

Critiques

Volume 53, Number 215, Summer 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/52415ac>

[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

(2009). Review of [Critiques]. *Vie des arts*, 53(215), 92–94.

LOGIQUE CAR CONTRADICTOIRE

FRANÇOISE ISSALY

ESPACES INTÉRIEURS
EXTÉRIEURS/INNER
OUTER SPACES

PEINTURES ET DESSINS

Galerie Luz
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Suite 418
Montréal
Tél. : 514 908-2880

Du 11 mars au 4 avril 2009

Centre d'art La Salamandre
1090, avenue Pratt
Montréal
Tél. : 514 692-9802

Du 25 mai au 30 juin 2009

Tridents et cercles constituent les figures prédominantes qui se détachent sur un fond assimilable à un milieu organique (ce que l'artiste nomme l'espace). L'artiste entretient volontairement une ambiguïté au sujet de l'espace qu'elle envisage à la fois comme surface picturale et environnement naturel. Bien sûr Françoise Issaly conteste la planéité de son support et recourt à toute la dextérité de sa technique (nuagisme, glacis, effets de vaporisation, dégradés) pour lui conférer sa profondeur. On l'accepte volontiers puisqu'il est facile de considérer que tridents et cercles évoluent au sein d'abysses lacustres ou océaniques ou encore qu'ils émergent de ciels de brumes, voire de confins cosmiques.

Ce n'est pas tant l'association de ce qui est microscopique (les tridents) avec ce qui est macroscopique (les sphères) que réussit à concilier l'artiste mais davantage ce

qui est pointu, anguleux, aigu avec ce qui est rond, doux et duveteux. En somme, ce qui surprend le regard tient à la mise en scène du masculin et du féminin sur fond de catastrophe (au sens commun de bouleversement accidentel et au sens topographique de discontinuité). Car la multiplicité des plans qui constitue le fond des tableaux est intentionnellement chaotique. C'est l'œil qui en élabore la cohérence.

Certes dans de nombreux tableaux, Françoise Issaly s'attache à donner à ses tridents des textures de velours, elle en arrondit les extrémités; parfois même elle les fait disparaître hors champ. Protagonistes d'un ballet, leurs entrechats pourraient s'interpréter comme une danse de séduction, comme une danse nuptiale. Mais si, par des jeux de transparence picturale, l'artiste laisse deviner que d'heureuses fusions se produisent – jeux des rencontres et du hasard – ses com-

positions témoignent le plus souvent de subtils mouvements d'attraction-répulsion. Ainsi ses tridents ne réussissent pas toujours à séduire les belles qui défilent ou se défilent comme des perles disciplinées le long d'une ligne spirale fuyant à l'horizon ou encore qui s'éparpillent comme des bulles effarouchées à travers les différents étages de l'arrière-plan de certains tableaux.

Le titre *Espaces intérieurs extérieurs*¹ que Françoise Issaly a donné à ses productions récentes témoigne certes de l'éternelle difficulté de communiquer: de soi à soi, de soi à l'autre. Il soutient surtout la logique de la contradiction que véhicule son travail depuis quelques années² et que soulignent bien les couleurs de ses tableaux: la gamme des teintes terreuses (bistre, ocre, sable) s'opposent à celle des tons céruléens (bleu, bleu-gris). En outre, ses images se situent dans une sorte d'entre deux: entre ciel et mer, entre terre et eau. Enfin l'artiste marque le rapport liaison-rupture en divisant certains de ses tableaux qui dès lors se présentent comme des diptyques ou des triptyques. L'espace qui les sépare, loin d'en rompre l'unité, renforce, au contraire, leur effet narratif et stimule l'imagination du regardeur. Rien ne l'empêche alors de plonger au sein d'un organisme vivant et d'y percevoir des organites de toutes sortes baignant dans les fluides interstitiels. Le cadrage très allongé des images évoque aussi l'observation d'un frotis entre lame et lamelle sous un microscope. Le voyage dès lors est bien intérieur et extérieur.

Bernard Lévy

CE QUE L'ON VOIT D'ABORD DANS

UNE PEINTURE OU UN DESSIN

DE FRANÇOISE ISSALY, CE SONT

DES HÉLICES À TROIS PALES

QU'ACCOMPAGNENT DES DISQUES

OU DES SPHÈRES DONT LES SURFACES

OU LES VOLUMES VONT CROISSANT OU

DÉCROISSANT. SES FIGURES ÉTOILÉES

À TROIS BRANCHES, L'ARTISTE

LES APPELLE SES « TRIDENTS ».

IL S'AGIT DE MINUSCULES SQUELETTES

D'ÉPONGES MARINES. QUANT AUX

FORMES CIRCULAIRES ÉVOLUANT

EN SPIRALE, IL S'AGIT D'AGROGLYPHES

(CROP CIRCLES) PROPRES À CERTAINS

CHAMPS DE LA CAMPAGNE BRITANNIQUE.



¹ Dans son livre *Inner Outer Spaces*, Françoise Issaly explique (en français et en anglais) sa démarche créatrice.

² Et tout a-t-il une fin... par John K. Grande (*Vie des Arts*, No 194, printemps 2004)

Françoise Issaly
Inner Outer Circles XXI, 2008
Tryptique
Acrylique sur bois
122 x 80 cm

UNE VIRTUOSE DE LA GRAVURE

TALEEN HACKYAN

MAISONS MODÈLES,
GRAVURES ET COLLAGRAPHIES

Maison de la culture
du plateau Mont-Royal
465, avenue du Mont-Royal Est
Tél. : 514 872-2266

Du 31 janvier au 8 mars 2009

Animal Instincts
Atelier-galerie Alain Piroir
Tél. : 514 276-3494

Du 3 au 28 mars 2009

Le cycle de gravures Tork Angegh
Atelier Circulaire
Tél. : 514 272-5413

Du 8 au 28 février 2009

Les œuvres récentes de Taleen Hackyan tirent leur force d'archétypes qui touchent à l'expérience commune : maison, jeune oiseau, animaux totémiques (poisson, loup, ours, baleine) ainsi que d'un géant légendaire... Dans ses productions, les éléments formels et thématiques sont solides, ancrés dans des perceptions humaines qui traversent les âges.

HYMNE À L'ENFANCE

Trois expositions récentes déploient l'ampleur des compétences graphiques de Taleen Hackyan. *Maisons modèles* évoque la simplicité nostalgique de l'enfance, un climat affectif au centre de la famille. Le titre évoque de subtiles allusions sociologiques. *Animal Instincts*, série de gravures collagraphiques, aborde dans un esprit presque surréaliste des aspects liés au totémisme inuit ou amérindien. Série monochrome, *Tork Angegh* est de facture moins conceptuelle, mais plus lyrique ou humoristique : il s'agit d'une série d'illustrations pour un conte traditionnel arménien.

Dans la série *Maisons Modèles*, le lyrisme de l'expression graphique tient à la minutie du dialogue entre le tracé et la couleur. Le chromatisme est du côté des notes chaleureuses : les notes non saturées laissent un souvenir de luminosité des images. La fluidité du dessin



s'allie à une ambiance aquatique connotée par des notes bleu turquoise, vert prairie, émeraude, traduites au moyen de lavis, frottages, taches...

La matrice collagraphique est travaillée de manière spontanée, à la fois au plan de la ligne et de la couleur. Quand l'impression est terminée, l'artiste y ajoute parfois des notes finales à l'acrylique, à la gouache, au crayon...

Hymne à l'enfance, on y perçoit une sorte de simplicité délibérée : en s'attardant, le regard se laisse « prendre » et même ensorceler par l'équilibre subtil entre les couleurs non saturées et le dessin lapidaire. Scènes primales, elles évoquent aussi la simplicité moyen-orientale des images de quelques églises de la première chrétienté. Visions primordiales : bébé, poisson, oiseau, la maison simplifiée au point de n'être que signe créant je ne sais quel état de grâce. Ces images distillent aussi une solitude existentielle. En arrière-

plan de la joie de la couleur, règnent cependant une hantise et une angoisse qui accompagnent inévitablement toute maison parentale. En toute finesse, c'est l'antithèse de l'exaltation lyrique. Les associations avec l'art de Paul Klee semblent incontournables : ni figuration, ni non-figuration, un monde intérieur se trouve entre les deux. La répétition des leitmotifs et leur rythmicité – maison, poisson, oiseau – créent un refrain poétique, et libèrent une musique qui résonne doucement dans la conscience et la sensibilité du regardeur.

UN CHROMATISME NORDIQUE

En filigrane dans *Maisons Modèles*, le caractère anthropologique est, au contraire, fort et incontestable dans la série *Animal Instincts*. Il s'agit, en effet, d'une exploration de la continuité biologique entre le règne animal et

le domaine de l'humain, du lien entre culture et nature. L'expression graphique est une fois encore marquée par la discrétion. Au plan technique, ce registre modéré permet des manœuvres osées, des changements de cap hardis. Les tonalités non saturées – ocre, gris-vert, bleu-gris – couvrent un registre chromatique plus froid, en harmonie avec le totémisme inuit et amérindien nordique. Les couleurs froides, justement, offrent une distance de réflexion au spectateur.

Il s'agit d'une forme d'hommage à l'art inuit et à son iconographie. Au cours d'un séjour effectué en 2004 à Kuujjuak, village arctique du nord du Québec, Taleen Hackyan a connu l'art des Inuits, vision marquée par l'esprit des animaux de l'Arctique. L'ours polaire, le renard, la baleine deviennent les protagonistes de la série *Animal Instincts*. L'imbrication des formes zoologiques se profile dans l'image de masques et relève – sur un registre contemporain – d'un enchaînement, d'une articulation conceptuelle. Alain Piroir, maître graveur, conseiller technique et collaborateur de Taleen Hackyan, souligne la force narrative de la série *Animal Instincts* : « C'est le côté conte-histoire qui me séduit. Naturellement, un conte est accompagné aussi d'une histoire – et d'une ambiance » remarque Alain Piroir.

Taleen Hackyan démontre son talent d'illustratrice dans une série de gravures pour le conte populaire arménien *Tork Angegh*. Un géant, remarquable par sa laideur, ayant passé l'épreuve de dangers et de combats, gagne l'amour d'une belle princesse. Les images monochromes se distinguent par leur humour ainsi que par un certain esprit folklorique et atemporel. Taleen Hackyan parvient à associer vie individuelle et histoire collective. Alliant rêverie, force narrative et vigueur des idées, l'artiste donne à découvrir des univers insolites.

André Seleanu

UN BIJOU... DE MODERNITÉ

**BIJOU ET MODERNITÉ
ARTISTIQUE. L'AVÈNEMENT
DU BIJOU D'ART AU QUÉBEC
(1950-1970)**

Musée des maîtres et artisans
du Québec
615, avenue Sainte-Croix
Montréal
J3H 1W6
514 747-7367
www.mmaq.qc.ca

Du 11 mars au 10 mai 2009
Commissaire : Valérie Côté

Joalliers

Georgs Brooks
Maurice Brault
Georges Delrue
Hans Gehrig
Walter Schlupe
Georges Schwartz

Peintres

et sculpteurs
Jordi Bonet
Louis Belzile
Paul-Émile Borduas
Charles Daudelin
Fernand Leduc
Joan Miro
Alfred Pellan
Henry Saxe
Armand Vaillancourt

À Saint-Laurent, une présentation inédite du Musée des maîtres et artisans québécois met en relation bijoux et œuvres d'art.

À l'entrée de l'exposition, un personnage peint par Borduas en 1942 et vêtu d'or et d'argent donne le ton. Atypique, cette œuvre fait partie de la série de gouaches exposées en 1942 qui ont fait date dans l'histoire de l'art moderne québécois. Mi-figurative, mi-abstraite, évoquant une certaine tradition mais suggérant aussi la rupture et l'innovation, la gouache se rapproche de la figure de l'Arlequin. Le saltimbanque nous introduit à une présentation dont il pourrait se faire l'emblème.

Le thème a connu bien des traitements. Emprunté par Borduas, le sujet se prête en nous accueillant à toutes les interprétations sur les métissages et les transformations dont se réclame cette présentation inédite. En une ode à la créativité, cette effigie du jeu se projette sous les feux de la rampe. Car à l'instar de cet Arlequin endossant son manteau chamarré, la joaillerie d'art

dès la fin des années 40 est prête à déclamer un nouveau répertoire.

Appuyée par une dizaine de tableaux et autant de sculptures, l'exposition *Bijou et modernité artistique. L'avènement du bijou d'art au Québec* (1950-1970) traite de l'évolution au Québec de la joaillerie de haut niveau. Lorgnant vers certaines figures surréalistes, mâtinée de l'élan gestuel et des structurations des plasticiens, se dressant en parallèle avec le renouveau de la sculpture, ne négligeant pas au tournant des années 70 les emprunts au pop art et à la peinture minimaliste... Tel est le portrait que nous dresse la commissaire Valérie Côté de cette forme d'expression. Le bijou, selon elle, se serait nourri et fortifié en côtoyant au plus près, tout au long de ces années, l'aventure de l'art contemporain.

Né en 1920, le joaillier Georges Delrue apprend son métier au sein de la maison Gabriel Lucas où il entre comme apprenti. En parallèle, il fréquente l'École du Meuble et l'École des beaux-arts. Il y rencontre Borduas et quelques-uns des ces jeunes peintres qu'un critique désignera sous le vocable d'automatistes. À la fin des années 40, ses broches aux formes biomorphes évoquent Miro ou Jean Arp. Placées en vitrine, celles-ci sont confrontées à une estampe de Miro. L'on sent davantage un élan, une parenté qu'une imitation servile. « Ce sont les relations humaines, la façon de penser des uns et des autres, qui m'ont permis d'approfondir le métier de joaillier. Je pense à Pellan entre autres qui ramassait des cailloux et du bois de grève pour leurs formes. Je me rappelle aussi le petit groupe que nous étions... moi, Pellan, Jean Benoît et plusieurs autres. Ensemble nous discussions d'art mais aussi, et surtout, de la condition humaine », déclarait Delrue à Valérie Côté.

En émail et argent, une broche façonnée en 1948 témoigne de sa collaboration avec Charles Daudelin. Une bague en or dessinée par Pellan transpose le style caractéristique de l'artiste. En comparant ses créations aux éléments d'une nature morte, *La Cruche verte* (1949) du même

Pellan, on retrace des articulations guère éloignées du surréalisme. Elles sont liées à un langage syncopé novateur issu du cubisme, très « chantre du monde moderne » et ce au sein d'un réseau d'éléments linéaires ou géométriques. Pellan va inspirer d'autres joailliers. Maurice Brault réalise ainsi une broche à la composition raffinée intitulée *Entre ciel et Terre*. Est-ce l'influence de Breton qui découvre les agates lors de son voyage en Gaspésie où il écrit *Arcane 17*? Toujours est-il que Brault emploie avec bonheur cette pierre naturelle pour ses créations opulentes et baroques.

Delrue lorgne aussi du côté de Borduas. Avec une incroyable faculté d'assimilation, il tente même de transposer en métaux précieux une certaine forme de gestualité chère aux signataires de Refus global. Il n'y parviendra que dans les années 60 grâce à la technique de la cire perdue. La critique de l'époque « lit » du reste clairement les intentions de ce passeur. Commentant la première exposition de Delrue dans *La Presse* en 1950, la critique Jean Dénéchaud constate « un mouvement d'adaptation de la bijouterie aux nouvelles conceptions esthétiques contemporaines... une véritable vision d'art ».

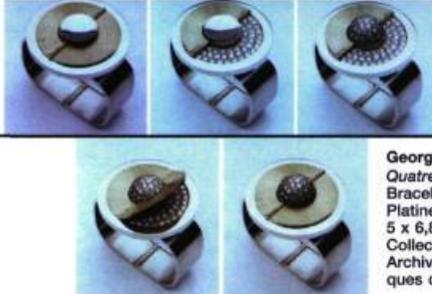
Aiguillonnée par le vent de renouveau qui souffle sur l'art contemporain, la création de bijoux devient un vecteur d'innovation. Dans ce renversement, Delrue joue un rôle clef. Sa première femme anime à partir du milieu des années 50 la galerie Denise Delrue, l'un des foyers de l'art vivant d'alors. C'est au sein du réseau des amateurs et collectionneurs d'art « progressistes » de l'époque qu'il recrute ses clients. Sa percée, dans ce domaine, fait exemple. Georges Delrue ouvre la voie à de nouvelles générations de joailliers québécois dont Hans Gehrig, Armand Brochard et Georges Brooks qu'il a formés. Sous son impulsion, la joaillerie devient signe de ralliement pour des amateurs et collectionneurs dynamiques qui placent la notion d'art de vivre au cœur de leurs préoccupations. Le rapprochement avec les arts visuels permet à ce domaine de mieux

s'associer aux valeurs d'enracinement et d'innovation que prône la Révolution tranquille. Mariant habilement l'image traditionnelle de l'artisan et les innovations modernistes, ces créations rejoignent un nouveau message identitaire. Durant ces années de « rattrapage », on rêve alors d'une aventure collective inédite: ni plus ni moins que de créer, à la mesure de nos particularismes, des expressions et un style de vie original où la créativité et le talent trouveraient un exutoire.

Seulement une ou deux présentations avaient été auparavant consacrées à la joaillerie d'art québécoise. Malgré son caractère modeste, le grand mérite de cette exposition serait de ne plus considérer isolément ces créations. D'accord! « Small is beautiful ». Au-delà du « rétro » vu sous cette loupe, le bijou devient un microcosme qui évoque, à sa façon, l'esprit de toutes ces années. Aux côtés des sculptures de Jordi Bonet et d'Armand Vaillancourt qui privilégient le bouillonnement volcanique du métal, des tableaux de la période plastique de Fernand Leduc, de Louis Belzile; de Guido Molinari témoignent d'autres correspondances. À partir du milieu des années 50, l'emphase est tout autant placée sur la richesse de la matière que sur la géométrie des lignes.

Durant les années 60, le bijou se rapproche des nouvelles caractéristiques d'une partie de l'art d'alors. Aux côtés d'une œuvre « modulable » d'Henry Saxe, en fin de parcours, l'exposition met l'accent sur les formes de Georges Schwartz. Chercheur accompli, merveilleux ouvrier, Schwartz conçoit ses bijoux comme de véritables sculptures miniatures. Il y intègre des trouvailles aussi novatrices que des micro-systèmes d'éclairage. Comme beaucoup d'œuvres d'art de cette époque, certains de ses bijoux « cinétiques » s'animent grâce à des mécanismes électriques sophistiqués... et, bien sûr, miniaturisés.

René Viau



Georges Schwartz
Quatre saisons, 1976
Bracelet cinétique
Platine et diamants
5 x 6,8 cm
Collection privée
Archives photographiques de l'artiste