

## Expositions

Volume 22, numéro 90, printemps 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54848ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1978). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 22(90), 67-74.

## MICHEL LAGACÉ

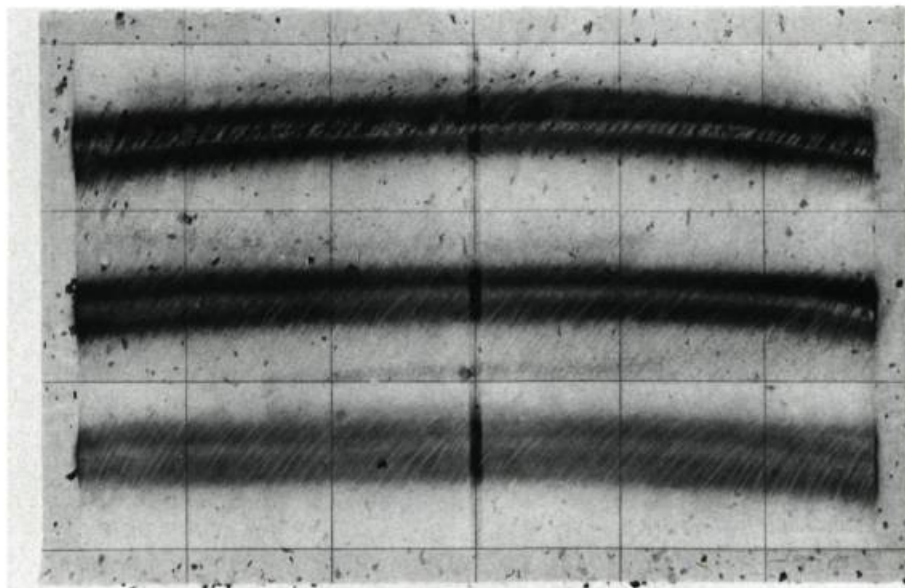
Ce qui s'y passe: le passage même d'une trace à l'autre, d'un geste à un autre, d'un pas à l'arrêt de ce pas. Peut-on tirer, des douze dessins de Michel Lagacé<sup>1</sup>, des propos différents ou similaires? Je me place alors devant chaque surface, les visionne l'une après l'autre jusqu'au bout, jusqu'à la fin; et là je recommence. Difficulté, non de parler, plutôt la peur d'être approximatif parce que les œuvres, en soi, indiquent un cheminement, un processus propre comme pour empêcher aux mots de les encercler.

Un panier de type parchemin où l'on discerne l'effet d'une matière brute sert de support. Le format — 40 pouces sur 26 — demeure constant, se répète autant de fois qu'il existe de surface visionnée. La teinte beige du papier, toujours identique, amplifie l'homogénéité du format. L'artiste conserve l'encadrement, maintient les données de départ, obéit à la nature de l'objet. L'intervention de ce fait s'établira autour de deux plans: couleur et structure.

De la couleur, l'intervenant retient non pas la vivacité, mais la densité, la saturation. Par conséquent, le ton: jaunâtre, rougeâtre, bleuté et une quasi-transparence au moyen du blanc. Le choix du papier, là encore, on le voit, en plus de prononcer l'état premier du matériau parce qu'il est respecté intégralement par le coloris, situe le contexte, l'ambiance que l'œil va percevoir comme un phénomène globalisant.

L'ensemble est ainsi systématisé à partir d'une structuration, le biais de la grille, les jonctions horizontales et verticales divisant la surface donnée. La répétition des lignes en parallèle et des segments en sens inverse échafaude un procédé, un schéma dont l'accumulation et l'addition créent un sectionnement, des décentrement. De ce fait, l'on ne peut fixer que de multiples affirmations, des parties donc où nous nous arrêtons, dans l'impossibilité de les classer.

La trajectoire articule ce double rapport à travers deux pistes: la luminosité rendue par le balayage du crayon et par les pulvé-



risations, et la trame donnée par un écran. Ce sont les traits, plus ou moins épais, denses, juxtaposés, formés d'un aller sans retour, en diagonale naturellement, qui témoignent du champ d'application. Le geste explore, émet parce qu'il génère, une persistance visuelle dont les réseaux différenciés deviendront autant de dessins. Travail de sélection, le temps de la trace en accord direct avec le lieu d'où elle naît.

Pour cette raison, le peintre va soustraire certains éléments de la construction générale de façon à ce que chaque œuvre soit une question. On y vérifie la ligne qui définit le parcours et le système qui en découle, les diverses séquences à l'intérieur d'un cadre qui nous est imposé. L'amplitude verticale — certains dessins comportent des carrés intégraux tandis que d'autres se séparent en deux également distribués entre le haut et le bas — contrôle, suggère de décomposer la surface puisque le tracé en horizontale oriente une direction déterminante, transmet un message autonome. S'opposent le jet, les pulsions, le spontané

1. Michel LAGACÉ  
Sans titre, 1977.  
Dessin; 60 cm 9 x 91,4.  
Montréal, Coll. Gaston Véronneau.  
(Phot. Gabor Szilasi)

aux apports formels, conceptuels, le raisonné.

Permanence de l'ambiguïté — le jeu équidistant entre l'horizontale et la verticale — et resurgence de l'instinct — la trace naturellement en diagonale —, voilà peut-être la suite<sup>2</sup>, le pourquoi de ces dessins en continu ou en discontinu, le comment de ce cadre/hors cadre (grillage); que la somme dès ce moment qui nous renseignera, plus tard, sur ce qui reste: nous tirons des dessins de Michel Lagacé, chacun, des portions... continuer, ce qui s'y passe...

Jean TOURANGEAU

1. Exposition particulière, Galerie Curzi, du 3 au 26 nov.
2. Je me réfère à l'exposition de *La Sauvegarde*, du 2 au 31 oct. 1976.

## ANDRÉ GARANT: LE MOUVEMENT DES OBJETS IMMOBILES

Certains des tableaux qu'exposait récemment André Garant<sup>1</sup>, peintre bien connu dans la région de Québec, offrent un intérêt certain. À défaut de pouvoir faire un historique de l'évolution de l'œuvre de Garant, que je connais mal, je parlerai surtout de ce que j'ai vu à la Galerie Saint-Denis et qui m'a grandement séduit. Ces tableaux, qui s'animent soudainement de l'intérieur et dont la perspective s'enfoncé comme en son propre champ de couleur et de lumière, dont les larges coups de brosse (l'on pense parfois à Marc-Aurèle Fortin) dessinent des intérieurs ou des allées sans cesse réinventés par l'œil du spectateur, témoignent d'une sensibilité en symbiose avec les choses et, même si l'on ne peut pas dire de

ces tableaux qu'ils en extraient l'essence, du moins ont-ils la propriété de reproduire, après l'avoir saisi instantanément, le dynamisme interne qui fait surgir les choses à la vue.

C'est pourquoi un article si court ne peut prétendre épuiser la méditation qu'ouvrent certains tableaux de Garant, en particulier des œuvres comme *La Serre* ou encore *L'Atelier*.

En entrant dans la Galerie Saint-Denis, j'étais spontanément porté à voir dans l'art de Garant une vivante méditation sur le temps. D'aucuns préféreraient parler d'une méditation sur le mouvement. L'on pourrait tout aussi bien, encore une fois, parler du résultat d'une présence à soi toute spéciale du peintre, d'une présence à l'œil qui perçoit, d'une présence longuement mûrie à la racine de la perception, d'une sorte de

présence aux lois rétinienne et d'un sens aigu du présurgissement des choses dans le champ du regard, à cet insaisissable moment où elles vont apparaître à notre conscience. C'est du moins ce que nous suggère à première vue le contact avec les tableaux mentionnés plus haut: d'abord, un chaos de lignes dont notre regard, sans aucun effort, extrait soudainement des formes et des perspectives, des lumières étonnamment vivantes et animées, toujours les mêmes, dynamisées, soutenues par une sorte de présence énergétique dans les choses. Et pourtant, l'art de Garant est tout le contraire d'un art calculé, même s'il est certainement très conscient. Cet art nous permet d'ailleurs nous rendre compte que toute perception serait faite d'un nombre indéfini de perceptions qui se superposent instantanément, se succèdent sans cesse

et offrent, cependant, à un certain niveau de sensibilité, l'impression d'une succession extrêmement rapide d'images impliquant la mort et la naissance continues de l'objet, tout comme celle aussi du sujet: ces tableaux nous offrent une méditation vivante sur une idée du temps qui nous touche de très près. C'est cette simultanéité de la mort et de la naissance que saisit à mes yeux l'art de Garant.

Il ne s'agit donc pas de tableaux abstraits dans lesquels notre imagination jouerait, ni de tableaux encore figuratifs et cheminant vers une abstraction plus poussée, comme on pourrait en voir chez un Mondrian et qui nous laisserait entrevoir les formes qui sont appelées à disparaître dans l'abstraction linéaire, ni non plus de tableaux de type impressionniste où les contours sont tout simplement estompés pour nous livrer l'espace sous la forme de taches de lumière, mais d'ouvrages où le dessin et le jeu linéaire des coloris et des coups de brosse semble avoir saisi le dynamisme inhérent aux objets immobiles pour nous conduire au cœur énergétique de la naissance de l'objet. Et le tableau bouge, vibre, nous procurant un état d'intimité tout à fait spécial. Ainsi, Garant nous conduit, non plus vers une dissolution pure et simple de l'objet, mais au cœur même du dynamisme vivant qui, à chaque seconde, le fait naître et mourir. Et, en un sens, l'on peut presque dire de la peinture spontanée, fraîche et rapide de ce peintre de cinquante-quatre ans qu'elle est une peinture d'idée, une idée inhérente à l'exercice même de la peinture et du dessin et qui trouverait chez lui une sorte d'accomplissement discret et sans tapage.

Ajoutons qu'en plus d'offrir un aliment à la réflexion, la peinture de Garant est toute en limpidité, en lumière matinale. Ses allées en deviennent transparentes, ses parcs, ses jardins, ses églises passent comme des clins d'œil rapidement saisis. Il a su traduire la simplicité des choses en ce qu'elle a de dynamique et de secret. Avec lui, le mot banalité n'a plus de sens, et ses tableaux sont des tableaux heureux.

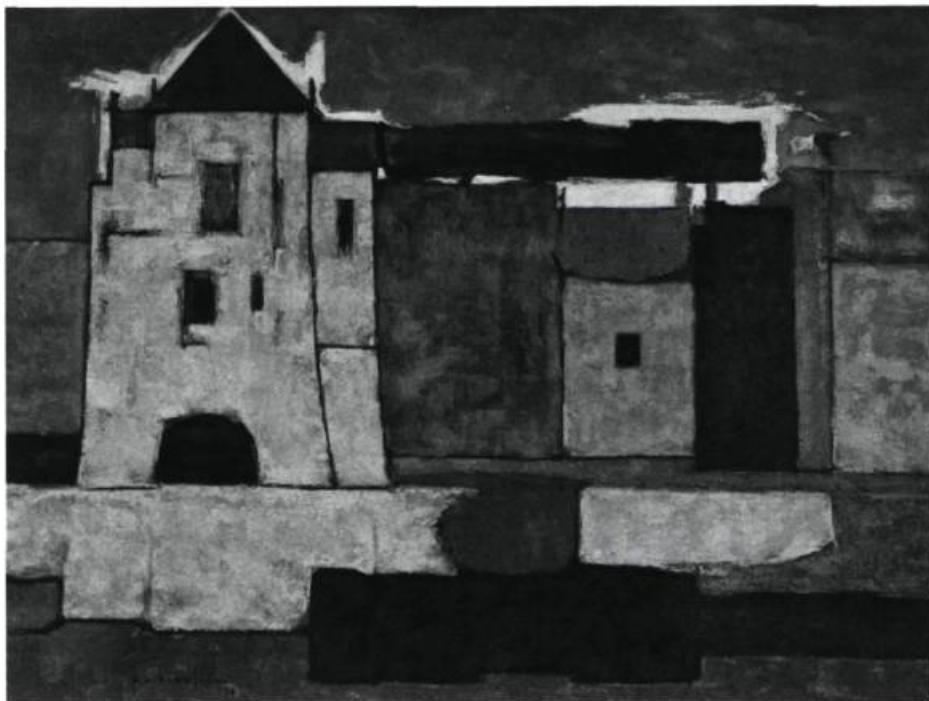
André Garant est né à Lévis, en 1923, et il y demeure toujours. Il a étudié à l'École des Beaux-Arts de Québec et a obtenu, en 1951, un premier prix de peinture à l'exposition provinciale de Québec, Paul-Émile Borduas étant alors membre du jury. En 1956, un jury composé de Goodridge MacDonald, Rodolphe de Repentigny et Guy Viau a primé l'un de ses tableaux et, en 1958, il a reçu le troisième prix de peinture aux Concours Artistiques de la Province de Québec. Cette même année, il devint boursier du Conseil des Arts du Canada.

Depuis 1946, il a participé à plus de dix-sept expositions collectives ou particulières. Il a réalisé plusieurs mosaïques et deux chemins de croix: l'un pour la chapelle du cardinal Maurice Roy, et l'autre pour la chapelle du Grand Séminaire de Québec.

Jacques RENAUD

1. Louise Carrier, sa femme, morte en 1976, était aussi un excellent peintre.

2. André GARANT  
*L'Église*, 1977.  
Huile sur toile; 127 cm x 152,4.  
Coll. part.  
(Phot. Jean-Pierre Beaudin).



3. Paul V. BEAULIEU  
*Château en Provence*.  
Coll. particulière  
(Phot. Jacques Grenier)

### REDÉCOUVRIR PAUL V. BEAULIEU

On a coutume, dans certaines sphères intellectuelles, de considérer que tout art qui plaît au public est foncièrement passéiste et redondant; par contre, tout art qui ne reçoit pas l'adhésion d'un large auditoire serait d'une haute originalité et propre à faire avancer la science de l'art. Pourtant, il y a plaisir à voir des œuvres qui correspondent certes à une époque, mais qui sont articulées, construites presque comme des monuments et simplement belles sans autres prétentions. C'est le sentiment qui se dégageait de la dernière exposition des œuvres de Paul-Vanier Beaulieu chez Bernard Desroches, en novembre dernier.

Il s'agissait d'une rétrospective en miniature qui regroupait des huiles, des aquarelles et des dessins s'échelonnant de 1946 à 1971 et provenant de la collection de l'artiste, de sa réserve personnelle. On pouvait y retrouver des natures mortes si proches par moments de celles de Dallaire par le coloris, des personnages comme *Portrait d'une Égyptienne*, par exemple, ou encore, des œuvres plus tardives qui con-

servent de la période abstraite, toute la rigueur architecturale, la clarté de l'énoncé. On pense notamment à *Château de Provence* de 1970.

Beaulieu, dont la carrière s'est déroulée à l'étranger, a relativement peu fait parler de lui dans son pays, bien qu'il soit connu. Son exposition à la Galerie Desroches a justement suscité un intérêt certain dans le public en donnant à l'ensemble de l'œuvre un éclairage nouveau. Il n'est que de constater l'évolution du paysage de ces deux petites vues de Provence de 1946 et de cette *Fête dans un paysage de Provence* de 1951. Les deux interprétations reflètent deux conceptions opposées de la peinture. Dans le premier cas, le peintre se propose de dépeindre objectivement un pays riche en lumière, en montagnes, en verdure. Dans le deuxième, il interprète le pays, inscrivant sur la surface de sa toile la nomenclature des thèmes propres au pays provençal. Les murailles qui divisent le moindre petit lopin de terre, la plus petite propriété, l'arbre chargé de fruits, le ciel clair, presque jaune, opaque, matérialisé, et les montagnes omniprésentes en arrière-plan.

La longue carrière de Beaulieu, aujourd'hui installé à Saint-Sauveur, ferait certes l'objet d'une heureuse présentation si on se donnait le mal d'en regrouper les jalons dans une véritable rétrospective. Beaulieu figure parmi ces artistes d'une époque où la peinture comptait pour peu, de ces gens dont on a presque pas parlé et qu'on a le plaisir de redécouvrir beaucoup plus tard. Quand même, l'art au Québec existait avant le *Refus global*. Il serait bon que l'on se penche sur la peinture d'un temps encore proche de nous et qu'on a trop vite oublié dans notre souci d'aller de l'avant.

Jean-Claude LEBLOND



**Système codé**

Ni formes, ni lignes dans les œuvres de Christian Tisari exposées, en novembre dernier, à la Galerie Saint-Denis, encore moins les lignes de force, les lignes principales d'une quelconque composition. Mais aussi, le contraire de la confusion, de l'aléatoire et du laisser-aller: construction rigoureuse qui agence, comme mathématiquement, un certain nombre de constantes et de variables, l'ensemble constituant un système homogène alors que le détail des parties, dans leur diversité individuelle, semble voué au jeu du hasard.

Le support tout entier est couvert (sans que le cadre soit limitatif) par la répétition de surfaces de base, particules qui se superposent formant des agglomérats cellulaires, structuré par la permanence d'un code qui attribue à tel rectangle ou à tel carré une touche-couleur particulière et toujours la même, alors que tel autre, plus ou moins étiré et étroit, plus ou moins grand, réapparaît doté constamment de la même teinte, dans l'harmonie du tout ou bien en contraste, au ton sombre ou pâle, la matière étant opaque ou transparente, mate ou brillante.

**Principe interrelationnel**

Mais, avec ces données très strictement codées, Christian Tisari réussit à créer une variation indéfinie en faisant entrer dans l'équation de sa famille de surfaces, un paramètre-clé<sup>1</sup>: l'orientation, facteur d'hétérogénéité. L'inclinaison, par rapport à l'horizontale et à la verticale (les bords du châssis), de chacun des éléments primaires, obéit à l'exigence d'une perpétuelle modification. Il en résulte que la relation qui s'établit entre eux est, elle aussi, indéfiniment transformée. Multipliée par cette variable, les combinaisons tirées de ces données fixes: surface, teinte, ton, touche-matière et brillance, en interaction, sont incalculables. L'œil s'égare à les repérer sur la toile, l'esprit se perd à tenter de s'en faire une idée, d'autant que chaque tableau peut être considéré comme une partie d'un système plus grand constitué par l'ensemble des œuvres exposées, lequel lui-même...

**Vertige et vibration**

On est saisi par le vertige que doit connaître le biochimiste lorsqu'il met à jour la structure d'une cellule et ses innombrables potentialités de programmation dans le «Rêve parfois de la totalité d'un réel unifié»<sup>2</sup>, à l'opposé cependant de l'uniformité, synonyme de mort. Microscopéotique, cette peinture révèle les mouvances rythmées d'un tissu vivant, déplacements simultanés de plusieurs plans glissant en épaisseur les uns sur les autres, comme par aimantation, attraction et répulsion. L'œuvre n'instaure pas de troisième dimension au sens de profondeur, ni ne procède à l'accumulation de la matière picturale. Mais le jeu des glacis, des surimpressions modulaires met en évidence les couches superposées de la pellicule pigmentaire, et l'on a la sensation de la troisième dimension que peut avoir l'organisation moléculaire, par pivotement des particules sur elles-mêmes et gravitation sur leur orbite respective.

Parfois, on croit voir un trou, deviner le fond, la toile nue. Mais la nature a horreur du vide: en fait, il s'agit d'une touche de

blanc qui suggère un plan supplémentaire, à la récurrence rythmée, plus fréquente et plus insistante, par contraste, dans les toiles d'harmonie sombre, brunes, bistres.

**77AC.T32**

Dans l'ensemble de l'exposition, cette œuvre se distinguait par une structure éclatée où le triangle semble être substitué au rectangle comme surface de base. Apparence due au fait que les superpositions accumulées, plus resserrées qu'à l'ordinaire, divisent les rectangles en pointes, éclats, angles aigus, toutefois atténués par l'emploi du soft edge, le rejet de la brillance et la matière en légers frotis. Il en résulte une impression indéfinissable, tout à la fois très douce et très aiguë.

Ce n'est pas un hasard si cette toile est la dernière de la série, transition, peut-être, renouant avec les bleus mauve gris d'une période antérieure, point de départ d'une série future?

Exposition subtile et difficile, exigeant une disponibilité accueillante pour qu'affleure le kaléidoscope de toutes les images — gemmes, cristaux de glace, rosée de givre, rose des sables, coraux et madrépores — créés par la répétition inlassable d'une même structure. «Et qui n'est chaque fois ni tout à fait la même / Ni tout à fait une autre»<sup>3</sup>, images manifestées de l'invisible microphysique tout aussi fascinant.

Monique BRUNET-WEINMANN

1. Paramètre, n.m. *Math.* Quantité indéterminée qui entre dans l'équation d'une famille de courbes ou de surfaces et dont la variation permet d'obtenir toutes les variétés de cette même famille. (Petit Larousse.)
2. Christian Tisari.
3. Verlaine, *Poèmes Saturniens — Mon rêve familier.*

Christian Tisari est né, en France, en 1941. Il a fréquenté, à l'Académie Julian, l'atelier de Claude Schur, dans la lignée du cubisme impressionniste, puis l'Académie Henri Goetz. Il a reçu les conseils de Jean Bertholle et a étudié la technique de la gravure avec Lorraine Bénic, en compagnie de qui il anime l'atelier de gravure de la Fondation Maeght, en 1970-1971. Après une participation à différents salons de Paris, il expose à Montréal, Ottawa, les Trois-Rivières — plusieurs fois avec Lorraine Bénic — et dans des expositions collectives, notamment à l'Institut Thomas More, avant d'avoir une exposition personnelle, en novembre 1977, à la Galerie Saint-Denis.



4. Christian TISARI  
77AC. T17.  
91 cm 6 x 76,2.

**ROBERT ROUSSIL —  
CINQ ANNÉES DE TRAVAIL**

La carrière de Robert Roussil se déroule sous le signe du scandale. A 24 ans, en novembre 1949, il a l'honneur de voir la sculpture sur bois *Homme, femme et enfant* exposée au poste de police N° 10, à Montréal. Devant la Galerie Agnès Lefort, en 1951, *La Paix* est mutilée par la fureur populaire, sous la forme d'un représentant de la majorité silencieuse. L'œuvre monumentale qu'il conçoit pour une façade de la rue de la Montagne, en 1964, sera malicieusement détruite, en 1975. La rétrospective de novembre 1965, au Musée d'Art Contemporain, sera marquée par un éclatant fait divers mondain. Et je passe sous silence le *Manifeste Roussil* (Éditions du Jour, 1965). Aujourd'hui, ce qui choque, c'est de constater que le Ministère des Affaires Culturelles dépense de l'argent pour nettoyer l'entrepôt français de Tourette-sur-Loup, transporter à Québec et monopoliser trois salles du Musée du Québec pour exposer ces *Cinq années de travail*<sup>1</sup>.

L'œuvre de Roussil était importante au Québec dans les années 1950 pour le maintien (avec Kahane, puis Vaillancourt) d'une tradition de sculpture sur bois. Il explorait alors l'espace comme une organisation en hauteur de formes circulaires ou ovales. Formes qui puisaient essentiellement dans un imaginaire sexuel (phallique), mouvements d'oiseaux qui ne réussissaient pas à prendre leur vol. La majorité de la production exposée à Québec n'apporte rien à notre façon de connaître et de sentir l'espace et les matériaux. Elle représente une redite fort ennuyeuse des fantasmes personnels de Roussil.

Que sont ces travaux? Des gouaches, des gravures, des tapisseries, des reliefs et deux immenses assemblages en bois. Il me sera difficile de signaler une œuvre en particulier, l'artiste n'ayant pas voulu titrer ses œuvres, ce qui constitue probablement l'apport le plus important de cette manifestation. Que donnent à lire ces œuvres? Sur la page, un long trait sinueux dont les formes de croissants, d'ovales reproduisent des pénis, des couples enlacés, des embryons. Les tapisseries et les gouaches reposent sur un vocabulaire géométrique plus synthétique, et les cercles juxtaposés ou superposés se transforment en bulles délimitant une texture ou un plan différents. Pour les planches du livre *L'Amour la vie la mort*, un des «deux livres que Roussil a tirés à trente exemplaires sur sa propre presse et dans la seule conscience d'une réalité artistique et artisanale» (p. 99 d'un catalogue (?) de 32 pages), il faut imaginer quelques spirales, malhabilement copiées chez Calder, insérées dans un texte au graphisme à la Ben. Les tapisseries s'inspirent de cartons au dessin encore plus anguleux, formes découpées, zigzagantes, dont l'impact visuel est augmenté par le choix de couleurs fortement contrastées. D'autres tapisseries sont des phrases montées sur oculus (vous souvenez-vous des fenêtres de l'habitation-sculpture exposée au Musée des Beaux-Arts, en 1971?), oculus lui-même juché sur un poteau. Ces phrases-signalisations livrent des pensées qui, j'imagine, doivent

faire réfléchir le spectateur, sinon le choquer. Lisons: «le cul par terre je regarde les cons errants de l'espace», «la vision du futur conditionne le présent», «vers l'universalité le cul par terre» (encore), «Un bateau qui large ses voiles à l'approche du silence», «la liberté se mesure à la tension d'un cordon ombilical», «psychologie science pour démocratiser la mise à mort des autres». Une poésie concrète qui s'inspire de thèmes pseudo-nietzschéen écologico-fictifs. Thèmes qui ne sont évidemment pas éculés et qui doivent provoquer une grande remise en question de notre état d'homme-machine, conditionné, soumis à la méchanisme civilisation.

«l'amour la vie la mort / la solution culturelle / n'a aucune convenance / sociale / l'état conteste l'artiste / je crie / je révolte / je vole / je regarde / je m'épale / je combine / je chauffe / je réchauffe / j'ai chaud j'ai froid / je révolutionne sans convenance sociale / je crie je regarde je crie / je regarde je crie je crie / bander les bras dans l'arène / de sa composition / l'amour la vie et la mort» Ce texte du recueil du même titre que la phrase leitmotiv résume la prise de position *sociale* de Roussil. Devant l'action vaine de l'État, l'artiste pousse son cri muet et se trouve enfermé dans un éternel état de répétition, le cri de constatation et non de contestation. Cette prise de position entraîne pour l'artiste la nécessité de s'insérer dans une nouvelle démarche: créer des œuvres modulaires. Ses productions précédentes n'étaient que «modulaires» ou prémodulaires, Roussil étant, bien entendu, le premier sculpteur à avoir compris le rôle du module, du rythme interne dans une œuvre à trois dimensions.

Il reste que c'est encore par la sculpture que Roussil trouve son expression la plus heureuse. Les bas-reliefs et, plus encore,

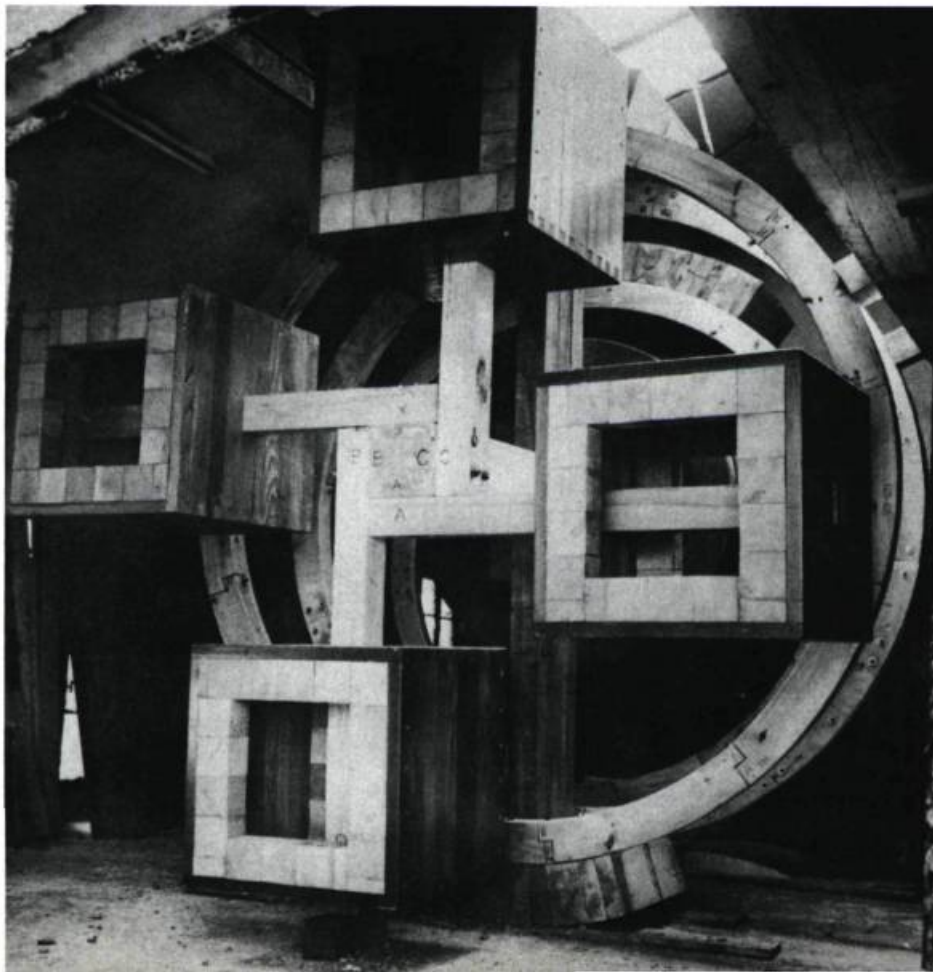
les deux œuvres monumentales offrent de l'intérêt. Les grands assemblages sont composés de cercles de bois superposés sur un axe vertical et juxtaposés à des formes carrées. La simplicité des unités, la vérité des matériaux et des textures, les nervures des pièces jointes, la monumentalité des formes assemblées créent un rythme et une dynamique nouvelle. Bien qu'elles continuent d'être tributaires d'une esthétique futuriste qui s'est développée au début du 20e siècle, ces œuvres n'en possèdent pas moins une force nouvelle qui provient de la mise en mouvement de ces éléments minimaux.

La recherche *sociale* de Roussil ne paraît pas aussi naïve et simpliste si elle n'était pas supportée par les moyens de production ultra-bourgeois de notre société: livre d'art à tirage limité, tapisseries, sculptures uniques de grandes dimensions (format Banque des arts). Son œuvre veut être, dit-il, «l'expression authentique de moi-même», et ce n'est pas en perpétuant le mythe de l'artiste inspiré et réformateur de la société que Roussil atteindra à cette science révolutionnaire qu'il pointe du doigt sans l'aborder. Son refus de nommer ses œuvres révèle cette volonté de ne pas hiérarchiser la création et, ultimement, peut formuler un nouvel équilibre social. Mais encore faut-il qu'il y ait création, et ce n'est pas en répétant inlassablement les mêmes formes qu'un artiste jouera son rôle, qui est de nous aider à connaître et à maîtriser davantage notre univers par sa représentation esthétique.

Laurier LACROIX

1. Du 15 décembre 1977 au 31 janvier 1978.

5. Robert ROUSSIL  
Sculpture monumentale.



## TROIS GALERIES DISPARAISSENT ET HUIT ARTISTES EXPOSENT

Le déménagement de la Galerie Bénédek-Grenier à Toronto et la fermeture des Galeries Comme et La Minerve ont créé une situation paradoxale; surtout, si l'on trace l'esquisse de ce qui s'est passé à Québec, de septembre à décembre. Il en résulte un climat de polarisation autour des galeries existantes. Renforcement donc au niveau des esthétiques établies que le marché offre. Le paramètre de la qualité et de la quantité se réduit à quelques interventions dont seule l'analyse des liens plastiques permet de percevoir les résultantes.

On peut soustraire de l'ensemble des productions symboliques, deux types de tendances, de généralisations. La première se résumerait à partir d'un postulat: le geste générateur de l'image. Dans cette veine, Suzanne Guité<sup>1</sup>, par des découpes dans la matière d'où ressort la forme constituante, rend compte de la nature de l'acte créateur. La seconde se préoccuperait d'abord de la spécificité du médium employé. Jean Lantier<sup>2</sup> en analyse le processus créateur de manière à ce qu'il fasse corps avec l'affirmation du matériau au moyen d'un thème interchangeable et d'une ligne évolutive constante.

Mais l'art, et c'est là une de ses caractéristiques, ne se cerne pas si facilement. Ainsi Robert Wolfe<sup>3</sup> a-t-il quitté les aplats de couleur pour des études en noir, gris et blanc où les arrêts entre chacune des aires monochromes font surgir des pointes colorées. Le geste existe par le jaillissement tandis que l'espace unifie les relations formelles.

Dans le même sens, l'Atelier André Bécot présentait une manifestation-rétrospective qui groupait quatre artistes qui ont exposé aux saisons dernières. Les intervenants: Michel Asselin, Paul Béliveau, Lise Labrecque, Pierrette Lecours. L'événement marquait son déménagement dans l'ancien local de la Galerie Comme, en même temps qu'il intensifiait une définition plus délimitée quant aux caractères stylistiques véhiculés.

Les procédés formels décrivent des intentions communes tout en articulant des itinéraires hétérogènes. Le linéaire rend compte de la gestualité, des traces, de la tentative d'unifier le moment inspirant du moment vécu. La structure s'organise autour d'un centrage du sujet et d'aires péri-



6. Jacques HURTUBISE  
*Texacola*, 1977.  
Acrylique sur toile; 121 cm 9 x 243,8.  
(Phot. Louise Bilodeau)

7. Lise LABRECQUE  
Sans titre, 1977.  
Acrylique sur toile; 167 cm 6 x 167,6.  
(Phot. Louise Bilodeau)

périques qui en approfondissent la signification. Le processus est finalement démontré en tant qu'œuvre: cheminement de l'image en cours de réalisation. La perception du cadre de l'espace, à la limite, permet d'y saisir ce qui échappe — la fuite du sens — le sensible.

Michel Asselin, par ses trois pièces (amalgame du dessin, de la photographie, de la gravure) utilise deux types de rapports: spécificité du matériau et exploration thématique. C'est le montage — l'action — qui conjugue chacune des images isolées, le travail — la démonstration — nous expliquant «le pas à faire entre dire et penser».

Paul Béliveau (deux dessins au plomb et une forme) nous parle de «l'espace-temps que le(s) lieu(x) et la durée ont réalisé». L'objet, vu sous ses différents plans — frontal, latéral, dorsal — s'offre comme un phénomène visuel que les observations ont créé et dont l'exécution en série nous transmet son message propre puisque décortiqué à travers tous ses angles.

Lise Labrecque (une acrylique de grand format) signale un passage de la matière à l'événement. Un tracé dense, noir, à la verticale traverse un espace que l'horizontale situe en terme de paysage. Les multiples traits, en dessous, en saccade, retranscrivent l'espace, que la toile brute alors «ne pas aller à l'encontre de mon fonctionne-

ment, le gestuel continu, inscrire... et repeindre ensuite».

Pierrette Lecours ne veut pas entrer dans ce champ d'investigation: «Je ne crois pas à l'académie.» Mais elle exposait...

Éléments de construction semblables mais de nature différente, voilà une formule généralisante possible. Le point de jonction, par analogie, à ce qui a généré la substance, le fond commun, réunirait un corps — unité et pluralité — dont les représentations visibles différeraient selon l'occultation de certains désirs au profit d'autres...

Dans cette voie expressionniste, Jacques Hurtubise exposait des acryliques à la *Galerie Jolliet de la Place Royale*<sup>5</sup>. Sept surfaces peintes de grand format autour d'une aventure que les titres teintés d'exotisme identifient et dont la mise en place cadre des relations visibles entre le geste et l'espace. Les titres commencent tous par le son TA sauf un en TE, et s'articulent en quatre syllabes sauf un en cinq. A titre d'exemple, notons *Tarantula*<sup>6</sup> et *Tamarianna* que la terminaison commune groupe à partir de la finale a, la connotation possible puisque ramenée à un son étranger, exotique. Rappelons de même que de *Tarantula* à *tarantule* la signification est double: l'objet, ici l'insecte, indiquant sa provenance. De *Tamarianna*, on peut tirer tamarinier: arbre tropical.

Or que voit l'oeil? Des plages de couleur, pleine largeur, des traits multiples en noir et du blanc, de l'espace, là où intervient le peintre. Une surface coupée, divisée verticalement par trois carrés et horizontalement par six carrés (je pense en particulier à *Texacola*). Un mouvement de la gauche vers la droite qui accentue les liens plastiques: les plans supérieurs sont pleins et les plans inférieurs, vides. Les proportions — 48 pouces sur 96 — amplifient les données égalitaires de façon à neutraliser la surface peinte; que la peinture qui en ressort, la trace de l'intervention, qui dynamise, signale l'intérieur, le non-cadre. L'expression, chez Hurtubise, servirait à tirer d'un lieu extérieur des marques personnelles et de les transporter, de les mettre en rapport dans un autre lieu à partir des constituantes mêmes qui l'ont créé.

Hurtubise évoque à cet égard des moments dont la travée latérale cloisonne deux directions de lecture: l'action de peindre insérée dans une forme centralisante. Les dégoulinades, les coulures énoncent cette parenté entre la stance dramatique et les points d'appui qui la portent. Aller au bout de la saturation: noir, rouge, rose, non plus sur un fond blanc mais sur la couleur, le rose, qui devient dominante, l'opposé peut-être, le sensible certainement car le geste réaffirme le geste.

Québec, de septembre à décembre, un cloisonnement évident; par contre, on retiendra des jonctions, des traversées sans doute fécondes!

Jean TOURANGEAU

1. Au Musée du Québec, du 1er septembre au 17 octobre 1977.
2. A la Galerie de l'Anse-aux-Barques, du 24 août au 11 septembre 1977.
3. A la Galerie de l'Anse-aux-Barques, du 2 novembre au 4 décembre 1977.
4. Du 21 septembre au 4 octobre 1977.
5. Du 12 octobre au 5 novembre 1977.
6. Bob Dylan, *Tarantula*. Paris, Christian Bourgeois Ed., 1972.

## BELOEIL

### LA NATURE POÉTIQUE DE NICOLE TREMBLAY

Avec les œuvres que Nicole Tremblay a présentées récemment à la Galerie de l'Environnement de Belœil, on plonge directement dans une imagerie qui fait appel à une poésie issue d'une joie de vivre plongeant ses racines dans la matière vibrante du minéral. Dans toutes les scènes qu'elle développe, la perception visuelle et l'imagination se complètent harmonieusement. Ce peintre met en relief des notions topographiques qu'elle meuble de sujets naturels: oiseaux, poissons, fleurs, arbres, etc. Pour mieux les opposer et tout en les situant dans un cadre logique, Nicole Tremblay emploie tour à tour des sables pour exprimer le côté géologique de la nature et des couleurs acryliques pour situer tout ce qui vit à l'intérieur de sa notion du paysage.

Il ne faut pas chercher dans les propos de Nicole Tremblay de message social ou de définition philosophique. On reconnaît plutôt chez elle une volonté de poursuivre un chemin bordé d'une reconnaissance personnelle profonde envers la vie et son décor. C'est une constatation et non une spéculation: ce peintre dévoile un présent permanent — on pourrait dire immuable — et non une évolution constante. Ainsi, la démarche de Nicole Tremblay va sans bifurcation vers des inconnus dont elle ne reconnaît pas l'essence.

Avec ceux de ses tableaux qui sont en forme de parallépipèdes, elle cherche à introduire dans son œuvre la troisième dimension. A la surface plane du tableau proprement dit, elle adjoind un complément de surface par l'adjonction d'aires latérales qui agissent en trompe-l'œil spatial. Cette technique ne transforme pas pour autant son tableau en sculpture mais révèle des possibilités intéressantes.

J. de R.

8. Nicole TREMBLAY  
*Cul-de-sac*, 1976.  
Acrylique et sable; 116 cm 8 x 76,2.  
(Phot. Jean-Claude Adam)



CENTENAIRE DE GUSTAVE COURBET

*Avez-vous jamais rien vu de pareil ni d'aussi fort sans relever de personne? Voilà un novateur, un révolutionnaire, aussi, il éclôt tout à coup, sans précédent: c'est un inconnu!*

(Eugène Delacroix, 1849)<sup>1</sup>

*... le laid, toujours le laid, et le laid bourgeois, le laid sans son grand caractère, sans la beauté du laid.*

(Edmond et Jules de Goncourt, 1867)

Au moment même du centenaire de la mort de Gustave Courbet (1819-1877), le Grand-Palais de Paris a rendu hommage au chef du mouvement réaliste en lui consacrant une remarquable exposition qui comprenait un ensemble de près de 150 tableaux et quelques dessins choisis dans des collections publiques et privées d'Europe et d'Amérique<sup>2</sup>. Sûrement l'exposition la plus complète sur cet artiste depuis la grande rétrospective de l'École des Beaux-Arts, en 1882.

Fils de cultivateurs aisés, Jean-Désiré-Gustave Courbet est né, le 10 juin 1819, à Ornans, en Franche-Comté. En 1837, tout en étudiant au collège de Besançon, il fréquente assidûment l'atelier du peintre Flajoulot, qui se prétend élève de David. A l'automne de 1839, Courbet se rend à Paris étudier la peinture chez M. Steuben, qu'il considère comme son maître, pratique les ateliers libres et travaille dans les musées, faisant de nombreuses copies. Comme il en conviendra à plusieurs reprises, il doit beaucoup à l'étude des Flamands, des Hollandais, des Vénitiens et des Espagnols.

Ses premières œuvres? Ce sont le plus fréquemment des compositions de style romantique (*La Nuit classique de Walpurgis*, *l'Homme délivré de l'amour par la mort*, *Ruines le long d'un lac*), des paysages de son pays natal et de la forêt de Fontaine-

bleau, des scènes de la vie quotidienne et des autoportraits qui, par leur caractère rêveur et passionné, rappellent les héros byroniens; *Portrait de l'artiste au chien noir* (1842), *Portrait de l'artiste, dit Le désespéré* (1843?), *Portrait de l'artiste, dit Courbet au chien noir* (1844), *Les Amants dans la campagne* (1844), *Portrait de l'artiste, dit L'homme blessé* (1844-1854).

Cet *homme blessé* semble être Courbet. N'écrira-t-il pas dans une lettre datée de mai 1854: «J'ai fait dans ma vie bien des portraits de moi au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit. J'ai écrit ma vie en un mot»<sup>3</sup>. Des examens radiographiques de ce dernier tableau<sup>4</sup>, effectués au Laboratoire des Musées de France, permettent d'apercevoir un jeune homme, allongé, la tête appuyée contre un arbre, s'abandonnant à la douceur de l'amour, une jeune femme tapie au creux de son épaule. La métamorphose de cette toile, la disparition de la femme, la présence d'une épée dévastatrice et d'une chemise maculée de sang, toutes ces modifications au projet initial semblent liées à des déboires amoureux. A cette même époque, n'apprendra-t-il pas la fuite de sa femme et de leur fils, né en 1847? En 1854, il écrit à Champfleury: «J'ai l'esprit fort triste, l'âme très vide, le foie et le cœur dévorés d'amertume... Je n'ai plus ni femme, ni enfant... Il y a quatorze ans que nous étions ensemble»<sup>5</sup>. Au delà de sa représentation matérielle, ce portrait d'un jeune *homme blessé* apparaît ici comme une version intime de la douleur de l'artiste, appelant la mort. Thème personnel mais, à la fois, thème romantique dans lequel on retrouve le lyrisme et l'introspection chers à l'esprit des littérateurs de l'époque.

En 1846, Courbet se rend en Belgique et en Hollande. «Un voyage comme cela vous en apprend davantage que trois ans de travail», écrira-t-il. En 1847, il rencontre Baudelaire dont il peint le portrait. A la fin de l'année 1848, un groupe (Courbet, Champfleury, Schanne, Max Buchon,...)

se constitue et transforme la brasserie Andler en «temple du réalisme» (Champfleury).

En 1849, Baudelaire rédige les notices qui accompagnent les tableaux que présente Courbet au Salon (*Une après-dinée à Ornans*; *M. T. examinant un livre d'estampes*; *La Vendange à Ornans, sous la Roche du Mont*; *Les Communaux de Chassigne, soleil couchant*,...) Toute la critique s'intéresse au peintre, et l'État achète *Une après-dinée à Ornans* pour le déposer au Musée de Lille. Dans une lettre datée de 1851, Courbet fait une véritable profession de foi *réaliste*: «Je suis non seulement socialiste, mais bien encore démocrate et républicain, en un mot partisan de toute la révolution; et par dessus tout *réaliste*. (...) car réaliste signifie ami sincère de la vraie vérité.» Héros de la *bataille du réalisme*, Courbet ne manque pas de susciter des discussions et d'être l'objet de quolibets, au moment de son envoi au Salon de 1851 (*Un enterrement à Ornans*, *Les Casseurs de pierre*, etc.).

Bien qu'il présente, en 1855, onze tableaux à l'Exposition Universelle, l'auteur de *l'Enterrement à Ornans* est agacé que l'on refuse son *Atelier du peintre*. Il organise alors une exposition particulière dans un pavillon personnel, nommé *Pavillon du réalisme* où l'on pouvait voir une quarantaine de ses œuvres, accompagnées d'un catalogue dont le titre était *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de ma vie artistique*.

Oubliant la période des injures, ce «puissant ouvrier», ce «maçon de génie» continue à exposer aux Salons (1857, 1861, 1866), prononce à Anvers une allocution sur le réalisme qui fait date (1861), rencontre son futur biographe, Castagny (1860) et le peintre Monet (1863), séjourne en Allemagne où Louis II de Bavière le décoré de l'ordre de Saint-Michel (1869), reçoit la médaille d'or de l'Exposition de Bruxelles (1869) et refuse la Légion d'Honneur (1870). Président de la Commission des Arts (1870) et de la Fédération des Artistes (1871), il s'occupe de la protection des collections nationales et songe à une réforme de l'enseignement artistique. En 1871, il est accusé d'avoir provoqué la démolition de la Colonne Vendôme (Paris) et est mis en prison à Sainte-Pélagie pendant six mois. Craignant des poursuites, il s'exile en Suisse (1873) et est condamné à payer les frais exorbitants de la reconstruction de la Colonne Vendôme (1874). Ruiné, malade et abattu moralement, il meurt, le 31 décembre 1877, à la Tour-de-Peilz, en Suisse.

Maître de la couleur, orfèvre de la précision, Courbet peignit des natures mortes, des scènes de la vie quotidienne, des paysages, exécuta des compositions monumentales qui sont de réels «tableaux d'histoire» et, enfin, fit de nombreux portraits et autoportraits. Souvent réalisés dans des couleurs sombres où dominent les verts et les bruns, ses tableaux ont une force et une audace singulièrement expressives. Ce n'est sûrement pas un hasard s'il a mérité l'admiration de peintres tels que



9. Gustave COURBET  
*Portrait de l'artiste, dit l'homme blessé*, 1846-1856.  
(Phot. Musées Nationaux, Paris)

## BRUXELLES

### EUROPALIA 77

Manifestation biennale du Marché Commun, *Europalia*, cette fois, a été consacrée à une ample présentation de la culture allemande à travers les âges. Ce Festival des Arts de l'Allemagne Fédérale suit ceux de l'Italie, en 1969, des Pays-Bas, en 1971, de la Grande-Bretagne, en 1973, et de la France, en 1975, tous organisés à Bruxelles et dans d'autres villes de Belgique.

Le rôle d'Europalia est de mettre en valeur les grandes constantes spécifiques de la culture de chaque partenaire de la Communauté Européenne et, aussi, les interprétations dans l'ensemble du patrimoine artistique de l'Occident (les expositions: *Colonia Antiqua* ou *Jugendstil*).

Dans les autres domaines d'expression artistique, les expositions d'art ont une présence de poids. On constate une manifeste préoccupation pour l'enjeu entre les permanences germaniques et une intégration continentale. La confusion sur l'identité de la notion de style gothique avec celle de spécificité allemande commence à s'éclaircir. Gothique, appellation péjorative formulée pendant la Renaissance italienne pour qualifier les formes artistiques et, surtout, celles de l'architecture des cathédrales du Moyen âge tardif du nord de la France, voulait désigner une esthétique prétendue barbare et située très loin des modèles classiques. Bien sûr que le style gothique a conquis tout le monde catholique, y compris l'Allemagne (cf. l'exposition *Les Sculptures médiévales allemandes dans les collections belges*). La spécificité allemande se manifeste, d'une certaine manière, à toutes les époques de la Renaissance (A. Dürer), spécialement avec le Baroque et le Romantisme, jusqu'aux temps modernes dans le Symbolisme ou l'Expressionnisme et par l'avant-gardisme des dernières années.

L'art allemand connaît un apogée avec le renouveau et l'humanisme de l'œuvre d'Albrecht Dürer (1471-1528). Grâce à son génie, il synthétise les particularités culturelles du monde germanique et de l'esprit européen de l'époque que l'on appelle la

Renaissance. Sans abandonner une certaine ferveur mystique, l'artiste se penche de plus en plus sur l'étude de la réalité, de l'homme et de la vie, de la nature, avec sa flore et sa faune.

Son voyage à travers les Pays-Bas (1520-1521) a duré moins d'une année mais il a été riche en rencontres et en événements. Dürer a fait des séjours de conséquence à Bruxelles, à Bruges, à Anvers, à Gand et, aussi, à Aix-la-Chapelle, où ont eu lieu les festivités du couronnement de Charles-Quint. Ce voyage a été le thème de l'exposition organisée à Bruxelles. Pour éviter la répétition de la grande rétrospective de Dürer présentée à Nuremberg en 1971, à l'occasion du cinquième centenaire de sa naissance, on retrouve, cette fois, le maître en suivant les notes et les impressions de son journal de voyage aux Pays-Bas. C'est un heureux prétexte pour illustrer la vie sociale et artistique de l'époque, pour faire connaître ses rencontres avec les gens du pays, avec des personnalités ou des artistes, ainsi que les influences réciproques qui sont intervenues. Cet ample panorama a été reconstitué avec des œuvres d'art, des documents et de nombreux objets surprenants, contemporains.

Une première partie de l'exposition nous offre l'image de Nuremberg, la ville natale de l'artiste, florissante cité du Saint-Empire germanique, au début du 16<sup>e</sup> siècle. L'épanouissement économique et la suprématie politique entraînent un remarquable essor culturel et artistique. C'est le moment où Dürer s'affirme dans tous les pays de l'Europe comme le plus grand artiste de l'Allemagne.

Nuremberg, dans toute sa plendeur, est évoquée par des œuvres contemporaines signées par des artistes célèbres comme Lorenz Strauch, Hans Schwartz, Christoph Wilhelm Bock ou Veit Stoss, et, bien sûr, par Dürer lui-même. Parmi les documents d'un grand intérêt, on a eu l'occasion de voir celui qui contient le renouvellement, par Charles Quint, de la pension que la Ville de Nuremberg doit continuer de verser à Dürer, une importante rente annuelle

établie par le précédent empereur Maximilien 1<sup>er</sup> (4 novembre 1520) et un reçu de Dürer pour la rente payée par le Conseil municipal, l'année suivante (12 novembre 1521).

La deuxième partie de l'exposition porte sur le voyage proprement dit. Dürer était accompagné par sa femme, Agnès, et une servante. La date du départ, le programme a été établi avec soin et les moyens financiers bien prévus. Les bagages de l'artiste contiennent un certain nombre de ses œuvres pour faire des cadeaux mais, aussi, destinées à la vente, en vue de solder une partie des dépenses.

Sur les cimaises de l'exposition figurent des artistes flamands et hollandais parmi les plus prestigieux de l'époque: Van Eyck, Lucas van Leyden, Roger Van der Weyden et d'autres. Il s'agit de peintres connus de Dürer, avec lesquels il a établi un contact direct. Malgré les fatigues du voyage et d'un programme chargé, Dürer travaille beaucoup, réalisant des chefs-d'œuvre comme le *Saint Jérôme* (de Lisbonne), ou les portraits de B. Van Resten (à Dresde) et de Lorenz Sterck (à Boston), tous réunis, à l'occasion de l'Exposition de Bruxelles, dans les salles du Palais des Beaux-Arts.

Albrecht Dürer est toujours la personnalité la plus marquante de l'histoire de l'art allemand. Ses contacts avec les peintres des Pays-Bas ont ajouté des éléments nouveaux à son art, enrichissant sa conception humaniste et sa vision esthétique, et la haussaient au niveau universel, sans frontières dans le temps et dans l'espace.

Le 19<sup>e</sup> siècle a été marqué, en Allemagne, par un profond revirement national qui s'est fait sentir dans tous les domaines: dans la philosophie et dans les sciences, dans la culture et dans toutes les formes d'expression artistique. Il se produit un phénomène d'absorption dans un même creuset. Les dernières vagues du baroque — qui convient parfaitement par son pathétique — se perdent dans un classicisme prétentieux et rigide. Mais le romantisme exalté redécouvre l'univers mythologique peuplé de héros et, aussi, le folklore allemand.

Matisse, Cézanne, Picasso, Chirico, etc., et si un Monet et un Manet le reconnaissent comme précurseur. Nous aurions envie de nous joindre au nombre des admirateurs qui, contemplant son tableau *La Rencontre*, s'exclamèrent, en 1855, *Bonjour, M. Courbet*, appellation qui est demeurée jusqu'à nos jours pour désigner ce paisible chef-d'œuvre.

Normand BIRON

1. Cité par Francis Wey à propos de l'*Après-dînée*.
2. Du 30 septembre 1977 au 2 janvier 1978. Livres à consulter: *Gustave Courbet*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1977, 277 p.; Bruno Foucart, *Courbet*, Paris, Flammarion (Coll. *Les Maîtres de la peinture*), 1977.
3. Pierre Borel, *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*, Genève, 1951, p. 20.
4. Gustave Courbet, *Portrait de l'artiste, dit L'homme blessé*, (1844-1854). Toile; H.: 0,81; L.: 0,97. Paris, Musée du Louvre.
5. Extraits d'une lettre citée in *Gustave Courbet*, Éditions des Musées Nationaux, p. 123.





Une autre ouverture s'offre vers un fantastique typiquement germanique, qui précède le symbolisme et l'expressionnisme. A Bruxelles, plusieurs expositions ont évoqué cette étonnante évasion loin du réel. Mais deux manifestations importantes révèlent les tentatives de changement qui se manifestent dans l'art autour de 1900, celles du *Jugendstil* et de *Die Brücke*.

Ce siècle s'éteint sous le signe du renouvellement. En Allemagne, cette poussée s'exprime d'abord par le *Jugendstil*, mais, assez confusément, *Die Brücke* et les expressionnistes répondent plutôt aux désirs de changement. Le *Jugendstil* représente une réaction similaire à celle de la *Sécession viennoise* ou de l'Art Nouveau, en France, et de l'Arts and Crafts, en Angleterre. Ces étiquettes sont rapidement considérées comme dépassées et insuffisantes, le renouveau étant en continu mouvement. Les principes qui animent ces groupes de jeunes artistes et d'architectes ont comme but d'établir un nouveau cadre de vie et d'embellir l'environnement. Dans leur action, les arts appliqués assument un rôle de plus en plus important. Des idées et, surtout, des résultats encore timides mais qui, plus tard, vont prendre une autre ampleur avec le *Bauhaus*. En 1899, des enthousiastes vont bâtir, à Darmstadt, une  *cité des arts*. Ils veulent montrer un exemple concret de leurs théories: des formes simples pour la vie quotidienne et une ouverture populaire des arts. Malheureusement, on remplace les pastiches fantaisistes de la fin du siècle par un amalgame de formes, confusion qui marque le nouveau style.

Pour faire connaître le mouvement de l'Art 1900 en Allemagne, la section sur le *Jugendstil* représente une réussite, surtout du point de vue de l'organisation et de la présentation, bénéficiant aussi d'un cadre idéal dans le Palais des Beaux-Arts, œuvre de l'architecte Horta. Pendant la visite de l'exposition, on ne s'y retrouve plus, parfois, entre valeurs artistiques et le kitsch. Le style prend un caractère hybride par le mélange hallucinant de visions symbolistes avec le folklore allemand, ou de formes exotiques avec la rigueur fonctionnelle.

Les jeunes ont besoin de se déterminer dans le changement. Au début du siècle, le Symbolisme, terrain d'expression métaphysique, se renferme dans des conventions. Sous l'impulsion du néo-impressionnisme et du fauvisme, se produisent en Allemagne des réactions. C'est l'Expressionnisme qui réunit les jeunes forces artistiques. A Dresde, vers 1903, un groupe fonde *Die Brücke*, (Le Pont) entre les peintres et les diverses catégories de collectionneurs et de bénéficiaires de l'art, recrutés parmi les couches sociales les plus populaires. C'est un art qui exprime avec violence la beauté pure de la nature, les aspects quotidiens de la réalité ou la physiologie humaine, dans une explosion de couleurs d'une authenticité spontanée, qui doit dire tout à tous. E. L. Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein et K. Schmidt-Rottluff, dans la sélection d'Europalia, témoignent de ce *Sturm und Drang* à l'aube de notre époque.

Ce tour d'horizon sur l'histoire de l'art d'un peuple riche en ressources créatrices offert par Europalia montre l'importance des échanges culturels qui excluent toutes les tendances de compétition ou de domination.

Jacques-Adelin BRUTARU

## MONTRÉAL

### MAURICE RAYMOND — COULEURS ET LUMIÈRES

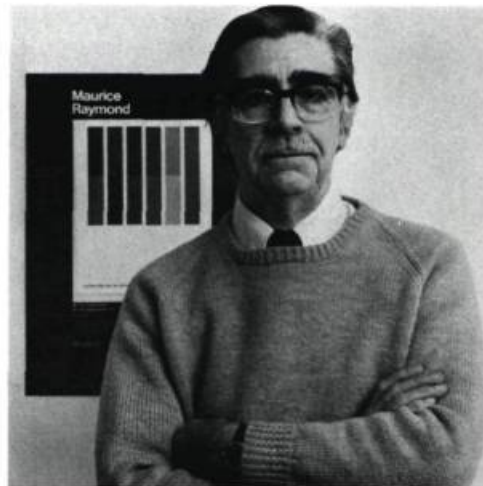
Le peintre et professeur au Département d'Arts Plastiques de l'UQAM Maurice Raymond a exposé une série de travaux sur la modification des couleurs sous l'action de la lumière<sup>1</sup>, travaux qui se situent dans le prolongement d'une recherche d'envergure, conduite en collaboration avec Yvon Pépin, ex-directeur du Département de Chimie de l'UQAM, et subventionnée par le Ministère de l'Éducation du Québec. Un document imprimé d'une soixantaine de pages fut édité à cette occasion: *Fixité relative des principales matières picturales*, par le Département d'Arts Plastiques de l'UQAM, et préfacé par le Directeur de ce même département, Jean-Pierre Boivin.

Frappé par l'altération que subissent les substances colorées sous l'effet de la lumière et par le problème de la fixité relative des couleurs soumises à l'épreuve du temps et de la lumière, je voulais en savoir davantage et rencontrer Maurice Raymond en tête à tête.

Professeur retraité de l'UQAM, plutôt timide, de cette timidité qui renvoie à une très grande sensibilité et à une très grande humanité (espèce qui se fait rare, surtout dans le milieu des artistes), Maurice Raymond est un être qui s'approche avec délicatesse, à qui il faut donner le temps de s'ouvrir et de raconter son œuvre: «La fixité que j'essaie de mesurer et de déterminer, me dit-il, est relative à un absolu. Idéalement, la substance colorée que l'artiste utilise devrait être permanente, c'est-à-dire qu'elle devrait durer au moins aussi longtemps que le support, que l'ensemble de l'objet de l'œuvre d'art. Or, tout le monde sait que lorsque les couleurs sont exposées, de façon intense ou prolongée, à la lumière solaire, elles tendent à se décolorer. J'ai tenté de mesurer de la façon la plus rigoureuse possible, l'effet de cette lumière sur les couleurs. Et plus spécialement, l'effet des rayons ultraviolets qui, à cause de leur fréquence élevée, sont parmi les plus actifs dans la modification de la structure même des matières colorées.»

Quand Maurice Raymond parle de *fixité relative*, il faut entendre par *fixité* l'état de la couleur qui n'est pas modifiée sous l'action de la lumière, et par *relative* le fait que toute couleur dite faible, fragile, vulnérable ou résistante l'est par rapport et en relation à l'énergie lumineuse. *Relative* veut aussi dire: couleurs relatives les unes par rapport aux autres, et par rapport à un certain idéal de permanence de la couleur (permanence: effet chromatique qui, idéalement, dure aussi longtemps que l'œuvre elle-même et qui ne se détériore pas prématurément).

Pour Raymond, les substances peuvent se diviser en deux grandes catégories: les substances d'origine organique et celles qui sont d'origine inorganique. Dans la famille des substances organiques, on doit s'attendre à une permanence ou à une fixité très réduite, et c'est de ce côté-là, d'ailleurs, que se trouvent les couleurs les plus fugaces (caractère de la couleur qui a une coloration qui dure très peu); par exemple, les encres dites de Chine de cou-



1. Maurice RAYMOND.  
(Phot. François Renaud)

leur sont très lumineuses, très vibrantes à l'origine, mais ce sont en même temps les substances colorées qui résistent le moins bien à la lumière, avec quelques autres.

«Dans ce domaine, ajoute Maurice Raymond, les appellations rendent les choses plus confuses. Les couleurs à l'eau, par exemple, ne sont au fond que des encres de Chine pour d'autres, et ces couleurs à l'eau ne sont pas des aquarelles; ce sont encore des constituants organiques de composition légèrement différentes peut-être, mais fugaces.»

On trouve des substances organiques jusque dans les peintures à l'huile, comme la laque de garance, et on les obtient par une substance synthétique organique, fixée sur un support, sur une matière inerte, ou une matière de charge, si on veut. De toutes les peintures à l'huile, des couleurs à l'huile, on peut dire que la laque de garance est le cas-frontière. En d'autres termes, si une couleur résiste moins que la laque de garance, elle est à rejeter ou à perfectionner; si elle tient aussi bien, elle est acceptable.

«J'ai voulu faire l'inventaire de tous les produits synthétiques nouveaux, continue M. Raymond, par rapport aux techniques plus anciennes (comme la peinture à l'huile et l'aquarelle, par exemple), tous ces produits que la pétrochimie a mis au point et d'autres encore dont on connaît mal toutes les composantes. Un autre problème qui m'intéresse beaucoup, c'est celui du jaunissement, et je compte l'étudier davantage. Le jaunissement me fait mal: ça fait mal, en effet, de voir comment le temps fait jaunir les matières blanches ou incolores et les choses, en les faisant vieillir prématurément. Avec M. Capuano, chimiste à l'UQAM, et un étudiant en maîtrise, nous avons également réalisé des expériences de placage de cuivre sur le zinc, pour isoler le zinc des encres grasses qui ternissent à son contact, ainsi que les matières qui sont contenues dans les encres, mais cet aspect-là du projet d'ensemble est resté en plan. Il serait bon qu'on y revienne un jour. J'ai aussi travaillé à la structuration d'un cours *Chimie-Art* qui ne s'est donné que lors d'une session seulement; il est toujours là, en réserve, dans la banque du Département de Chimie, et il pourrait éventuellement se développer.»