

Expositions

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53958ac>

[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

(1987). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 31(126), 52–60.

MONTRÉAL

LES RÉCITS PLASTIQUES D'HÉLÈNE ROY

L'exposition des œuvres récentes d'Hélène Roy intitulées *Cinéma d'ailleurs* était, à plusieurs points de vue, remarquable¹. Cette série de quarante peintures sur papier, qui prenaient place dans quarante boîtes noires vitrées, se visitait comme les stations d'un chemin de croix: dans la partie inférieure des cadres, les poèmes de l'écrivain français, Jean Chatard, écrits d'après des photographies en noir et blanc de l'œuvre en gestation, étaient tracés par l'artiste au pinceau fin chargé de peinture dorée sur un fond noir, ce qui obligeait le spectateur à un exercice de lecture astreignant, facilité cependant par un accrochage bien orchestré où les quarante tableaux se déployaient de façon rythmique (superposés, isolés, etc.).

Cinéma d'ailleurs est le fruit d'une longue maturation: des bouts de film collés dans les *Coffrets-mémoire*, 1982, à l'architecture archaïque des *Passagères de l'instant*, 1984, Hélène Roy va plus loin que ses récits plastiques antérieurs: les séquences, coupes immobiles d'images-mouvement, sont représentées dans des architectures imaginaires rigides qui rappellent le Moyen-âge gothique. L'œuvre prend les couleurs de la Passion; noir, vio-



1. Hélène ROY
Les Passagères de l'instant, N°4, 1986.
Acrylique et collage sur toile; 180cm x 250.
(Phot. Claire et Michel Tremblay)

let, bleu nuit, pourpre. Elle donne à voir des figures du sacré: sacré religieux, avec des bronzes psalmodiant, des crucifixions, des chapiteaux de cloître romain, des vierges en majesté; sacré artistique, avec les personnages qui marchent de Giacometti, ou qui courent chez Velikovic; sacré historique avec les athlètes performants, les oiseaux englués de pétrole, les bombardiers en vol, les alignements d'otages, de pendus, de CRS; et d'un sacré intimiste, avec la silhouette d'êtres aimés. Les multiples formes symboliques sont renversées, masquées: la violence des œuvres, outre celle de la couleur, se pose comme une quête d'objets sacrificiels au sens où l'entend René Girard: la répétition des formes dans des niches ou sur des surfaces opaques appuie cette sensation angoissante d'être, nous aussi, dans un monde déchiqueté, morcellé, un monde qui travaille à sa perte. L'écriture elle-même est sacrifiée. Devant *Cinéma d'ailleurs*, nous ne sommes plus qu'autres parmi les autres, attendant, tels des morts endormis dans leurs tombeaux depuis des siècles, une résurrection dans un ailleurs infini.

1. Après Langage +, à Alma, en février 1986, à la Galerie Noctuelle, en octobre 1986, et à la Galerie Horace, à Sherbrooke, en novembre.

Claire GRAVEL

LA TENTATION ENCYCLOPÉDIQUE D'EUGÈNE ATGET

Tout photographe... Telle aura été, sans doute, la visée fondamentale de Jean Eugène Atget, photographe girondin, amoureux de la Ville lumière. Du caractère, de l'intransigeance, de l'honnêteté intellectuelle. Celui qui s'est toujours refusé à user de l'étiquette d'«artiste» comme d'une parure sociale, ne connaîtra pas le succès de son vivant. «Un projet démesuré», comme le souligne la journaliste française, Carole Naggar, dans son *Dictionnaire des photographes*¹. Et pourtant l'homme aura tenu parole. Sa documentation sur le Vieux Paris, à laquelle on se réfère souvent, compte plus de 10.000 numéros!

Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, avait présenté, en 1985, L'Oeuvre d'Atget - L'Ancien Régime, qui portait sur les châteaux et les jardins de l'aristocratie française. Si le sujet avait, par la force des choses, une résonance romantique, il faut bien dire que l'ensemble - à l'exception de quelques images d'une force d'évocation transcendant le documentaire - sentait surtout l'arpentage minutieux, archéologique. Avec L'Époque moderne, la quatrième et dernière exposition de la série consacrée à Atget par le Museum of Modern Art de New-York², on respire un tout autre air: 117 épreuves en noir et blanc témoignant, malgré les apparences, non pas simplement de l'activité commerciale de Paris, mais plutôt, en filigrane, du commerce entre les êtres et des signes culturels, des traces rituelles qui peuplent les lieux de ces échanges.

L'Époque moderne est, avant toutes choses, une fresque photographique paradoxale qui, sous des dehors anonymement documentaires, met, en fait, de l'avant une vision effectivement très moderniste, une appréhension parfaitement contemporaine de l'espace urbain, ce hic et nunc du bavardage spirituel entre les êtres et les choses. L'Époque moderne apparaît comme le concentré potentiel de stances esthétiques qui vont se développer au cours du siècle. On pense à Walker Evans, à cette frontalité toute américaine des images et de leurs légendes. *Tombeau*, 1910, *Camion*, 1910: on a, avec Atget, la sensation constante d'une volonté définitoire, celle de rédiger en images l'abécédaire de cette ère industrielle qui balbutie encore. Au delà de l'apparente documentation, derrière ce fumet de factuel, se jouent des motifs qui interpellent encore les recherches photographiques actuelles: l'ambiguïté de la surface de la vitrine, celle du mannequin, ces reflets tantôt existentiels, tantôt surréalistes, du logos; la présence de l'écriture publicitaire, qui nous renvoie au Pop art; la série sur les intérieurs, cette notion de travail de la surface et de la trace. Et puis, une déclinaison sur les métiers qui évoque August Sander, bien sûr, mais un Sander duquel le rituel de la pose aurait été, à l'avance, annulé. On y sent plutôt, notamment dans la série sur les prostituées, l'odeur du reportage.

Parce qu'il aura mis en scène la réalité à double fond qu'est l'objet, parce qu'il aura eu, en quelque sorte, ce soupçon du ready-made photographique et parce qu'il aura su, concurremment, faire suer du décor la transpiration de l'être, Atget, après l'hommage en quatre temps qui vient de



2. Eugène ATGET
Avenue des Gobelins, 1926-1927.

lui être enfin rendu, sera à l'avenir - il n'en faut pas douter - revendiqué tant par les tenants de la photo plasticienne (Man Ray ne s'y est pas trompé, qui publie ses photos en 1926 dans la *Révolution Surréaliste*) que par ceux de la photographie du réel. C'est en effet à Berenice Abbott, avocate de la *Straight photography*, que l'on doit non seulement la sauvegarde de l'œuvre d'Atget, mais également les premiers articles consacrés à son travail. La raison de cette unanimité est simple: le fredonnement de la réalité parfaitement séduisant qui habite les images d'Atget.

1. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
2. Présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 12 septembre au 26 octobre 1986.

Serge JONGUÉ

HOLLY KING

Percevrait-on différemment la peinture d'Holly King¹ si elle n'avait pas été présentée en même temps que des photographies? Ce que l'on demande à la peinture n'est habituellement pas ce qu'on attend de la photographie - elles n'ont pas la même histoire - et, pourtant, Holly King semble les aborder de manière assez identique...

Il s'agit d'un même thème, en peinture comme en photographie, qui illustre davantage un sentiment précis, métaphorisé et mis en scène, en quelque sorte, par les différents paysages qui le constituent.

En peinture, l'effet est nordique; dans la *Rivière de la Haine, du Malheur*, ou encore, *de l'Oubli*, trois œuvres très colorées et bougeantes, une énergie s'installe rapidement, puis se soulève. Ce monde, qui fait référence à celui d'Hadès, dieu grec des Morts, l'Invisible régnant sur l'Enfer, ne peut être lu que sur un seul plan: les vues, en contre-plongée, nous incitent à un parcours multiple. Holly King gonfle ses représentations imaginaires de l'Inconscient, un peu comme Emily Carr le faisait, entre théosophie et panthéisme, pour des raisons purement plastiques. Si elle parvient à créer l'impression que la perspective est faussée et qu'elle va en montant, il n'en reste pas moins que certaines parties figuratives: rochers, gorges, chemins, escaliers, geysers, montagnes, eau, etc. émergent de tourbillons bleutés, turquoises, blancs, ... comme pour rabattre l'œuvre à la surface, la faire tomber, à la manière des tables de Cézanne.

En photographie, la même énergie, mais le calme en plus, celui de la fixité photographique. Le noir/blanc ravive l'effet de

drame, tandis que le point de vue est autre et nous ramène au raz des scènes. Un phare au loin, la lumière qui balaye les vagues. Le même univers, mais un désir de faire sentir et de faire voir autrement. Enfin, un désir de s'exprimer différemment.

Chez Holly King, l'évocation est forte, en peinture ou en photographie. Cet ensemble, qui prône la cohabitation de deux techniques (sans parler du rituel et de la mise en scène avant la prise photographique), des mêmes motifs et du même sujet, nous parle du nouveau paysage².

1. L'Exposition se tenait à Montréal, à la Galerie John A. Schweitzer, du 8 octobre au 9 novembre derniers. En mars 1987, le Centre Vu, de Québec, présente des photographies récentes et, du 14 mars au 14 avril, la Southern Alberta Art Gallery, de Lethbridge, présentera des dessins et des photographies récentes d'Holly King.
2. Voir aussi *Vie des Arts*, XXV, 101, 46; XXVI, 103, 58 et XXVIII, III, 52.

Isabelle LELARGE



3. Holly KING, *River on Fire*, 1986. Huile sur papier; 122cm x 97.

FRANÇOIS BOISROND

Depuis quelques années, la «nouvelle vague française» déferle sur le Québec. Une vague qui parfois s'appelle *La Figuration libre*, ou encore la «peinture de citation»; une vague en somme qui inclut plusieurs tendances dont les composantes sont souvent aux antipodes.

Ainsi, en 1985 et 1986, on a introduit Jean-Charles Blais et Gérard Garouste au Musée d'Art Contemporain, Georges Rousse à la Galerie Graff, où d'ailleurs on a aussi réintroduit Titus-Carmel. L'exposition récente de François Boisrond, dans la même galerie¹, confirme ici cette stratégie.

Il ne s'agit évidemment pas d'une tactique; il importe plutôt d'en montrer les déterminismes culturels sous-jacents. Par comparaison, pendant la même période, à Toronto, on a préféré la Nouvelle sculpture britannique où on a vu Michael Craig-Martin, Tony Cragg, Bill Woodrow et, plus récemment, David Mach. En ce sens, il est intéressant de noter que Jean-Luc Vilmouth, un participant de la première heure à la Nouvelle sculpture britannique, a exposé, lui, à Optica, à Montréal. Or Jean-Luc Vilmouth est français et demeure en France.

Un clivage s'établit donc au niveau culturel entre la culture anglo-saxonne et la culture française, nous forçant en cela à

regarder de plus près les appartenances qui s'exercent à titre de résidu. Il en découle logiquement que la pratique artistique puisera d'abord à l'intérieur de ses sources immédiates.

En ce qui concerne François Boisrond, on retiendra, en ce sens, que sa façon de remplir la forme d'une seule couleur vive s'apparente à Matisse. D'ailleurs, certains portraits de femmes, par leur gros plan et la netteté de leur contour, en miment la composition. Les femmes, vues dans leur ensemble, réfèrent plutôt à la figure d'une Olympia à laquelle la peinture française nous a habitués depuis le 19^e siècle.

De fait, l'idée d'environner une figure aux cernes précis, quasi géométriques, pour ne pas dire *industriels*, avec une tache de couleur plus floue, quoique tout aussi expressive et marquée, pourrait nous remémorer Fernand Léger. Cette volonté de communiquer un message franc, direct, à une audience la plus large possible est la même pour Léger et Boisrond, les deux tirant leur langage de messages populaires liés à leur époque.

On pourrait encore rapprocher Boisrond d'Adami, si on examine toujours les traits

noirs qui, chez ce dernier, transfèrent davantage une atmosphère psychologique, voire dyslexique. Au risque de résumer l'œuvre de Boisrond à ses origines culturelles, on peut cependant penser que Léger lui a appris la couleur, que Léger lui apportait la structuration pendant qu'Adami l'initiait à la narrativité.

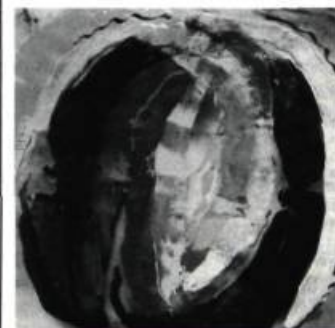
Mais l'œuvre de Boisrond ne se résume pas, bien entendu, à ses origines puisqu'elle correspond à une époque d'échanges permanents entre différentes cultures nationales et divers déterminismes. Par comparaison à 1985, les acryliques sur toile ou sur papier de 1986 sont moins chargées, moins baroques, comme si les signes repris parfois de Keith Haring s'absentaient ou créaient une véritable balance dialectique avec le répertoire de Boisrond formé des moyens de locomotion (voiture, bicyclette, bateau) et des lieux d'habitation (maison, église, gratte-ciel).

Dans cette veine, on admettra que la bande dessinée soit entendue comme un vocabulaire foisonnant pour l'artiste, celle-ci pouvant communiquer avec un public de masse. A un premier niveau, l'œuvre peut être lue: la position du visage humain suggère le narrateur, tandis que les motifs racontent l'histoire. Mais, à un second niveau, l'œuvre est perçue comme la citation de genres dont le portrait, la nature morte, le nu, le paysage. La bande dessinée peut alors permettre de dépasser les frontières nationales. On comprendra, dans cet esprit, pourquoi New-York a répondu favorablement à l'artiste français Hervé di Rosa et que Paris a apprécié l'Américain Kenny Scharf, tous deux ayant assimilé certains éléments de la B.D.

Le travail de François Boisrond s'articule donc sur et à travers ce phénomène, en tentant de répondre aux déterminismes par les déterminismes eux-mêmes, tout en les outrepassant. Et, c'est en cela que réside l'intérêt de cette production comme si elle pouvait, par sa stratégie interne, par l'emploi de codes et de dénominateurs communs, dépasser certaines frontières, le fameux clivage entre la culture anglo-saxonne et la culture française.

MICHÈLE DROUIN DANS L'ŒIL DU TYPHON

Depuis 1983, l'œuvre de Michèle Drouin a pris un tournant marqué par le retour à une ample gestuelle libérée, après une époque où des contours précisément tracés formulaient de vastes mouvements elliptiques, des ondulations cosmiques dont l'un des exemples qui restent encore en mémoire était *Le Temps courbe l'espace*, 1979. A la dernière exposition¹, on pouvait noter trois éléments d'une heureuse évolution de sa manière des années quatre-vingts: dans la couleur, la matière et les motifs. Sans qu'on puisse vraiment parler de transformation radicale, il apparaissait clairement que la production récente de Michèle Drouin avait acquis puissance et affirmation. Aucune rupture dramatique, mais bien plutôt confirmation d'une maîtrise, expression convaincante d'une parfaite possession de moyens.



5. Michèle DROUIN
Lettre à Jérusalem, 1986.
Acrylique sur toile;
91cm 4 x 91,4.
(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

La couleur, d'abord, a gagné en audace et en vigueur: sur un fond lavé d'acrylique en général plutôt claire, où des interstices de toile nue laissent parfois respirer la matière, vibrent le rouge orangé, toute une gamme de bleus (vert, violacés lumineux), le jaune brillant, l'ocre, le rose; certain vert cru, détonnant. Les juxtapositions et les rencontres souvent percussives font parler la surface de cette matière généreuse, dont les empâtements subtils s'affirment encore contre les transparences aux jus plus légers, qui étaient la règle, quelques années plus tôt. Les superpositions mordent les unes sur les autres, les rebords se gonflant d'une frontière qui délimite les territoires de la couleur. Le motif récurrent est fortement affirmé en larges traces enveloppantes, en mouvements de formes circulaires tourbillonnantes dans l'espace, maelstroms en volants qui se devinaient déjà en 1984 (mais, ici, plus structurés, dans l'exubérance des tonalités brillantes). Seuls quelques tableaux à l'écriture comme tremblée, figués, dirait-on, en minces serpents, n'ont pas la solidité de l'ensemble de cette production récente qui se donne à voir avec bonheur et qui provoque, inmanquablement, une sorte d'allégresse tranquille, devant la certitude d'expression d'une artiste en total accord avec elle-même.

1. A la Galerie Elca London, du 18 octobre au 16 novembre 1986.



4. François BOISROND
Sans titre, 1986.
Acrylique sur papier;
120cm x 160.

1. Du 9 octobre au 4 novembre 1986.

Jean TOURANGEAU

Jean-Pierre DUQUETTE

6. David CRAVEN
The Quarrels of Men Without Titles,
 1986.
 Acrylique sur bois;
 260cm 1 x 300,8.



DAVID CRAVEN

On pourrait regarder, ou analyser, les œuvres récentes de David Craven de plusieurs manières¹. Et en cela réside l'intérêt de cette exposition, car c'est sur cette pluralité qu'elle repose.

Ainsi, on pourrait penser que le tableau s'échafaude à partir de ce qui lui est spécifique, comme s'il s'agissait, au premier abord, d'en montrer ce qui est moderniste: le support de bois s'apparente aux supports de bois qu'utilisaient les pre-

miers plasticiens, chez nous, pendant les années 50; le pigment est étalé à la fois par empâtement et par gestes très larges; le fond *painterly* n'est pas sans rappeler les Borduas des années 50 et les Gagnon des années 60; la surface créée, sans les creux à travers son support et les saillies en dehors de celui-ci, un jeu d'avancée et de recul plus ou moins illusionniste.

Nous sommes alors placés devant des tableaux qui comportent suffisamment d'éléments ou dont les éléments sont suf-

fisamment autonomes pour en faire une proposition non représentative. Or, l'artiste, à part ce vocabulaire moderniste, ajoute en plus des personnages et des motifs figuratifs.

Si les personnages sont traités en gros plan comme au cinéma ou sont déformés comme s'ils passaient à travers le signal électromagnétique propre à la vidéo, les motifs, eux, sont plus réalistes. Un réalisme cependant qui s'attarderait du côté de l'expressionnisme allemand, dont les traits surtout se rapprochent de la gravure sur bois. La souffrance humaine, son désarroi, sa solitude participent en ce cas de la même logique car les tracés noirs sur fond blanc prononcent par leur force et leur impact l'atmosphère dramatique.

Mais le modernisme et l'expressionnisme ne sont pas les seuls mouvements artistiques cités puisque les formes centrales, découpées, réfèrent non seulement à l'écran de télévision, mais aussi au constructivisme russe comme pour *Abduction*, 1985, où la croix centrale mime Malévitch. Ces œuvres récentes se donneraient donc à voir comme une grammaire des styles et une succession de moyens d'expression qui vont du début du siècle à aujourd'hui, la dernière citation

étant David Salle dans *Head of the Glamorous Woman*, 1985.

Il n'est pas certain toutefois que ces œuvres de 1985 et de 1986 soient entrevues comme des moments post-modernes uniquement parce qu'elles prennent en charge tant les sources que les transformations de l'art au 20^e siècle. Parce que David Craven se rattache à la tradition des oppositions binaires – noir et blanc, formes et déformations, cadre et hors-cadre, il poursuit certains principes-clés de la modernité. En même temps, les diptyques et les grands formats, séparés en leur milieu ou presque (parfois), présentent l'idée de rupture que le post-modernisme a toujours soutenue. D'ailleurs, il arrive que la forme ou la figure, située en dehors du cadre, soit reprise à l'intérieur et élabore une histoire par cette composition répétitive. C'est cette narrativité qui nous dit que l'artiste est à la recherche de ses propres sources, qu'il se cite lui-même, et qu'en cela sa peinture s'énonce comme un moment post-moderne².

1. Exposition présentée à la galerie de l'Université Concordia, du 24 septembre au 1^{er} novembre 86.
 2. Voir aussi *Vie des Arts*, XXI, 86, 29; XXV, 100, 72; XXVIII, 112, 54; XXIX, 116, 60.

Jean TOURANGEAU

EMBLÈMES

On a souvent insisté sur les matériaux, sur la dimension et sur la fragilité des œuvres de Serge Murphy. Bricolages ou sculptures? Assemblages ou tableaux? Sommes-nous vraiment, ici, dans le champ de l'anti, de la critique des systèmes de représentation, dans l'iconoclasme? La petitesse renvoie-t-elle nécessairement à la pauvreté, et l'absence de défi technique, au refuge dans l'ironie? Une récente exposition¹ donne l'occasion de décrire un travail plus engagé dans l'affirmation que dans la dénonciation des signes distinctifs d'un imaginaire collectif en mutation.

Pourtant si, aux alentours, les arts ne sont plus que visuels, la sculpture, qu'une multiplication d'objets; si la peinture s'énumère au pluriel; si investir des lieux n'a d'autre destinée que l'installation, et les créations scéniques que la performance (si nos conservateurs se métamorphosent en *curators*), nous nous mettons dans une position intenable, en restreignant le pouvoir de nos gestes propres. Sommes-nous justifiés de nous résigner ainsi à adopter des substituts approximatifs en tendant l'oreille à la cacophonie ambiante pour recourir à ce qui garantit un vocabulaire fonctionnel, et – avantage suprême – des esthétiques conformes (puisque empruntées directement) à celles d'un pouvoir dominant et idéalisé. Les œuvres de Serge Murphy sont autant de mouvements de résistance à ce glissement dans une facilité qui conduira sans heurts à la négation de notre différence. Explorant la figure et son langage, il propose à qui cherche au-delà de la certitude des apparences, à qui accepte l'effort de décodage, une dimension symbolique à partager, une identité à investir.

De part et d'autre de l'entrée, des tableaux encadrés de bois clair forment un ensemble. Peints à l'huile sur de la toile blanchie aux angles irréguliers, des signes dispersés: quelques-uns reconnaissables, d'autres composites et chimériques ou tout à fait fantaisistes. Pingouin, bateau-lit, arbres, guerriers-théâtre, cônes durs ou cônes mous, croissant de lune, escalier anthropomorphe, fusées et spirales, tout un mobilier disparate, des drapeaux, des chapeaux, des tables-gâteau-chandelles-en-feu, tout cela dans des gris nuancés, des magentas, quelques bleus, et un accent, ici ou là, de jaune et de vert. Les figures portent dans leurs formes (excessivement pointues) et leur coloration froide, la marque de la stylisation des années cinquante. L'artiste – né en 1953 – emprunte son vocabulaire à leur modernité et lui confère une valeur emblématique. En suspension sur le fond vide, les éléments, prolongés dans leurs extrémités par des larmes, des gouttelettes, des fléchettes, des traits qui les projettent hors d'eux-mêmes, sont entraînés dans des interrelations sans cesse à reconstituer. S'il y fallait une devise, ce pourrait être celle de l'emblème: «Je me souviens». Se souvenir sans nostalgie d'un passé personnel d'archétypes et du difficile cheminement

de la société québécoise au moment de l'éclatement d'un consensus national sapé de l'intérieur par l'accès aux vertus du modernisme. Rechercher dans ce bouleversement le dynamisme du changement sans perdre de vue le but qui est de renouveler sans appauvrir le symbolisme collectif.

A gauche, en entrant dans la galerie, une conque argentée, à peine soulevée du plancher par ses trois courtes pattes, introduit au groupe de sculptures, tout au bout de la salle. Vues en perspective ou en plongée, elles sont disposées en deux rangées. Beaucoup de blancs les constituent; des manipulations non dissimulées, le recours à des éléments détournés de leur fonction première. Les masses n'ont pas subi toutes les étapes de l'épuration à un état de signe: elles sont posées dans leur immédiateté. C'est ce cylindre avec ses papiers tortillés avant de devenir cheminée d'usine, avec sa fumée au vent, ou un autre repère vers des dérives plus abstraites. Elles participent du monde des échafaudages tant physiques que mentaux, et, avec humour aussi, suggèrent la couronne surplombant la rivière très sexuée ou les pattes de lit dressées comme des canons.

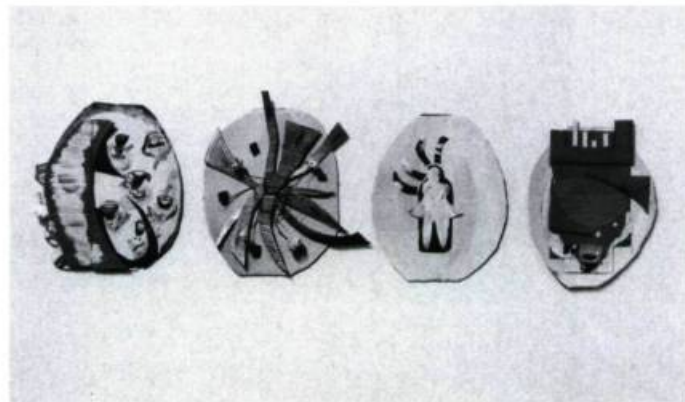
Au mur, au-dessus d'elles, point ombilical de l'exposition, quatre médaillons ovales, collages sur des cartons colorés vert pâle; blasons qui désignent en leur langue condensée des effigies privilégiées: le château-fort-usine rouge, la femme-rose, la spirale dorée rayonnante, une sorte de bête mythique couleur feu.

Révélatif en fin de parcours, un rectangle en quatre morceaux de papier Kraft disposés en croix, où, sur fond rouge-orangé, s'interpellent dans toutes les directions des formes blanches, turquoise et noir: grand drapeau proclamant la recherche du sens dans le territoire symbolique.

Les spirales concentriques, excéntriques ou rayonnantes mélangent dans leurs mouvements les images de la vie quotidienne et des hybrides sédimentés dans la mémoire individuelle et sociale. Serge Murphy rassemble ces messages et les retransmet à la manière du héraut chargé de faire connaître ou reconnaître les signes distinctifs de ceux qu'il représentait. Il en donne un aperçu dont le code n'est pas figé puisque toujours à adapter à la mobilité de la vie.

1. A la Galerie Chantal Boulanger, du 18 octobre au 16 novembre 1986.

Michèle WAQUANT



LA TÊTE EN COFFRE

Quelle surprenante mise en scène que l'imaginaire de Carmen Coulombe! Depuis 1972, cette femme ne cesse de nous étonner. Le théâtre de sa production se réfère toujours à la poupée (femme), qu'elle importe le moyen utilisé. Ses faits et gestes sont des messages codés, néanmoins articulés, sur le modèle de la communication.

7. Serge MURPHY
Médaillons, 1986. Techniques mixtes;
 Chaque médaillon: 20cm 3 x 25,4.
 (Phot. Raymonde April)

Le contenu de ses dires est puisé dans la mémoire collective. Elle est témoin et actrice tout à la fois. Ses mains et ses pieds sont des signes de matérialisation. Ces corps phytozoaires évoquent le primitivisme. Leurs couleurs scintillent entre le jour et la nuit et annoncent des passages de vie.

Carmen Coulombe nous invite dans un coffre au trésor de grandeur humaine, où s'élabore une perception féminine, basée sur la mémoire. Le spectateur est invité à y pénétrer par un grand couloir aux souvenirs, tout lumineux de couleurs pastel. Deux gardiens ralentissent la circulation autour des dix colonnes sur lesquelles reposent des têtes de poupées. «C'est autour du trou noir et d'une mélancolie que se font les réflexions sur le monde»¹. Les têtes s'ouvrent en deux hémisphères.



8. Carmen COULOMBE
Un Veilleur et le maître Zoopsies,
1986.
Personnages-installation.

L'alternative se pose au regardeur: un trou noir, à gauche, *La Terre*, et un texte, à droite. Vite, il faut lire pour savoir et démythifier cette intention, ou bien devenir complice et suivre le rituel suggéré.

Des groupes de zoopsies à l'allure pour le moins éthérée semblent regarder qui regarde. Cette mise en scène, faite d'entités symboliques, invite le spectateur à une fête grave: témoins d'une réalité fictive, les zoopsies se racontent des histoires familiales, réfléchissent en solitaires, et accompagnent cérémonieusement la Mariée. Où nous conduit-elle ainsi déguisée? Elle fait ombre à la Terre, le jour, et, la nuit, des rochers lumineux signalent sa présence. Sa nourrice, la terre, l'accueille, au rythme d'un cérémonial. Cette vision imaginative du rapport entre les dires, les intentions, et les gestes, identifie, interprète et complète la perception Vie/Mort. «Nous avons mimé ce que nous voulions entendre – sous les masques rehaussés de couleurs bâtarde – l'esprit investi de fantômes et de phantasmes»².

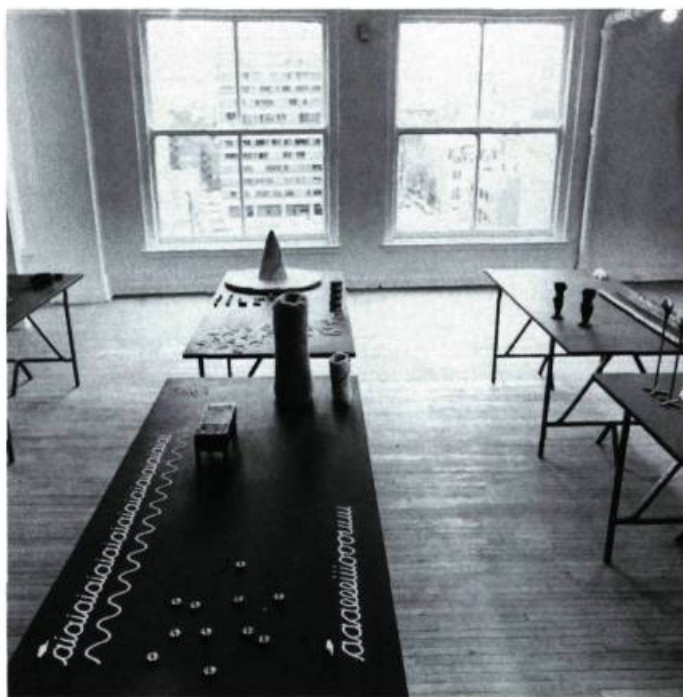
La raison de leur présence n'est donc pas l'hallucination. Ces vingt zoopsies ne jouent pas à cache-cache avec les spectateurs. A quatre ou cinq pieds de terre, un grand nombre d'yeux brillent; de grands becs, à dents blanches, restent à l'attention. Les changements de lumière, accentuent leurs mirages. L'impact de ce drame, serait-il caché? Sans pieds ni bras, que peuvent ces zoopsies, la nuit?

Une bande sonore complète ce décor, et l'on entend des rires, des cris, le vent, et peut-être des incantations, que sais-je!

A la tombée du jour, quand le coffre taira ses souvenirs, une mémoire nouvelle naîtra, aseptisée, celle des «artistes en poudre»³.

1, 2. et 3. Carmen Coulombe, dans *Artiste en poudre*, un article paru dans les *Cahiers des Arts Visuels du Québec*, Vol. 7, No 28, p. 19.

Stella SASSEVILLE



TOM DEAN DÉCRIT L'UNIVERS

Nous connaissons maintenant vingt des cent tables qui ont été planifiées et qui composeront *From the Description of the Universe* (D'une description de l'Univers), de Tom Dean. Les dix premières ont été vues à *Aurora Borealis*, en 1985, et dix autres se sont ajoutées lors de l'exposition de l'artiste à la Galerie René Blouin, en novembre dernier. L'unité de base, la table, qui particularise l'ensemble, demeure la même: pattes dépolies et surface neutre doucement raboteuse. Entre le premier bloc et le second, une différence de taille: les formes des objets sont plus précises, plus marquées, et si la production de 1985 permettait à certaines formes de se répandre sur la surface, celle de 1986 af-

firme les contours, particuliers à chaque objet. Même, l'intervention est plus directe: des cheveux sont cousus dans le bois, et quand l'objet n'est pas massif, s'il n'est pas emprunté à une garde-robe du quotidien, comme un pantalon ou une robe d'enfant, il est solidement fixé. Une autre différence est dans la nature de l'objet. Il est souvent fort en couleur, plus caractérisé par la matière qui le compose (laine, acier, bois, plâtre, entre autres) et nettement différent de l'objet qui l'accompagne sur une même table. Sa qualité propre est évidente. Nous sommes dans une autre section de ce musée en devenir, maintenant dans le rayon des objets se rattachant à l'univers quotidien.

LA FACE CACHÉE DE LA RÉALITÉ CHEZ CHARLOTTE ROSSHANDLER ET JACQUES PAYETTE

Une exposition récente¹ réunissait deux artistes qui, par leur œuvre, nous amènent à découvrir un segment de la société sous sa face cachée, celle de la perception et de l'intimité.

Que ce soit Charlotte Rosshandler qui nous donne le sentiment de pénétrer, par le truchement de ses photos d'artistes, une dimension parallèle dans l'univers d'un créateur, ou Jacques Payette, pour qui la famille semble être le noyau, le moteur préféré de toute communauté, leur intervention nous met en état de disponibilité d'une façon ou d'une autre car elle réveille en chacun de nous des croyances secrètes.

Charlotte Rosshandler, qui a déjà à son actif plus de quatre cents portraits d'artistes, témoigne de l'intérêt qu'elle trouve à capter la connexion qui s'établit entre le créateur (l'artiste) et son travail. Pour ce faire, la démarche de Charlotte Rosshandler consiste à démontrer comment l'artiste, qui œuvre dans son atelier, se trouve être influencé dans son subconscient par

la perception de l'environnement qui est le sien. Travaillant sur des données qui découlent de la réalité, la photographe, en un *clin de camera*, transforme en regard volontairement subjectif cette vision par trop concrète pour établir le climat qui en résulte. Ainsi Charlotte Rosshandler a-t-elle réalisé une série de reportages photographiques sur Jan Menses qui, au plus haut

9. Tom DEAN

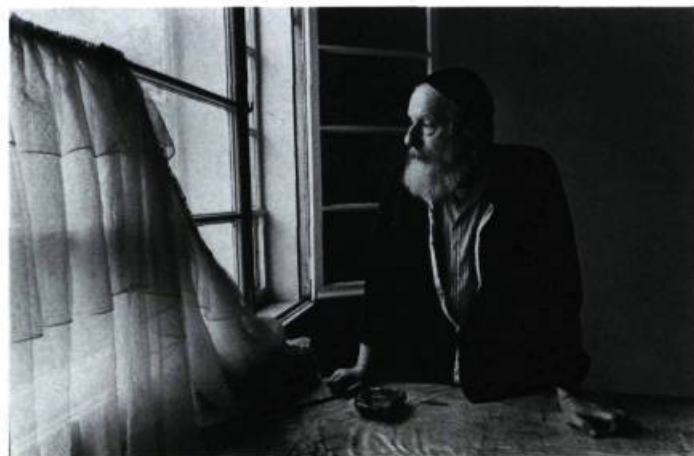
Dans l'accumulation des œuvres qui constituait l'Exposition *Aurora Borealis*, l'entreprise de Tom Dean affirmait ses particularités. Le visiteur se voyait obligé de s'arrêter pour regarder des dessus de table, il se retrouvait dans le rayon de la conservation de l'aventure artistique. Comme si le geste d'appréciation des objets était superflu, la visite consistait à constater l'existence de chacun des artefacts. Il est admis que nous n'avons pas à remettre en question une lettre donnée de l'alphabet, et chaque objet particulier de l'univers de Tom Dean semble être d'abord là, comme signifiant une réalité dont il est l'indice et dont on cherche vainement dans quel ailleurs elle aurait sa véritable présence.

L'art de Tom Dean est direct, il exclut toute remise en question. Ce qui n'est que factuel est transcendé par l'expérience, et l'expérimentation conclut à elle-même. Il n'y a pas des valeurs qui soient en jeu, si ce n'est dans notre entendement, et toute lecture des objets qui sont montrés semble secondaire. Pourtant, dans l'exposition à la galerie, il y avait des rappels: le grand dessin de 1970 était déjà fabriqué par des points, comme ceux que l'on retrouve en place sur les tables. Et, dans la petite salle de la galerie, des dessins, feuille de notes pour l'artiste, indiquent que les formes découpées ou fabriquées ont une antériorité. La densité des informations est volontaire: il suffit pour le comprendre de lire le texte de l'artiste, dans *Rubicon 7* (Été 1986), où chaque phrase est construite comme une définition, sans appel et sans recours. Avec Tom Dean, l'intensité est dans le fait de montrer qu'une forme est définitive quand elle se détache nettement de tout autre objet qui l'accompagne. L'Art est ici le contact d'un imaginaire façonné en réalité.

Normand THÉRIAULT

niveau, est le reflet de la sensibilité qui l'habite. Adeptes du flou, la photographe, en usant de cette technique, a su déceler en Jan Menses l'intense méditation qui

10. Charlotte ROSSHANDLER
Série Jan Menses, N° 5, 1986.
Photo. développée et imprimée sur papier fibre au sel d'argent; 21 cm 5 x 32.
(Phot. Charlotte Rosshandler)



11. Jacques PAYETTE
Le Baiser d'Espagne,
Sierre Nevada, 1986.
 Acrylique et crayon sur
 toile;
 249cm x 149,5.



présède à la rigueur de sa démarche picturale, celle-là même qu'on retrouve dans son atelier. Une correspondance tout aussi étonnante s'établit entre le peintre François Vincent et son œuvre. Ici, Charlotte Rosshandler a saisi l'artiste au travail, amorçant dans un geste du bras la trajectoire picturale qui, par son élan, se poursuit dans une toile accrochée au mur de l'atelier. Il en va de même pour les portraits de Louis-Pierre Bougie, dont l'attitude physique retrace les courbes lyriques de sa peinture, ou de Jacques Payette qui, par le jeu subtil de la caméra, se trouve à être absorbé par ses propres toiles et les murs qui les supportent. Artiste et œuvre en arrivent à se confondre. Tout l'art de Charlotte Rosshandler consiste en la perception innée qu'elle a de la personne physique et spirituelle de son modèle.

Se projeter dans les toiles de Jacques Payette, c'est appréhender la peinture comme un fait pictural qui nous oblige à regarder autrement. Même si, par définition, l'image figurative confère un discours, une dimension réaliste qui n'est pas nécessairement narrative, il s'agit, chez Jacques Payette, d'une expression imagée. Son vocabulaire, par voie de conséquence, se situe dans une zone, un climat, subtil où fermentent l'émulsion d'un changement de rapport entre l'homme et la réalité.

Poursuivant sa série de toiles sur le thème de la famille, Jacques Payette, dans ses dernières œuvres, en arrive à donner de si grandes dimensions à ses personnages qu'ils occupent, au premier plan, presque toute la surface du cadrage, et,

fréquemment, se trouvent ainsi en opposition avec des paysages flous et discrets qui forment l'arrière-scène de la toile. Ce contraste se trouve encore accentué par la manière qu'a l'artiste de peindre ses divers sujets. Les personnages, en gros plan, atteignent à certains moments une coloration proche du surréalisme, si bien qu'on serait tenté de palper les couleurs quand les gris et les bleutés vibrent comme le ferait une strate d'ardoise effleurée par la lumière. Les fonds de paysage, quant à eux, tendent vers le clair-obscur entre chien et loup, tout en mezzo-tinto. Plus le regard les pénètre, plus la couleur prend une épaisseur atmosphérique. Elle se dilue, noyant les formes pour les ramener à une tendance. En réduisant ainsi la gamme de coloris dans l'arrière-fond de ses toiles, l'artiste donne, parfois, l'idée d'un volume par le seul moyen d'un tracé en arête blanc qui suggère un espace sans perspective. La juxtaposition de ces deux manières de traiter les personnages, d'une part, et les fonds, d'autre part, est proche de la peinture de la Renaissance italienne (Vinci, Le Tintoret) où le fond de la toile devient un code symbolique sans perspective réglée. Cette impression se confirme encore quand on considère que les paysages qui illustrent les toiles de Jacques Payette rappellent étrangement une Provence toute méditerranéenne ou les fluides collines romaines convolutées.

1. Portraits d'artistes, de Charlotte Rosshandler, et Peintures et dessins, de Jacques Payette, à la Galerie Michel Tétrault, du 21 octobre au 23 novembre 1986.

Yvone DURUZ

Mises à part six photogravures de dimensions modestes traitant, elles aussi, de la figure féminine (*Études*, 1986), l'ensemble des photographies exposées, toutes de très grand format, frappe autant par une recherche esthétique inspirée des portraits d'atelier du 19^e siècle – laquelle s'exprime en des couleurs somptueuses aux tonalités vibrantes – que par une



12. SOREL COHEN
An Extended and
Continuous Metaphor
 N° 20 (détail), 1986.
 Photographie.

réflexion sur ce que l'œuvre d'art donne à voir.

Tout, ici, en effet, nous parle de la conscience et de la métamorphose du regard puisque Sorel Cohen a choisi d'être à la fois derrière et devant la caméra.

Derrière, elle est celle qui réussit à instaurer la réalité d'un univers pictural en braquant son objectif sur des scènes *fictives* qui évoquent le travail de l'artiste peintre dans son atelier. Cette première métaphore (photographie/peinture) est d'une grande efficacité: la mise en scène, les attitudes et les gestes des personnages, les accessoires autant que le traitement flou de certaines parties de l'image sont convaincants et rappellent quelque tableau de Courbet ou de Delacroix ou quelque modèle de Goya.

Devant la caméra, Cohen remplit simultanément ou successivement le rôle du peintre parachevant un autoportrait, celui du modèle allongé avec nonchalance ou celui encore du spectateur assistant à la séance de travail de l'artiste.

Cette seconde métaphore (artiste photographe/artiste peintre) opère une subversion du regard en faisant coïncider l'activité réelle et l'activité *fictive* (Cohen a déjà pratiqué la peinture) et en substituant

au réel non représenté (l'artiste photographe au travail) un événement fictif qui, lui, devient objet de représentation. Ce jeu de l'artiste qui tend à confondre l'objet et le sujet et qui conjugue la représentation du travail fictif à l'occultation de l'activité réelle pose une question amusée sur le rôle de l'artiste comme créateur et sur les possibilités de transgression des moyens inhérents à la technique de la photographie elle-même.

Au delà des interrogations auxquelles conduisent ces métaphores visuelles, l'œuvre de Sorel Cohen met aussi en cause la relation érotico-esthétique traditionnelle existant entre le peintre et son modèle féminin. Cela s'exprime tant au plan de l'élaboration de l'œuvre, qui n'implique finalement que l'artiste elle-même, qu'au plan de la composition des scènes dans lesquelles elle s'attribue tous les rôles.

Oui, *les regards se jouent* vraiment dans les superbes compositions photographiques que nous propose Sorel Cohen! Même les attributs obligés d'une forme d'art reçue y sont désignés comme tels.

1. Au Musée d'Art Contemporain, du 14 septembre au 2 novembre 1986.

André MARTIN

LARIONOV CHEZ GILLES GHEERBRANT

Les amateurs de l'avant-garde russe sont partagés entre deux objets de fascination. Il y a d'abord l'exceptionnelle accélération des expérimentations plastiques qui, en l'espace de quelques décennies, a fait passer la Russie de l'art académique aux formules les plus avancées du modernisme. Il y a aussi cette rencontre brève mais exemplaire du projet de révolution plastique et du projet de révolution politique. Larionov, qui a déjà quitté la Russie en 1917, est identifié à la première tendance et reconnu comme un pionnier de l'abstraction. Dans les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, cependant, on ne peut pas dissocier bouleversements esthétiques et fermentation sociale. Larionov est le représentant type des artistes et poètes prolifiques et turbulents qui se regroupent en factions querelleuses, inondent la scène de manifestes et s'en prennent simultanément à la sclérose de l'art et de la vie. Comme ferment à l'agitation qui s'empare des formes de la langue et de la peinture, il faut compter avec l'industrialisation rapide de la Russie et avec la montée d'une bourgeoisie moscovite qui cherche dans la culture nationale une assise à sa légitimation.

Les pastels et les dessins de Larionov exposés chez Gheerbrant¹ appartiennent aux deux moments les plus caractéristiques des productions de l'avant-garde précédant la Révolution. Le primitivisme est l'équivalent russe de ces emprunts généralisés, dans tous les foyers européens du modernisme, aux formes d'art non marquées par les canons de la Renaissance. S'ils doivent une partie de leur inspiration aux générations d'artistes français qui, de Gauguin à Matisse, ont cherché dans l'exotisme les bases d'une régénération de l'art, les Russes se tournent vers des sources plus indigènes (icônes, gravures populaires, artisanat) pour opérer leur propre mutation plastique. Des têtes (souvent des portraits), saisies frontalement, envahissent le plan. Un trait d'encre large, irrégulier, leur fait subir un certain nombre de déformations. On retrouve le même traitement fruste dans une suite de paysages où se perdent de petites figures de promeneurs. Si les œuvres témoignent d'une grande vigueur expressive, elles la doivent au traitement de la forme plutôt qu'à l'iconographie.

On comprend pourquoi Larionov s'est trouvé tenté par l'abstraction. Le rayonnisme que représentent, à l'exposition Gheerbrant, des séries de petits pastels sur papier de couleur, constitue la réaction

SOREL COHEN OU LA MÉTAPHORE VISUELLE

Sous le titre... *et les ateliers des femmes (où se jouent les regards)*, une exposition¹ présentait des travaux récents de la photographe montréalaise Sorel Cohen.



13. Mikhail LARIONOV
Composition rayonnante, v. 1911.
Crayon sur carte;
15cm x 9,5.
(Phot. Pierre Charrier)

personnelle de l'artiste aux sollicitations combinées du cubisme et du futurisme. A la quête des origines s'est substituée une fuite en avant dans un monde dynamisé; l'espace pictural est aménagé par la somme des rayons qui émanent des objets pour sillonner l'air ambiant. Ces rayons correspondent plastiquement à des traits

de couleur, regroupés en vecteurs multidirectionnels, qui s'imbriquent et se superposent dans une profondeur indéterminée. De Monet à Delaunay, Balla, Kupka et Larionov, l'exploration et la transcription des phénomènes lumineux sous-tendent un travail de sappe de la représentation traditionnelle. La lumière, comme l'énergie et la vitesse, sont des référents non picturaux abstraits sur lesquels va s'appuyer un art en quête de son autonomie.

Les encres et les pastels marquent donc deux moments successifs de la production de Larionov, une sorte de montée fulgurante vers l'abstraction où les motifs d'élection, la figure/portrait et le paysage, se voient convertis en symboles du dynamisme universel. Primitivisme et rayonnisme continuent néanmoins à se chevaucher, dans le temps, et l'artiste tire parti d'un va-et-vient entre les deux démarches. Ce qui apparaît de prime abord comme rupture stylistique (de l'expressionnisme à un certain géométrisme) et renversement épistémologique (de la représentation à l'abstraction) masque une continuité des problématiques. Dans les deux cas, l'image est le produit d'une tension; elle demeure écartelée entre une forme de référence au monde et l'exploration des moyens propres à l'art, entre la création d'un espace lumineux et le travail du matériau en surface

1. Du 4 octobre au 9 novembre 1986.

Nicole DUBREUIL-BLONDIN

PHOTON DE CLAUDE LAMARCHE

Présentée dans le cadre de l'Exposition Lumières: Perception - Projection, la performance *Photon - Phase III*¹, de Claude Lamarche, n'a pas bénéficié d'une publicité adéquate à l'importance de l'infrastructure en place. Ce qui démontre bien que cette pratique artistique n'obtient pas encore aujourd'hui la reconnaissance qui devrait lui revenir.

Photon - Phase III, d'une durée de 45 minutes, reprend le déroulement des deux phases précédentes en y ajoutant une partie supplémentaire. Lamarche fait de la peinture avec la matière photographique. Le public est admis au sein d'une immense chambre noire-atelier pour se retrouver à la fin de la présentation, visiteur d'une exposition. Entre temps, il aura suivi le développement impressionnant de photographies de grand format préexposées,

en même temps qu'il aura assisté à la démonstration du processus de création qui se cache derrière le geste de l'artiste.

Tous les éléments de cette performance sont rattachés de façon exclusive à la pratique artistique, en général, et à celle de son concepteur, en particulier. Les étapes d'apprentissage et de recherche de tout bon artiste y sont représentées en ordre et illustrées chacune par une image: l'emploi académique d'un modèle vivant, la connaissance de l'histoire de l'art, la recherche personnelle traversée par l'incertitude, l'appel de l'inconscient, l'atteinte du moi intérieur. Les outils, pinceau, rouleau et aérosol, qui servent à étendre le révélateur, se rapportent à la technique picturale. Comme aussi, à un niveau plus abstrait, le cri de déchirement de l'artiste qui fait couler de lui-même le révélateur sur le papier. Les gestes de Lamarche pour diriger la position du modèle ou dévoiler une photo en imitant l'action de peindre, en traçant un cadre sur la surface ou en lais-

sant des dégoûlades sont intentionnellement picturaux. Même le sujet de ces photographies s'inscrit à l'intérieur de ce rapport étroit: ainsi, la vue de l'entrée du Musée du Jeu de Paume où sont exposés les peintres impressionnistes dits de la *lumièr*e, et dont la composition est un rappel évident du cadre dans un cadre de la peinture, en même temps qu'elle évoque la structure de l'intérieur d'un appareil photographique, tel que Lamarche en a lui-même agrandi un². Par contre, le fait de travailler au moyen de la photographie permet de jouer avec l'illusion. Ainsi voit-on émerger sur le papier photo le modèle où l'artiste lui-même dans la pose qu'ils viennent tout juste de prendre. Le geste de créer devient le geste de faire apparaître, de révéler ce qui est déjà là. D'autres éléments de la propre production de l'artiste ne manquent pas: une partie d'une photographie antérieure est reprise dans une nouvelle composition, les lignes pointillées au feutre sont une marque de commerce de ses performances, le panneau-mur qui se rabat complètement vers la fin de la présentation reproduit la forme même d'une partie de la sculpture de Lamarche installée à l'extérieur du numéro 911 de la rue Jean-Talon Est. Comme si sa propre activité créatrice, non seulement se nourrissait de l'étape précédente, mais intégrait des éléments matériels d'œuvres déjà réalisées.

Le déroulement de *Photon* est linéaire, aux moments pendant la création, succèdent les moments après. L'artiste proteste alors contre toute tentative de s'approprier l'œuvre, criant: «Pas de photo! Pas de photo!», pendant que des flashes partent de partout et solarisent les épreuves. La photographie se retourne contre elle-même! Et d'ailleurs, ironiquement, tout document photographique de cette performance annule l'atmosphère obscure de chambre noire telle que vécue sur place.

Dans un ensemble cohérent et imbriquant étroitement les disciplines, *Photon* se présente comme une illustration de l'acte créateur. Ce travail ne soulève toutefois pas d'interrogations nouvelles par rapport à la pratique artistique actuelle.

1. Les 17 et 18 octobre 1986, à La Cité, avec la participation des musiciens Marie-Claude De Chevigny et Pierre Dostie.
2. Dans le cadre d'ASA 86, Installations Photographiques, 1245, rue Saint-Urbain, du 1^{er} octobre au 16 novembre 1986.

Johanne CHAGNON

MÉTAMORPHOSES DU LIVRE

Rarement deux événements pouvaient-ils s'enclencher aussi providentiellement l'un dans l'autre, bien que peu d'amateurs aient prêté attention à leur complémentarité: Beaux livres d'artistes, au Musée des Beaux-Arts¹ et le deuxième Concours International de livres d'artistes du Canada, à la Galerie Aubes².

Dans l'écrin feutré du Cabinet des estampes du Musée, on pouvait revoir un échantillonnage de ces grands livres appartenant à la tradition bibliophilique inaugurée par Ambroise Vollard au tournant du siècle, lui qui avait été frappé de la piètre qualité des livres, à la suite de l'introduction des presses rotatives, et de la médiocrité des livres illustrés. Cette exposition

s'achevait sur des productions d'ici: Giguère, Mousseau et Molinari; ce qui nous rappelle que l'essor du livre d'artiste au Québec est jumelé à celui de la gravure, comme en témoignaient l'exposition d'une trentaine d'ouvrages à la Bibliothèque Nationale du Québec, en septembre 1982, et la publication du *Répertoire* compilé par Claudette Hoult.

La même année, en janvier, le Musée d'Art Contemporain recevait l'exposition *Books by Artists* qui, sauf erreur, fut la première manifestation d'envergure internationale à voyager à travers le pays. En décembre 1983, Mme Annie Molin-Vasseur, la dynamique animatrice de la Galerie Aubes, présentait son premier concours³. L'été suivant, l'Université McGill disposait une partie de sa collection dans le foyer de la Bibliothèque McLennan. Enfin, et un peu à part, il faut rappeler l'exposition *Iliadz*, à l'UQAM, en septembre 1984⁴; la production d'*Iliadz* relève certes de la bibliophilie traditionnelle, mais ses recherches sur la composition et l'architecture du livre s'apparentent étroitement au livre d'artiste contemporain.

La seconde édition du concours international de la Galerie Aubes a suscité plus de deux cent cinquante envois, des artistes soumettant aussi plus d'un livre, parmi lesquels le jury devait sélectionner une trentaine d'œuvres. Il appert que le livre, en tant que nouveau véhicule de l'expression artistique, est un fait accompli. Et ceux que ce genre protéiforme intrigue ou déroutent pourront se repaître dans l'essai de topologie des *Livres d'artistes* d'Anne Moeglin-Delcroix⁵.

Né, vers la fin des années soixante, dans le sillage de l'art conceptuel et du minimalisme, le livre d'artiste tourne le dos à toutes les séductions du beau et de l'habileté manuelle, qui sont les assises de la bibliophilie; c'est un objet économique et démocratique. Si l'auteur du texte et l'illustrateur se partageaient la paternité du livre, désormais l'artiste en est le seul auteur. Le contenu littéraire ou narratif du livre est considérablement amenuisé, lorsqu'il n'est pas carrément évacué de l'œuvre. Le rapport que le livre d'artiste entretient avec le livre ordinaire est d'ordre métaphorique, en raison de la lecture séquentielle qu'il faut en faire. Ailleurs, lorsqu'elle est retenue, la structure physique du livre est moquée ou métamorphosée. Presque intraduisible en français, le néologisme anglais *bookwork* rend compte de la spécificité de ce genre nouveau.

Le livre dans tous ses états. Tel était le titre d'une exposition, en France, il y a quelques années. La formulation est heureuse et traduit bien la diversité des approches.

De nombreux livres nous font cheminer dans la mythologie personnelle de l'artiste et prennent forme de séquence narratives d'images, de textes, de collages et d'assemblages (Beube, Gingras, Kucinski, Stewart, Zwehl-Burke). D'autres mettent l'accent sur l'expérience tactile de la manipulation et les transformations successives du livre (Bougie, Demorest, Heibel, Sakimura), tandis que certains misent sur les effets de matière et de texture (Greenwald, Leblanc, Ramsa). Lorsqu'il s'oriente vers l'objet, le livre d'artiste entretient un rapport plus allusif, critique ou poétique, avec le livre courant: il se fait présentoir (Gagnon), quadrupède sur roues



14. Claude LAMARCHE
(Phot. Guy Lheureux)



15. Les deux premiers prix du Concours International de Livres d'Artistes du Canada:

(Garneau), ou oiseau ouvrant ses ailes-pages sur son perchoir-lutrin (Ulrich).

La contribution de Bernard Guetteville (France) est riche de sens: un livre relié, taillé dans la masse, devient le réceptacle d'une bibliothèque miniature où s'alignent des livres minuscules découpés à même ses propres pages; ce meuble-livre est situé dans une pièce genre maison de poupée, tapissée de pages de livres (le même?); sur le mur de face, un vrai timbre est encadré qui reproduit une œuvre d'Alechinsky, elle-même peinte sur un vieux manuscrit. Matériau, sujet, représentation, objet, texture: tout est livre et fait écho au livre.

Aux antipodes de cette redondance calculée et de cette facture artisanale, Marc-André Roy (Montréal) opte pour plus de laconisme et une exécution significativement impersonnelle. Son *Volume digitalisé* est l'image plane d'un fort volume ouvert et placé debout sur un coin de table; l'ordinateur analyse le rayonnement lumineux du sujet et le traduit, ligne par ligne, en signes plus ou moins gras. Ectoplasme saisissant et beauté conceptuelle d'une image pourtant banale, issue de la rencontre du livre et de l'informatique.

L'œuvre primée dans la catégorie du livre multiple est *Two Places at Once*, de Marian Penner Bancroft (Vancouver). Des reproductions photographiques en double page d'espaces maritimes, de forêts, de gratte-ciel, de fils électriques et une inscription: «West is East», en plus du format du livre qui se déploie à l'horizontale, sont le support visuel d'un itinéraire géographique et mental, *A Mari usque ad Mare*, sur l'immensité du pays et sa transformation. Il nous est difficile d'endosser ce choix du jury, car, au delà du recours photographique et du pathos qui la sous-tend, cette œuvre s'apparente fort aux procédés de Michael Snow dans *Cover to Cover* (1975), sans en avoir ni l'envergure ni la richesse sémantique. Cela est quelque peu gênant.

Dans la catégorie du livre unique, le premier prix va à Nicole Morello (Gênes) pour *Regata sul Canal Grande*. Le support de l'œuvre est un guide touristique de Venise ouvert en éventail; au début et à la fin de l'ouvrage, la tranche des feuillets se hérisse de silhouettes de papier découpé représentant les bâtiments de la ville, tandis que les pages du centre sont reliées l'une à l'autre par du papier de soie bleu, plié en accordéon, sur lequel voguent de délicates gondoles. A l'ouverture, le livre se métamorphose en une image de Venise. Un objet poétique fort attachant.

Après Montréal, cette exposition transite par New-York, avant d'aller à Paris. Avec ce second concours, il est évident que Mme Molin-Vasseur fait la preuve de son professionnalisme; par conséquent, il serait judicieux de consolider les acquis et de voir toutes les institutions et instances

de gauche à droite: Nicole MORELLO *Regata Sul Canal Grande*, 1986. Livre-objet unique, techniques mixtes, 16cm 5 x 13 x 13. A droite: Marian PENNER BANCROFT *Two Places at Once*, 1986. Livre-objet multiple, 21cm x 13, fermé.

compétentes coordonner efficacement leurs efforts et leurs ressources pour faire en sorte que ce concours - biennal ou triennal - devienne un grand rendez-vous international du livre d'artiste. Dans ce domaine, où les manifestations d'envergure semblent encore sporadiques, une place est libre que Montréal peut et doit occuper.

Peut-être que la nouvelle administration de Montréal...

1. Du 17 novembre au 7 décembre 1986.
2. Du 25 novembre au 21 décembre 1986, et à Paris, du 12 février au 14 mars 1987, à la Galerie Caroline Corré.
3. Voir le compte rendu d'Isabelle Lelarge, dans *Vie des Arts*, XXIX, 115, 67-68.
4. Voir notre compte rendu, dans *Vie des Arts*, XXIX, 118, 84-85.
5. Centre Georges-Pompidou, Paris, Ed. Herscher, 1985, 159 pages.

Gilles RIOUX

LES CINÉASTES S'EXPOSENT

Ils étaient vingt-sept à présenter leurs œuvres¹. Non pas des artistes, comme on pourrait s'y attendre, mais des cinéastes, qui exposaient dans un lieu habituellement réservé au septième art. Chacun d'eux offrait, en général, trois œuvres, d'où l'encombrement de l'espace restreint qui est consacré aux expositions, encombrement qui toutefois produisait des effets imprévus.

Le véritable enjeu de cette exposition, pour une critique d'art, est la remise en cause de la spécificité de son champ d'études. Autrement dit, l'exposition interroge le cloisonnement qui existe entre les disciplines. Cet isolement implique une grande spécialisation et le rejet des croisements. Or, le post-modernisme est empreint de ces rencontres plus ou moins orthodoxes, de ces mélanges entre genres majeurs et mineurs. Il y a donc deux réponses possibles à cette tentative: le rejet (dogmatique) ou l'accueil (critique). Il ne s'agissait pas de prouver que les cinéastes étaient tous de grands artistes mais de montrer une production qui, le plus souvent, reste confidentielle, en contrepoint à un métier différent. Les exposants mon-



16. Michael RUBO *Nicolas on the Couch*, 1981. Huile sur toile. (Phot. et coll. Cinémathèque Québécoise)

trient des pratiques diversifiées, allant de la peinture du dimanche au graphisme, en passant par le décor de théâtre. Les conceptions de l'art et les influences varient en conséquence.

L'exposition produit ainsi un effet de catalogue où le Pop art voisine avec l'Art naïf, l'Art géométrique, etc. La diversité des moyens employés est fonction de la diversité des artistes: collages-portraits de Lynn Smith, dessins patrimoniaux et politiques d'André Gladu, huiles expressionnistes de Norman McLaren, boîtes de Veronika Soul, gravures sur bois de Jean Chabot, pastels/aquarelles de Jacques Drouin, sculpture abstraite de Bruno Carrière, photocopies de Derek Lamb...

CHRISTIANE CHABOT

Accepter de confronter nature et idéal, réalité et symbole, n'est pas un acte facile. Accepter de se confronter à la tradition de la figuration tout en étant consciente des acquis de l'art du 20^e siècle l'est encore moins. Christiane Chabot a accepté de relever ces défis¹, et si l'on veut voir un engagement de sa part, c'est vers celui de la célébration de la beauté et de l'art. Puisant à son expérience dans le contexte du studio, et dans sa réflexion sur la peinture et son objet², Chabot fait alterner dans son travail des œuvres qui portent sur les sources et l'inspiration du peintre. Les citations d'œuvres d'art, l'observation directe de la nature, la pose des modèles deviennent le matériau de ses compositions. L'acte de peindre y est donné comme premier, non pas uniquement par le geste et l'intelligence des solutions, mais parce qu'il révèle toute la liberté des choix et de l'interprétation.

Plus de vingt-cinq huiles, aquarelles et pastels: portraits, natures mortes, paysages et compositions allégoriques présentent différents aspects de cette exploration. Des objets fétiches (plumes, verres, sculptures, matériel d'artiste) et l'utilisation des mêmes personnages, donnaient un air familier à ces œuvres, tout en permettant de découvrir les façons différentes dont ils avaient pu stimuler l'imagination de l'artiste. Chabot donne la préférence aux modèles féminins, et plusieurs tableaux représentent des jeunes femmes occupées à des activités de création (dessinant, faisant de la musique, *Rêve moderne*) ou dans un moment de solitude et d'introspection (dissimulée derrière un masque, appuyée contre un arbre dans un parc).

17. Christiane CHABOT *Le beau voyage*.



Deux artistes et cinéastes, Marie Décarry et Derek May, s'inscrivent plus particulièrement dans les courants de l'art actuel. Dans des rouleaux-parchemins et des collages (Décarry), dans des toiles et des boîtes (May), les deux artistes joignent les choses et les mots, plongent dans l'autobiographie, ironisent, multiplient les références et les fragmentations dans l'espace de l'œuvre...

L'exposition force, par son hétérogénéité, à réajuster constamment notre point de vue. C'est un exercice qui devrait être fait plus souvent.

1. A la Cinémathèque Québécoise, du 5 septembre au 12 octobre 1986.

Pascale BEAUDET

Au delà des sujets, l'espace est sans doute l'élément le plus fascinant de ses œuvres, toujours très étroit et ramené au plan du tableau par une ligne d'horizon élevée, ou par le rappel du véhicule. Les formes, vues en plan rapproché, reposent directement sur la surface du support. L'illusion de la perspective joue à plein, alors qu'il ne s'agit pourtant que du papier réservé ou d'une couleur sur le fond de la toile. Parfois, dans les scènes d'intérieur, l'espace débouche plus conventionnellement sur un autre espace, par une fenêtre (*Nostalgie d'hiver*), mais l'artiste utilise surtout la représentation d'une autre œuvre d'art (*Première neige*, *Le Modèle dans l'atelier*) comme espace capable d'évoquer l'univers mental de ses personnages. Les sujets vus dans la nature sont en général présentés en buste, ce qui permet de court-circuiter l'espace et de le ramener immédiatement derrière eux, comme un attribut (*Rêve d'Italie*, *Le beau voyage*). Cet effet déconcertant accentue, en les isolant de l'environnement, l'attitude hiératique, contemplative, ou sommeillante que prennent les visages.

La couleur est toujours saturée, et c'est par l'aquarelle et le pastel qu'elle me semble la mieux servie chez Chabot. Ses compositions dans ces techniques sont aussi ambitieuses, sur le plan du format, que celles qui sont à l'huile. J'ai préféré les résultats du travail moins stylisé, tel que produit par l'aquarelle et les belles matières du pastel. Une exposition généreuse et chatoyante par la richesse des intérêts que l'artiste y a déployés, par la qualité des questions qui sont posées et des solutions apportées.

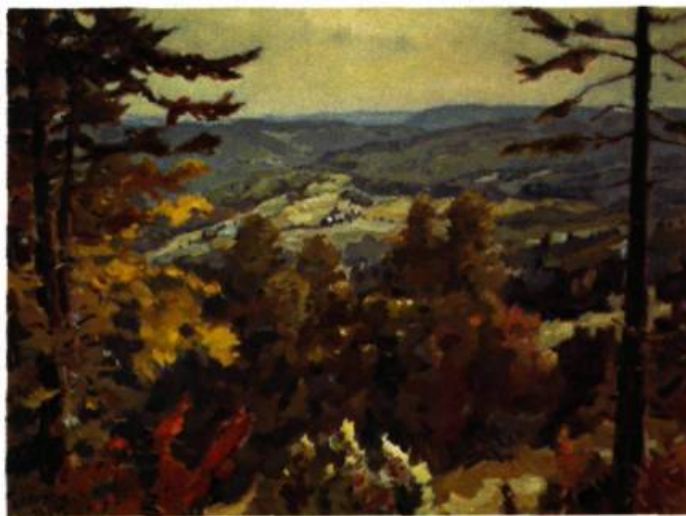
1. Exposition à la Galerie Bernard Desroches, du 2 au 20 octobre 1986.
2. Voir l'article de Virgil G. Hammock, dans *Vie des Arts*, XXVII, 110, 24-26.

Laurier LACROIX

ÉCLATEMENT DE LA COULEUR CHEZ HELMUT GRANSOW

Dans la grande tradition du paysage, Helmut Gransow continue de s'inscrire parmi les peintres canadiens amoureux de la nature et de la lumière nordiques. Sa dernière exposition le prouve amplement! De cet artiste, on connaît surtout des tableaux d'atmosphère où la puissance contenue de la nature et des choses se concentre dans la forme et aussi dans une certaine monochromie de la palette. Aujourd'hui, la couleur éclate aussi bien dans ses nouveaux paysages laurentiens et estriens que dans ses natures mortes où les tons vifs en ont remplacé d'autres plus austères.

Plus que jamais, dans une composition toujours aussi rigoureuse, le paysage de Gransow donne beaucoup de place à la vision en s'ouvrant par un premier plan bien encadré qui continue par une plongée du regard avec point d'arrêt sur la gauche au plan moyen du tableau. Par exemple, dans *Late Summer, Laurentians*, l'œil est arrêté par un bosquet d'arbres qui dégageant une perspective vraiment en profondeur de la scène qui remonte ensuite jusqu'à l'horizon enfin dégagé de toute cette richesse naturelle. En général, c'est un élément comme l'extrémité d'une vallée, un cours d'eau, une forêt lointaine et mystérieuse



18. Helmut GRANSOW
Late Summer, Laurentians.

qui couronnent la composition, avant qu'elle n'aille se perdre dans un ciel qui sert seulement de complément à l'ensemble.

Et la couleur surgit un peu partout, comme à l'improviste, et éclaire un peu à la manière de certains peintres du Groupe des Sept dont Gransow se défend bien d'être le continuateur conscient. Cependant, les taches de couleur vives et chaudes qu'il ajoute à ses verts et à ses

bleus pour souligner ses ocres et ses bruns, apporte à la composition une légèreté inattendue. En quelque sorte, le paysage s'humanise et devient plus présent, plus humain, parfois plus dramatique même. Souvent, il n'hésitera pas non plus

à faire de savants dégradés, dans les verts principalement, pour imposer à l'œil une vision plus globale et plus durable.

Les natures mortes de Gransow ont peut-être moins subi cette transformation. Ce peintre a toujours pratiqué le genre mais, cette fois-ci, on dirait qu'il le fait avec plus d'animation, peut-être par l'ajout d'éléments secondaires plus distincts, comme une chaise, un banc, une fenêtre. Le tableau devient véritable paysage intérieur, comme dans *Window Still Life* où chaque élément statique correspond à celui d'un paysage extérieur. La vallée est devenue table, les lignes verticales suggèrent des arbres, etc.

Il est intéressant de noter également que les tableaux de petit format de cette exposition ont une composition peut-être encore plus stricte, tout en dégageant très souvent une atmosphère nettement abstraite; cette dernière est moins visible dans les plus grands formats, tout en étant présente. En outre, soulignons la présence de deux petits paysages exécutés au Mexique où les couleurs sourdes dominent, tandis que, partout ailleurs, s'imposent les tonalités plus vivantes de la lumière nordique.

1. A la Galerie Bernard Desroches, du 24 octobre au 8 novembre 1986.

Jacques DE ROUSSAN

PARIS

JOCELYNE BENOIT TRANSPARENCE ET SECRET

Une exposition parisienne¹ vient de souligner la maîtrise de Jocelyne Benoit à prolonger la série de ses «œuvres typographiques». La gravure sur bois et l'eau-forte (ou d'autres techniques) se révèlent être des procédés en parfaite harmonie avec le tempérament d'une artiste sensible et modérée, mariant avec méthode une authentique profondeur d'inspiration à une technique d'exécution proprement irréprochable. Et des huit séries proposées à notre vue, nous en retiendrons trois.

Voici d'abord *Comme un rêve sans fin*, un album de dix-neuf bois gravés inspirés des poèmes de Gérard Mouizel. Ici, la fascination de la tradition calligraphique de la Chine ancienne est particulièrement sensible. D'autre part, l'artiste a tenu à procéder elle-même au tirage des gravures sur papier Fujean, avant qu'elle ne soient encollées sur papier d'Arches. Sur le plan plastique, le résultat en est un composé de

surfaces immaculées, d'une plénitude toute juvénile, alternant avec le subtil réseau éveillé par la brisure d'une sensation ou par les vibrations du souvenir.

A travers les sept eaux-fortes en couleur de *Côte d'Azur*, Jocelyne Benoit a su retrouver, à proximité du soleil, «le mystère en pleine lumière» exalté par les enfants de la Provence. Pareille découverte nous vaut une formidable explosion de joie, rendue plus sonore encore par le suprême équilibre maintenu entre les flamboiements du pinceau et le déploiement souverain de la forme.

Mais, c'est peut-être avec *Le Cycle d'être* que nous mesurons le mieux quelle est la surprenante souplesse d'adaptation de l'artiste. La ronde des saisons, en dépit de l'usure du sujet, s'enchaîne avec autant de force que de finesse: le printemps, transporté par la fraîcheur, a bien toujours la même légèreté; l'été nous écrase, parfois jusqu'à l'acablement; l'automne est le temps des horizons démantelés, maiguillés par les vapeurs; tandis que l'hiver, dans un tourbillon, devient le prisonnier de sa propre turbulence. Et nous, pris dans cette spirale sans pitié, où donc nous situons-nous?

En définitive, la grande énigme de la vie pourrait bien avoir son repaire quelque part de ce côté-là: dans cette façon si spontanée mais si sûre d'intégrer la transparence au secret et de dresser gentiment le tableau de nos interrogations métaphysiques en présence des êtres les plus chers ou des objets les plus familiers.

1. Librairie-galerie René Kieffer, 46, rue Saint-André-des-Arts, du 1er au 30 octobre 1986.

Jean-Luc ÉPIVENT

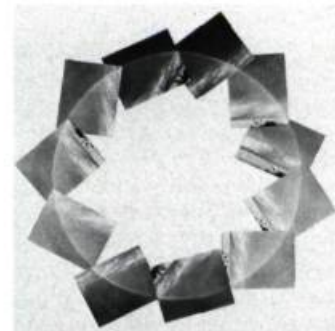
19. Jocelyne BENOIT
Ex-libris.
Bois gravé.



IAN PATERSON, ALAIN PAIEMENT ET MICHEL LECLAIR

VERS UN NOUVEL ESPACE PHOTOGRAPHIQUE

Trois artistes peintres et photographes ont occupé, cet hiver, l'espace du Centre Culturel Canadien de Paris. Occupation de l'espace qui déborde largement sur l'organisation classique de présentation d'œuvres photographiques sur cimaises. En effet, pour Ian Paterson, Michel Leclair et Alain Paiement, il s'agit bien de faire éclater le cadre traditionnel de la photographie pour le structurer en une forme plus éparse ou le confronter aux trois dimensions de la sculpture. Ainsi, Ian Paterson organise tout un cérémonial narratif, extrêmement précis, autour d'un parcours quasi cinématographique. Vaste série de photographies en noir et blanc, qui mettent en scène la figure humaine, personnage à la silhouette ectoplasmique, issu d'un halo lumineux isolant un geste, un signe ou un mot. L'être humain, chez Ian Paterson, s'interroge sur sa condition, et ses actes semblent puiser dans la vie animale et le paysage naturel une énergie vitale non dénuée d'humour ou de pathétique. Le style expressionniste et la dimension tragique de l'image témoignent d'un goût certain pour le primitif, et ce primitivisme s'accorde profondément avec le mystère alchimique qui concourt à la création d'une photographie. Ce retour aux sources par l'intermédiaire d'un moyen d'expression ayant atteint depuis quelques années un degré extrême de sophistication, enrichit considérablement l'image fixe et son rapport au temps. Ce qu'il y a de remarquable chez Ian Paterson, ce sont ces vastes pages d'obscurité qui s'étalent sur la surface de ses photographies: elles



20. Michel LECLAIR
Photographie en couleur.

se peuplent alors d'une présence et d'une charge émotionnelle intense. La lumière et l'image (et ses connotations figuratives) semblent arrachées à un monde fascinant qui devient ainsi une réalité invisible mais tangible. Cette réalité, nous ne pourrions jamais en dévoiler les multiples aspects, et un mystère fondamental demeure: l'obscurité envahissante et pleine des œuvres de Ian Paterson témoigne d'un grand respect pour ce mystère, et l'imprécise lumière qui dévoile un peu de sa force poétique devient un fragment d'émotion suspendue et privilégiée.

Le travail d'Alain Paiement pourrait être associé à celui d'un artiste comme Jan Dibbets: même volonté d'utiliser la photographie pour arriver à une perception de l'espace au travers de la topographie et de l'architecture particulière du lieu. Il s'agit de rendre compte d'une perception transposée de la réalité visible immédiate d'un point de vue. Alain Paiement joue donc sur le cadrage et le découpage, mais il va plus loin en assemblant et structurant ses travaux de manière à ce qu'ils ordonnent une



forme en relief, véritable sculpture en trois dimensions et qui permet une appréhension globale de la complexité d'un lieu (ici deux amphithéâtres de la Sorbonne, à Paris) et de sa spécificité. La forme importe avant tout, et de l'ordonnance de ce travail très formel, axé sur une technique rigoureuse et étonnante, surgit une symbolique de l'espace très poétique.

Michel Leclair utilise ses travaux photographiques comme un peintre ses couleurs et ses formes. Découpage et assemblage président, là encore, à l'élaboration d'une œuvre exigeante. Ici, la forme obtient une force et une présence déterminante, et il importe avant tout que la représentation devienne une révélation d'une autre dimension jusque-là demeurée secrète. Ainsi, l'image photographique et son prétexte figuratif sont annihilés par le cadre qui joue à fond la carte de l'abstraction. Michel Leclair refuse le réel et l'image première trop triviale qu'il peut parfois présenter. Là encore, l'artiste offre une paradoxale qualité de dé-

tournement afin d'atteindre l'essentiel: Michel Leclair démontre de manière éclatante que la réalité et l'abstraction, prise comme vue de l'esprit, ne peuvent être dissociées. Privilégier l'une au profit de l'autre n'a plus aucun sens. Dans son travail figure et forme deviennent complémentaires et leur fusionnement parfait confère à l'œuvre sa singulière beauté.

Christophe PELLET

PELLAN A L'ÉCRAN

Suite de la page 28

équilibre est obtenu au montage. Si le réalisateur se sent très près du sujet filmé, c'est le monteur, avec le caméraman, qui est le plus près de l'image filmique. La véritable écriture de l'image, son aspect graphique, ou plus précisément cinématographique, s'élabore au montage.

La trame complexe du film se déroule en trois phases: documents d'archives, tournage réel en direct pour les entrevues et mise en scène pour la reconstitution dramatique. Cette approche s'insère, par ses nombreuses ramifications, dans la lignée du film de Peter Watkins, *Edvard Munch*, 1974, qui rompait avec la tradition linéaire et réalisait un film sur l'art éclaté.

A.G. – Le sujet commande le style et doit être repensé dans chaque cas. Dans *Marc-Aurèle Fortin*, la reconstitution dramatique était plus importante, l'artiste étant mort. C'était un film tragique aussi, en accord avec le sujet traité. Dimension dramatique qui se perd dans *Pellan*, artiste toujours vivant et en pleine forme, au profit du direct, soutenu par des documents d'archives. Il fallait réhabiliter le passé pour bien illustrer le contexte dans lequel Pellan allait devenir le catalyseur de la liberté morale et intellectuelle.

PELLAN, LES ANNÉES 80

Suite de la page 30

autre *respiration*, plus sereine; peut-être plus ironique. Aujourd'hui, Pellan n'a plus rien à prouver. A personne!

Les Bestiaires – au nombre de 26 en 1984 – comprennent quelques toiles, des œuvres sur papier (parfois sur papier velours) et les fameuses maçonneries *animées* (dont des sérigraphies n'ont donné qu'un pâle écho). Ces dernières, de même que les œuvres sur papier, forment un bon inventaire des partis que Pellan a tirés de procédés *automatistes*, en même temps que les allures drolatiques de

certaines configurations pourraient railler la pratique de s'en tenir au seul automatisme.

Par ailleurs, les toiles sont plus élaborées. D'un format intermédiaire entre la grande surface décorative et le tableau intimiste – ce sont des carrés qui ont quatre pieds de côté –, elles approfondissent tel détail d'une composition plus vaste ou reformulent un ancien dessin avec un coloris plus précis et force relief. On y sent à la fois une maîtrise totale des moyens et une fraîcheur étonnante.

Mais les toutes dernières œuvres sont de joyeux bricolages de papiers colorés où l'artiste reprend les compositions très libres de ses dessins de femmes-lettres ou de femmes-chiffres de 1955-1965. On en compte une douzaine, très dépouillées, dans lesquelles Pellan, comme le dernier Matisse, dessine dans la couleur, se forçant à n'inscrire qu'un trait ou deux pour ne pas briser la légèreté, la précision et l'immédiateté de l'effet obtenu par le papier découpé.

Certes, Pellan fait ici de nécessité vertu, la maladie lui interdisant pratiquement de peindre et de dessiner, mais il sait bien, comme Matisse, que «les ciseaux peuvent acquérir plus de sensibilité de tracé que le crayon ou le fusain». Et puis, comme toujours, Pellan fait de nécessité *plaisir*.

EVA BRANDL

Suite de la page 39

Monuments poétiques ou poésies monumentales, ces œuvres tiennent donc à nous rappeler, en premier lieu, que toute production s'achève avec la participation du spectateur; et, en second lieu, que ce que l'on reconnaît alors comme monumental ne l'est qu'à condition d'avoir agi comme repoussoir sur ce même spectateur: tension, donc, qui oppose illusion (temps fort de l'effet monumental *repoussant*) et l'envie du spectateur d'y interférer (possible intrusion dans le temple, par exemple). Ainsi, cette manière de conjuguer dans l'œuvre deux partis prenant à rebours la participation du spectateur (ébloui mais tenté de percer ce qui fait écran) fait de la pratique

ce lieu où sont appelés à être juxtaposés dessus (illusion) et dessous (mobiles) de la représentation; ici pour des raisons formelles, tantôt pour des motifs poétiques; mais jamais dans le but de justifier un seul point de vue. Et c'est là ce que je crois être le bien-fondé de l'œuvre: dans la suggestion d'images appelées à se dérober à elles-mêmes. Un matériau potentiel, une certaine présence, une telle proximité: Eva Brandl séduira toujours par les efforts qu'elle met à faire de la production artistique un espace à reconstruire inlassablement, d'où le langage poétique qui y retentit¹.

1. Voir aussi *Vie des Arts*, XXVIII, 114, 71 et XXX, 119, 17. N.D.L.R. – Une installation d'Eva Brandl est présentée au Musée d'Art Contemporain, de Montréal, du 1^{er} mars au 17 mai 1987.

MISE AU POINT

Dans un article sur Pierre Ouvrard (N° 125, p. 67), M. de Roussan affirme que ce praticien serait «quasiment le seul dans sa catégorie après que d'autres relieurs d'art, comme Simone Roy et Jacques Blanchet, eurent perdu patience».

Mme Benoît-Roy nous a gentiment fait savoir que, même si elle n'a plus pignon sur rue, elle n'en continue pas moins à exercer son art. Par ailleurs, la Présidente de l'Association des Relieurs du Québec, Mme Monique Lallier Prince, nous informe que l'Association regroupe près de deux cents membres, dont trente relieurs professionnels du Québec (outre plusieurs en Ontario, aux États-Unis et en Europe), des étudiants et étudiantes en reliure, des bibliophiles, des amateurs. L'Association publie même une fort intéressante revue, *Le Journal*, qui en est à sa quatrième année. Mme Lallier Prince ajoute qu'à Montréal plus de cent élèves fréquentent cinq ateliers où l'on enseigne la reliure.

Comme on le voit, la déploration de M. de Roussan est prématurée et risque de nuire aux relieurs d'art, ce qui n'était assurément pas dans ses intentions.

On trouvera, dans *Vie des Arts*, XX, 80, 70, un compte rendu illustré d'une exposition de Mme Benoît-Roy.

Jules BAZIN