

Expositions

Volume 39, Number 160, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53433ac>

[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

(1995). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 39(160), 61–67.

La moisson
William Henry Clapp
Collection du Musée du Québec

QUÉBEC

LUMIÈRE ET ATMOSPHÈRE : L'IMPRESSIONNISME AU CANADA, 1880-1920

Musée du Québec
Du 14 juin au 4 septembre 1995

Pour ceux qui fréquentent régulièrement les musées d'ici et d'ailleurs, une exposition supplémentaire sur le thème de l'impressionnisme ne suscite plus les mêmes émois. Toutefois, celle présentée au Musée du Québec mérite que l'on s'y attarde, dans la mesure où elle retrace les influences de ce mouvement chez les artistes canadiens. De plus, *Lumière et atmosphère. L'impressionnisme au Canada, 1885-1920* offre un point de vue américain sur le sujet, puisqu'elle a été préparée par la conservatrice invitée Carol Lowrey, de l'Americas Society de New York. Cette institution nationale sans but lucratif a été fondée en 1967 afin de renseigner le peuple américain sur ses voisins. Si l'impressionnisme américain est bien connu des milieux artistiques aux États-Unis, ce n'était pas le cas de son pendant au Canada, d'où l'idée d'organiser une telle rétrospective. Inaugurée à Québec, celle-ci circulera par la suite à New York (du 27 septembre au 17 décembre, à l'Americas Society Art Gallery), à Memphis (du 18 février au 18 avril 1996) et à Hamilton, en Ontario (de septembre à novembre 1996).

Lumière et atmosphère réunit près de 70 œuvres (réalisées en Europe ou au Canada) de quelque 25

peintres d'ici. Au tournant du siècle, nombreux étaient les artistes canadiens (et américains) à se tourner vers Paris pour y trouver formation et reconnaissance. La plupart se sont cependant contentés de suivre les préceptes traditionnels qui y étaient alors enseignés, d'autant plus que les méthodes impressionnistes proposées par l'avant-garde française étaient décriées tant par les critiques que par le public. William Blair Bruce est cependant considéré comme le premier Canadien à recourir, au cours des années 1880, à l'esthétique de la « nouvelle peinture ». *Landscape with Poppies* (1887) en constitue un beau témoignage.

Maurice Galbraith Cullen s'est intéressé aux effets de la lumière et de la couleur la décennie suivante tandis que James Wilson Morrice, largement représenté dans l'exposition, célèbre les plaisirs de la vie moderne tout en effectuant une synthèse stylistique fort personnelle. La conversion de Marc-Aurèle Suzor-Coté à l'impressionnisme s'est pour sa part effectuée en 1906, à peu près à la même époque que Clarence Gagnon et William H. Clapp. D'autres artistes canadiens comme Henri Beau, Raoul Barré, Ernest Percyval Tudor-Hart, A.Y. Jackson ont bénéficié de l'au-

dace impressionniste jusqu'à ce que la guerre de 1914 mette un terme à leurs séjours respectifs.

Les artistes rapatriés découvrent la montée du nationalisme au lendemain de la Confédération et conséquemment la demande, en peinture, de sujet canadiens. Cullen est le premier à interpréter le paysage et la lumière du pays de manière authentiquement impressionniste. *Lumière et atmosphère* juxtapose d'ailleurs avec brio deux grandes toiles représentant une vue saisissante de Québec à des moments diamétralement opposés en terme de saison et d'heure du jour : *L'Anse des Mères* (1904) et *Cap Diamant* (1909).

Dans la foulée de Cullen, plusieurs peintres, tels Gagnon, Morrice et, bien sûr, Suzor-Coté, avec ses magnifiques compositions de rivière au dégel, forgent une nouvelle conception du paysage hivernal canadien. Toutefois, les scènes les plus intéressantes de l'exposition pour le public québécois sont davantage celles, moins connues, de l'Ontario et de l'Ouest canadien. Ainsi, *Niagara Falls* (1907) de John Sloan Gordon est un bijou de pointillisme délicat, tandis que Charles William Jefferys dépeint la luminosité éblouissante

des Prairies (*Wheat Stacks on the Prairie*, 1907). Quant aux toiles d'Arthur Lismer, Tom Thompson, Lawren Stewart Harris, Emily Carr et J.E.H. McDonald, pour ne nommer qu'eux, elles préfigurent la domination esthétique et idéologique qu'imposera le Groupe des Sept, par l'entremise du paysage naturel ou urbain. D'ailleurs, bien que certains impressionnistes canadiens se soient attachés à rendre les jeux d'ombre et de lumière sur les chairs tendres de femmes et d'enfants, comme l'a fait Hellen Galloway McNicoll (qui a connu l'impressionnisme en Angleterre plutôt qu'en France), cette adaptation de l'art du portrait sera rapidement déclassée par l'influence écrasante du fameux collectif fondé en 1920.

Si l'impressionnisme canadien n'aura pas été un mouvement ou une école mais plutôt un ensemble de réactions individuelles variées à un phénomène esthétique touffu, cette période n'en marque pas moins la première étape du modernisme au pays. La valeur de *Lumière et atmosphère* est d'en faire la démonstration.

Marie Delagrave



ALMA

LA BIENNALE DU DESSIN, DE L'ESTAMPE ET DU PAPIER/ MATIÈRE DU QUÉBEC 1995



Lisette Lemieux.
Entre matines et complès,
Papier, métal, bois,
1993,
300 x 122 x 33 cm.

Disons-le haut et fort, l'édition 1995 de la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier-matière du Québec 1995 est particulièrement remarquable ! Inaugurée en 1989 à Alma, cet événement d'envergure maintient fièrement le cap malgré les temps économiquement difficiles. On reconnaît de plus en plus la Biennale comme un acteur indispensable de la promotion et de la diffusion de l'art contemporain au Québec sous toutes ses formes. Toutes disciplines confondues car, en effet, le mandat volontairement très large de la Biennale fait qu'elle s'adresse non seulement aux producteurs d'œuvres bidimensionnelles (dessin, gravure, mixte media sur papier et sur toile) mais aussi aux pratiques sculpturales et installatives qui intègrent le papier-matière.



Françoise Tounissoux.
Amour,
Bâton d'huile et cuivre,
1994,
75,5x 56,5 cm.

Cette année, le jury composé de Francine Simonin, François Vincent, Robert Wolfe, Gilles Daigneault et Michèle Tremblay-Gillon, a sélectionné plus de 79 œuvres de 34 artistes de générations et d'appartenances stylistiques fort éclectiques mais dont le dénominateur commun est leur exceptionnelle qualité plastique. Disons-le franchement, l'édition 1995 est la meilleure des quatre expositions organisées par la très dynamique et professionnelle équipe d'Alma coordonnée par Bernard Pilote, équipe à qui l'on doit aussi la publication bon an mal an, du superbe catalogue couleur qui doit faire rougir d'envie nos musées.

Les œuvres de la Biennale 1995 se caractérisent par la diversité des formats, des matériaux, des techniques, ainsi que par leurs thèmes iconographiques très diversifiés : représentation du corps interne et externe, le vêtement en tant qu'image du corps, l'autoportrait, les signes symboliques et emblématiques, la lutte amoureuse, etc.

Les lauréats 1995

Le Grand Prix de la Biennale (prix Alcan, 5000 \$.) a été accordé à Lisette Lemieux pour une sculpture faite de fibres blanches et de laine d'acier et qui représente deux immenses cadrans-horloges dont les heures sont tantôt en relief, tantôt gravées en creux. D'une grande pureté formelle, chromatique et texturale, cette œuvre imposante confirme une fois de plus le sérieux et l'originalité du travail de Lemieux.

Françoise Tounissoux remporte le prix de dessin (prix UniMédia, 3000 \$.) pour avoir présenté quatre petits formats bidimensionnels tirée de la série *Amour*. Chacun de ces dessins reprend le motif du cœur humain version organique, que Tounissoux place en plein centre de champs monochromes jaunes, verts et blancs. Ces œuvres se singularisent par une utilisation judicieuse de matériaux diversifiés et contrastés tels que le cuivre, le cuir et le plomb dans lesquels Tounissoux découpe des cœurs aux effets tactiles très subtils.

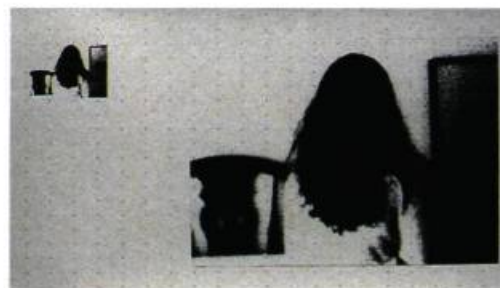
C'est au travail d'Ariane Thézé que le jury a décerné le Prix estampe (Loto Québec, 3000 \$.) pour sa série de trois images intimistes et nostalgiques réalisées en photogravure. Séquentielle et linéaire, cette œuvre montre la disparition progressive d'un personnage féminin vue de dos (un autoportrait de Thézé) qui semble contempler sa propre image spéculaire floue et hors foyer. Chacune des trois compositions répète le

motif central de « la femme contemplant son image spéculaire », dans une sorte de mise en abîme qui instaure un décalage temporel très prégnant.

Le prix papier-matière de la Ville d'Alma (3000 \$.) a été attribué au jeune Carl Bouchard (né en 1967) dont les œuvres étonnantes et rafraîchissantes demandent à être vues de très près car elles se composent de centaines d'alumettes de carton que l'artiste a tordues, empilées et assemblées pour produire des effets surprenants. Julie Pelletier (née en 1966) lauréate *Jeune artiste du Prix radiomutuel* (1000 \$), a réalisé deux grandes estampes où s'entremêlent la lithographie, la sérigraphie, l'eau-forte et la pointe sèche. Même si elles mettent en scène des images de calottes crâniennes vues au scanners, ces œuvres ne sont jamais crues ou morbides, car le motif iconographique n'est pas traité de manière hyperréaliste comme le fait notamment Serrano en photographie. Pelletier convoque métonymiquement le corps biologique (images crâniennes, représentation de l'appareil reproducteur féminin) mais ces images hétérées, floues et bleutées possèdent un caractère fantomatique et nostalgique, comme des traces mnésiques ou des empreintes indicielles qui s'estomperaient lentement au fil des ans.

Parmi les 29 autres artistes de cette quatrième Biennale, les œuvres surprenantes d'Alain James Martin et de Linda Kitchen, tranchent diamétralement avec l'ensemble des autres propositions retenues par le jury. Le premier de ces artistes présente quatre petites scènes théatrales accrochées au mur, dont le dispositif est particulièrement ingénieux. Martin réalise tout d'abord un dessin très schématique sur une feuille blanche, puis il découpe dans du carton un autre motif qu'il placera devant le dessin en prenant soin de laisser quelques centimètres entre-eux. Il en résulte, qu'une fois l'éclairage braqué sur l'œuvre, apparaîtra un troisième motif : l'ombre portée du papier découpé très ajouré qui se projette sur le dessin. Des œuvres étonnantes réalisées pourtant avec une économie de moyens !

La contribution de Linda Kitchen n'est pas moins saisissante. L'artiste a confectionné une véritable robe de mariée grandeur nature avec du pa-



Ariane Thézé,
La habitación numero veinticuatro,
Photogravure N° 3,
1994,
41 x 50 cm.

pier ciré, qui semble habitée pas le volume d'un corps et qui tourne et virevolte follement grâce à un mécanisme interne. Œuvre cinétique impressionnante, ironique et fragile, cette robe translucide produit mille bruissements, frôlements et froufrous, dûs au frottement du papier sur le sol.

Compte tenu de l'exceptionnelle qualité de la Biennale 1995, d'autres œuvres mériteraient qu'on en fasse ici mention mais, faute d'espace, soulignons tout de même la présence des artistes suivants parmi les valeurs confirmées : Luc Béland, René Derouin, Marc Garneau, Suzelle Levasseur, Louise Robert et Pierre-Léon Tétrault. Et parmi les plus jeunes en terme de carrière mais qui font (ou feront) de plus en plus parler d'eux : Ludmila Armata, Caroline Boileau, Marie-Claude Bouthillier, Peter S. Calvet, Richard Deschênes, Catherine Farish, Vivian Gottheim et Gilline Trân.

Le volet exposition de la Biennale

Chaque année, il est évidemment facile pour le public du Saguenay-Lac-St-Jean de voir ces œuvres qui sont généralement regroupées dans plusieurs centres d'exposition à Alma (Salle de la Biennale et à la galerie Langage Plus) et à Jonquière cette année (au Centre national d'exposition du Mont-Jacob). Mais il serait important qu'une telle exposition circule hors de la région – et ce n'est certes pas les organisateurs qui s'en plaindraient eux qui multiplient les démarches dans ce sens –, afin que les publics de Montréal et de Québec prennent aussi le pouls de ce qui se fait de plus actuel et d'innovateur en matière de gravure, de dessin et de papier/matière. Vue la longévité et l'envergure de cette manifestation culturelle qui n'a maintenant plus à prouver sa crédibilité, les musées, les maisons de la culture et pourquoi pas les galeries de Québec et de Mon-

tréal, devraient ouvrir leurs portes afin que le public de partout accède à ce véritable constat ponctuel que constituent les choix de la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier/matière du Québec. Il nous reste à espérer que la Biennale demeure, grandisse, et que de plus en plus d'artistes, consacrés ou non, y participent et bénéficient de cette précieuse visibilité qu'offre une des rares manifestations culturelles qui ont vu le jour durant les années quatre-vingt au Québec.

Jocelyne Lupien

CHICOUTIMI

NATURE/CULTURE FRANÇOIS MÉCHAIN

L'enjeu du site: morceaux choisis, Galerie Séquence, du 19 mai au 23 juin 1995

Déroutantes, les photographies de François Méchain. Que penser, en effet, de *La Rivière noire*, qui n'a pour sujet qu'un banal amas de troncs morts, semblable en tout point aux milliers d'autres qui parsèment la forêt canadienne? Plaidoyer écologique en faveur de la montagne, encore vivante, qui surnage derrière? L'image est investie d'un second sens lorsqu'on s'aperçoit que les crêtes du tas de bois et de la montagne se répondent en un parallèle parfait. L'intervention de l'artiste apparaît alors dans toute son évidence. La nature comme objet de la représentation s'incline devant la culture. L'amas de troncs morts se sépare de l'épithète *banal* pour devenir *installation photographique*.

Le rapport nature/culture dans les pratiques sociales et artistiques constitue le thème principal de la série *L'enjeu du site: morceaux choisis*, créée en 1990 dans le parc des Laurentides et exposée au printemps dernier à la Galerie Séquence, à Chicoutimi. Ces oeuvres se lisent à travers un processus de décantation,

les significations se dégageant par couches successives. Dans *Le Chemin des porcs-épics*, un cercle d'arbres dénudés, morts en sursis, forme un dernier carré de résistance contre une force d'aplanissement invisible. Référence aux coupes à blanc, pense-t-on. Cependant, en abordant l'interprétation du point de vue de la représentation, on inverse le problème. L'intervention humaine devient oeuvre constructive, car ce « dernier carré de résistance », il a bien été planté là par l'artiste, et non pas par quelque hasard naturel. Et c'est le sol à découvert qu'on croyait détruit par l'homme qui, finalement, s'avère intouché.

Sculpteur et photographe, donc, François Méchain travaille ses installations en pleine nature, en utilisant les matériaux présents sur place et en se laissant guider par les particularités physiques et culture prendre plusieurs semaines et nécessiter la collaboration d'artistes locaux. Par exemple, à l'occasion de son exposition à la Galerie Séquence, il a créé une installation intitulée *Intrusion Blanche* en collaboration avec des étudiants en art de l'Université du Québec à Chicoutimi et du sculpteur *in situ* Robert Proulx. L'intention: au milieu de branchages, un panier recouvert d'aluminium diffuserait une éblouissante lumière blanche dans le plan photographique, en référence à la réverbération du soleil sur la neige. La création dura près d'une semaine, à travers la pluie et les moustiques, avec pour seule protection un campement de fortune. Tout cela pour une oeuvre photographique finalement ratée, le soleil ne s'étant jamais pointé.

Les contraintes inhérentes à la photographie se prêtant mal au travail *in situ*, on se demande ce qui motive l'artiste à persister dans cette voie, si ce n'est le processus de création asservi à des préoccupations thématiques. Alors que ses photographies proposent une réflexion sur le rapport nature/culture dans les lieux hautement culturels que sont les ga-

leries, la création *in situ* constitue une expérimentation physique, concrète de ce rapport, à l'opposé du regard théorique. En ce sens, elle est partie intégrante de sa démarche artistique.

Marie-Claude Tremblay

JOLIETTE

MARTHA TOWNSEND: ENTRE LE SILENCE ET L'ÉCOUTE.

Musée d'art de Joliette du 26 février au 21 mai 1995

Qui a jamais vu un cube ou une sphère, nous ne les avons conçus que dans la langue. Donnez donc à l'aveugle une boule et un pavé, il

riode elle-même. Aimait-il donc le rythme ascendant et retombant des mots mieux que leurs rapports de sens et de couleurs? Ou bien était-ce que, faible des yeux et timide d'esprit, il goûtait moins de plaisir à voir les jeux de l'ardent univers sensible dans le prisme d'un langage multicolore et somptueusement agressif, qu'à contempler le monde intérieur des émotions individuelles, parfaitement reflété dans les périodes d'une prose lucide et souple?

- James Joyce

Que de précautions pour aborder la première exposition rétrospective des oeuvres de Martha Townsend, et quel curieux assemblage: langage et poésie, vision et cécité, écoute et silence, toucher et abstraction mêlés l'un à l'autre de façon indissociable!



Entre le silence et l'écoute
Photo: Eric Parent

saura de son toucher en apprécier les déformations continues, les déchirures et singularités, il vous demandera bientôt si vous savez faire la différence entre une boule et une sphère, entre un cube et un pavé. Il rira gentiment de votre déconfiture.

- Michel Serres

« Un jour pommelé de nuages marins ». La phrase, le jour et le décor s'accordaient harmonieusement. De simples mots pourtant. Était-ce à cause de leurs couleurs? Il fit flamboyer et s'éteindre leurs teintes une à une: or du soleil levant, rouge et vert des pommeraies, azur des vagues, franges grises aux toisons des nuages. Non, cela ne tenait pas à leurs couleurs, mais à l'équilibre, à la cadence de la pé-

C'est que l'artiste use avec une virtuosité tout en nuances de l'arsenal perceptuel que lui offre innocemment le promeneur. Témoin ce caillou gainé de cuir (*Talisman blanc*, 1990), hybride qui en appelle impérieusement à la mémoire tactile tout en n'arrêtant l'oeil que par un contraste de couleur.

Témoin cet *Orbe* (1992), imposante sphère noire sur laquelle le regard glisse d'abord, ne retenant que le pourtour qui par son diamètre (1,50 m) proche des dimensions du corps humain sert tout-à-coup d'étalon de mesure à la pièce qui l'abrite, avivant le sens spatial du regardeur et gagnant par le fait même une présence d'une qualité insolite.

Témoin aussi ce chien d'aveugle gravé en creux dans le marbre, accompagné du mot silence et qui laisse



La rivière noire, diptyque photographique noir et blanc sur aluminium 1990, 300 x 115 cm

à l'esprit le soin et le loisir de bâtir les multiples correspondances possibles (*Silence*, 1984), en tablant sur les équivalences entre la vue et l'audition, entre la lecture des doigts et celle de l'oeil.

Martha Townsend nous fait ainsi goûter dans chacune de ses oeuvres une expérience polysensorielle dont elle souligne à plaisir le caractère synesthésique.

Ses objets naviguent entre les dimensions de notre compréhension: cloche d'*Ecoute* (1993) qui semble une ombre, ombres de *Treize amulettes pour une nouvelle vie* (1994) qui nous parlent de volumes... Ils invitent à les faire pénétrer dans notre espace intime ou s'imposent d'eux-mêmes, exigent sans l'accorder l'expérience tactile, miment des correspondances auditives encore inédites.

Le travail de Townsend évoque irrésistiblement l'idée du sac de billes d'un enfant: chargé de l'histoire personnelle -- quoique pour nous inconnue -- de son propriétaire, composé d'éléments dont la fonction est commune, il fascine pourtant par l'extraordinaire diversité de son contenu, qui contraste avec sa simplicité.



Listen,
Velours, acier, bois, 1993,
moussede polyuréthane,
80 x 82 cm

Silence,
Marbre, 1984
52 x 73 cm
Photo: Eric Parent

Townsend a retenu du minimalisme un goût pour les formes simples -- la sphère, le coin... -- tout en refusant la poussée vers l'abstraction qui en constituait le moteur. Comme l'aveugle de Michel Serres, elle nous invite à mieux connaître la boule et le pavé et, comme le personnage de Joyce, elle décortique la réalité en en faisant un inventaire soigneux qui passe par la symphonie indéfinie de tous nos sens réunis.

Il est heureux que les organisateurs de l'exposition se soient abstenus de parler de rétrospective; quoique l'événement marque un tournant nécessaire dans la carrière de Townsend et qu'il faille signaler l'excellence du catalogue de Yolande Racine, l'esprit et la sensibilité particulière de cette artiste promettent encore bien plus. En paraphrasant l'artiste, on pourrait dire: voilà l'intuition, le début de quelque chose. Poursuivons si nous voulons.

Jean-Pierre Bernier

1 Texte de Martha Townsend in *L'Origine des choses*, catalogue de l'exposition tenue au Musée d'art contemporain de Montréal du 21 octobre 1994 au 8 janvier 1995, préface et textes réunis par Pierre Landry.

MAURICIE-BOIS-FRANCS

LE GOÛT DE L'EAU

Durant tout l'été, sous l'égide de Média-Muse -- un regroupement de vingt-six institutions muséales de la Mauricie-Bois-Francs présidé par Josée Grandmont -- des expositions ayant pour thème *le goût de l'eau* ont été présentées à un large public: treize lieux différents impliquant quinze institutions.

La coordinatrice de l'événement, Louise Desaulniers, avait réalisé avec succès il y a quatre ans, un projet similaire: *Rodolphe Duguay en mémoire*, 1891-1991. Cinq établissements avaient alors célébré l'œuvre du peintre-graveur nicolétain décédé en 1972 (voir *Vie des Arts*, no. 144, p. 65).

Cette fois, c'est de Shawinigan et Batiscan jusqu'à Drummondville et Ulverton en passant par Trois-Rivières avec des crochets à Gentilly, Nicolet et Odanak que le public a été convié au *goût de l'eau*.



On sait l'importance de l'eau chez les Amérindiens: les routes d'eau et les chemins de glace, les lacs poissonneux. Le Musée des Abénakis n'a pas manqué de célébrer aussi «l'esprit de l'eau, dans la source, la pluie, la rosée, la neige et la glace». A Nicolet, on a pu remarquer la place du symbolisme de l'eau dans les divers cultes religieux avec le Musée des Religions. Le fleuve Saint-Laurent, comme les rivières Saint-Maurice, Batiscan, Bécancour, Nicolet, Saint-François, Ulverton, ont pu amener les premiers explorateurs et défricheurs, porter les produits de la traite des fourrures, des forges, de la drave, donner leur énergie aux turbines, aux moulins à papier, à farine, à laine, alimenter les canalisations souterraines des villes et villages, et puis, bien sûr, inspirer les artistes. Tels sont les sujets et les thèmes du *Goût de l'eau*.

Dans le guide publié pour l'occasion et distribué gracieusement à ceux qui se présentaient à un point du circuit, le mot de la présidente d'honneur, Marie-Josée Champagne, directrice régionale au ministère de la Culture et des Communications, soulignait à juste titre que, «dans l'histoire de la Mauricie-Bois-Francs et dans l'organisation actuelle de la région, l'eau revêt une importance particulière». Par ailleurs, commentait-elle, «la symbolique de l'eau est très riche. Depuis toujours, l'eau accompagne les rites de l'humanité, ses rituels magiques ou religieux et alimente l'esprit autant que le corps. Source de vie, elle nourrit la terre et alimente le territoire(...). Laissée à elle-même, elle connaît les pires dé-

bordements; canalisée, elle met ses forces vives au service des humains».

«Une telle réalisation, ajoutait Mme Champagne, illustre bien la richesse de ces institutions, leur capacité d'association, et l'esprit de cohésion qui anime leur action dans le milieu».

Le Conseil des Arts et des Lettres, lors de sa tournée des régions, le printemps dernier, a écouté sur le terrain les doléances et revendications des établissements culturels et des artistes, qui y vivent ou essaient d'y vivre. La décentralisation promise... tourne en rond, sur son centre, semble-il.

«Le goût de l'eau» démontre combien les régions font preuve d'originalité dans la diffusion d'événements culturels et de créativité dans leur organisation. Ces événements ont assez d'intérêt et de qualité pour toucher une population dispersée; ils devraient aussi retenir l'attention des grands centres.

Lévis Martin

Les institutions participantes: le Centre des arts de Shawinigan, le lieu historique national des Forges-du-Saint-Maurice, le Musée Pierre-Boucher, le Musée des Ursulines, le Musée des Filles de Jésus, la Galerie d'art du Parc, le Centre culturel de Trois-Rivières, le Musée des arts et traditions populaires du Québec, le Vieux Presbytère de Batiscan, le Moulin Michel de Gentilly, le Musée des religions, la Maison Rodolphe-Duguay, le Musée des Abénakis, le Centre culturel de Drummondville, le Moulin à laine d'Ulverton.

HULL

LES PARADIS DU MONDE

L'art populaire du Québec
Musée canadien des civilisations
Jusqu'au 16 février 1997

Ils s'appellent Hosanna, Archélas, Lauda et Nelphas, proviennent de patelins aux noms chantants — Maskinongé, Saint-Jean-de-la-Lande, Saint-André-Avelin — et ils sont «patenteux» de leur métier. Le Musée canadien des civilisations présente, jusqu'au 16 février 1997, une exposition d'œuvres d'artistes populaires contemporains du Québec, collectionnées par des ethnologues dans les années 1970.

Organisée par la conservatrice Pascale Galipeau et présentée selon l'angle des collectionneurs, l'exposition comprend, outre la collection des «patenteux», deux autres volets: un ensemble d'œuvres classiques patiemment recueillies par Marius Barbeau dans les années 20 et 30 et la collection naïve de Nettie Sharpe. «Au début des années 70, la vision de l'art populaire bascule, affirme Pascale Galipeau. Longtemps utilisé par dérision pour qualifier le bricoleur québécois, le mot «patenteux» commence alors à glorifier l'art de l'humilié.»

Ce qui frappe en premier lieu, c'est le caractère hétérogène de l'exposition: des roches de jardin peintes, on passe à un ensemble d'objets amusants entièrement réalisés à partir de boîtes de conserve puis à des décors sculptés dans le bois, et ainsi de suite. Multiplicité des matières, des techniques, des médias. Capsules de bouteilles de bière, contenants d'eau de Javel, contreplaqué, canettes de V-8, coquillages... tout est bon pour donner libre cours à une créativité débridée.

Les sources d'inspiration sont nombreuses et diverses. Meubles, céramiques, tapis de laine, scènes miniatures, sculptures évoquent en effet les grands thèmes: d'une part, la vie quotidienne et la nature; d'autre part, la religion et l'histoire mais aussi la vie inconsciente et la sexualité. Autant d'œuvres, autant de prétextes à exprimer avec force la «joyeuse déviance» et l'anarchisme qui ont caractérisé les œuvres d'art populaire des années 70.

Le titre même de l'exposition *Les paradis du monde* est inspiré d'une œuvre d'Hosanna Dupuis qui «évoque ce pays caché au plus profond de soi que les artistes poursuivent jour après jour, et que les collectionneurs ont bâti à leur tour à l'image du pays rêvé.» Le catalogue de l'exposition comporte,



Collins Einsenhauer,
Sans titre,
Bois peint,
Nouvelle-Écosse, 1975,
32 x 9,5 x 10 cm

dans une première partie, des essais particulièrement éclairants, dont un de Mauro Peressini sur *Les femmes et la sexualité dans l'art populaire* et en seconde partie, des témoignages colorés de «patenteux» que Pascale Galipeau a rencontrés.

Claire Saint-Georges

LES KIMONOS DE LA LUMIÈRE DU TEMPS

Hommage à la nature
Le paysagisme
dans les kimonos d'art
Itchiku Kubota

Musée canadien des civilisations
Du 1er juin au 29 octobre 1995

La fresque s'étend en une large demi-ellipse sur près de 70 m. Éblouissante, elle n'usurpe certes pas son titre un peu commun de *Symphonie de lumière*: une parade de 45 kimonos. Ils composent une



Gaudi ou la nostalgie de Barcelone,
Kimono,
Itchiku Kubota.

longue tapisserie, un paysage d'or et d'argent que soulignent d'innombrables nuances rousses et rougeoyantes de l'automne et les éclats (ocre, beige, crème) de la blancheur jusqu'à la transparence de l'hiver. Il s'agit de la pièce maîtresse de l'exposition *Hommage à la nature d'Itchiku Kubota*.

Le visiteur comprend vite que les kimonos qui servent de supports à l'expression de l'artiste japonais ne sont pas destinés à être portés: ce sont des kimonos d'art. On ne peut s'empêcher toutefois de percevoir en chacun d'eux un personnage; certes sans visage. Tout signe qui représenterait une figure humaine viendrait amoindrir sinon détourner voire détruire le sens de ces œuvres. La nature ne s'incarne pas à moins d'accepter de se limiter à une illustration: une allégorie, un symbole. Telle n'est pas l'intention de Kubota. Pour lui, le kimono constitue une figure en soi, un acteur. Il «incarne» directement un caractère du théâtre de la tragédie humaine. Il masque ou révèle un tempérament, une passion, un état d'âme: *Votre âme est un paysage choisi*. À cette fin, c'est non pas la forme humaine qui sert de symbole mais le paysage que donne à lire le tissu du kimono. Tissé dont les éléments foisonnants (lignes, reliefs, couleurs) demeurent impossibles à déchiffrer. L'observateur ne passe donc pas en revue une simple galerie de portraits puisque chaque personnage-kimono témoigne de sa nature qui est aussi la Nature, un tout qui le dépasse et dont il ne finira pas de décrypter les mystères.

C'est pourquoi l'exposition *Hommage à la nature* prend l'ampleur d'une épopée. Les kimonos se posent comme témoins des saisons, comme témoins des paysages; ils changent selon les vellétés du climat et de la clarté du jour mais aussi au fil du temps mobile qui engendre des paysages imprévisibles. Ainsi ne revoit-on jamais deux fois le même kimono, la même exposition de Kubota. Forêts, plaines, rivières, montagnes s'expriment selon des dégradés et des textures d'une complexité vertigineuse et des dégradés d'un raffinement que seul, semble-t-il, permet de donner le procédé mis au point pendant plus de vingt ans par Kubota. En effet, l'artiste s'est inspiré d'un procédé de teinture ancien appelé *Tsujigahana* en vogue au Japon entre le XI^e et le XVII^e siècle. La version moderne qu'emploie Kubota repose sur le *Tie dye* qui consiste à teindre partiellement un tissu en le

noyant ou en le liant de manière à former de petites bosses en forme de tête. Les parties ainsi liées sont ensuite teintées, tandis que le reste du tissu est soustrait au procédé pour chaque couleur. Reste à ajouter des nuances à l'encre de Chine, des broderies et des dorures pour rehausser les vêtements.

Itchiku Kubota utilise des teintures chimiques dans une gamme de deux cents couleurs; il a mis au point une méthode de superposition en teignant les motifs de la trame de fond de façon à en accentuer la clarté et la profondeur à l'origine de l'émotion et de la sensation d'éblouissement. La création d'un kimono représente une année de travail. Elle exige une extrême précision et des qualités de patience quasi inaltérables. Mais qu'est-ce que la patience humaine en regard de l'éternité?

B.L.

TORONTO

RÉTROSPECTIVE OPERATIONS ON NATURE (INTERVENTIONS SUR LA NATURE)

Robert Smithson:
Musée des beaux-arts de l'Ontario
du 16 août au 29 octobre 1995

Spiral Jetty (Jetée en spirale) (1970) de Robert Smithson, les 6650 tonnes de pierres et de terre empilées au bulldozer sur un demi-kilomètre dans les eaux du Great Salt Lake dans l'Utah, est la matérialisation même du mouvement *land art* des années 60 et 70. Quoique, depuis, l'œuvre ait été engloutie sous les eaux du lac, *Spiral*



Gravel Mirrors with Cracks and Dust,
1968,
John Weber Gallery.

Jetty demeure l'une des œuvres les plus reproduites de cette époque. Organisée par Matthew Teitelbau, le con-

servateur en chef du Musée des beaux-arts de l'Ontario, *Robert Smithson: Operations on Nature* est la première rétrospective de l'oeuvre de Robert Smithson présentée au Canada. Composée de 75 dessins, sculptures et photographies de Smithson provenant de collections publiques et privées, l'exposition retrace les processus de mouvement, de topographie et de déplacement qui faisaient partie intégrante des méga-projets de *land art* de Smithson tels que *Partially Buried Woodshed* (*Remise à bois partiellement ensevelie*) (1970) et *Broken Circle / Spiral Hill* (*Cercle brisé/colline en spirale*) (1971). Pionnier et tête de file du mouvement *land art* dont les oeuvres transformaient physiquement des terrains vagues abandonnés pour créer des oeuvres d'art de dimensions mythiques, Robert Smithson est mort prématurément, en 1973, dans un écrasement d'avion.

John K. Grande

NEW YORK

VRAIS ou FAUX?

GOYA

(12 septembre - 31 décembre 1995)

REMBRANDT

(10 octobre 1995 - 7 janvier 1996)
Metropolitan Museum

Un jour, un marchand d'art se présente devant Picasso pour faire authentifier un de ses tableaux. Après avoir jeté un coup d'oeil sur la toile, le maître hoche la tête en déclarant: «Ceci est un faux!» Le marchand stupéfait lui rétorque: «Mais c'est vous-même qui me l'avez vendu!» Et Picasso imperturbable, de répliquer: «Picasso peut bien fabriquer des «faux» Picasso...»

Sur la scène new-yorkaise, la saison s'ouvre au MET sur le thème du vrai et du faux, avec la présentation coup sur coup, de l'ensemble de ses possessions «attribuées» à Goya puis à Rembrandt. «Attribué à...» car dans un exercice inusité de transparence et de souci didactique, le Musée fait le point afin de départager les oeuvres authentiques de celles qui ont été «recalées» par les experts, ainsi que de celles faisant encore l'objet de débats.

La pratique de la copie, liée à l'émulation des grands maîtres, a été pendant des siècles, d'un usage courant. Cette réalité combinée à la poursuite d'activités mercantiles (plus sordides), a eu pour effet de submerger le marché de l'art de faux plus ou moins difficiles à déceler. Ce



REMBRANDT
Flora,
Huile sur toile,
1606-1609,
Collection Metropolitan Museum
de N.Y.

n'est que depuis peu que le «connoisseurship» dispose de moyens pour se livrer à des évaluations plus rigoureuses.

Plus près de nous, que l'on songe, par exemple, au cas des «Léonards» de Rubens, acquis en grande pompe par le Musée des beaux-arts de Montréal, avec la prime d'assurance du grand cambriolage, lequel tableau s'est révélé être un faux... Plus récemment encore, le même établissement devait décliner l'offre d'un «Goya» qui n'était pas de la main du maître. Le Metropolitan nous livre aujourd'hui l'état de la recherche de ses bons et moins bons coups en la matière. En ce qui concerne Goya, plus de 300 oeuvres sont soumises à l'attention du public. Le corpus comprend 16 huiles, dont 7 reconnues authentiques parmi lesquelles le célèbre portrait de *Don Manuel Osorio Manrique de Zuniga*, plus connu sous l'appellation familière du *Petit garçon en rouge*. Les *Majas au balcon*, l'une des autres gloires du MET, aujourd'hui contestée, sera exposée aux côtés d'une version moins connue relevant d'une collection particulière européenne. Le reste des pièces se répartit entre 54 dessins à l'encre, lavis

et sanguine et l'ensemble fabuleux de son oeuvre gravé, soit les cycles des *Caprices*, des *Proverbes*, des *Désastres de la Guerre* et de la *Tauro-machie*.

Quant à Rembrandt, on s'est limité à l'oeuvre peinte: une quarantaine de toiles dont 17 certifiées authentiques: les autres soulevant des problèmes à des titres divers: authenticité, datation ou état de préservation. On n'a pas encore fait toute la lumière autour de l'oeuvre gravé de Rembrandt. Ses eaux-fortes ont connu un tel succès que, poussé par l'appât du lucre, le maître n'hésita pas à se livrer à de nouveaux tirages de ses propres oeuvres...

L'idée de rapprocher Rembrandt de Goya n'est pas fortuite. On sait l'importance que le peintre de la lumière a eu sur Goya, qui a été l'un des premiers à comprendre la magie du clair-obscur et de l'expression rembranesques. En effet, pour Rembrandt, le plus important personnage du tableau c'est la lumière. De même, il élève le genre du portrait à la dimension de l'Histoire. Chaque composition atteint à l'universel parce qu'il a su rendre toute l'humanité dans une simple personne.

D'autre part, les gravures de Goya mettant en scène la misère humaine on su trouver dans celles plus intériorisées de Rembrandt — notamment chez ses *gueux* — une source d'inspiration qu'il a su adapter à son propos souvent satyrique. Goya a été l'un des portraitistes les plus en demande, tant auprès de la Cour qu'auprès des célébrités de son temps. Même dans les commandes officielles, se dessine, comme pour Rembrandt, une volonté de faire vrai, sans concession, et de rendre la vie dans toute sa palpitation.

Goya a aussi été l'un des rares artistes espagnols à oser défier l'autorité de l'Église, à saisir le pittoresque des moeurs et à produire des images d'une charge sociale d'une rare véhémence. Il a été la conscience de l'Espagne républicaine et le défenseur des idéaux des Lumières en terre d'Inquisition. De la même manière que Rembrandt aura été le chantre d'une bourgeoisie encore digne de son nom...

Alain Houle

STEPHEN LACK L'ÂGE D'OR DE L'AMÉRIQUE

Joyce Goldstein Gallery
39, Wooster Street
18 mai au 24 juin 1995

Le répertoire pictural des expositions précédentes de Stephen Lack, un artiste d'origine montréalaise, incluait un éventail de sources débridé. *Bosnian Shopping Spree*



FRANCISCO GOYA
Los Caprichos
Que sacrificio!,
Eau-forte et aquatinte,
1746-1828,
Collection Metropolitan Museum
de N.Y.

(La fièvre du magasinage en Bosnie) montrait un homme poussant un chariot de supermarché dans un terrain vague dévasté de Sarajevo. L'imagerie champêtre essentiellement idéalisée de *Landscape from a Bank Cheque* (Paysage d'un chèque bancaire) provenait non pas de la nature mais de l'un de ces chèques bancaires qui peuvent nous faire rêver tandis que *L.A. Riots* (Émeutes à Los Angeles) présentait une vertigineuse enfilade de voitures de police fonçant du haut du tableau jusqu'au bas comme autant de vautours à la poursuite de leurs proies. La vue est aérienne, la perspective aplatie et télescopée comme par le zoom d'une caméra filmant les nouvelles télévisées. Si « engagé » pour Lack a souvent signifié peindre des scénarios sur les aspects peu reluisants de l'Amérique -- un monde peuplé de limos étirées, de gangsters, baignant dans la corruption et l'avidité -- les œuvres récentes évoquent l'angoisse expressionniste d'Edvard Munch et la réinventent selon le monde télévisuel de la communication globale digitalisée. Mais se retrouve également, dans la composition picturale, dans l'exquise utilisation de la couleur et des tonalités, dans le sublime coup de pinceau et dans la sensation de volume et de rehaut, une innocence épigraphique.

L'imagerie de l'exposition actuelle provient en majeure partie de l'omniprésente décharge d'ordures éphémères connue sous le terme de culture médiatique -- des sections rognées de photos de presse vite oubliées, des publicités de magazines et l'iconographie télévisuelle. Les tableaux de Lack tendent également vers un excès post-Pop avec leurs couleurs vives, quasi fluorescentes qui ne sont pas sans rappeler l'art de Alex Katz. Bien que ses peintures se nourrissent aux mêmes sources d'images et avec la même voracité que les médias, elles exploitent les ambiguïtés de telle façon que l'on en arrive à se questionner sur la manière dont les médias nous amènent à idéaliser et à systématiser notre perception de la réalité. Le réalisme de Lack présente un déséquilibre troublant qui saisit les flous du mouvement et de la surcharge visuelle pour les transformer en icônes statiques de l'excès. Les effets d'une perpétuelle surcharge sur l'esprit contemporain n'ont jamais eu l'air aussi radieusement tragique. Tant les pelouses, les patios et les garages de banlieue que la violence silencieuse de la ville sont utilisés avec une même sérénité hautement émotive.



Stephen Lack
White 70's Cadillac (1995)

Dans *Untitled* (Sans titre), un animal non-identifiable (chien, loup, chat ou aucun d'entre eux), tenant un morceau de viande rouge vif dans la gueule, se promène nonchalamment en plein jour devant une maison de banlieue. Les incongruités sont tellement vraisemblables et adéquates qu'elles sont presque risibles, comme si l'on regardait un épisode du feuilleton *Anne aux pignons verts* après le *Journal télévisé*. L'innocence réside dans la classique manipulation du pinceau et dans l'attention portée aux effets de lumière sur la masse et la forme; elle ne masque pas cependant la violence et l'excès toujours présents, dans les coulisses, comme si la simple représentation du sujet ne suffisait jamais.

American Dream for Sale (Rêve américain à vendre) est d'une composition tout à fait classique, à en frôler la caricature. La Chrysler rouge au centre de la composition fait stylistiquement penser aux natures mortes animalières de Stubbs, peintes au XVIIIe siècle, et les arbres à l'arrière-plan sont si incroyablement « naturalistes » qu'ils évoquent Gainsborough. L'effet pictural intensifie l'impression que nous sommes les spectateurs d'une civilisation à son déclin, assaillis par les intensités hiéroglyphiques d'un langage de représentation que nous ne reconnaissons plus consciemment mais auquel nous réagissons souvent. *Blue Porsche* (Porsche bleue) s'alimente toujours aux racines Pop de Lack mais les couleurs vibrantes et les

lignes d'ombre, la masse de ce bolide bleu l'emportent sur le fond plus pâle où se cloîrent des édifices, des arbres et un garage. Dans *Urban March* (Marche urbaine), une enfilade de silhouettes en forme de bâtonnets traverse un arrière-plan aussi clair qu'un Matisse. Ce qui est moins clair c'est de déterminer si ces gens sont des prisonniers, des hors-la-loi ou d'ex-institutionnalisés mimétiques allant d'un monde imaginaire vers le monde réel. L'intensité est télégraphique et systématisée, seuls les éléments visuels les plus pertinents sont permis; tout le reste a été éliminé. *Six Pack* (Une caisse de six) se présente comme une série de cartes de collectionneur -- six minitables de voitures classiques juxtaposés de sorte à n'en faire qu'un -- l'incarnation par excellence de l'âge d'or américain.

Les meilleures œuvres de l'exposition ne sont pas nécessairement les plus grandes mais les plus récentes *Wake Up* (Réveille-toi) (1995), inspiré d'une coupure de presse sur un hôpital en Bosnie, montre de façon partielle, ambiguë et ouverte à l'interprétation un personnage penché au-dessus d'un corps étendu sur un lit d'hôpital. Dans *Auditioning for the Fire* (Auditionner pour le feu) (1995), deux murs sont érigés dans l'espace, sans support ni lien. On voit des paysans du Tiers-monde blottis autour d'un feu aux vifs pigments rouges, jaunes et blancs pendant qu'un citoyen blanc typique de la classe moyenne se tient devant eux

comme s'il quêtait un indice sur la pertinence et le sens de sa vie. C'est là l'une des plus intenses et des plus impitoyables critiques de la fausse représentation que nous offrent les médias occidentaux des réalités de la douleur, de la détresse et de la lutte pour la survie qui sévissent dans les lieux moins favorisés de la planète et la peur que cette représentation perpétue. Toute cette douleur est rejouée à l'Ouest afin d'assouvir les problèmes psychiques d'identité de Joe Blow face à l'hyper-consommation. *Fallen Mexican Bicycle* (Bicyclette mexicaine tombée par terre) est fait d'arides murs jaunes, avec en haut une bande bleue iridescente, à gauche une porte ouverte et en avant-plan une bicyclette faite de lignes rappelant l'écriture script. C'est là l'antidote parfait à *Auditioning for the Fire*, un tableau cathartique, une échappatoire lyrique qui évoque inévitablement les descriptions desséchées et saoules du Mexique de Malcolm Lowry dans *Under the Volcano*. Ces œuvres sont des épiphanies en technicolor, des descriptions cinétiques du mode de vie technocratique qui décrit au vol l'instant fugace et le désir de l'œil de donner sens à l'absurde. Cette exposition, une exposition majeure pour quiconque aime la peinture, porte un regard impitoyable sur l'absurdité, l'injustice et les faiblesses de la vie contemporaine.

John Grande

(traduit de l'anglais par Monique Crépault)