard du métissage des cultures.

Son «fleuve noir» est constitué de près de 20 000 petits personnages, de conifères, de champignons et de coraux en argile noire qu'il a façonnés. Posés de façon processionnelle sur des plaques de bois gravé à la manière d'une carte topographique, les statuettes rappellent des pèlerins voués dont les déplacements soulignent de toute évidence les migrations qui agitent, encore aujourd'hui, les peuples de la planète. Cette œuvre est d'autant plus émouvante que sa métaphore nous renvoie à l'image même de notre société multi-ethnique où l'individu, quoique dissout dans la masse, n'en demeure pas moins unique. Derouin a scrupuleusement créé des personnages qui sont tous différents, témoins particuliers d'une mémoire collective et personnelle.

De nombreux visiteurs n'ont pu s'empêcher de toucher aux figurines (en dépit de l'interdiction affichée) certains allant même jusqu'à tenter de s'en approprier une. Il semble qu'une telle attitude ne se soit pas exprimée à Mexico. A Montréal, au Centre Circa, les principales figurines étaient collées à des supports métalliques verticaux; quant à celles qui étaient posées sur la plaque topographique, elles étaient relativement hors d'atteinte.

Marie Delagrave

OTTAWA

INSTABILITÉS DU REGARD

Galerie de La Cour des arts à Ottawa du 6 août au 6 septembre 1992

On constate à Ottawa et cela depuis des années, la difficulté et l'urgence de rendre justice aux institutions artistiques régionales qui prennent pied à l'ombre des musées nationaux. Il aura fallu du temps et une ténacité considérable pour que la ville d'Ottawa consente enfin à transformer l'ancien palais de justice, près du marché, en galerie publique.

En plus des trois salles réservées à des expositions temporaires, une galerie permanente est consacrée à la présentation de la collection Firestone. Ce legs de 1 500 œuvres canadiennes, dont le noyau est constitué par des travaux du Groupe des Sept (dont Algoma Country de L. Harris) comporte également des œuvres plus récentes de Paul-Émile Borduas (Formes oubliées, 1958) et de Jack Bush. L'alternance d'expositions sélectives, comme un Québec: 1955-1965 prévu en 1993, devrait éclairer les forces de la collection et les compléter par des emprunts.

Mais c'est un accrochage sobre et introspectif, *Instabilités du regard*, qui signalait la dynamique que l'on entend favoriser du côté des salles d'art contemporain. Quatre artistes – Miguel Berlanga, Joseph Branco, Marie A. Côté et Diane Génier – ont pensé de façon remarquablement cohérente le problème de l'œuvre d'art confrontée à la déperdition du sens et de la substance au milieu de la pléthore d'images qui nous entoure.

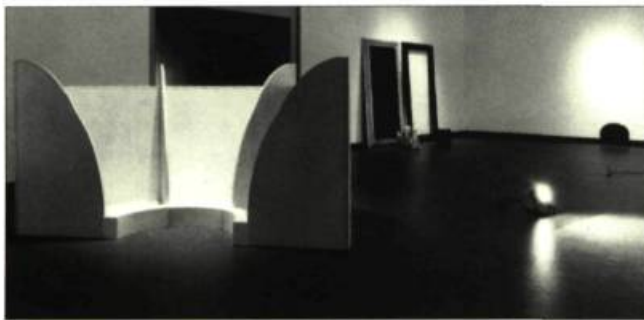
L'image multipliée à l'infini, répétitive et contradictoire, a bouleversé les systèmes de croyance où le voir engendrait inévitablement le croire. Maintenant qu'il est clair que chaque nouvelle manipulation d'images ajoute à la confusion, la question qui se pose est de savoir quelles sont les alternatives possibles pour l'artiste qui ne veut plus produire banalement



René Derouin,
Migration,
installation.
Photo: Patrick Altman.



Helen
Escobedo
Installation



Marie A. Côté,
Trois stalles, 1992.

Photo: Louis Jorcas

ou engendrer d'illusoires systèmes de représentations?

Les «instabilités» proposées ici nous orientent vers un état de prégnance caractérisé par une absence d'images, telles qu'on les entend traditionnellement. Sculpturales, invitantes et vides (d'images) les Trois stalles de Marie A. Côté, donnent une impression d'immatérialité. Cinq plaques sensibles pour saisir au vol les anges, de Diane Génier se situent à la limite de la matérialisation car les effleurements des anges en cire sur le verre ne peuvent être réduits aux paradigmes qui les concernent. L'appareil photographique vitrifié de Joseph Branco ne renvoie pas d'image: il est un point focal, silencieux et transparent qui pourra générer de nouvelles images.

Plus proche de la citation et du retour historique que les autres oeuvres, le travail de Michel Berlanga oppose le noir plein d'un suaire encadré à un cadre vide. Il offre, ainsi, le jeu de miroir d'une réalité religieuse renversée dans une forme d'absence. Le mot PARABOLA, gravé dans du granit noir, se réfléchit au sol dans un même effet de retour. Mais comme le souligne Luc Ferry: «L'artiste qui se croyait enfin libéré des contraintes et des règles se voit soumis à la contrainte des contraintes, celle que lui impose sa propre conscience historique.»

Pour alléger le poids des sédiments de leur conscience historique, les artistes proposent, dans cette exposition, l'œuvre comme lieu de silence, de poésie et d'introspection, dans un espace où il redevient possible d'imaginer des objets qui font sens, des

images qui ne s'annulent pas, des moments de grâce où l'appréhension de la réalité passe encore et malgré tout par la sensibilité du matériau.

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

LES PLAQUES TECTONIQUES DE PHILIP IVERSON

Quand on pense aux provinces maritimes, les noms d'artistes qui nous viennent automatiquement à l'esprit sont ceux de Colville, Pratt et Forrestall dont les œuvres font l'admiration des collectionneurs puritains et bourgeois qui estiment leur travail précis et méticuleux. L'œuvre de Philip Iverson qui habite Fredericton, en Nouvelle-Écosse, affiche, en revanche, une facture des plus expressionnistes. C'est ce qui a sans doute convaincu Simon Dresdner de l'inviter à exposer dans sa galerie de la rue Hazelton, à Toronto, du 19 septembre au 12 octobre.

L'exposition comprenait des visages et des bustes de grand format peints à l'huile sur des supports complexes: des planches de bois et des morceaux de contreplaqué disposés de façon irrégulière. Le tout faisait spontanément penser à des plaques tectoniques que le hasard rapproche, juxtapose et superpose. Iverson, tout en insistant sur la valeur symbolique des éléments picturaux qui semblaient former un tout rationnel, préférait quant à lui, comparer ses œuvres à des

pièces de puzzle, disposées arbitrairement et sans aucun cadre.

Dans *Still Baton and a Dead Tree* (1991), le sujet représenté au premier plan était un homme tenant fermement de ses deux mains, un bâton de majorette. A l'arrière plan, deux arbres, l'un coupé, l'autre, décharné et presque défolié, ressemblant à l'arbre du décor d'En attendant Godot. indiquaient l'atmosphère générale. Une grande roue symbolisant la terre venait compléter le décor. Du visage du personnage central, qui ressemblait plus



Philip Iverson,
Barbie with a missing limb,
1992, technique mixte.

L'allusion pouvait être plus sibylline. *Barbie with a Missing Limb*, par exemple, réunissait sur une même surface le buste d'un homme et une poupée Barbie accrochée au cœur d'une silhouette de femme. Sur les traits fortement marqués du visage de l'homme dont

les yeux étaient tournés vers le spectateur, on décryptait un sentiment d'ineffable tristesse qui aurait pu, sans doute, être atténué par une représentation métaphorique de l'amour. Mais ici, l'amour ne se référerait qu'au monde ludique de l'enfance où il est aisé d'aimer et d'être aimé et ce, avant l'apprentissage des règles de société que Marivaux a si justement illustré dans *Le jeu de l'amour et du hasard*. Adulte puéril et barbie blonde de l'enfance s'étant transformée en poupée gonflable aux cheveux noirs, tout dans la toile d'Iverson dénotait le désenchantement face à la difficulté d'établir des relations amoureuses satisfaisantes qui sont aussi imprévisibles que les mouvements des plaques tectoniques.

Pierre Karch

878-ARTS

55 PRINCE

Michel Tétreault Art International