

Exposition

Volume 25, numéro 102, printemps 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54554ac>

[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

(1981). Compte rendu de [Exposition]. *Vie des arts*, 25(102), 65–75.



1. Paul DELVAUX
L'Homme de la rue, 1940.
 Huile sur toile; 130 cm x 150.
 Coll. de l'État Belge.

BEL HOMMAGE A DELVAUX

Ceux qui ont raté l'exposition Paul Delvaux à la galerie de l'Université du Québec à Montréal, en octobre dernier, devront ou bien continuer à se morfondre, ou bien se déplacer vers la ville où se tiendra, une de ces prochaines années, une rétrospective de ce peintre singulier.

Il aura fallu le prétexte politique du cent cinquantième anniversaire de l'indépendance de la Belgique pour que cinq villes du Canada et des États-Unis aient le privilège de recevoir quelque soixante-dix œuvres de cet artiste, c'est-à-dire un ensemble comparable (par le nombre) aux rétrospectives de Paris (1969) et de Rotterdam (1973). Il faudra attendre longtemps avant qu'une telle réunion d'œuvres de Delvaux fasse à nouveau escale à Montréal!

Assurément, on pourra toujours déplorer que près de la moitié des œuvres appartienne à la production relativement récente de l'artiste (après 1960) et comporte un bon nombre de gravures où les reprises de motifs antérieurs ne sont pas l'exception;

mais il faisait bon voir et regarder un bel échantillonnage de tableaux plus anciens dont plusieurs étaient d'autant plus saisissants que leurs dimensions étaient imposantes.

En cette fin de siècle, alors qu'il est de bon ton que poésie, roman et peinture se livrent à qui mieux mieux à d'acrobatiques et cruciaux exercices d'auto-analyse, par quelle impunité Paul Delvaux parvient-il à peindre ses histoires insolites et silencieuses depuis maintenant plus de cinquante ans, à l'écart de tout mouvement ou école, et à se tailler une réputation enviable? Car, comme celle de Magritte, son compatriote, la peinture de Delvaux n'est pas *picturale*; elle ne tient pas de discours sur la peinture, le métier de peindre, l'action de peindre, le rapport à l'œuvre, . . . Hormis des débuts teintés d'expressionnisme à la Permeke, la technique picturale de Delvaux semble être mise au point depuis le milieu des années 1930 et elle demeure pratiquement inchangée depuis cette date. Il s'agit d'un naturalisme assez froid hérité de l'art classique; la technique est si appliquée, si

égale, qu'elle confère aux figures une raideur et une sécheresse qui apparentent quelque peu l'art de Delvaux à l'art naïf. D'ailleurs, on décèle ici et là des perspectives légèrement maladroites, une constante fascination pour l'exécution scrupuleuse des détails et quelques incongruités dont on se demande si elles ne sont pas acceptées par le peintre ou bien voulues par lui.

Indubitablement, pour Paul Delvaux, la peinture est autre chose que de la couleur étendue sur une surface plane. Ce qu'il représente a toujours plus d'importance que la manière qu'il a de le peindre. Le sujet prime, et la technique est au service de la représentation. Mais quels sujets? Des femmes nues, hiératiques, hallucinées, égarées dans des lieux étranges comme ceux qu'habitent les personnages de nos rêves: places publiques, forêts, gares, ruines antiques, intérieurs d'une modeste aisanse débouchant directement sur l'extérieur, . . . Que se passe-t-il? On ne saurait dire, tant les gestes sont roides, les attitudes figées et les regards perdus. Fort probablement que Baudelaire se trouverait là en pays de connaissance, lui qui écrivit: «La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves. La femme est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde.» A ces femmes, dont le chaste érotisme demeure énigmatique (au contraire du frémissement lubrique des adolescentes nubi-les de Balthus), viennent se joindre des squelettes, un savant quelque peu caricatural (tiré de Jules Verne) et quelques personnages masculins anonymes, sortes de témoins timorés.

Une grande question refait toujours surface: qu'est-ce que cela signifie? A plusieurs reprises, Paul Delvaux a soutenu dans des entrevues que ses tableaux n'étaient pas destinés à être déchiffrés comme un message ou un rébus et que lui-même ne peignait pas d'après des rêves; il soutient avec justesse que ses œuvres sont des affirmations en soi qui sont communiquées au moyen de l'image; bref, qu'il s'agit tout simplement d'un objet qui vient prendre place parmi les faits qui constituent la réalité.

Nos fantasmes et nos rêves sont des réalités avec lesquels nous avons appris à vivre sans en être trop tourmentés. Pourquoi n'en serait-il pas de même avec la peinture de Paul Delvaux?

Gilles RIOUX

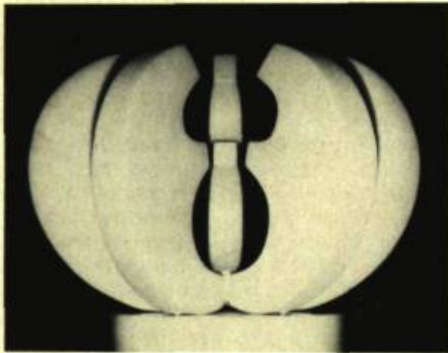
CARA POPESCU — UNE HARMONIE INTÉRIEURE . . .

L'œuvre de Cara Popescu¹ est suprême harmonie. Loin des vaines effervescences, elle nous arrache aux malédictions de la terre pour nous emporter vers un autre azur. Par sa plénitude, elle vient effacer la blessure des tourments qui nous traversent dans la multitude; elle nous impose, pour un instant, l'oubli de la solitude, dont le poids se précipite au fond de nous. Fervente célébration du mystère, elle illustre avec intensité, dans sa transparence,

dans sa profondeur aussi, l'incomparable mouvement qui, né dans l'épaisseur de la matière, finit par s'élever, quelque part, jusqu'à l'éclat de la lumière. Heureusement préservée de la fragile influence des modes, une telle œuvre n'est pas étrangère à notre temps. Elle marque au contraire un prodigieux effort pour en dépasser les incohérences et la brutalité. Mais ainsi tendue vers l'absolu, elle engendre aussi ses propres limites. L'apaisement y prend le pas sur l'incertitude; le repos, sur la conquête. Or, dans la dialectique éternelle du jour et de la nuit, le combat de la vie

et de la guerre exige infiniment de vigueur. Chez Cara Popescu, la paix, au nom de l'espoir, l'emporte donc à l'excès sur d'autres appels. Pour le plus grand profit de l'espèce, certes; mais au détriment, peut-être, d'une certaine portion de l'espace . . .

Malgré la mort prématurée du père, architecte, les débuts ont des allures de fête; même si l'étude et la rigueur y tiennent une large place. Ses années d'enfance, la petite Cara les vit dans un village voisin d'Innsbruck, loin des brassages de la ville, entre un père nourricier compositeur et une mère pianiste. Les peintres, les musi-



2. Cara POPESCU
Communication.
Marbre de Carrare.

ciens fréquentent la maison. Et puis, au-dehors, la nature est si belle, dominée par la montagne, le folklore est si vivace, les mœurs sont si douces . . . Plus tard, à Munich, sa ville natale, l'adolescente, qui élargit le cercle de ses relations, s'initie à la pratique des sports. Pendant longtemps, pas un nuage . . .

Mais éclate la barbarie, avec le déferlement du nazisme. Cara Popescu est frappée de plein fouet. Sa mère, d'origine polonaise, n'a plus le droit de chanter. Elle-même est plongée au fond du cauchemar. Pour avoir assisté un jeune homme en fuite, elle se heurte à la Gestapo, subit l'interrogatoire et la prison, côtoie la torture. Entre-temps, ses parents ont gagné Berlin; puis se sont repliés près de Potsdam. A l'arrivée des Soviétiques, elle saute sur une bicyclette, avec l'espoir d'atteindre Hanovre. Nouveaux drames, nouvelles frayeurs. A peine a-t-elle franchi un pont jeté sur la Havel que celui-ci, miné, éclate et s'effondre. Et puis, les avions rôdent, toujours prêts à précipiter leurs attaques en piqué. Enfin, des soldats américains la recueillent. Mais tout un univers est en lambeaux . . .

En Allemagne, Cara Popescu a étudié la musique: elle décide de poursuivre sa formation à Florence. Là-bas, sa santé lui impose le choix d'une autre carrière. La fréquentation des maîtres italiens oriente

bientôt sa décision: le travail du bois l'avait déjà attirée; elle sera sculpteur. Très sérieusement, très méthodiquement, à Berlin et à Stuttgart, elle poursuit son initiation. Parmi ses professeurs, Willi Baumeister, si attentif à la texture des matériaux, et encore grandi par son refus de l'hitlérisme, occupe une place privilégiée. Mais l'essentiel est ailleurs. En musique, en peinture, en sculpture, Cara Popescu aime tout ce qui marie le ciel à la terre: Bach, transporté sur les ailes de la foi; Fra Angelico, inondé par la lumière divine; Michel-Ange, voué à la visualisation de l'Idée . . .

Ici, un rapprochement n'est pas inutile. Celui de l'œuvre de Cara Popescu avec l'œuvre d'une Polonaise aux sculptures internationalement réputées: Alina Szapocznikow, déportée, encore enfant, dans les camps de la mort. Malgré l'analogie des situations les plus noires vécues par les deux femmes, le contraste est saisissant: Cara veut oublier; Alina se souvient. Cara enferme ses plaies; Alina les fait voir. L'une fuit l'Europe, qui lui fait peur; l'autre, à vingt-quatre ans, retourne à Varsovie, y construit un monument. L'une magnifie la chair, transpercée par la lumière; l'autre humilie nos corps, transpercés par les balles. D'un côté, l'immarcescible azur; de l'autre, la boue atomique. D'un côté, l'harmonie apollinienne, de l'autre, les conflits dionysiaques. Bien entendu, la dramatisation assure des succès plus actuels, et peut-être plus faciles. En vérité, les deux visions se complètent: elles ne se contredisent pas . . .

Cara Popescu nourrit pour la pierre un attachement tout particulier, tour à tour serein et sensuel, propre aux attouchements. Perception, par le contact physique, d'une autre perfection. Permanence de la pierre, de la profondeur à la splendeur: le passé, le présent, la pérennité. Puissance et passion par la possession. Pesan-

teur du granit; mais, plus encore, poli du marbre. Le bronze, aussi, lui plaît, si pur et si plein, précis, précieux.

L'œuvre de Cara Popescu est ontologiquement centrée sur l'homme, son aventure, sa condition, sa destinée. Pas l'individu, donc, mais l'espèce et son devenir. Certes, l'artiste est d'abord restée proche d'un académisme qui lui faisait surtout exécuter des bustes. Puis, avec des sculptures encore très résolument marquées par l'anthropomorphisme, elle s'est attachée à la mise en scène de certaines situations: *Méditation, La Foule solitaire, Amour, Danse, Jeune torse, Sous le soleil*, . . . Mais, de plus en plus poussée à un dépouillement qui la portait vers l'essentiel, elle a fini, à partir des pensées qui l'habitaient, par donner la priorité à la libre organisation des courbes entre elles, afin que, plastiquement, la certitude soit engendrée par une subtile alternance des formes positives, au gonflement sensuel, et des formes négatives, là où se replie et se repaît l'intériorité des choses . . . Avec ses œuvres ovoïdes, Brancusi voulait vanter l'éternel *Commencement du monde*; avec sa *Finalité*, œuvre sphérique, Cara Popescu a célébré l'éternel prolongement du cosmos. Mais l'homme est une des clés de celui-ci: d'où le pressant et lumineux appel que constitue *Communication*, fontaine conçue pour s'épanouir, sous les ruissellements de la joie, en direction des cinq continents . . .

La création de Cara Popescu se poursuit dans la régularité, dans la fécondité, dans l'exemplarité. D'année en année, la même harmonie s'y développe. Mais la maîtrise est née de l'ascèse. La célébration temporelle n'était plus possible, tuée par la guerre. La revendication du néant n'était pas de mise, qui aurait élargi la tombe. Restait le dépassement par la sublimation: c'est ainsi qu'a retenti l'appel de l'esprit vers les sphères supérieures . . .

1. Cara Popescu a exposé, l'automne dernier, à la Galerie Kastel.

Jean-Luc ÉPIVENT

ROSENGARTEN INTÈGRE DE NOUVELLES TECHNIQUES

Morton Rosengarten exposait récemment une quarantaine de dessins et de lithographies ainsi que trois têtes de bronze¹. Sculpteur et graphiste montréalais pratiquant son art avec vigueur et constance depuis vingt ans loin des milieux officiels, Rosengarten, qui a exposé à New-York comme à Stanstead et à Sherbrooke, dans sa région d'adoption, constate avec raison qu'il n'est pas pris au sérieux. «Je suis pourtant un artiste québécois sérieux», proclame-t-il avec la franche désinvolture qu'on retrouve d'ailleurs dans son œuvre.

Après un apprentissage poussé en Angleterre, Morton choisissait, il y a plus de vingt ans, de revenir dans son Québec natal et d'y pratiquer son art. Voilà des années qu'il est installé dans le petit village de Way's Mills, en Estrie, impliqué dans la vie communautaire de sa localité dont il est membre élu du conseil municipal, ce dont n'est pas peu fier celui qui a dû surmonter puis dépasser l'étiquette initiale d'«artiste de la grande ville». Récupérant une ancienne laiterie, il y a aménagé son

atelier et ses quartiers d'habitation puis construit sa propre fonderie afin de couler lui-même les bronzes des têtes qu'il fait surgir de l'argile. Il travaille à partir de matériaux locaux, et son implication dans son milieu ne fait aucun doute. Et pourtant, Rosengarten n'a jamais bénéficié de subventions de la part des organismes gouvernementaux dont c'est la responsabilité.

Morton fait d'excellents pickles au fenouil et n'a qu'une obsession depuis 25 ans: son art.

C'est dans la pratique de cet art qu'il a travaillé pendant deux ans à la réalisation de quatorze portraits lithographiés destinés à illustrer une édition de luxe réunissant des textes d'autant de poètes canadiens anglais. L'œuvre, montée sous la direction de D. G. Jones, lui-même poète, est publiée par Monk Breton Books, de Toronto. Pour réaliser ce projet, Rosengarten a dû maîtriser la technique de la lithographie et, en même temps, dessiner beaucoup d'après modèle afin de se maintenir en forme, condition essentielle pour dessiner, d'un océan à l'autre, les quatorze poètes qui avaient consenti à poser pour lui.



3. Morton ROSENGARTEN
Antoine, 1980.
Lithographie; 35 cm 56 x 43,18.
(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

Ce dont rendait compte surtout cette exposition, c'est finalement l'aspect ordinaire de l'organisation du travail pour un artiste: voici un homme qui s'entraîne en quelque sorte pour une œuvre donnée et voici le niveau fascinant où se situe cet entraînement. Dans les croquis et les esquisses de nus qui constituent la part forte des œuvres exposées chez Jourdan, on pouvait palper la rencontre, sur le plan humain comme artistique, entre le dessinateur et ses modèles. Le dessin devient le médium dans lequel glisse un contact dont il rend compte avec chaleur, avec le chair, dans une dimension sensorielle dépourvue de toute provocation artificielle.

Dans *Standing Figure*, de fins traits de peigne balaient des taches d'encre d'un mauve très tendre dans un désordre organisé par-dessus le dessin à gros traits noirs d'un corps féminin rond et charnu, aux lèvres gourmandes.

Three Figures, une lithographie, offre une image de ballet, de mouvement en escalier, où trois personnages sont en action sous l'effet d'un mélange superposé des courbes initiales du dessin et de motifs géométriques à lignes très fines.

Mais on connaissait déjà ce Rosengarten qui dessine et enseigne le dessin comme

la sculpture depuis plusieurs années. Ce qui est nouveau dans son œuvre, c'est la lithographie. Or, la réalisation de ces lithos a constitué un véritable tour de force qui a conduit successivement le dessinateur des Ateliers Arachel à Montréal, qui furent fermés, dans un atelier de l'Université Laval à Québec, dans un atelier communautaire tiers-mondiste de Manhattan puis, finalement, à New-Bedford, au Massachusetts, où furent réalisés la plupart des tirages. Dans cette chasse à l'emplacement de travail, Rosengarten suivait Marc Saint-Pierre, lithographe d'expérience, «brillant et persévérant», qui a pris en main le tirage des dessins.

L'épouée n'aura pas entravé l'œuvre. Au contraire, semble-t-il, elle en marque des étapes très nettes de production où l'on sent de plus en plus animée la participation du dessinateur à la technique de reproduction et partant son utilisation de plus en plus raffinée. Rosengarten en ramène la tête de son camarade Marc Saint-Pierre en une litho contrastée d'où émane, dans les cheveux foncés et la lippe moueuse, calme, énergie et lucidité. Avec Antoine (le fils Saint-Pierre), l'artiste s'attaque à une autre technique lithographique, jouant des tonalités avant d'en arri-

ver à la couleur. L'enfant est là, projetant un regard intense et ferme entre une bouche rieuse et une crinière en broussaille, le tout dans des tons de rouge brique provenant d'un rapport prévisible encre/papier.

La couleur viendra plus tard, très subtile, en marrons ou en bleus d'abord par-dessus le dessin vif de personnages volontairement fixés dans des attitudes de pose qui leur donnent l'allure statuesque de totems dans l'arène ou d'ibis à corps d'homme et à tête d'oiseau. Mais la technique, sûre et spontanée, y était déjà dès le départ, et on la retrouve dans le dessin, antérieur, de la tête d'*Elaine Malus*, atmosphère de romantisme énergétique et regard dramatique, reproduit dans le format du livre.

Il faudrait pouvoir parler un à un de la moitié de ces dessins qui tentent l'animation par la déstructuration du mouvement. La démarche est réussie, et les personnages de *Birgit*, d'*Oresya*, de *Maureen* et d'autres vivent, en leurs encadrements soignés, d'une vivacité qui va bien au delà du strict décoratif.

1. A la Galerie Jourdan, en octobre dernier.

Jacques LARUE-LANGLAIS

IRENE WHITTOME — UN MUSÉE AU MUSÉE DE MONTRÉAL

Installer un musée dans un musée relève du procédé rendu célèbre par Gide et connu sous le nom de mise en abyme. C'est ce à quoi nous conviait le Musée des Beaux-Arts de Montréal, au début de l'automne, en ouvrant ses salles à un autre musée, plus hermétique celui-là: celui d'Irene Whittome.

Si la fonction par excellence du musée est d'amasser, de conserver et, par conséquent, d'ordonner le réel, de classer des objets hétéroclites selon leurs qualités respectives et de restituer, selon le mode de l'exposition, l'image fragmentaire et figée d'un autre monde, la caractéristique première de l'œuvre d'Irene Whittome consiste assurément à souligner cette fonction *muséale*, ordonnatrice d'un univers disparate, stigmatisé par sa fixité, soustrait à l'histoire.

Les quatre espaces contigus que l'artiste montréalaise, originaire de la Côte du Pacifique, a aménagés, distincts par les œuvres qu'ils présentent mais apparentés par les thèmes et les procédés, témoignent, chacun à sa façon, de cette réflexion sur l'institution muséale.

Le musée, mémoire artistique de notre civilisation occidentale, n'est cependant pas contesté ici. Au contraire, l'artiste l'exploite en raison même des vertus dont elle investit les objets qu'il renferme: exemplarité sentie du témoignage présenté, légitimité de sa valeur artistique et immunité contre les vicissitudes d'un temps révolu. L'œuvre de Whittome se présente comme une véritable collection d'objets disparates, arrachés à l'accident de leur fonction utilitaire, soustraits aux avatars du monde extérieur et présentés tels que les révèle leur découverte ou, le plus souvent, tels que les livrent les métamorphoses d'un patient labeur.

Le tout, constitué d'œuvres récentes, à l'exception de *L'Oeil* (1970), était momentanément regroupé (car une des principales caractéristiques de l'œuvre whittomienne est d'être en perpétuelle gestation) en quatre sous-ensembles aux titres apparemment sans rapport: *Musée blanc I et II*, *Vancouver*, *Paperworks* et *La Salle de classe*. Si l'hétérogénéité frappe d'abord le spectateur dépaycé, un regard attentif a tôt fait de décrypter les deux principaux procédés qui sous-tendent cette production.

La première salle présente, dans une blancheur clinique et derrière de froides vitrines, deux ensembles de tiges de bois verticales composés l'un de six et l'autre de quatorze éléments. Ces mâts ligneux, semblables mais non identiques, en partie ou totalement couverts d'un entrelacs de ficelles blanchâtres et dont le sommet présente, le plus souvent, un renflement qui suggère une vague figure totémique, introduisent, en même temps qu'ils nous situent dans un laboratoire originel culturellement polymorphe, le procédé premier autour duquel s'articule cette exposition: celui de la variation.

C'est à partir de ce principe que sont élaborées des œuvres comme *Coast*, les *Dugout*, *L'Imprimerie*, de même que toutes celles qui sont présentées sous le titre de *Paperworks*². *La Salle de classe* est également aménagée en fonction de ce principe. Même un titre comme *Mountain ↔ Bridge ↔ Ocean ↔ Bridge ↔ Mountain* atteste la présence, à tous les plans de la création, du procédé de la variation qui veut être à la fois répétition et transformation d'un élément thématique donné.

Le second procédé qui gouverne cette œuvre trouve aussi dans cette exposition une illustration abondante. Séparé de *Musée blanc I* par *L'Oeil* qui, acteur et témoin, semble contempler l'hécatombe culturelle qu'évoque *Vancouver*, *Objets trouvés = objets* — jeu de neuf éprouvettes contenant



4. Irene WHITTOME
La Salle de classe.
(Phot. Musée des Beaux-Arts, Montréal)

du fil de bronze dûment identifié —, affiche le goût que cultive l'artiste pour la juxtaposition de l'objet utilitaire (de fabrication le plus souvent industrielle) trouvé, classé et, en quelque sorte, domestiqué sous sa vitrine toute de circonstance, et de ce qu'il est convenu d'appeler une œuvre d'art.

De fait, ce second procédé se retrouve dans toute l'œuvre de Whittome et témoigne d'une conscience aiguë des rapports d'opposition qui existent dans notre civilisation entre le produit utilitaire et l'objet d'art.

Au delà de cette réflexion toute personnelle sur le sens de la création artistique, l'œuvre d'Irene Whittome manifeste la volonté de dépasser une opposition dichotomique en une synthèse originale qui tend à

domestiquer l'objet trouvé en le faisant participer, à divers degrés, à l'élaboration de son œuvre. Si l'objet se révèle parfois dans toute l'intégrité de son apparence d'origine — c'est le cas d'*Objets trouvés = objets* et de *La Charrette*, pour ne signaler que ces deux œuvres — il est quelquefois camouflé par un travail de métamorphose plus ou moins complet: c'est le sort de cette boîte trouvée dans l'étang du parc La Fontaine et devenue *Watertable* ou de ce fer à repasser religieusement transformé en motif gothique sur le lutrin de *La Chapelle*. Parfois encore, il ne révèle sa présence que pour faire sentir qu'elle échappe comme *The*

Buci Letter ou comme ces fiches illisibles qui composent l'énorme banque de données indéchiffrables que constituent les *Paperworks*. Enfin, l'objet utilitaire peut se livrer dans toute la vérité d'un fonctionnalisme vidé de son sens, comme c'est le cas dans cette renversante nature morte³ qu'est *La Salle de classe*.

L'art d'Irene Whittome est en grande partie constitué par la récupération de l'objet et par sa métamorphose. Comme le musée, il amasse, classe, fixe. Mais les modernes momies de ce recyclage anthropologique ne sont pas muettes. Au delà des procédés autour desquels cette œuvre s'orga-

nise, elles nous interrogent, de façon générale, sur les modes de transmission de notre information et, en particulier, sur notre information culturelle. Une œuvre peut-elle se poser une question plus pertinente?

1. Voir l'interprétation sensible qu'en donne Jacqueline Frye dans le catalogue qu'elle a préparé pour cette exposition.
2. Voir l'article de René Payant, *Regards sur le travail d'Irene Whittome*, dans *Vie des Arts*, Vol. XIII, No 91, p. 28-30.
3. L'expression est de Whittome elle-même comparant cette œuvre à une nature morte de Cézanne.

André MARTIN



5. Lucie LAPORTE
Vasque d'argent, 1979.
Étain et bois gravé;
194 cm 31 x 71,12.



6. *Vasque d'argent*, détail.

Et, si tout avait fonctionné comme prévu, le visiteur aurait été amené à s'aventurer dans une sorte de labyrinthe, à y franchir successivement neuf portes qui, chacune avec son *tempérament* propre, l'auraient séparé d'une salle lumineuse où l'auraient attendu sept tableaux. Il est permis d'imaginer que tout cela eût constitué un *jeu* séduisant. Mais voilà que des problèmes d'intendance interviennent qui forcent l'artiste à reformuler sa proposition...

Cela dit — et qui peut expliquer pourquoi on ne saisissait pas d'emblée le mode de fonctionnement des divers éléments de l'exposition¹, — les portes et les tableaux de Lucie Laporte imposaient leur présence même s'ils ne faisaient pas vraiment corps ni entre eux, ni avec le lieu qui les accueillait.

Avant de pénétrer dans la salle, on pouvait examiner, à droite de l'entrée, une œuvre plus ancienne de Lucie Laporte, qui fait partie de la collection permanente du Musée², un triptyque de 1975 qui annonçait, à plusieurs titres, les portes exposées à l'intérieur. En effet, comme celles-ci, l'œuvre était réalisée sur bois et, qui plus est, sur un objet domestique (en l'occurrence un paravent); elle était travaillée au recto et au verso de petites figures qui évoquaient à la fois des civilisations très anciennes ou prétendues primitives. Au surplus, à propos de ce triptyque, l'artiste parle d'un grand signe de reconnaissance et de remerciement qu'elle adressait alors au continent africain d'où elle rentrait après un séjour intense de plusieurs mois. Manifestement, la série de neuf portes, réalisées au cours des deux dernières années,

poursuivait et précisait ces recherches de Lucie Laporte sur la symbolique de certains éléments de l'habitation, en même temps qu'elle paraissait épuiser le type d'écriture auquel nous avions habitués les dessins plus anciens de l'artiste.

Avec les tableaux, on quittait les portes pour les murs. En effet, Lucie Laporte raconte comment un projet de création de murs lui a longtemps occupé l'esprit, et tout se passe comme si les grandes toiles exposées au Musée étaient une réponse tardive à cette ancienne préoccupation. D'autre part, dans leur dépouillement, elles paraissaient un exorcisme contre le geste un peu fou auquel la gravure des portes avait astreint l'artiste pendant si longtemps, ce que viendrait confirmer le fait que celle-ci n'ait pas retenu pour l'exposition des tableaux dont le graphisme rappelait par trop celui des portes.

Bien sûr, ce faisant, elle tentait l'aventure, et c'est pourquoi il convient de saluer les premières manifestations de cette nouvelle orientation du travail de l'artiste, qui, par surcroît, se réalisait sur des supports et dans des formats inusités chez elle. Et, quand on sait la qualité des relations que Lucie Laporte crée avec les matières qu'elle utilise, quand on considère tout le chemin qu'elle a parcouru dans ses œuvres sur papier — et ce, en fort peu de temps, — on se dit que sa prochaine exposition de tableaux sera un événement majeur.

1. Présentée au Musée d'Art Contemporain, du 19 juin au 3 août 1980.
2. Signalons que la présentation de l'œuvre ne la mettait guère en évidence.

Gilles DAIGNEAULT

LE BEAU RÊVE DE LUCIE LAPORTE

Comme Jocelyne Allouche, avant elle, et Louisette Gauthier-Mitchell, après elle, Lucie Laporte avait décidé d'occuper l'espace que le Musée d'Art Contemporain mettait à sa disposition autrement qu'en y accrochant simplement aux murs des objets bidimensionnels.

JAN CARBON ET SES RE-STRUCTURATIONS

Les œuvres récentes que Jan Carbon montrait en octobre à la Galerie Les Deux B, et qui devaient ensuite être vues à la Petite Galerie de la rue Saint-Paul, relèvent de deux thématiques principales: d'abord la mer (plage, côte, rivage), possible réminiscence de son Ostende natale; et le nu. Il s'agit d'une *autre figuration*, à travers surtout le traitement spatial que Carbon fait subir à certaines sections d'un ensemble, qu'il déplace et replace à sa guise, grâce à une technique qui transporte un détail ou qui incorpore un fragment *étranger* au cadrage original. On a ainsi, dans un cercle parfait, un baigneur de dos, face à une vaste mer étale, alors que dans un cercle plus petit, inscrit dans le premier sur la gauche, se découpe une ligne de rochers du (même?) bord de mer. Ou bien, disons une jetée qui s'avance sur une eau invisible, au centre de laquelle un cadrage *improbable* enferme un vol de mouettes.

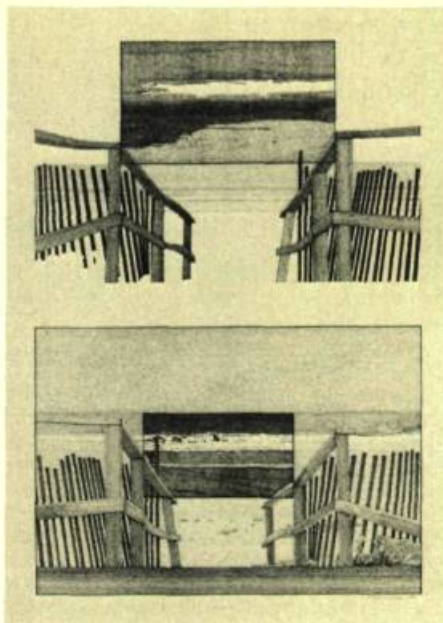
La plupart du temps, Jan Carbon travaille à l'encre sur vélin. C'est un de ces dessins inédits qui se retrouve sur le carton d'invitation des Deux B: trois sections principales, carrées, disposées en L avec, en haut à gauche, un *portrait* dont la tête est percée d'un carré blanc au centre; en bas, à gauche, une section de littoral avec insertion, au même lieu géométrique que le *creux* du portrait correspondant, d'un autre

carré où se trouve l'esquisse d'un visage qui *complète* — sans toutefois constituer le contenu exact de la découpe du haut — le portrait partiel de la section supérieure. En bas, à droite, la suite de la grève. Les études de nu procèdent d'une démarche similaire.

L'encre et la détrempe sont utilisées en un pointillisme minutieux, très fin, qui fait penser à la trame d'une photographie de presse démesurément agrandie. Cette manière produit une aération, une légèreté et une transparence sensibles même dans les œuvres en couleur, en même temps que les aires, nettement délimitées, n'empiètent jamais sur leur contexte. Cette technique permet en outre, au gré du resserrement du pointillé, des *nuances* de gris et de noir qui traduisent toutes les variations de l'ombre et de la lumière.

Au total, ce procédé est peut-être davantage convaincant dans les œuvres en blanc et noir, dont le dépouillement répond mieux à l'utilisation de moyens volontairement restreints. Même remarque pour ce qui est des formats: l'attention risque de se diluer devant de grandes surfaces ainsi traitées. Il est heureux, également, que Jan Carbon s'inspire de thèmes et de motifs aussi *simples*, aussi quotidiens, et dont l'immédiateté, loin de suggérer la moindre pauvreté ou la banalité, se prête exactement à une transcription aussi fascinante.

Jean-Pierre DUQUETTE



7. Jan CARBON
Plage, 1980.
Encre sur vélin; 76 cm 2 x 50,8.

LES FIGURES DE RÊVE DE RICHARD HÉTU

Né à Sorel, en 1950, Richard Héту est à l'orée d'une carrière qui semble vouée au succès. Autodidacte, il commence à peindre en 1968, et il se consacre exclusivement à la peinture depuis 1976. Difficile à classer à première vue, on pourrait situer ses œuvres récentes¹ quelque part dans le vaste champ de la nouvelle figuration. Voué au succès à trente ans, et pour une raison très simple: les 52 toiles de cette exposition étaient vendues dans la demi-heure qui suivait l'ouverture de la galerie, le jour du vernissage. Situation périlleuse s'il en est: Richard Héту sera-t-il tenté de refaire indéfiniment ce qui plaît au point où les collectionneurs s'arrachent littéralement ses œuvres, ou bien poursuivra-t-il sa recherche au risque de voir disparaître cet engouement aussi spectaculaire que subit? Suite à la prochaine exposition.

Pour l'heure, l'univers onirique de Héту est assez envoûtant, donnant à voir un monde de l'étrange à lire comme des figures de rêve. Sa thématique plutôt restreinte se cantonne surtout dans des visages aux traits et aux volumes stylisés, souvent regroupés par deux, trois ou quatre: profils très droits, nez larges à l'arête et qui vont s'aminçant, bouches et oreilles minuscules. Les yeux sont des billes de verre transparent où luit souvent un point de lumière froide, qui regardent fixement, mais d'une façon généralement indifférente, absente. On devine parfois une lueur d'inquiétude, de nostalgie peut-être, à peine esquissée. De face ou de profil, ces têtes énigmatiques sont comme figées dans un

formidable immobilisme qui trahit ici ou là la tension d'un drame tranquille, et occupent presque toujours tout le plan (rarement ces êtres sont-ils cadrés à mi-corps). Un certain maniérisme nous renvoie à Bronzino ou au Parmesan. Il arrive qu'une architecture — en volumes stylisés eux aussi — suggère quelque ville forte, des ramparts de théâtre. Le traitement des chevelures, des coiffures et des costumes semble relever d'un certain symbolisme.

La technique est extrêmement minutieuse et produit des tons aux dégradés infinis, veloutés. Jamais de couleurs violentes (sauf dans une toile d'avant la série actuelle, où apparaissent des rouges et des verts plus brillants); Richard Héту travaille généralement dans des gris et des beiges rosés, des gris bleutés, diaphanes, avec quelques orangés éteints. La lumière est presque toujours neutre, indifférenciée. Les formats sont restreints (les quelques toiles les plus grandes ne dépassent pas 30 pouces sur 40).

Peinture extrêmement silencieuse, dans un temps suspendu, et qui engendre précisément le malaise qu'on peut éprouver devant la frontière de l'irréel. Ces figures expriment des fantasmes sages, mais en apparence seulement. Il se cache derrière ces regards *innocents* quelque chose d'indéfini et de glacé, comme la *pureté* enfantine sur un visage de dix ans.

¹. Exposées à la Galerie Colbert, à l'automne 1980.

Jean-Pierre DUQUETTE

8. Richard HÉTU
Les Verriers, 1980.
Huile sur toile;
40 cm 6 x 50,8.

9. Le Triangle, 1980.
Huile sur toile;
60 cm 9 x 76,2.



8

9



MONIQUE HÉNAUT LES DISTANCES DU TABLEAU

Il est facile de plaire grâce à des effets vaporeux et soyeux de teintes pastel élaborant un univers originel où les quatre éléments emmêlés flottent dans l'infini des *Prémices*¹ de la vie. Il est plus difficile de faire que le tableau ne s'épuise pas dans cette contemplation et cette rêverie *bachelardisantes* qui caractérisent le plaisir esthétique propre à tout un courant de l'Abstraction lyrique. La dernière exposition de Monique Hénaut charmait dès l'abord mais savait aussi retenir le regard².

Le regard proche

Ses teintes douces et subtiles mêlent l'acrylique en des transparences légères qui sont proches de l'aquarelle. On pense aussi au pastel, médium que l'artiste utilise en alternance avec la peinture parce qu'il donne le repos d'une manipulation plus libre mais aussi l'esquisse décisive sans reprise possible. Tons pastel sans fadeur car la couleur a gagné en force en même temps que s'affirmaient la structuration du plan et l'organisation résultante de la surface. L'usage du blanc marque bien ce changement récent: il n'est plus étalé en large plage de repos ou de vide, mais concentré en zones qui se heurtent aux teintes, couleur pure, valeur intense, élément essentiel dans la dynamique de la toile. Le blanc introduit la fulgurance, lumière crue d'un *Coup de foudre* qui provoque la faille et oriente l'évanescence *Brumaire* en la forçant selon sa voie, ou bien centre *Synergique* de forces constellaires, nœud de directions irradiantes.

Ces pulsions colorées qui animent la surface reposent sur une infrastructure obtenue par collage: papier, carton, ficelle, tissu effiloché, matières premières qui ajoutent leur texture à la texture du canevas toujours visible sous les pigments. Le réseau de fibrilles en relief ainsi créé parcourt le plan d'une sorte d'influx nerveux plus ou moins crispé, contraignant, dont il faut intégrer le déterminisme soit en l'exaltant dans une seule séance de travail enlevée, soit au contraire en l'effaçant couche après couche pour «laisser venir la toile».

La vision à distance

La contradiction est étonnante entre l'impression de relief que l'on éprouve à distance ou qu'impose la reproduction photographique des œuvres et la matière mince, parcimonieuse, qui recouvre le support. L'épaisseur nuirait à l'effet flottant et dilué de l'ensemble mais son apparence

10. Monique HÉNAUT
Nordique, 1980.
Acrylique sur toile;
51 cm x 61.
(Phot. Gazor Szilasi)



résulte de la texture sous-jacente et de la manière dont les plans sont agencés grâce à la couleur, donnant l'illusion qu'ils avancent en relief ou qu'ils creusent la profondeur.

Illusionnisme, profondeur: Monique Hénaut ne se laisse pas tyranniser par la bidimensionnalité du support. Elle veut crever la toile, faire trou, propulser la troisième dimension. Avec le recul, l'effet vaporeux qui charmait s'annule, une solide ordonnance s'impose, variable selon l'intensité de l'éclairage mais toujours présente, résistante. L'espace s'organise autour de masses emportées dans un mouvement baroque; les incandescences, les nuées, les ciels se succèdent dans la profondeur ascendante.

Vents et marées, achevé en une seule volée après la gestation, est tout entier enlevé dans cette espèce d'aspiration tourbillonnante, marqué par l'état poétique de sa venue subite: «De la vaporisation et de la centralisation du Moi, disait Baudelaire, tout est là.» J'ai aimé aussi un petit format d'une grande intensité qui porte bien son titre: *Haut voltage*, dont le schème ascensionnel en diagonale est orienté vers l'angle supérieur gauche et non à droite, contrariant ainsi le parcours habituel de la lecture et le sens convenu de l'élévation. Dans le deuxième plan, rouge, un foyer d'énergie

est quasi centré au point de jonction des diagonales. Le dernier en date de la série exposée, *Coup de foudre*, oppose, sans trouée cette fois, deux zones contrastées d'ombres et de lumière, travaillées d'une écriture plus gestuelle, plus volontaire. On pense à Turner, à ses trajectoires de *Pluie, vapeur et vitesse*.

L'Abstraction lyrique française a prolongé cette mêlée des éléments qui dérive des côtes anglaises à Giverny, ou qui monte, tellurique, de la *Terre de feu* castillane. On disait, il y a trente ans, qu'elle était la mort de la peinture. On dirait aujourd'hui qu'elle en est le plaisir aimable!

1. Titre d'un tableau.
2. Galerie Frédéric Palardy, à Saint-Lambert, du 19 octobre au 9 novembre 1980.

Monique BRUNET-WEINMANN

Diplômée de l'École des Beaux-Arts de Montréal où elle suivit les cours de gravure d'Albert Dumouchel, Monique Hénaut a exposé, dès 1962, avec Les Femmes peintres et a connu, depuis 1967, une suite d'expositions particulières à la Maison des Arts de la Sauvagerie puis aux galeries Artenders, Studio 23, Les 2 B, Saint-Denis et Frédéric Palardy. Elle enseigne les arts plastiques depuis une dizaine d'années au Cégep du Vieux-Montréal.

EXPORT 80

Dès le début des années 70, un ensemble important d'artistes de Montréal eut recours au médium vidéo, parce qu'il y voyait un lieu d'investigation ouvert à un discours plastique totalement dégagé de l'enseignement de la peinture ou de la sculpture. A l'orée des années 80, deux courants coexistent: le premier prend la forme du documentaire tandis que le second propose, par l'analyse de sa structure, un langage esthétique qui se juxtapose aux contenus signifiés.

Export 80, une exposition itinérante montée par Prime-Video (ou Video-Vehicule) et présentée entre autres lieux au Musée d'Art Contemporain, tente de dégager de la seconde tendance les principales lignes de force de cette jeune génération de producteurs. Dans *Seduction* d'Alan Sondheim, le visionneur essaie désespérément, dans un premier temps, de repérer le lieu où la caméra est placée. Dans un second temps, l'auteur raconte son vécu dont deux villes, Montréal contre Toronto, lui serviront de matrices pour explorer des lieux physiques réels. L'atmosphère en grisaille et la superposition d'images deviennent

alors un matériau proprement visuel qui traduit le trouble ressenti par celui-ci, ce trouble étant le lieu mental de sa division idéologique.

It Was a Small Suicide de Daniel Guimond se base sur une trame où les bruits ont autant d'importance que les images, de manière à ce que notre regard se porte tout particulièrement sur l'accumulation et la déconstruction des conventions du code scénique. Il en découle que l'instigateur privilégie tous les comportements excessifs dont le travail de réalisation se focalisera sur les caractéristiques qui les déterminent. Ainsi, le jeu de la caméra, jamais

stable, transcrit fidèlement l'ambiance, quasi anarchique, des multiples actions visualisées sans aucune hiérarchie.

Daniel Dion et Philippe Poloni se rattachent par *Polonium* à cette façon d'édifier la représentation télévisuelle. Le fait, par exemple, de montrer l'appareil vidéo en générique inscrit dès l'abord la spécificité du médium en ce qu'il s'incarne comme véhicule. Aussi, les événements réels qui surviendront prendront-ils un relief fortement accentué puisque c'est à la conscience que réfèrent les concepteurs. L'idée de fonctionner par reprises, à intervalle fixe, échafaude un canevas accidenté, répétitif, qui amplifie le comment de la formation de la narration au cinéma.

La forme qu'emprunte le vidéo expliquerait en ce cas la position esthétique du producteur. Quand Marshalore découpe *Trop (E) isme* en temps réguliers, elle souligne que cette attitude correspond de même au désir de l'exécutant. Lorsqu'elle utilise la profondeur de champ qu'elle oppose par la suite à un avant-plan unifiant en limitant les accessoires, c'est le mouvement lui-même qui est stipulé. Conséquemment, son attention reposera sur les moteurs psychologiques de celui-ci: le questionnement soulevé par toute forme de subjectivité.

Chez Lion Lazer (*Tourist Film*, un fragment de la série *Urban/Projects*), nous assistons à une surimpression de figures urbaines, gratte-ciel contre surpopulation, dont le flou et la réfraction lumineuse s'effacent devant le visage de l'artiste. Le rythme extrêmement rapide et syncopé de l'arrivée des symboles est accompagné d'un rythme musical similaire produit au synthétiseur. Le processus d'addition ne permet aucune fuite au spectateur, le bombardement des enseignes lumineuses et leur recodification en ondes prismatiques créant paradoxalement la poursuite du vidéo dans notre imagination, ce dernier pourtant terminé.

Ma vie, c'est pour le restant de mes jours de Robert Morin et Lorraine Dufour est le seul vidéo de la série plus rattaché à la tradition du documentaire qu'à celle du champ esthétique. Son intérêt toutefois réside en ce qu'il articule de la fiction à travers la réalité qui y est dépeinte, réalité construite en vertu de la fabrication du produit vidéographique. Sous l'angle de la fausseté des rapports humains, ce dernier nous illustre un vécu quotidien pris *supposément* sur le vif dans un bar. La parole est donnée aux filmés, ce qui renforce la part du document sur la désignation visuelle.



11

11. Daniel GUIMOND
It Was a Small Suicide, 1980.



12

12. Daniel DION et Philippe POLONI
Polonium, 1980.

13. Lion LAZER
Tourist Film, 1980.

Si je reprends maintenant l'hypothèse de Paul Wong, préfacier du catalogue, à l'effet «qu'une école de pensée montréalaise» existerait, on note que l'ensemble de ces artistes adhèrent à des paramètres communs. L'histoire personnelle qui est racontée supporte la narration, le producteur travaille tout autant les sources sensorielles extérieures à l'image tel que le son, l'activité textuelle présuppose une conscience singulière que l'artiste inscrit en tant que volonté déterminante, le concepteur indique la spécificité du médium en donnant à voir l'appareil vidéo, un procès est intenté à la représentation en voulant nier le cadrage du téléviseur, l'œil de la caméra pousse le spectateur à s'identifier mimétiquement à celle-ci.

École de pensée, oui, si on accepte l'idée d'école; mais, là encore, les artistes du vidéo montréalais contredisent par leurs réalisations cette idée qu'il faut à tout prix faire école.

Jean TOURANGEAU



13

LE LIVRE D'ARTISTE AU QUÉBEC

En ces temps dits démocratiques, en ces temps où la culture devient un objet politique comme un autre, en ces temps qui exaltent le banal — et au Québec certainement pas moins qu'ailleurs, — on est amené à constater que les dix dernières années ont vu paraître 78 pour 100 de tous les livres d'artiste réalisés au Québec depuis 1926, soit 195 volumes sur 249 inventoriés! Voilà le fait paradoxal mais non point banal qui se dégage du *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1900-1980*, paru lors d'une exposition de ces livres à la galerie

de l'Université du Québec à Montréal, à partir du 17 août dernier. L'ampleur du phénomène commandait qu'on l'étudiât de près, et c'est ce à quoi s'est attaqué une jeune universitaire, Claudette Hould. Le *Répertoire* publié à cette occasion sous forme de cahier ne constitue, de fait, que l'ébauche d'un inventaire exhaustif de tout ce qui s'est publié dans ce domaine depuis le début du siècle. On voit donc la bibliophilie échapper à l'exclusivité secrète et douillette de nos Des Esseintes et passer en froides données techniques, en fiches soigneusement compilées, en index... Et

ce n'est pas un malheur!

Pareille entreprise a déjà un siècle de tradition en France: les instruments bibliographiques sont variés, se complètent parfois, et les revues consacrées à la bibliophilie, nombreuses. Ici, sauf erreur, la première tentative d'inventaire serait la récente exposition consacrée aux *Éditions Erta* (Montréal, 1971); elle fut suivie de l'envoi plutôt anthologique de quatorze livres d'artistes québécois qui furent intégrés à l'exposition *Le Livre et l'artiste* (Paris, 1977); puis ce fut l'exposition *Livres d'artistes: le livre illustré québécois, 1967-1977* (Mont-



14. Carmen COULOMBE
S.O.S., le temps arrive.
Planche du livre.

15. Christian VALCOURT
La Visite de l'Oncle Raoul, 1976.
Sérigraphie de l'album *Quand j'étions p'tit*,
accompagné de textes de Raoul Duguay.

réal, 1978) qui, bien que largement tributaire du seul dépôt légal, n'en constitue pas moins l'amorce d'une bibliographie qui fera date.

La validité d'un tel inventaire tient pour beaucoup dans l'établissement de critères servant à définir de manière précise ce qu'est un livre d'artiste; déjà, dans les années 1930, Français, Anglais et Américains s'étaient penchés sur la question et avaient, en dépit de certaines fluctuations dans la terminologie, dégagé les conditions du livre d'artiste: illustration originale, surtout la gravure pour les besoins de la multiplication, exclusion des procédés photomécaniques, qualité du papier, justification du tirage, numérotage, signature des planches ou du colophon et présence d'un texte, si minime soit-il. Signalons que pour la rédaction des notices de son répertoire Claudette Hould a bénéficié des conseils de



M. Antoine Coron de la Bibliothèque Nationale, à Paris; son aide a été particulièrement précieuse pour la description scrupuleuse de tout ce qui n'est pas stricte reliure: chemise, couverture, étui, coffret. Les quelques pages de présentation du *Répertoire* nous éclairent donc de manière suffisante sur les critères de sélection adoptés. Ainsi défini, le livre d'artiste se démarque donc nettement du simple livre illustré. A noter aussi l'interdit qui frappe l'emploi des procédés photomécaniques, bien que l'*Abécédaire* de Roland Giguère, qui figure en bonne place au catalogue, ne soit pas reconnu en tant que livre d'artiste (p. 6). Est-ce qu'au moment où elles sont édictées et adoptées de telles règles ne seraient pas déjà désuètes? Alors que les procédés photographiques s'immiscent partout et que les formes de l'art deviennent hybrides, ne conviendrait-il pas de reconnaître leur légitimité, dans certaines conditions, tout comme l'a fait pour la gravure Michel Melot (*Revue de l'art*, 1973)? Les techniques mixtes utilisées depuis des

siècles dans le dessin n'en ont jamais compromis l'originalité, elles!

D'autre part, le luxe et les séductions du livre d'artiste nous auraient-ils à ce point subjugués que nous ne puissions plus exercer nos fonctions critiques devant ce flot de gravures qui pourraient indifféremment servir à l'illustration de la bible, de l'annuaire téléphonique ou de textes de loi? L'inflation existe aussi dans le sanctuaire de l'art... Un jour, il faudra bien réhabiliter plusieurs de ces livres conçus par des illustrateurs qu'on sous-estime encore mais qui ont produit d'authentiques petits chefs-d'œuvre qui honorent l'art du livre bien plus que certaines autres réalisations plus prétentieuses.

En même temps que nous reconnaissons la valeur de l'incalculable travail de Claudette Hould, nous souhaitons vivement que quelqu'un daigne se pencher sur l'art du livre au Québec, c'est-à-dire sur le livre en tant que médium d'expression artistique. Un domaine aussi négligé que vierge.

Gilles RIOUX

QUÉBEC

REGARDS SUR LES GALERIES D'ART

Les galeries d'art, à Québec comme au Québec, ont été amenées à se transformer au cours des années 70 afin de répondre au nouveau goût d'un public difficile à cerner. Par exemple, les amateurs de paysages ont soutenu un courant ascendant qui a fait éclore nombre de lieux physiques qui appuient ce genre stylistique. En ce sens, le déménagement de la Galerie Charles-Huot à Saint-Foy¹, correspond à cet écho montant puisque cela prouve que la galerie dépend d'un clientèle-cible dont elle doit suivre les mouvements surtout lorsqu'elle en représente par son activité, la publication de la revue *Le Collectionneur*, sa strate sociale.

La création de L'Imaginaire, galerie d'art, par sa situation dans un milieu humain

similaire (1654, chemin Saint-Louis, à Silvery) se rattache à des besoins analogues malgré que les styles défendus procèdent d'une connaissance de l'art fort différente. En sélectionnant un choix d'artistes internationaux, en montant des manifestations thématiques au moyen d'une présentation qui vise à la qualité et en s'ouvrant à de jeunes artistes locaux qui en sont à leurs premières armes, c'est à un type d'image moins représentatif qu'on se réfère. La valorisation du métier et la surdétermination de la subjectivité traduisent une façon de voir l'art qui poursuit tout de même des schèmes conventionnels.

La galerie de l'École des Arts Visuels de l'Université Laval a répondu jusqu'à maintenant à des objectifs pédagogiques. Pour la première fois de son existence, les

portes s'ouvrent sur un programme d'expositions régulières. On ne pourrait parler de positions esthétiques rigoureuses quoiqu'on y adhère à un discours moderniste. L'exposition particulière de Lucio de Heusch manifeste ce courant de pensée par la répétition du grand format qui tend à l'équilibre de son fonctionnement interne, la planéité rendue par l'effet vibratoire des traces peintes et l'interpénétration de figures géométriques contredites par le temps de perception.

Si nous découpons toujours la réalité de Québec selon ses secteurs urbains, on note que le centre-ville ralentit son rythme. L'Atelier de Réalisation Graphiques ferme sa salle d'exposition afin que ses membres puissent disposer de tout l'espace et afin de ne pas recouper les galeries qui font

de la vente de la gravure leur esprit. L'atelier-galerie André Bécot ne présente plus de calendrier d'activités et veut plutôt être un lieu d'exécution où l'on peut voir des artistes travailler concrètement.

La Galerie Joliet, par la publication d'un catalogue qui souligne quinze ans d'existence, réaffirme cependant le rôle de déclencheur qu'elle a eu en diffusant des œuvres plastiques non représentatives. L'idée de montrer, en 1980-1981, de nouveaux intervenants qui accentuent des propositions basées sur l'expression de la couleur ou, au contraire, dématérialisent la notion de support et d'objet, marque un tournant décisif.

On constate dans le périmètre de la place Royale que chaque galerie d'art s'anime autour de fonctions diverses. L'Anse-aux-Barques, dirigée par le Musée du Québec, a toujours autant de difficultés à sentir l'art qui se fait. La Galerie Sur la

Côte donne à voir une infinité de tendances dont l'unique critère qui les unifie est ce que l'espace de la galerie permet. En diversifiant d'autre part les médias, il devient nécessaire de faire reposer l'ensemble des expositions sur des principes communs. Or, la qualité du rendu, la personnalisation d'une technique et le support-papier ne suffisent pas à circonscrire la sensibilité qu'on entend divulguer. Seul le Groupe Image compose une ligne de conduite continue: défendre l'art photographique qui se situe en regard du documentaire et les expériences fondées sur la lumière dont l'intervention est d'en faire ressortir des effets contradictoires. L'exposition particulière de Marie-Andrée Cossette pousse davantage cette attitude, en amplifiant une expérimentation beaucoup plus dense et imaginative.

Le fait que La Chambre Blanche soit placée au centre de tous ces circuits exprime fort bien sa définition en tant que lieu

alternatif qui incarne des opinions hétérogènes. En réalisant des événements collectifs bâtis à partir d'une problématique et produits par les membres actifs à côté d'une série d'actions faisant appel aux apports extérieurs, une manière de voir se dessine qui reproduit à son tour une idéologie où la jeune génération se nomme. Le propos de la manifestation de Denise Giguère, parce qu'il est édifié sur la connaissance qui résulte du parcours physique que nous effectuons en regard de signes antagonistes qu'elle trace à l'intérieur de celui-ci, documente cette attitude pluridisciplinaire qui met présentement en question le sort prochain que les artistes réservent à la galerie d'art, à Québec comme au Québec.

1. Cette galerie a pris récemment le nom de son propriétaire, Félix Vallée.

Jean TOURANGEAU

JOLIETTE

DES VÊTEMENTS ENTRE LES CORPS

*S'il avait par hasard dessiné
La fin du monde,
On verrait peut-être une ligne
plongeante,
Indiquant l'horizon qui bascule,
Et une lourde frange noire,
Représentant la vague de toutes
terrifiées
Dont les mains levées, suppliantes,
Ressembleraient
À la plus délicate des broderies.*

(Hortense FLEXNER)

Comment ne pas demeurer perplexe devant les tours et détours que le cerveau humain se permet, au gré d'une fantaisie propre, en certains moments privilégiés de la vie? Quel étrange manège poussait le mien à s'accorder le droit de faire apparaître, dans le décor embrumé de ma mémoire, les mots de ce poème? Logiquement, du moins celle de la raison raisonnée, il n'existait pas de liens manifestes entre ce souvenir redevenu conscient et la visite de l'exposition de costumes au Musée d'Art de Joliette¹.

Pourtant, dans les coulisses d'un monde parallèle et au delà de la parenté superficielle obtenue entre le poème et le vêtement par des mots comme «une lourde frange noire» ou «la plus délicate des broderies», il est indéniable que se préparait une rencontre: la vérité d'un poème et celle, plus éclatée en apparence, d'une collection de costumes, témoins d'une époque révolue. Ces vêtements entre les corps, immobiles sur des mannequins rigides, par leur appartenance à un autre temps, mettaient en doute un ordre qui se pose comme l'éternel retour du même, la validité d'une demi-vérité, celle de la permanence et de la continuité: continu de la vie quotidienne au rythme alterné des travaux et des jours, permanence de la vie selon le cycle toujours reproduit des saisons et des fêtes, permanence de la personne dans le continu des âges de sa vie individuelle.

Comment ressentir autrement la présence de ces modes féminines remarquables de fantaisie? Exemples: un *déshabillé* (vers 1890) de coton ivoire et coquille parsemé de fleurs lilas avec parements et nœud à la taille de couleur bleu ciel; une



16. et 17. La Mode d'antan, remarquable de fantaisie. (Photos Jean Marcotte)

robe de chambre de cotonnade fleurie (un petit col de dentelle sert de garniture au cou et permet de recouvrir le premier collet qui surmonte trois rangées de boutons; une petite dentelle apparaît à la manche et au bas de la jupe); une *robe d'intérieur* (vers 1890-1895) au fin lainage de couleur bourgogne à panneau de satin à rayures grises et roses (le contour du col est renforcé d'une broche qui lui donne sa rigidité, chou de satin à la taille, au dos un pli *watteau*, appelé ainsi d'après les modèles de robes de cour portées par les dames peintes par Watteau); une *robe de promenade* (vers 1887) (robe de taffetas garnie de velours coupé dont l'empiècement du corsage se continue dans la jupe et les manches); une *robe de soirée* (vers 1900-1905) (riche dentelle noire rehaussée de doubles volants de mousseline recouvrant les épaules; manches, dites *du Barry*, resserrées à la saignée du bras à la manière de Madame Du Barry, favorite de Louis XV; châle de dentelle Chantilly) et une *robe de mariage* (vers 1900-1910) appelée familièrement *robe gâteau de noce* par sa décoration joyeuse qui rappelle la fantaisie du pâtissier (tulle décoré de bouillons et d'appliqués de dentelle; à l'arrière, un nœud de satin à la taille ajoute à l'architecture du costume).



La vue de cette procession de formes élégantes rappelle avec acuité le fait de la mode comme moment de l'histoire: l'usage répandu de la *crinoline* (1850-1867), cerceaux de baleines de taille croissante dans un jupon de toile ou cages renforcées de baleines métalliques plus légères, favorise l'ampleur des jupes en dissimulant la forme du corps dont elle ne dégage que le corsage. Quant au corset, il est un instrument de torture dès lors que la femme, sous l'emprise de cette crinoline et de la taille mince qu'elle exige, accepte de se sangler. La crinoline fait place à la tournure (1867-1890), jupon plat sur le devant du corps et renforcé dans le dos par une coquille baleinée dont un système de laçage intérieur permet d'en augmenter ou diminuer la saillie. On comprend désormais qu'une mode aussi artificielle, se tenant si loin des formes naturelles, prédispose à une grande métamorphose, l'art du vêtement de la période 1900, où la hardiesse de l'invention, le faste de la couleur et la simplicité des formes offriront à la femme un *vêtement sur son corps*.

1. *Le Costume, reflet d'une société, 1850-1925*, (Coll. de Me Serge Joyal), une exposition tenue au Musée d'Art de Joliette, du 22 juin au 7 septembre 1980, et au Musée du Québec, du 1er au 31 octobre 1980.

Jean-Pierre LÉGARE

TURNER ET LE SUBLIME

L'exposition de 123 dessins, aquarelles et gravures de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, à l'automne 1980¹, nous a révélé un artiste singulier qu'il faut bien voir comme l'exception de son temps et de son continent, un artiste visionnaire: avant Delacroix, Turner avait élaboré des schémas sur les propriétés des couleurs pures; avant Helmholtz, il avait eu l'intuition de la différence entre le mélange de la couleur-pigment et celui de la couleur-lumière (ses *sublimes* aquarelles rendent compte de l'abîme entre les couleurs de l'art et les couleurs de la lumière); dans ses cours sur la perspective, il reconnaissait la géométrie



platonicienne et poursuivait l'enseignement d'Akenside sur la permanence des formes pures du triangle, du cercle, du cube ou du cône dans les structures de la matière.

Le 19^e siècle s'était ouvert sur deux propositions, celle d'un art rationnel et celle d'un art naturaliste qui allait, après avoir passé à travers les courants romantiques, déboucher sur l'impressionnisme. C'est cette deuxième perspective que Turner a adoptée, attiré, comme son compatriote Constable, par la manière hollandaise. Cependant, il admirait Le Lorrain et l'étudiait en cherchant à comprendre comment son art transforme la réalité. C'est cette transformation, établie sur les rapports du réel avec la lumière, qu'il dispose par voiles transparents, qu'une exposition d'aquarelles permet d'évaluer. Turner brise les codes de la figuration, rejette le vocabulaire traditionnel de la représentation et refuse de camoufler les traces de son labeur. Son art a dérouté ses contempo-

rains et il continue de nous étonner par le traitement audacieux de sujets — brouillards marins, tourbillons de tempêtes, soleils enflammés — dont on répète peut-être trop machinalement qu'ils sont tirés des forces hostiles de la nature, inspirant au spectateur «l'exaltation ou la crainte respectueuse».

En titrant son catalogue — et l'exposition — *Turner et le Sublime*, Andrew Wilton² endosse cette définition du sublime en dépit d'une présentation historique très documentée sur la notion de sublime à l'époque et dans l'art de Turner. Wilton établit les sources philosophiques et littéraires du sublime à partir de l'important ouvrage d'Edmund Burke, *Philosophical Enquiry*

into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1757³ et de ceux de Richard Payne Knight, tels que repris et analysés par sir Joshua Reynolds dans ses discours à l'Académie dont Turner entendit le dernier, en 1790. Reynolds, qui recommandait à ses auditeurs la peinture d'histoire et l'idéalisation (Michel-Ange plus que Raphaël et Poussin plus que Claude) ainsi que la généralisation dans la peinture de paysage, reprenait à son compte la distinction de Burke entre le Sublime et le Beau, fondée sur nos notions de la douleur et du plaisir. Pour une meilleure compréhension du sublime, il aurait peut-être mieux valu conserver les catégories de Burke que de juxtaposer curieusement des catégories abstraites comme *pittoresque*, *terrifiant*, *ténèbres*, *historique* et d'autres, thématiques, comme *villes*, *montagnes*, *lacs*, d'autant que les premières devaient inévitablement contenir des thèmes de villes, de montagnes et de lacs, Cependant, une

catégorisation plus orthodoxe aurait sans doute compliqué l'attribution des œuvres plus tardives où la couleur, utilisée sans définition graphique, prime sur le sujet et devient le support de l'imagination dans l'invention des motifs. C'est à partir du premier voyage en Italie, en 1819, que la vision de Turner s'est modifiée mais ses recherches expérimentales à l'aquarelle ne sauraient être assimilées à celles des impressionnistes (c'est trop souvent le cas) qui cherchaient, en définitive, à rendre compte de sensations optiques; travaillant rarement devant le motif, Turner faisait presque toujours ses dessins d'après ses impressions, le soir, chez lui. Quant à l'aspect dramatique du sublime, ces œuvres expriment en effet le drame de la lumière et des éléments mais, à mesure que les années passent, l'essence du drame devient intérieure et symbolique. Ses dernières aquarelles ne provoquent plus de sentiment d'impuissance et de frayeur et montrent, plutôt que le drame ou la terreur, une vision du monde empreinte de gravité où la réalité aussi bien que l'imagination sont graduellement absorbées dans une lumière qui n'est pas que glorieuse et sacrée mais prodigue et vorace: ces interprétations de l'atmosphère prennent calmement le pas sur la représentation du paysage, mais puisque sublime il y a, qu'on nous parle alors de *sublime positif*.

Une des corrections apportées par Wilton à l'interprétation traditionnelle prise chez Ruskin, le biographe de Turner, concerne le pessimisme qui l'aurait amené à rejeter la révolution industrielle: en fait, c'est Ruskin qui projetait son propre pessimisme dans l'art de son ami qui, certaines manières

18. *Pembroke Castle: Clearing Up of a Thunderstorm*, 1806.

Aquarelle et gouache sur crayon, et grattage; 67 cm 4 x 104,1.

(Phot. Art Gallery of Ontario, Toronto)

noires le prouvent, avait bien su tirer la beauté des cheminées cracheuses de feu et de suie. Ces expositions, merveilleuses pour la compréhension du développement de l'art, du cheminement d'un artiste et des luttes contre les carcans académiques ne devraient jamais négliger d'informer les visiteurs du caractère expérimental et caché des œuvres dévoilées: Turner n'aurait pu les montrer de son vivant car elles n'auraient pas été reçues comme des œuvres finies.

1. Galerie des Beaux-Arts de l'Ontario, Toronto: 1^{er} nov. 1980 - 4 janv. 1981; Yale Center for British Art, New Haven: 11 fév. - 19 avril 1981; The British Museum, Londres: 15 mai - 20 sept. 1981.

2. Conservateur des dessins et estampes du Yale Center for British Art, il a également préparé un tour audio avec Francis Broun qui fut traduit et récité en français par Lucie Amyot.

3. Exactement contemporain des *Réflexions sur l'imitation de l'art grec en peinture et en sculpture* de Winckelmann, publié en 1755 et qui allait alimenter l'orientation néo-classique.

Claudette HOULD

BOSTON

LES PEINTRES AMÉRICAINS DE LA LUMIÈRE

L'Institut d'Art Contemporain de Boston, conjointement avec le Musée des Beaux-Arts, a présenté, l'été passé¹, une exposition intitulée *L'impressionnisme américain* à l'occasion du jubilé qui a marqué le trois

cent cinquantième anniversaire de la ville. L'exposition, regroupant 133 tableaux de 54 artistes datés de 1880 à 1916, avait été organisée par la Henry Gallery de Seattle, où elle était visible en premier lieu durant l'hiver précédent. C'est la première fois qu'une exposition aussi importante centrée

sur ce thème atteignait le côte Est, et la ville la plus appropriée pour la recevoir: Boston.

Nombreux en effet sont les artistes qui y ont vécu et travaillé durant cette période, et dont l'œuvre s'inscrit généalogiquement dans les ramifications américaines de l'im-

pressionnisme français. C'est le cas surtout de Childé Hassam, né à Dorchester (Massachusetts), le représentant le plus connu du mouvement aux États-Unis, si l'on excepte Mary Cassatt et John Singer Sargent qui ont vécu la majeure partie de leur vie à l'étranger. De toute l'exposition, son œuvre était sûrement la plus fidèle à l'orthodoxie impressionniste selon Monet, avec celle de Theodore Robinson qui séjourna plusieurs fois parmi la colonie anglophone de Giverny, et dont les toiles présentaient des accents de Pissarro et de Sisley dus aux motifs autant qu'au rendu: *Paysage d'hiver, Vue du canal*. On a reproché à Hassam de s'être contenté d'imiter la technique et de traduire les motifs en sujets américains: paysages urbains de Boston, Cinquième Avenue, Brooklyn Bridge, Union Squares; côte atlantique et jardins de la Nouvelle-Angleterre; église de Old Lyme dont il fait sa modeste Cathédrale de Rouen.

Cette critique est essentielle: n'est-ce pas le piège qui guette toute exportation d'un art aussi géographiquement circonscrit et esthétiquement défini, le malentendu qui risque de se glisser entre les deux termes mêmes du titre de l'exposition? Il faut bien d'une part que l'Impressionnisme américain relève de l'esthétique de Monet, et d'autre part qu'il cesse d'être français pour être naturalisé américain². En ce sens, Hassam, quelles que soient ses faiblesses par ailleurs (et peut-être à cause d'elles), est l'exemple typique d'une transplantation

19. Charles C. CURRAN

Lotus Lilies, 1888.

Boston, Coll. Daniel J. Terra.

(Phot. Institute of Contemporary Art, Boston)

réussie. Le plus américain cependant par le sens de l'espace et la libération gestuelle était à l'exposition John Henry Tachtman, encore impressionniste dans certaines œuvres, plus fondamentalement expressionniste dans ses *Chutes* ou son *Lac Émeraude* de Yellowstone. Il n'est pas indifférent de savoir qu'il était natif de Cincinnati, dans l'Ohio, centre de culture germanique, et qu'il suivit à Munich, avec d'autres jeunes, son concitoyen initié Frank Duveneck, que Boston aurait bien voulu adopter après le succès de son exposition de 1875.

Peut-on qualifier d'impressionnistes les peintres de figures qui forment le groupe de Boston? L'exposition était largement

pourvue en jeunes femmes en fleurs oisives dans leur jardin ou leur intérieur. Intérieurs bourgeois, parfaits pour réveiller la nostalgie et faire rêver les amateurs d'antiquités; femmes en volants et broderies, aux beaux visages léchés et porcelainés même sous l'ombre des feuillages et la lumière du jour. Devant les œuvres d'Edmund Tarbell et de William Paxton, on pense à celles d'Alfred Stevens et de James Tissot, pour qui l'impressionnisme ne fut jamais qu'un zeste de style moderne propre à mettre l'impeccabilité académique au goût du jour. La *Jeune fille aux rhododendrons* de Theodore Wores somrait dans le kitsch mièvre des cartes postales 1900.

Quelques toiles ressortaient de l'ensem-

à une toile toute blanche, pleine de lumière. Cette intensité de la lumière fascinait dans un grand portrait en pied signé Daniel Garber, *Tanis*. Une fillette se tient à contre-jour, la silhouette transformée par l'effet des ombres, des réflexions et des transparences.

On saisissait dans cette œuvre ce qui faisait sans doute la spécificité américaine de la majorité des tableaux: la lumière blanche, une clarté éblouissante qui n'a plus rien à voir avec les irisations vibrantes de l'atmosphère lumineuse des rives de la Seine, de la Tamise, des canaux hollandais ou vénitiens: c'est logique, géographique. Il faudrait alors définir une esthétique de la lumière autre qu'impressionniste, que



ble pour différentes raisons. La liberté des touches dans les quelques toiles de Maurice Prendergast³ nous situait au début du 20^e siècle, c'est-à-dire en leur temps, et faisait penser par contraste que la plupart des tableaux datés entre 1900 et 1914 prolongeaient plastiquement le dernier quart du siècle précédent. Deux femmes, deux grands peintres, méritaient d'être mieux servies. Mary Cassatt, à qui aurait dû revenir la part du lion, était symboliquement présente avec une superbe toile, *Une tasse de thé*, et Cecilia Beaux attirait l'attention grâce à un seul de ses tableaux monochromatiques, tout en blancs (*Femme de la Nouvelle-Angleterre*), digne de Whistler et de Renoir dont le rêve était de parvenir

William H. Gerds, dans son excellent catalogue⁴, dénomme «Glare aesthetic».

1. Du 9 juillet au 31 août 1980.

2. Le dilemme est le même pour l'Impressionnisme allemand ou canadien, ou tout autre.

3. Voir l'article de Jean-Loup Bourget, *Un peintre singulier, Maurice Prendergast* dans *Vie des Arts*, Vol. XXV, N° 100 (Automne 1980), p. 26-28.

4. William H. Gerds, *American Impressionism — Essay and selection*. Seattle, The Henry Gallery, University of Washington, 1980.

Monique BRUNET-WEINMANN

EN RAPPORT AVEC L'ARTICLE SUR LE SYMPOSIUM DE CHICOUTIMI, DANS LE DERNIER NUMERO.

Dû à un contretemps, nous nous excusons de n'avoir pu présenter l'œuvre de Dominique Rolland au sein de l'article sur le Symposium de Chicoutimi dans notre dernier numéro. Ce concept sculptural fut choisi en dernière instance pour remplacer, comme on le sait, la sculpture de A. Geoffroy qui n'a pu réaliser la sienne pour des raisons de santé.

La photo de Linda Brabant révèle bien ici l'intention de Dominique Rolland. La pierre sciée et polie par l'homme, aurait pu tout déchirer; mais grâce à certains éléments forts, il nous reste quelque espoir de réparer et même de survivre aux violences, aux saccages infligés par l'homme sur la nature et sur son environnement en général.

Michèle GILLON

