

Expositions

Volume 33, numéro 132, septembre–automne 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53860ac>

[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

(1988). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 33(132), 62–71.

Robert Deschênes

Néo-expressionnisme ou *graffitisme*?

Lors de sa dernière exposition à la Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges, du 9 au 28 février, Robert Deschênes proposait des œuvres, toutes issues d'une production parisienne, à la limite de ces deux approches formelles.

Graffitisme, pour son côté caricatural et son geste spontané, où l'exagération des traits et le traitement satirique se plaisent à nous glisser un sourire amusé. Néo-expressionnisme pour le rythme, la couleur, la maîtrise gestuelle et la charge émotive qui se dégage de l'ensemble des tableaux.

Le plus souvent sur fond sombre, l'artiste applique à coups brossés du pinceau des traits d'une blancheur éclatante. Les traits sont expressifs et énergiques. On sent chez cet artiste la maîtrise de sa technique comme un geste libérateur, la décharge d'une obsession qui accaparerait le champ de sa conscience. Le jeu de clair-obscur a pour effet de produire une luminosité dramatique qui se répand jusqu'au delà des toiles.

La tête des personnages masculins est souvent supprimée et remplacée par des objets qui évoquent l'enfance dans le sujet (carrosse) et dans la forme du graphisme. A travers les cadres lumineux évoluent ces corps tronqués, comme si l'artiste voulait en estomper la personnalité intrinsèque.

Cherche-t-il à dénoncer des préoccupations individuelles ou sociales? Cherche-t-il à nous exposer des réalités que l'inconscient tend à masquer? Mais là est-il son véritable propos? Comme l'artiste le dit lui-même, «les thèmes qui servent de prétexte ont peu d'importance».

L'atmosphère dramatique à laquelle nous étions conviés découle probablement d'expériences antérieures. Robert Deschênes a débuté dans sa carrière dans les années 70. Jusqu'à présent, il s'est consacré davantage à la performance, aux installations, à la conception théâtrale et à la production de décors. Le comique et le dramatique ne sont-ils pas des caractéristiques propres au théâtre?

Deschênes arrive donc à réunir ces antagonismes autant par le traitement que par la thématique. Grâce à la couleur, à un agencement réfléchi, l'artiste réussit à créer de véritables puits de lumière d'où émane un évident magnétisme.

France Pelletier

Roland Poulin

Le temps ralenti (à Hélène), dernière œuvre de Roland Poulin exposée à Montréal avant *Les temps chauds*, dépeint une conversation infinie entre deux blocs s'enfonçant dans le sol. L'un se voit comme un large tombeau chevauché par une table; dans l'autre, deux formes similaires desserrent leur étreinte: une peinture bourgogne frottée dans la surface du bois vient marquer les zones de tensions duelles.

Les planches de bois compressées ruissellent d'une colle qui fait couler ses filets sur les parois, comme autant de sécrétions qui s'épanchent dans l'acte de serrement des matériaux. Les formes, sous l'emprise, dévient de leur configuration première: le bord gauche du tombeau rétorque au coup de la table sur son bord droit, coup si fort qu'elle s'affaisse triangulairement sous la ligne d'assiette. Les pattes se retrouvent sur deux plans, violemment écartées par l'angle.



Roland Poulin
Le Temps ralenti (à Hélène), 1987.
(Photo Richard-Max Tremblay)

Ce tombeau va vers l'autre bloc, formes horizontales appuyées l'une sur l'autre, fendues au centre où s'exhale comme un poudroiement rouge. Sur la face attenante au tombeau, un rectangle se creuse, le bois rayonne, rouge comme de l'acajou patiné.

Stèle aux pierres descellées par le mouvement imperceptible du sol à travers les siècles, cette forme dédoublée répond, dans l'ouverture de sa verticalité, à l'écrasement horizontal de l'autre: elle est son contrepoids, sa juste mesure. A l'accouplement désespéré, elle oppose l'élévation.

Le temps ralenti (à Hélène) est inspiré par *L'hymne à la nuit* écrit par un Novalis marqué par la mort de sa fiancée, rêvant d'union mystique. Poulin a su, ici, reprendre la métaphore de ses dessins et transcender le mouvement arrêté des formes par un symbolisme qui touche au sublime. (Galerie Chantal Boulanger, du 19 février au 20 mars.)

Claire Gravel

Femmes de parole et écologie

La Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges nous proposait, une fois de plus, du 5 mars au 10 avril, un événement particulier: onze femmes artistes se réunissaient pour nous présenter leurs réflexions à partir d'un thème commun: l'écologie.

Un sujet qui aura ni plus ni moins suscité autant de questionnements, de préoccupations, que de démarches différentes. En quelque sorte, un dialogue artistique et sociologique sollicitant notre prise de conscience, secouant notre esprit enclin à l'apathie.

Avec les photographies de Marie-Jeanne Musiol, on retrouvait le rapport de l'être avec son milieu par la présence d'un corps (celui de l'artiste, du regardant ou celui de l'ombre fixée sur la photo), dans un endroit, à un moment donné, qui ne s'imprimera dans l'histoire que par les traces qu'il laissera sur son passage, comme l'empreinte des pieds sur une plage (*Traces N° 2*)... à moins que la vague estompe... à moins que le temps efface. Quant à Pnina Gagnon, ses images au pochoir étaient présentées sous la forme d'un livre, comme pour y fixer le concept d'historicité renforcé par le thème et le moyen technique utilisés, c'est-à-dire une série de photographies superposées, décalées, montrant l'ouverture naturelle de la terre évoquant la caverne: *The Cave book*. Chantal duPont, elle, avec son installation-vidéo, engageait le spectateur à chercher l'origine de l'homme, à participer à la recherche. Une succession de boîtiers sur le sol et sur le mur perpétuait l'emboîtement de la télévision, accentuant ainsi le principe d'infinité. Marie-Josée Noiseux tenait un discours plus actuel et plus social. Deux animaux, mi-loup, mi-cochon, l'un par dessus l'autre dans une arène. Pied de nez à la superficialité de l'être? Qu'on soit choqué, gêné ou d'accord, du moins on ne pouvait rester indifférent. Avec *La Grande mer rouge*, Francine Péloquin soulignait, elle aussi, l'écologie humaine: la dualité de la vie et l'effort de survie. Un polyptyque où deux femmes, l'une dans la fleur de l'âge et l'autre vieillissante sont désunies par la mer; l'une est tournée vers ce qui l'attend et l'autre regarde déjà le néant. La facture est traitée avec une texture apparente et d'un geste assuré.

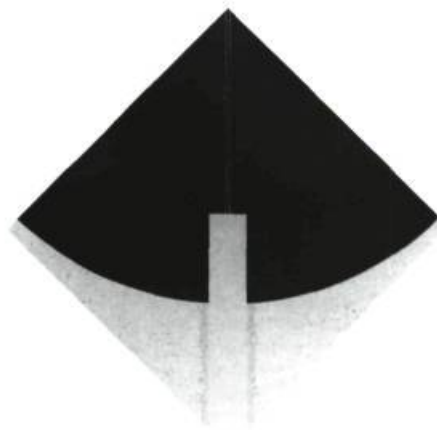
Certaines artistes ont analysé l'écologie dans son sens étymologique («oikos» du grec qui signifie «maison, habitat»). Marie Bineau évoquait le rapport de l'être, en particulier la femme, avec son milieu immédiat, son intimité, son chez-soi. Pour sa part, Michèle Tremblay-Gillon présentait une installation de forme architecturale dont chaque «fenêtres/tableaux rendaient hommage, d'une part, à quelques femmes artistes du Québec et, d'autre part, à celles qui traversent l'Histoire inaperçues».

Le sentiment d'inquiétude face à l'avenir fut abordé par les tableaux hyperréalistes d'Yvette Froment sur l'environnement menacé, *La Mine de silice, Une si petite charge*. Sur le sol de la galerie des roches de silice, une chaudière... tout ce qui pourra peut-être nous en rester. Quant à elle, Joanne Plourde inventait ses propres environnements. Une référence géographique dont l'adjonction d'éléments hétéroclites (matériaux et objets récupérés) en désarticulait la représentation. Ironique quoique lucide, comme dans *L'île aux petites poubelles*. En effet, on ne peut parler écologie en oubliant la récupération. Lorraine Fontaine nous proposait une réflexion à partir de l'antithèse

Le retour de James Guitet

Absent de Montréal depuis dix ans, James Guitet y effectue un retour triomphal avec deux expositions simultanées: soixante-neuf œuvres ou Propositions, à la galerie de l'UQAM (du 3 mars au 2 avril 1988) et quarante et un numéros des X Positions à la Galerie John A. Schweitzer (du 3 mars au 3 avril 1988). C'est à Monique Brunet-Weinmann que nous devons le rare plaisir de reprendre contact avec cet artiste et de voir sa production des dix dernières années, tout entière placée sous le signe d'une architecture mystérieusement accordée à cette démarche créatrice qui offre au regard, sur divers registres, une remarquable homogénéité de réflexion et de traitement.

À l'UQAM, nous sommes au centre d'ensembles répartis selon une dynamique très étudiée. D'abord, ce qu'on peut considérer de petits ou moyens formats, comme *Suite Cakti, Peinture(s) à feuilleter, A Gilles Corbeil, Suite Chthonienne*, où se retrouve l'esprit de l'icône, cette «fenêtre sur l'Absolu». Dans la géométrie colorée de la surface, s'ouvrent parfois de minces lucarnes oblongues, ou carrées, ou triangulaires, découpes aspirant le regard vers le centre de l'énigme, vers un infini questionné. Les tons rappellent le velouté du pastel (ocre, gris, rose, violacé, mauve, rouge). Parfois encore, la partie centrale se trouve comme oblitérée par un voile peint qu'il faut soulever – geste transgresseur, initiatique – et qui recouvre un autre tableau qui s'en voit exhaussé, magnifié, quand ce n'est pas le cadre retourné qui reçoit ainsi un cache, apposé sur l'envers d'une œuvre devenue problématique, infiniment (A J.S. Bach). Toujours le sacré affleure, appelant le recueillement et le silence. Les grands formats renvoient davantage encore à des architectures (fausses portes de mastabas égyptiens), comme *80/80.7.81*, ou *A Giotto*, cérémonial tout en verticalités de rouge et de gris, avec un panneau de toile flottant qui dissimule un plan onirique à même le châssis. James Guitet va encore plus loin que le précepte de Flaubert («Il faut peindre des tableaux, mais des tableaux complets: peindre le dessus et le dessous»): il élabore en plus un intérieur de l'œuvre, qui en devient comme l'âme, le point de jaillissement de la forme picturale. Plusieurs titres invocatoires (ou dédicatoires) réfèrent à la pensée (*Socrate, François d'Assise, Wittgenstein, Husserl*); à la musique (*Bach, Berlioz*); ou encore à la peinture même – retables, polypytiques – de *Cimabué, Simone Martini, Paolo Ucello, Fra Angelico*... Enfin, extravagantes constructions, architectures livresques à la monumentalité miniaturisée, les *Livres blancs*: véritables découpages infinitésimaux, page à page, creusant dans la masse par strates successives le temps et les volumes. Fabuleux espaces ainsi modulés,



James Guitet
à P. Ucello, (détail), 1983.
Peinture; 100 x 100 cm.

et qui édifient sous nos yeux des villes mythiques à géométrie variable, des lieux sacrés (babyloniens, aztèques), des arènes, des stades, des portes, des labyrinthes. Archéologies rigoureuses, fascinante mise au jour de secrets millénaires enfouis, de civilisations vierges, au terme de fouilles patientes, vertigineuses. Certains de ces livres portent même de brefs textes – qui deviennent alors, véritablement, prétextes, *Comment-Taire*, donc muets, donc de l'indicible, de la pure contemplation.

Chez John A. Schweitzer, un autre univers s'offre à nous, et pourtant semblable, en *Suite(s)* ou *Solitaire(s)*: miniatures emblématiques, réductions extrêmes des champs et des motifs. Nous sommes devant des condensés des formes architecturales de l'UQAM, partant de questions similaires, dans des tons rappelant ceux des grands formats, mais en plus précieux peut-être, dans l'infini raffinement de l'aquarelle et du papier de soie. Cercles ou carrés constituent des séries de thèmes et de variations, ou encore des surfaces uniques, isolées. L'ensemble a été conçu par l'artiste comme une installation, et les pièces – qui suggèrent parfois des enluminures – ont été choisies par lui en fonction de l'espace même de la galerie. L'accrochage obéit à une rythmique strictement déployée, ponctuée par des points d'éclairage autant que par la disposition des miniatures. Ces 143 œuvres, exécutées entre 1984 et 1988, forment au total 41 numéros.

La possibilité d'envisager d'un même regard cette production de dix années aide à mieux saisir le sens profond de la recherche de James Guitet: expérience hautement stimulante, contemplation aussi rarement gratifiante. Il faut souhaiter qu'il se fera plus fréquent désormais: un travail aussi substantiel, aussi riche, apparaît peu souvent à nos cimaises.

Jean-Pierre Duquette



Michèle Tremblay-Gillon
A coeur ouvert, 1988.
Peuplier peint; 163,5 x 91,5 x 91,5 cm.
(Photo Daniel Roussel, Centre de Documentation Yvan Boulerice)

nature/culture par un assemblage (branches, pierres, etc./fragments de photos, de cartons, etc.), réorganisé dans un espace imaginaire, sans calcul ni contrainte. Diane Boulay-Dubé, elle, recycle la matière: des objets de plastique classés par couleur et réunis dans des colonnes de plexiglas. Soulignerait-elle ainsi la particularité des contenus culturels, ou bien une société plastique de consommation?

Malgré tout ce que peut suggérer un thème comme l'écologie, rien ne nous était fourni d'emblée à cette exposition. Cela nous permettait justement d'approfondir, de transcender un tel propos.

France Pelletier

La planéité mise en boîte

«Boîte à boîte à boîte...» est-il dit dans une scène du théâtre de Ionesco. Lucio de Heusch expérimente à son tour l'effet de leur prolifération, qui est de (se) prendre au jeu de leur piège-gigogne: 46 boîtes exposées à Toronto, 40 chez Graff, du 31 mars au 1^{er} avril 1988, plus petites (28 x 13 x 9 cm) que les «pharmacies» de 1985 (61 x 35 x 17 cm), sorties de la *Boîte no 45* qui en contenait trois. Dans cette série *Analogie*, elles acquièrent leur autonomie tout en restant *ouvertes* à la lecture comparative et globale qu'appelle leur disposition en duo vertical et en suite sur les murs. La vitre frontale a disparu, qui (en) fermait, qui renforçait l'effet de cadre et renvoyait en surface le regard, lequel se voyait regardant.

L'abandon du plan réfléchissant ne signifie pas que de Heusch cesse de réfléchir sur le phénomène du voir, ce que démentirait l'exemple de la *Boîte 11* construite sur une double analogie: avec les lunettes des Inuit dont la mince fente horizontale «regarde» le regardant; et avec une paire de jumelles l'invitant à se faire voyeur. Par contre, il indique que sa réflexion s'exerce différemment, d'une manière plus directement jouissive, libérée qu'elle est de la planéité obligée où s'enfermait la *grille* formaliste. Si son discours demeure formalisant, sa pratique ironise et, après avoir mis la planéité en boîtes, met en boîte la planéité!

C'est dire que cette série, sans avoir l'air d'y toucher, amorce un retournement dans l'ordre des priorités plastiques. Si Christiane Chassay avait raison d'écrire, en 1985, à propos du rôle de la couleur: «C'est elle qui annule tout effet perspectiviste, qui anéantit l'expressivité de chacun des bâtonnets. La couleur tend à aplatir leur effet spatial» – le rôle aujourd'hui capital des rapports colorés tend au contraire à restituer la perspective, ce qui représente un beau défi dans une profondeur réelle de 9 cm et sans le recours à l'illusionnisme pictural des lignes de fuite. Ici réinterprété, le principe de la boîte d'Alberti fonctionne, matérialisé sous trois formes qui multiplient les clins d'œil à l'histoire de l'art en leurs analogies référentielles.

Il y a la forme paysagiste qui restitue l'espace extérieur au-delà de la petite boîte et des tableaux qu'elle rappelle: le grand Nord du Groupe des Sept (no 38), le pointillisme minéral d'une *Falaise* de Monet (no 17), une *Marine* bleue de Manet, ou tel *Coucher de soleil* dans la forêt de Fontainebleau par Théodore Rousseau (no 14). La métaphore dépend de l'imaginaire du regardant et de la culture qu'il appose sur la culture et la nature. L'espace intérieur prend deux formes très culturellement connotées: le théâtre à l'italienne, la scène, boîte ouverte sur un décor architectural fonctionnant analogiquement comme place



Lucio de Heusch
Boîte # 1, série *Analogies*, 1988.
28 x 13 x 9 cm.

publique, palais, lieu privé; et le musée, boîte institutionnelle à collectionner, caser, classer, hiérarchiser objets naturels, artefacts, œuvres artistiques, histoires naturelle et culturelle. La majorité des objets assemblés par de Heusch sont des fabrications qui simulent, outre des œuvres picturales (Klee, Kiopini) et des artefacts (harpon inuit), les objets naturels eux-mêmes (cailloux, écorce), au moyen des riches textures colorées. C'est dire que les unités de couleur pure, vive, mate, des précédentes Boîtes ont totalement disparu, remplacées par l'atomisation des touches et des tons en accords précis, précieux.

De Heusch resserre le champ du voir, retient le regard par un recours à la miniaturisation qui se manifeste récemment chez de nombreux artistes, réaction contre le balayage en surface du plan à l'américaine.

Monique Brunet-Weinmann

Dessins hollandais de l'âge d'or

Organisée par M. Frederik J. Duparc, conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de Montréal, l'exposition *Le Paysage en perspective* – dessins de Rembrandt et de ses contemporains, fut montrée à Montréal, du 15 avril jusqu'au 29 mai 1988. Elle réunissait cent cinq dessins de la période d'or de l'art hollandais et était accompagnée d'un excellent catalogue rédigé par M. Duparc. Il faut saluer cette exposition comme un événement majeur dans l'histoire récente de l'institution montréalaise, d'autant plus qu'elle fut présentée avec la sobriété qui convient à ce type de manifestation.

Depuis les croquis rapides tracés sur quelques centimètres carrés de papier par un Jan van Goyen en voyage, jusqu'au dessin minutieusement colorié de Gerrit Battem, conçu comme un véritable tableau et comme tel vendu et conservé, c'est tout le savoir-faire d'un siècle exceptionnellement talentueux qui défilait ainsi devant nos yeux.

Le pittoresque des scènes d'hiver, dans la tradition flamande de Pierre Bruegel, continue d'intéresser le public tout le long du 17^e siècle (Avercamp, Van de Velde). D'autres artistes s'inscri-

vent dans la lignée de Van Coninxloo et de Vinckboons qui ont imaginé des forêts luxuriantes, où le feuillage argenté des premiers plans contraste avec des fonds ombragés et mystérieux. On trouve des échos de ce type de paysage dans les dessins de Van der Haagen, Lievens et Vianen. Le prestige de la culture méridionale se manifeste, ici et là, par l'emploi de ruines ou d'éléments architecturaux plus ou moins imaginaires (Asselijm, Breenbergh, Pynas), aussi bien que par des scènes idylliques de bergers au repos (Berchem).

Parmi les œuvres importantes de l'exposition, il faut signaler un petit dessin de Goltzius daté de 1603 (*Paysage près de Haarlem*, Musée Boymans-Van Beuningen, Rotterdam). Il s'agit d'un des premiers paysages typiquement hollandais: la surface de la feuille rigoureusement divisée en deux parties horizontales, une vision panoramique et, avant tout, la description attentive et agile d'un paysage familier.

Calviniste, bourgeoise et décentralisée, scientiste aussi, la Hollande occupe une place singulière dans l'Europe



Rembrandt van Rijn
View over the Amstel from the rampart.
Crayon, encre et lavis; 9 x 18,6 cm.
Washington, National Gallery of Art.
Coll. Rosenwald.

du 17^e siècle. Elle commandait un art à la mesure de l'individu qui habitait et travaillait dans ces contrées, un art davantage en rapport avec la réalité environnante et qui, plus simple et plus direct, se prêtait mieux au développement des recherches picturales. Un art, en somme, plus moderne, comme, à bien des égards, le pays qui l'a suscité. Cette modernité se manifeste précisément par la facilité et la concision du dessin. En ce sens, si les dessins de Vroom peuvent décevoir par leur côté laborieux, ceux de A. Bloemaert et de Rembrandt sont en revanche des œuvres spontanées, souples, émuantes de simplicité. Le *Paysage d'hiver*, de Rembrandt, en étonnera plus d'un: il est composé de quelques lignes tirées à bout portant, de minuscules graffiti nerveux et de deux ou trois taches d'encre. En définitive, notre modernité à nous n'est pas aussi récente qu'on le pense.

Luis de Moura Sobral

André Mongeau

L'exposition des travaux récents d'André Mongeau regroupait sept œuvres datées de 1984 à 1987, dont le fameux triptyque *Anne, ma sœur Anne* exposé à l'Art pense, en 1984. Cette œuvre, dans sa découpe structurale suspendue d'un paysage identique en trois temps: dessin au prisma-color, photographie de ce dessin et accumulation des crayons dans la zone vide de l'image, entre le moutonnement des nuages et la ligne de l'horizon, avait bien l'allure d'un questionnement critique et pouvait faire croire à un Mongeau plus conceptuel que postmoderne. Or, il n'est ni l'un ni l'autre.

Cette exposition est l'affirmation d'un genre: le dessin de paysage, allié à un style, le pointillisme, lesquels produisent, contre toute attente, des œuvres d'une nouveauté étourdissante.

André Mongeau est un poète: il écrit sa peinture, point par point: les vallées, les collines, jusqu'à la fulgurance, l'éclat insoutenable du soleil sur les lacs. Ses paysages sont à perte de vue. Ils s'étendent sur des fragments entiers de pays, luxuriantes forêts aux courbes frémissantes sous la profusion des coups de crayon. Devant ces vibrants espaces, on a l'impression d'entendre le chant du monde.



André Mongeau
La Route rouge, 1988.
Dessin.
(Photo Michel Gascon)

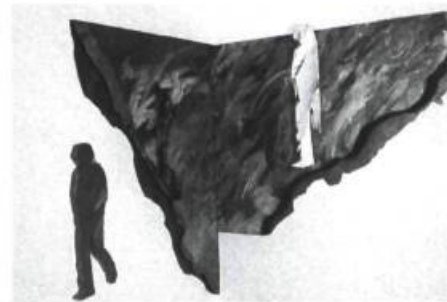
Mongeau écrase la pointe de ses crayons sur le masonite comme les postimpressionnistes le faisaient avec de fins pinceaux: ses études de couleur sont aussi délicates que les fleurs.

Dans ces paysages immenses à vol d'oiseau, des trouées blanches des cours d'eau jaillissent toute la lumière, figure de craie, aveugle, préhistorique, de l'existence humaine. (Galerie Don Stewart, du 28 janvier au 13 février).

Claire Gravel

Marcher vers le communicable Les morceaux d'espace de Gilles Boisvert

Un panorama particulier s'impose lors d'une exposition de Boisvert: celui de personnages-clichés, de personnages-quadams, éperdument découpés par la même matrice pour une même série de tableaux. Mais ces silhouettes uniformisées ne sont guère pareilles: colorées différemment, occupant un espace différent, diversement fragmentées et jouxtées au sein du tableau ou au dehors. Depuis la période des Blues des années 80, elles sont encore immensément seules, malgré leurs poses obstinément sérielles. Elles n'ont en commun, à vrai dire, que la direction de leur marche. Mais quelle direction? Cette fois-ci, elles n'avancent pas vers nous et ne semblent toujours pas se voir (voir leur propre image), comme une marchandise inerte qui passe. L'autre vision, qui semble avoir trait au même problème, concerne les cadres récalcitrants, petits et grands, sectionnés, obliques, de couleurs vives, se répondant les uns aux autres et barrant parfois la route visuelle du regardeur. Toute une narration pourrait surgir aussi des motifs expressionnistes de ces morceaux de couleur, bigarrés, superposés en couches de fond, mêlant, parfois même, leur teinte et leur texture à celles des personnages, ou circonscrivant en négatif blanc l'espace jadis *humainement* occupé. Les tableaux les plus déroutants sont certes les grands tableaux triangulaires, presque organiques. Ici, la communication est bel et bien *bloquée* et la réification *accomplie*. Lorsque le mur se bute au plafond, le personnage rouge qui marche devient témoin sur le bord droit, tendant sa silhouette comme corps martyrisé. Mais en même temps, il participe à une étrange odyssee: il penche, et semble alors nous annoncer son avancée fantomatique dans la couleur, sa prosternation, sa perte. Au plafond, faisant le guet, trois ombres violettes assistent à la scène d'une absorption fatale. Personnages multipliés encore, lacérés? Ou transfigurés? Seules les ombres détiennent le mot de passe. Dans le tableau E N° 6, la même figure devenue presque noire, se tient comme à rebours du parcours, de l'autre côté du grand papillon mauve. Il ne reste plus que deux tronçons d'elle-même, flanqués perpendiculairement au motif dans les deux murs qui se rencontrent, comme seul souvenir. Un dernier regard sur les pièces exposées nous donne l'impression dramatique globale (quelque peu éloignée du pop des années 70) que toutes les figures ont été taillées dans le même *morceau*, mais qu'il serait en même temps enfantin de reconstituer le puzzle du moule instrumental, des univers multiformes et éphémères derrière lesquels tout est syncopé en chose atone.



Gilles Boisvert
Morceau d'espace #6, 1988.
165 x 119,4 x 157,5 cm.

Puis, dans une ultime virevolte, ce dernier coup d'œil d'ensemble est brisé. Il suffit alors de suivre l'outrance joyeuse de la seule couleur rouge hors des personnages et des cadres cinglants, pour quitter la figuration de l'impasse et entrer dans l'espace pictural. Une note ironique nous reste enfin, lorsqu'à la sortie de la galerie, dans des sculptures de format réduit, une foule anonyme mais dense et rieuse, façonnée de pièces minuscules en métal blanc tordu, semble danser sur une plaque de cuivre comme sur une patinoire. C'est dire que l'art aura encore une fois assumé esthétiquement le scandale. (Galerie Don Stewart, du 18 mars au 2 avril.)

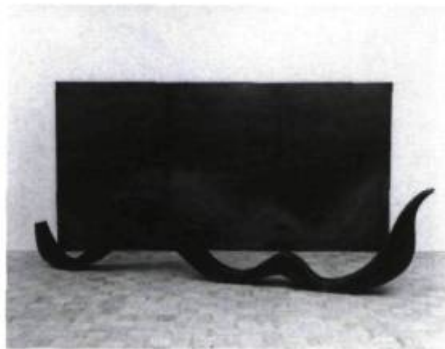
Suzanne Foisy

Sculpture 88 à la Galerie Daniel

A la différence des galeries qui, faute d'espace, peuvent seulement exposer, de temps à autre, quelques sculptures, ou de celles qui n'en ont tout simplement pas le désir, la Galerie Daniel n'est dépourvue ni de ce privilège ni de cette ambition. Aussi, la manifestation Sculpture 88 (du 4 au 27 février) constituait-elle une agréable occasion de voir rassemblées trente-sept œuvres, dues à trente-deux sculpteurs et, partant, livrait un profil des antécédents et du devenir de l'art sculptural.

Si l'on en juge par *L'un et l'autre*, réalisation d'Yves Louis-Seize, la situation de la sculpture au Québec invite à l'optimisme. Sur le plan de la technique, Louis-Seize a en effet su exploiter ingénieusement les propriétés de l'acide pour explorer et mettre à nu la surface sous-jacente du métal soudé et créer ainsi, à partir d'une matière fondamentalement indocile, des effets d'oxydation richement nuancés, voire même chatoyants.

La virtuosité de l'artiste n'est pas moins digne d'admiration. A preuve, sa manière de faire naître une interaction entre trois panneaux d'acier accolés et



Yves Louis-Seize
L'Un et l'autre, 1987.
Acier soudé et traité à l'acide.

un ruban d'acier distinct du reste de l'ouvrage et dissocié de cet arrière-plan en aplat auquel il répond en lui opposant les mouvements rythmiques de ses ondulations sensuelles. Le regardeur pouvait entrevoir, dans cette gestuelle interactive ritualiste, une référence biblique, l'image de Moïse changeant son bâton en un serpent menaçant, sous les yeux d'un Pharaon inflexible.

L'ensemble des œuvres présentées aurait toutefois gagné à être plus homogène, fait qui semble endémique dans les expositions de pareille envergure et d'une telle diversité de sujets, de matériaux et de propos.

Au nombre des sculpteurs qui se démarquaient par un discours solide et hardi, et qui paraissaient les plus aptes à saisir la contemporanéité historique et à la rendre de façon significative et percutante, citons Sue Bartley, Harvey Giesbrecht, Jean Brillant, David Tolley, Rusdi Genest et Stephen Careau.

Et comment s'empêcher de penser que plusieurs de ces créateurs, en l'occurrence Isabelle Grondin, Nasanobu Atsuchi, Jean-Pierre Morin, André Marchand et Serge Beaumont, élaborent peut-être aujourd'hui les artefacts de demain, au moyen d'objets que quelque archéologue pourrait bien, dans quelque mille ans, exhumer et questionner afin de connaître les artistes et la civilisation qui les a produits?

Dans ce vaste registre, figuraient également des pièces pures, travaux de Joan Esar et d'Yves Trudeau, notamment, des interprétations soignées et résolues, dans le style qui est à la base de leur longue carrière. Et il y avait même place pour une touche d'humour, comme en faisait foi le bronze de femme de Gérard Bélanger, dans l'exubérant élan de ses lignes.

Lawrence Sabbath
(Traduction de Laure Muszynski)

Michèle Drouin

«Volupté de l'astre acquérant sur ma cuisse le pouvoir des conques sonores», ces paroles extraites de *La Duègne acroupie* (Les Herbes Rouges, 1978) de Michèle Drouin, poète à ses heures, disent le déferlement lumineux de sa couleur.

Couleur à la fois douce et franche, dont la rutilance s'épanche en larges bandes, traits montés d'un seul geste de la raclette sur la toile crue, formes phalliques lisérées de pâte fluide.

Jamais ce vieux «fond sensuel de la couleur», dont parlait Matisse, n'a vibré avec autant d'allégresse que dans l'œuvre de Drouin. Elle va jusqu'à utiliser des couleurs fondantes et sucrées: des roses intenses dans *Le Soulier de Rimbaud* et des verts menthe dans *Exubérantes musiques*, avec la folle liberté que plus de trente années de travail sur la structure picturale rendent possible.

Ces paysages utérins semblent être touchés par une grâce qui les illumine de l'intérieur. Autour des mouvements sinueux des boucles sous la turgescence des lignes prennent place des zones de tonalités assourdies, où la couleur a pénétré profondément dans la toile, dont le grain reste visible.



Michèle Drouin
L'échelle vue par la femme de Jacob, 1987.
Acrylique sur toile; 203 x 106,7 cm.
(Photo Jean-Pierre Beaudin)

Ces aires décrivent des espaces cosmiques: elles sont l'instance du tableau, où s'inscrit la scène primordiale, celle où se télescopent des forces vives. *La Pyramide amoureuse* est un triangle fertile; les *Roues sur la mer*, où viennent s'agglutiner de grands bras d'eau, devient une bouche féconde, ouverte et mouillée.

Toute l'exposition respandit de ces œuvres radieuses aux titres évocateurs: *Remuer dans le chaos*, *All that is solid melts into air*, *Pur sang, pure couleur*. L'affirmation de la surface se joue en même temps que celle d'un lyrisme issu d'une gestualité large et assurée, qui accueille les accidents comme l'expression de sa force. La peinture respire et l'on croirait entendre, à travers ces quinze tableaux, la pulsation d'un monde imaginaire. (Galerie Elca London, du 16 avril au 5 mai.)

Claire Gravel

Ghitta Caiserman-Roth

Un printemps bien rempli pour l'artiste Ghitta Caiserman-Roth: cinq expositions majeures à travers la province, dont deux à Montréal, l'une à L'Art Français (6 au 24 avril) et l'autre à la Galerie HEC (24 mars au 9 mai).

Artiste renommée, Caiserman démontre à travers ses œuvres des préoccupations d'ordre social. Préoccupations qu'elle intègre d'une manière fort personnelle. Ses images font appel à notre intériorité et représentent un des reflets de la société: celui que l'on évite de regarder.



Ghitta Caiserman-Roth
Figures, 1988.
Acrylique; 150 x 119,4 cm.
(Photo Mark Montebello)

S'infiltrer dans les images de Caiserman devient une confrontation entre le monde réel et le monde des apparences. Critique sociale? On peut en douter. Comme l'artiste le dit elle-même: «Je veux évoquer et non décrire.» Il semblerait donc qu'il s'agisse d'une interrogation qui prend naissance tout d'abord dans son propre univers mental. Exploration à travers des souvenirs, des désirs, des contacts, des ruptures, qui nous touche et nous rejoint.

Ici, le souffle créateur s'alimente de la nature humaine pour s'exprimer. L'ensemble de ses ouvrages regorgent d'archétypes humanisés, comme dans *Undressing Figures*, *Masquer-Démasquer (corps)*, *Démasquer-Déshabiller...* Par l'ajout d'un masque, ces personnages manifestent une double personnalité, parfois mystique, parfois évidente. Le masque apparaît comme la manifestation d'un soi immuable. La seule façon d'amener un changement serait donc de démasquer. «De» indiquant en latin la privation, la séparation, c'est-à-dire priver le soi de son immuabilité ou la mise à nu de la fragilité de l'être, de la vulnérabilité de l'égo. Les masques, ici, prennent souvent vie et transcendent la perception initiale.

Picturalement parlant, comme pour soutenir ce qu'elle voudrait communiquer, sa thématique s'appuie sur des jeux de transparence, sur de subtiles voiles colorés qui traduisent un certain mysticisme, une atmosphère onirique. Les coloris vaporeux (en grande partie terreux), nous poussent à voir plus loin que ce qui nous est montré.

L'œuvre de Caiserman-Roth étonne par le fait qu'une simple couche picturale, tangible, contenant un message, puisse nous pénétrer comme un soleil qui ferait éclore la fleur de notre inconscience. Ces œuvres ont réussi ce coup d'émotion inattendu.

France Pelletier

Puis le Musée de Montauban présente une douzaine d'études d'Ingres pour *L'Apothéose d'Homère* du Louvre. Malgré un désordre apparent, on constate que chez cet artiste, rien n'est laissé au hasard. Enfin, le Musée d'Albi offre une vingtaine d'œuvres de Toulouse-Lautrec provenant de son exceptionnelle collection. Pièces mineures dans l'ensemble, peu ou pas connues: des dessins surtout de ses personnages de prédilection et de ses amis.

Le mérite de cette petite exposition sans grande prétention est, par delà l'étude plus sérieuse qu'elle pourrait susciter, de procurer un agréable moment et un réel plaisir.

Jean-Claude Leblond



Film *Le Sud*, de F.E. Solanas, Argentine.

Trois Grands Maîtres à l'honneur au Musée Marc-Aurèle-Fortin

Dans le cadre d'une tournée de promotion de la région française Midi-Pyrénées, le Musée Marc-Aurèle-Fortin présentait, du 9 mars au 9 avril, une très jolie exposition de trois grands maîtres, dont la mémoire est honorée par un musée situé précisément dans cette région de la France.

Goya, Ingres et Toulouse-Lautrec, tout un menu composé d'œuvres mineures mais néanmoins intéressantes. Une vingtaine d'eaux-fortes allégoriques de Goya, *Les Caprices*, provenant du Musée de Castres, donnent le ton d'une exposition intimiste dans un musée non moins intimiste.



Francisco Goya
Le Sommeil de la raison engendre des monstres.
Eau-forte; 37,3 x 26,2 cm.
Série C, 6ième tirage 1890-1900.
France, Musée Castres.

Carrefour du cinéma mondial

S'il n'a pas donné lieu à des découvertes majeures, le 41^e Festival de Cannes a néanmoins permis la confrontation d'un ensemble d'œuvres fort estimables, dont les qualités réelles se sont en quelque sorte trouvées masquées par d'autres films parfaitement médiocres qui ne méritaient aucunement d'être retenus dans la Sélection officielle. Des films comme *Miles from Home*, de Gary Sinise (USA), *Mañana Sere Libre*, de V. Aranda (Esp.), ou *L'Enfance de l'art*, de F. Girod (Fr.), sombrent dans un ridicule achevé.

D'entrée de jeu, ce Festival a confirmé la piètre qualité du cinéma français, avec *Le grand bleu*, de Luc Besson, alors que, de toute évidence, les Américains n'étaient pas représentés par leurs meilleures productions, avec des films comme *Patty Hearst*, de P. Schrader, ou *The Milagro Beanfield War*, de R. Redford. Seuls des films comme *Chocolat*, de Claire Denis, et *Bird*, de Clint Eastwood (eh oui!), ou l'incroyable *Willow*, de Ron Howard, ont empêché les navires français et américains de sombrer: ils ont même constitué quelques-unes des heureuses surprises de cette manifestation.

Dans ce contexte, des films de la section Un certain regard, comme *Les Portes tournantes*, de F. Mankiewicz (Canada), ou *De sable et de sang*, de Jeanne Labrune (Fr.), étaient dignes de la Compétition, alors que d'autres, comme *Les Cannibales*, de Manoel de Oliveira (Port.), auraient reçu un meilleur accueil dans le cadre de cette section.

Toutes sections confondues, et par delà un certain désarroi facilement observable dans la production internationale, on est étonné par la ténacité du cinéma polonais, remarqué avec un film sans aucune concession, *Tu ne tueras point*, de K. Kieslowsky, et par l'étonnante resurgence du cinéma britannique, vérifiable dans l'ensemble des sections, où l'humour décapant le dispute au plaisir du cinéma, avec des

films tels que *Distant Voices*, *Still Lives*, de T. Davies, ou *The Raggedy Rawney*, de Bob Hoskins. *Pascali's Island*, de J. Dearden, d'une facture plus classique ou, surtout, *A World Apart*, de Chris Menges, qui concilie avec intelligence et sensibilité les notions de spectacle et de conscience politique, témoignent aussi de la diversité de ce cinéma. Ce premier film de Menges comme réalisateur montre assez bien la vacuité de la grosse machine hollywoodienne pour rendre compte de certaines réalités (l'apartheid en Afrique du Sud), comme on avait pu le ressentir devant *Cry Freedom*, axé sur le même sujet.

Les films de recherche sur le langage propre au cinéma se font de plus en plus rares. A cet égard, *Mon cher sujet*, d'A.-M. Miéville, se distingue nettement, par son écriture résolument moderne et par la qualité de son regard, dans l'exploration sensible des sentiments, par les moments de grâce inspirée qu'il recèle. Il est de ces films, comme *De sable et de sang*, de Jeanne Labrune, plus abordable pourtant, qui passent inaperçus dans la cohue d'un Festival.

L'un des thèmes majeurs de cette manifestation fut certainement celui de la mémoire, avec tout ce qui s'y rattache, allié à la représentation de l'enfance comme véhicule fictionnel. Mémoire culturelle pour *Chocolat*, de C. Denis, politique pour *Le Sud*, de F. E. Solanas, ou idéologique pour *Dear America: Lettres du Vietnam*, de Bill Couturie; et l'enfant comme élément d'ouverture à tous les possibles, dans *Pelle le Conquérant*, de B. August (Danemark), *The Navigator: A Medieval Odyssey*, de Vincent Ward (Australie), ou *A World Apart*, etc. Tandis que J.-C. Brisseau, dans *De bruit et de fureur*, proposait une vision diamétralement opposée à celles-ci, hantée par la fuite dans l'imaginaire ou le suicide... Un autre de ces premiers films étonnants.

Gilles Marsolais

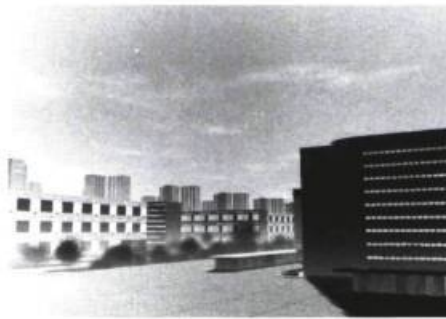
La banalisation du film sur l'art

Même si onze (!) des trente-trois films en compétition cette année ont été honorés d'un prix, le 6^e Festival International du Film sur l'Art (Montréal, 8-13 mars 1988) n'a pas été le lieu de découvertes majeures, comme ce fut parfois le cas dans le passé. Le prix du meilleur film est allé à un moyen métrage de C. Wilcox, *The Nights Belong to the Novelist*, consacré à la romancière Elisabeth Jolley, alors que *Le Corbusier* de Jacques Barsac, qui avait pourtant remporté précédemment le Grand Prix du 1^{er} Festival du Film sur l'Art de Paris, en 1987, n'a rien récolté.

Quoi qu'il en soit, on a observé, par ailleurs, un envahissement dangereux de la vidéo, avec son cortège de déficiences: écran minuscule, contours flous, images délavées, son inaudible. Quand l'amateurisme du tournage s'ajoute à l'effet du transcodage, le résultat devient tout simplement désastreux, comme on a pu le voir dans *Now I Know Snow*, où les Italiens Barberi et Castri échouent dans leur tentative d'établir une correspondance analogue avec l'œuvre de Snow. Par contre, dans *Waterproof*, J.-L. Letacon, par la vidéo, enrichit d'une dimension supplémentaire l'œuvre d'origine de Daniel Larrieu, ce ballet sub-aquatique qui se joue ici de la surface et de l'apesanteur, sur une partition musicale de J.-J. Palix. Et, en utilisant la célèbre séquence de l'escalier d'Odessa du *Cuirassé Potemkine*, Zbig Rybczynski a réalisé, avec *Steps*, un merveilleux *sacrilège* qui augure bien des possibilités de ce procédé technique.

Aussi, le Festival a prouvé une fois de plus qu'il n'est pas facile de réaliser une «biographie d'artiste». Dans la plupart des cas, le film (ou le vidéo) est axé sur une série d'entrevues avec des gens qui ont côtoyé l'artiste, entrelardée d'extraits de ses œuvres et, dans les meilleurs cas, on y ajoute quelques documents d'archives focalisant sur le défunt. Les documentaires consacrés à Grace Kelly, Maria Callas, Alfred Hitchcock, n'échappent pas à ces défauts.

Dans *Maria*, de T. Palmer (G.-B.), où alternent les films d'archives et les entrevues avec ceux qui ont côtoyé Maria Callas, l'approche biographique se trouve ravalée au niveau d'un reportage anecdotique du style *Paris-Match*: les amours malheureuses d'une diva ou les tribulations d'un membre du jet set international. Le film vaut surtout pour les détails relatifs à sa jeunesse, mais certainement pas pour les trop brefs extraits de ses interprétations. Par contre, *The Spirit of Lorca*, de M. Dibb, réussit pour sa part à bien faire ressortir le particularisme de la région de Grenade et à y camper l'itinéraire de Lorca, avec l'aide du biographe Ian Gibson. Dans cette catégorie du documentaire, le prix est allé à *Mémoire - Un film avec Oskar Kokoschka*, d'A. Quendler, qui explore



Film *Le Corbusier*, de Jacques Barsac.

l'œuvre de l'artiste en la confrontant avec ses propres textes et en reliant d'une façon articulée le passé et le présent. Par contre, P. Schamoni, dans *Caspar David Friedrich. Borders of Time*, évite avec bonheur les recettes du documentaire biographique en optant résolument pour une approche de fiction et en se soumettant à ses lois.

Des films ou des vidéos qui ne figureraient pas nécessairement dans la compétition ont constitué par ailleurs d'heureuses surprises. Par exemple, avec une simplicité désarmante, David Hockney se livre à une comparaison convaincante des notions d'espace et de perspective entre les visions occidentale et orientale, dans *A Day on the Grand Canal With the Emperor of China, or Surface Is Illusion but so is Depth* (P. Haas), tandis que P.-A. Boutang témoigne d'une rigueur ascétique, en accord avec son sujet, dans son film consacré à *Jean-Pierre Raynaud*.

Gilles Marsolais

lieux d'exposition (en regard du nombre de praticiens, car Québec n'est pas si mal pourvue!), et contribue à démythifier le personnage de l'artiste, qui est encore, trop souvent auréolé de pathétisme à la Van Gogh...

Recrutés autant chez les professionnels de longue date que chez les jeunes artistes, l'éventail des participants déterminait d'autant la diversification des pratiques. Cependant, il faut reconnaître que c'est grâce à la collaboration de *locomotives*, dont la réputation déborde largement les limites de la capitale (tels Danielle April, Paul Béliveau, Lucienne Cornet, Lauréat Marois, Marcel Marois, pour ne nommer qu'eux), qu'Ateliers ouverts parvient si bien à piquer la curiosité du public. Celui-ci est en effet amené à découvrir d'autres productions, peut-être moins bien diffusées ou publicisées, certes, mais loin d'être sans intérêt.

Une constatation issue de la fréquentation assidue d'expositions depuis 1977, et renforcée par les trois présentations d'Ateliers ouverts: le glissement graduel, chez nombre d'artistes de la capitale, vers une figuration et un contenu émotionnel plus engageants. Ce qui est plutôt inusité, Québec ayant longtemps été le bastion d'un art surtout formaliste, qui favorisait la matérialité (notamment de la peinture) et ses effets. Mais il s'agit ici d'une hypothèse de travail qui mériterait d'être plus amplement développée, avec exemples (et contre-exemples, car il y en a) à l'appui...

Faisant suite au thème oppressant de l'enfance, qu'il développait depuis 1986, l'artiste de Québec Paul Béliveau a de nouveau séduit les amateurs d'art avec sa nouvelle série, intitulée *Suite Jéricho*,

QUÉBEC

Ateliers ouverts, une formule gagnante

Ateliers ouverts, voilà, sans conteste, une superbe occasion pour les amateurs d'art et tous les esprits curieux de tâter le pouls de la création *en train de se faire* dans la capitale. Cet événement culturel, qui remonte à 1984, regroupait alors quatorze artistes répartis en trois lieux. En 1986, la manifestation doublait de proportions! Stimulés par ces deux succès, ils étaient, cette année, quarante participants à inviter, tant les habitués des musées et des galeries d'art, que ceux qui ne le sont pas, à pénétrer dans l'antre *secret* de leur lieu de travail.

Cette vaste opération de relations publiques vise à mieux diffuser l'art actuel, davantage fréquenté par un petit groupe d'initiés. La formule d'Ateliers ouverts pallie, d'autre part, à l'insuffisance de



David Pelletier
White Lies, 1986-1987.
Résine époxy et fibre de verre; 152,5 x 170 cm.

à la Galerie Estampe Plus, du 10 avril au 5 mai. Son climat, toutefois, n'en est pas moins accablant, l'artiste mettant en scène des murailles aveugles et des forteresses closes, sortes de vestiges architecturaux un peu bruts alentour desquels circulent de minuscules personnages. La solitude et l'isolement dominant ces grands dessins en clair-obscur, où affleurent à peine quelques touches de couleur. La présence de quelques pièces marquées par de lointaines trouées de lumière, ou encore par une structure ascensionnelle (telle celle d'une cathédrale), permet toutefois au regardeur de comprendre que c'est bien d'une quête spirituelle dont il s'agit, et non d'une démarche désespérée. Les développements de Suite Jéricho ouvriront, à l'automne, chez Grunwald, à Toronto. Ce sera à surveiller.

Ce mal de vivre dont fait état Paul Béliveau a su trouver, à la Galerie du Musée, du 7 avril au 15 mai, un remarquable écho chez David Pelletier, un sculpteur de Toronto. Quasiment grande nature, ses corps humains subtilement disproportionnés, présentés dans des attitudes de résignation ou de souffrance, traduisent de façon fort éloquente la vulnérabilité des rapports entre les êtres. Un art viscéral, quasi insoutenable, peut-être parce que tellement réaliste dans son propos...

Servant de contre-poids aux thématiques qui précèdent, les immenses aquarelles du Montréalais Robert Savoie, (à la Villa Bagatelle, du 9 au 24 avril), sereines et méditatives, invitent le regard à l'errance. De toute évidence, ce peintre, autrefois graveur, maîtrise admirablement son art, qu'il nourrit par de fréquents voyages au Japon. Voilà des paysages d'inspiration calligraphique qui, composés de taches colorées, fluides et aériennes, apaisent et aiguissent l'esprit tout à la fois. Un fait rare en art contemporain. Du moins, en Occident.

Marie Delagrave

survol *Livres d'artistes – Made in Canada V*, du 14 octobre au 14 mars. On voyait pour la première fois, parmi les quarante-sept livres exposés, un fichier de Kathryn Lipke et un boîtier avec trois plaques de verre gravé de Réal Dumais figurant auprès d'éditions à tirage limité comme celles d'Eric Daudelin et de René Derouin.



Jean-Yves Vigneau
Dessin, 1988.
(Photo J.E. Allard)

Sur une autre lancée, Jean-Yves Vigneau proposait de faire éclater, avec *Traits de lumière*, des limites non plus catégorielles mais génériques. Ses grandes œuvres sur papier cumulaient des traces d'expériences antérieures en copigraphie et en gravure, avec le geste du dessin. Une première série rassemblait des variations de portes arquées où les emprunts étaient visibles: matrices sérigraphiées ou gravées de travaux précédents de l'artiste, qui se trouvaient ici rapportées et télescopées dans l'axe perspectif. Au creux de ces ouvertures se condensait une tension ambiguë entre les zones sombres, saturées de pigment noir, et les formes empruntées à la production antérieure.

Dans une deuxième série de dessins, l'artiste projetait des pans de mur d'une densité extrême, surmontés de frises aux connotations archéologiques ou architecturales. Le trait dessiné apparaissait dans sa fragilité et se détachait nettement de la masse sombre pour osciller entre la structuration et l'attrait de la dissolution. Dans ces fresques aux noirs magnétiques, trouées de plages ocre ou rouges, Jean-Yves Vigneau dépassait la cumulation de techniques mixtes des dessins initiaux, pour dévier, avec plus de fécondité, vers le jeu complexe des dévoilements. (Centre d'Exposition de Gatineau, du 11 mai au 5 juin)

Marie-Jeanne Musiol

OTTAWA

Une activité soutenue

La quinzaine de galeries de la capitale, qui maintiennent leur rythme habituel d'expositions, augurent bien de l'ouverture du Musée des Beaux-Arts du Canada. On pressent que l'irruption de ce grand musée – renouvelé – sur une scène artistique atomisée provoquera des percées. Ottawa deviendra-t-il un point d'arrêt obligé pour des expositions et des artistes jamais vus?

En attendant, la Bibliothèque Nationale poussait discrètement l'audace jusqu'à inclure des livres-objets dans son

TORONTO

Marsden Hartley (1877-1943)

Orphelin de mère à l'âge de huit ans, Edmund Hartley fut élevé par une sœur de son père qui le lui confia pour se remarier à une demoiselle Marsden. Edmund emprunta, par la suite, le nom de

sa belle-mère pour remplacer le prénom que lui avaient donné ses parents et chercha, jusqu'en 1935, la famille qui lui avait fait défaut enfant et qu'il trouva en Nouvelle-Écosse.

C'est là qu'habitaient les Mason qui le reçurent une seconde fois, en juillet 1936. Les choses allèrent on ne peut mieux jusqu'au 19 septembre, jour où les fils de la maison, Alty et Donny, périrent en haute mer avec leur cousin Allen.

Pour saisir la profondeur de la détresse du grand peintre américain, il faut lire *Cleophas and His Own. A North Atlantic Tragedy* reproduit dans le catalogue de l'exposition, *Marsden Hartley and Nova Scotia* (Halifax, Mount Saint Vincent University Art Gallery, 1987, 181 p.). Cleophas, c'est Francis, le père, mais c'est aussi le fils du forgeron Thadée Pesant de *Maria Chapdelaine*, rapprochement qui s'impose, les Mason ayant leur propre forge. Hartley, qui connaissait le roman de Louis Hémon où il est question de «vie dure dans un pays austère», établit un lien entre les deux familles que menacent chez l'un, la forêt, chez l'autre, la mer. Son récit poétique terminé, Hartley quitta définitivement la Nouvelle-Écosse, en décembre 1936.

A New York, il rappellera, dans ses œuvres picturales, de 1938 jusqu'à sa mort, les mois passés à Eastern Points, près de Lunenburg.

Des dessins et des huiles de Hartley qu'on a pu voir au Musée des beaux-arts de l'Ontario jusqu'au 13 mars, je retiens *Off to the Banks at Night* où, pour montrer jusqu'à quel point la nature peut être hostile à l'homme, Hartley a imaginé une côte dentelée comme une mâchoire de requin. Cette image de la mort imminente est renforcée par la lourdeur des nuages cubistes, dont l'un a la forme d'un triangle (Dieu trinitaire, Providence, fatalité) et l'autre, celle d'un cercueil prêt à écraser le petit navire directement en dessous de lui.

Le tout compose un thème remarquable par la qualité d'expression, la profondeur de la pensée religieuse, le sens du tragique et la valeur émotive qui rappellent Rouault et annoncent Buffet.



Marsden Hartley
Off to the Banks at Night, 1942.
Huile sur masonite; 76,2 x 101,6 cm.
Washington, Coll. Phillips.

Jean-Paul Riopelle

A la Galerie Moos, du 31 mars au 20 avril, le temps s'arrête devant les œuvres les plus récentes de Riopelle, des acryliques sur papier maroufflé sur toile. Des canards, percés de plombs, éclatent, toutes plumes au vent, comme des oreillers qu'on éventre. Le chasseur et l'artiste n'ont jamais si bien travaillé ensemble pour saisir le moment choc où la vie rencontre la mort. Tout y est, le culot d'une cartouche de calibre 12 compris, ce qui nous aide à décoder un titre comme *Calibre d'œuf*.

Netsuke

Si Irving Gould considère aujourd'hui sa collection de netsuke complète, c'est qu'il en possède deux cent douze recouvrant tous les thèmes et faits de tous les matériaux possibles et imaginables, y compris une patte d'oiseau véritable se refermant sur un singe en bois aux yeux de corail noir, pièce unique ayant servi de modèle à d'autres artisans, puisque j'en ai vu une copie réduite en ivoire chez un antiquaire de New-York.

Le catalogue, *The Gould Collection of Netsuke Miniature Sculptures from Japan* (Toronto, ROM, 1988, XIV-122 p.), se lit comme un recueil de légendes, de fables et de maximes. Hugh Wylie, qui l'a préparé, tient ainsi compte des multiples valeurs de ces figurines qui servaient, bien sûr, de contrepoids aux objets qu'on portait sur soi, à sa ceinture, mais aussi de sujets de méditation et de conversation ainsi que de prétextes à rire.

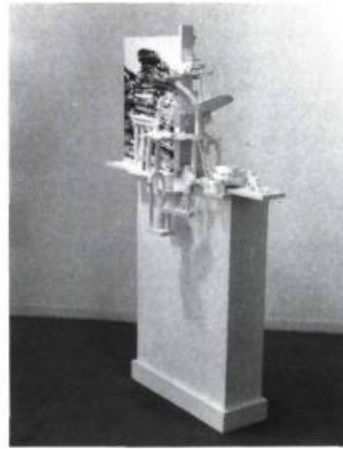
Les netsuke, présentés au Musée Royal de l'Ontario jusqu'au 23 octobre 1988, nous rappellent, en effet, que le beau dans la nature, la santé du corps et de l'âme ainsi que la paix entre les hommes et les nations sont avant tout une question d'équilibre. C'est dire aussi que tout ce qui est démesurément gros, comme la tête du moine bouddhiste Daruma ou le champignon phallique que porte une femme, n'est pas tant objet de scandale que de dérision.

Voilà une façon de concevoir les choses qui mérite d'être vue de près.

Pierre Karch

Lieux sans temple

Lors de sa dernière exposition à la galerie Evelyn Aimis Fine Art, en 1985, Pierre Leblanc explorait le site du temple dans l'architecture antique. Par le biais de photographies et d'assemblages en bois construits à même la surface de ces photographies, il construisait des maquettes de ces édifices. Chaque pièce donnait une perspective multiple visible de n'importe quel point d'observation des specta-



Pierre Leblanc
Lieux sans temple #2, 1988.
Techniques mixtes; 183 x 97 x 36 cm.

teurs. L'importance était particulièrement attribuée à l'aspect formel du temple. Dans son nouveau travail, il continue ce thème et le public habite l'environnement. Il a poussé son exploration en remplaçant les photographies de colonnes et de corniches par des représentations photographiques noir et blanc de la culture contemporaine et de «l'artefact» de l'industrialisation, se trouvant à être les images de démolition de masses d'automobiles. Ces images à échelle réduite de ruines industrielles sont mises en position de façon dialectique face aux références de cultures anciennes trouvées dans ses travaux antérieurs. Mais maintenant, ses colonnes prennent une troisième dimension, agissant comme des apparitions qui ressortent des surfaces photographiques, déployant ainsi cette dualité dans l'espace.

De la sérénité de son travail antérieur arrive une parade de l'industrie et le côté grotesque du désir matériel démontré par de vastes piles d'automobiles démolies, empilées, compactées uniformément qui forment une «vista» photographique pour les éléments sculpturaux. Les constructions sont constituées par un treillis de colonnes et d'échelles supportant un grand nombre d'automobiles et d'avions qui émergent de plate-formes devenant ainsi une extension des photographies. La taille du modèle réduit, pouvant nous sembler monolithique, était les vraies dimensions pour l'échelle humaine. La vision, dans ce cas, devient télescopique. Avec cette échelle, Leblanc réussit à contrôler ses aménagements de l'espace et l'étrangeté de ses juxtapositions de matériaux semble très petite en comparaison avec ses grandes sculptures extérieures produites lors des deux dernières décennies.

Les constructions sont d'un blanc primaire, semblant être désinfectées par un généreux peintre en bâtiment. Avec leur blancheur, elles prennent de l'expansion, transmettant un aura qui donne écho aux surfaces photographiques: une

expérience vibrante autant autour du contenu que sur le plan des matériaux. Ces étranges éléments délicats sont imprégnés par une tranquillité classique remarquée dans les œuvres antérieures de Leblanc, persistante encore ici. Cependant, on sent l'atmosphère rappeler la mémoire des bruits d'une usine et le travail défait par ses propres créations. L'architecture nous donne un sens de permanence à côté d'un mur de machineries mortes, avec l'allure d'une force dans ses installations. Parmi les débris, on peut y trouver de vieilles caméras enregistrant le spectacle, ce qui amplifie le sens de permanence de la situation. Dans ce cas, la mémoire agit, face à cette fabrication sculpturale, comme une représentation des médias.

La sérénité de ses travaux devient un vide qui suspend la synthèse des oppositions de Leblanc et ne permet pas la destruction du fonctionnement d'une façon aussi naturelle qu'une réconciliation. Le travail de Leblanc est à son plus fort avec ses juxtapositions remarquables. Hors de cette stratégie donnant un sens à l'histoire, on se questionne sur la nature et l'envergure de l'avance humaine sur son environnement naturel qui lui, simultanément, fait sa marque dans l'histoire (Galerie Evelyn Aimis Fine Art, Toronto, du 13 février au 3 mars).

Paul Petro
(Traduction de Chantal Levert)

HALIFAX

Robert Pope:

A Seal Upon Thine Heart

Âgé seulement de 32 ans, Robert Pope ne cache pas que sa lutte contre le cancer est pour beaucoup dans sa compréhension de la mort. Bien que sa maladie semble maintenant sous contrôle, la conscience du peu de choses qui sépare la vie de sa fin inévitable, est à jamais imprimée dans l'esprit de l'artiste. Dans son exposition *A Seal Upon Thine Heart* à la galerie de la Saint Mary's University, à Halifax, du 16 mars au 10 avril 1988, Pope donc, tout en se référant explicitement au court roman d'Elizabeth Smart: *By Grand Central Station I Sat Down and Wept*, parle en fait, en partie, avec l'autorité que confère l'expérience.

Le roman autobiographique de Smart, qui parle de passion, d'amour, de mort, d'existence et de néant est, par bien des côtés, moins réel que l'interprétation visuelle qu'en donne Pope. Marqué pourtant par le conceptualisme du Nova Scotia College of Art and Design d'Hali-

fax (NSCAD), il transforme, de façon surprenante, l'intensité un peu visionnaire et rêveuse de la perception des choses dans le livre, en un langage beaucoup plus palpable, tangible, qui tient de *presqu'au réalisme*. Cela correspond à la volonté de l'artiste de rendre son travail accessible, «populaire», comme il le dit lui-même. Mais c'est aussi une prise de distance lucide avec sa formation et son éducation.

Le fond véritable dans lequel l'artiste puise pour cette exposition n'est, en fait, ni le livre d'Elizabeth Smart, ni sa formation au NSCAD, mais le Cantique de Salomon, que Pope transcrit en une sorte de réalisme surréaliste qui constitue la marque la plus distinctive de son évolution à ce jour. L'exemple le plus frappant de cette caractéristique est certainement le tableau intitulé *Embrace*, une pièce rude et difficile, dans laquelle les échanges amoureux entre deux amants sont situés, sans transition, sur un arrière-plan d'objets aussi inévitables qu'indifférents que peuvent être un lit, une fenêtre, une lampe ou une image sur un mur. L'amour et la passion sont ici montrés sous les couleurs de la froideur et de la violence, dans un langage existentialiste qui ressemble beaucoup à celui de Munch et qui ne peut manquer de frapper dans le contexte de cette exposition qui, autrement, pourrait presque sembler anachronique dans son homogénéité et son lyrisme.

En dépit de cette homogénéité, les travaux exposés par Pope reflètent les nombreuses influences du climat post-moderne dans lequel nous vivons. Les émotions transcendantes et le quotidien, les sourires et le tumulte se côtoient (dans *Clouds*, par exemple). *Surf* doit autant au film *Vertigo*, de Hitchcock, qu'à une fascination pour les spirales. Théories de la pensée et théories des molécules, film noir et cinéma expressionniste, Rimbaud, Rembrandt, Le Caravage et la distance brechtienne se succèdent dans la conversation et les tableaux, sans ordre préconçu. Ces éléments sont plutôt traités comme des oppositions irréconciliables, se côtoyant et se mêlant d'une façon qui rappelle vaguement Colville, mais sans la conviction puritaine de Colville.



Robert Pope
Embrace, 1987.
Acrylique sur papier; 55,5 x 75,5 cm.

Dans les quelque quarante peintures et croquis qui ont pour sujet le triangle amoureux – deux femmes et un homme – ce sont les images les plus tendres qui chantent le plus. *Red Light Blue Light* présente les yeux, les lèvres, le nez, le cou et les cheveux de la femme comme les vaisseaux et les foyers de sa passion. Dans *Key*, c'est le gibet, avec le martyr de Jeanne d'Arc. Dans le diptyque *Empress of a New Land*, le sacrifice de la femme, qui se transforme en *agnus-dei*, est récompensé par l'obtention d'ailes. La plus significative des peintures de cette série est celle qui donne son titre à l'exposition, *A Seal Upon Thine Heart*, et dans laquelle un homme et une femme, de profil, se regardent dans les yeux, oubliant ou, peut-être, acceptant, la tête de mort qui les sépare – roses rouge sang et mains effleurant les visages.

C'est une composition audacieuse pour un artiste formé à la pensée conceptuelle. Avec le morne et froid *Embrace*, elle illustre, avec une étonnante et honnête simplicité, les moult manières d'être passionnément humain. Une erreur maladroite dans le texte du catalogue (qui parle du *momento mori*), confirme, sans le vouloir, l'impression que l'on a, que le sens des acryliques sur papier de Pope s'étend bien au-delà de leur creuset littéraire. Pope n'oublie ni le *momentum mori*, ni le *memento mori*. Entre ce temps de la mort et ce souvenir de la mort, cet artiste, qui compte déjà à son actif une remarquable production, n'a certainement pas fini de nous étonner et de nous troubler.

Astrid Brunner
(Traduction de Jean Dumont)

PARIS

Le Québec accueillerait les cendres de Borduas

C'est au cimetière de Bagneux, en banlieue parisienne, que Paul-Émile Borduas a été inhumé, le 26 février 1960, dans une modeste sépulture qui aujourd'hui est laissée à l'abandon.

À l'heure de la grande rétrospective du Musée des beaux-arts de Montréal célébrant la mémoire de cet artiste qui, avant d'être le héros culturel au destin tragique que nous lui connaissons, apparaît pour ce qu'il a toujours été et voulu être: avant tout un peintre pour qui la peinture nécessitait toutes les remises en cause; à l'heure des cérémonies annuelles qui honorent sa présence par la remise du Prix Borduas, il a semblé à un groupe d'amis de Borduas que le Québec se devait d'accueillir



Au cimetière de Bagneux, l'état actuel de la tombe de Borduas.
(Photo Isabelle Leduc)

chez lui, les cendres de l'artiste. Le geste est urgent. L'échéance existe. C'est en 1990 que la concession temporaire émise par le cimetière de Bagneux prendra fin. Si rien n'est fait d'ici là, c'est la fosse commune.

Avec l'accord de la famille, autour du collectionneur Sam Abramovitch, du peintre Fernand Leduc et de sa femme, l'écrivain et poète Thérèse Renaud, et du psychiatre Bruno Cormier, tous trois signataires du *Refus global*; de l'historien André Bourassa; de Marcel Brisebois, directeur du Musée d'Art Contemporain et de nombreux autres, un mouvement d'action s'est créé afin de sensibiliser les autorités qui ont accepté avec responsabilité de prendre les mesures qui s'imposent.

M. Brisebois favoriserait l'emplacement du nouveau Musée d'Art Contemporain où, avec simplicité, un monument pourrait être dressé. Ce serait là une façon de rappeler, au sein de ce futur carrefour de la création, la dette des *héritiers de Refus global* que nous sommes tous. Si cette hypothèse est retenue, la Ville de Montréal pourrait prendre notamment à sa charge les frais qu'occasionne ce rapatriement.

C'est à Saint-Hilaire que vécut Borduas avec sa famille, dans une maison sur le Richelieu construite de ses mains, avec l'aide de son père. Il y habitera jusqu'aux amers lendemains de la parution du *Refus global*. Propriétaires actuels de la maison de Borduas, le docteur et madame Campeau accueilleraient les restes de Borduas, concrétisant ainsi, d'une certaine façon, l'attachement profond de l'artiste pour son village natal. «Si vous connaissez un petit terrain au bord d'un lac ou d'une rivière, je reviendrais volontiers vivre de pêche et de peinture au pays natal», avait confié le peintre, nostalgique, à des amis canadiens rencontrés à Paris, peu avant sa mort.

Place des Arts? Saint-Hilaire? Et pourquoi pas Paris, où l'artiste avait tout de même choisi de vivre? Il faut aussi envisager cette solution. A condition, bien sûr, que sa sépulture y soit conservée avec toute la dignité que mérite son nom. A suivre.

René Viau