

Expositions

Volume 33, numéro 133, décembre–hiver 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53845ac>

[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(133), 70–82.

EXPOSITIONS

MONTREAL

Ivalu

Traditions du vêtement inuit

Le titre de l'exposition évoque le rôle essentiel que joue le fil de tendon dans la confection du costume inuit ainsi que la tradition qui lie la nature à l'homme, tradition qui date du paléolithique mais qui est toujours vivante.

Cette exposition, présentée avant la fermeture temporaire, pour agrandissement, du Musée McCord, offre un contenu scientifique de haut calibre dans une présentation esthétique et didactique plus modeste de cette riche collection de vêtements et d'outils inuit.

Mme Betty Issenman, commissaire et son adjointe, Catherine Rankin, ont poursuivi des recherches à partir des collections ethnographiques du Musée. Appuyées par des études relevant de l'archéologie, de l'ethnologie, de la zoologie et de la biologie, rehaussées par le vibrant témoignage des connaissances et du savoir-faire des Inuit, elles ont réuni des vêtements et des outils allant de la préhistoire à nos jours. Elles ont ainsi décrit, de façon exhaustive, la préparation des peaux et leur transformation en vêtements qui permettent la survie dans l'Arctique.

Un catalogue trilingue (français, anglais, inuktitut) rappelle la mosaïque des treize thèmes de l'exposition: la préhistoire, un peuple circumpolaire, la chasse, les matières premières, la préparation des peaux, les instruments de couture, les chaussures, la vie spirituelle et sociale, le vêtement inuit du Canada, la parure individuelle, les accessoires, l'exploration de l'Arctique et le vêtement inuit d'aujourd'hui.

L'exposition comprend plus de deux cents objets qui prouvent l'origine préhistorique de la tradition du vêtement inuit. La richesse de la décoration, de l'imagination et du symbolisme de ces vêtements témoigne du respect que les Inuit éprouvent pour les animaux qui assurent leur subsistance.

La majorité des objets proviennent du Musée McCord, alors que d'autres ont été prêtés par le Musée canadien des civilisations, d'Ottawa, le Musée de la civilisation de Québec, le Landsmuseum du Groenland, et par le Musée de l'Université de Philadelphie.

Les vêtements en plumes, en membranes d'intestin et en peau d'ours polaire, de phoque et de caribou sont confectionnés selon une technique propre aux cultures boréales. La couture des peaux par les femmes avec le fil de tendon, l'ivalu¹ revêt un caractère essentiel pour les Inuit.

Pour la taille des peaux, chaque femme possédait un ulu, l'outil le plus important pour elle. Chaque jeune fille recevait un ulu qu'elle utilisait durant toute sa vie. A sa mort, son ulu l'accompagnait dans sa sépulture.



Amauti de jeune fille, vers 1930.
Caribou, perlage, os, laine foulée et lanière.
Musée McCord d'histoire canadienne.

Parmi les vêtements les plus frappants, il y a la veste de pluie fabriquée à partir d'intestins, de peau et de fourrure de phoque, les bottes pouvant compter jusqu'à cinq couches de peau de caribou ou de phoque sur les pieds, le manteau du shaman, les amautis, celui de la veuve et des jeunes filles.

L'amauti, ce manteau idéal de la mère qui lui permet de vaquer à toutes ses occupations quotidiennes sans se séparer de son enfant, assure, encore aujourd'hui, la conservation de la tradition du vêtement inuit. Toutefois, celle-ci est menacée car, même si le vêtement inuit actuel est toujours conçu selon le modèle ancien, il arrive que les matières premières naturelles, jadis utilisées et, de nos jours, principalement réservées aux chasseurs, sont remplacées par des tissus que les Inuit peuvent se procurer dans les magasins.

Cette exposition d'anthropologie culturelle livre à la fin un message qui rappelle le phénomène de nos civilisations contemporaines: celui de la confrontation du présent avec le passé. (Musée McCord d'histoire canadienne, du 20 avril 1988 au 10 janvier 1989.)

Renée Des Rosiers

1. C'est le nom que les Inuit donnent au fil de tendon utilisé pour coudre leurs vêtements et pour tresser les cordages qui servent à fabriquer leurs outils. Il est prélevé sur les fibres tendineuses qui longent la colonne vertébrale du caribou et des mammifères marins.

Le mécénat d'une femme

Madame de Pompadour et la floraison des arts

Favorite de Louis XV, Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764) régna sur la cour de France durant près de vingt ans.

Un tourbillon d'activités artistiques et culturelles entoura son passage en plein Siècle des Lumières: l'École Militaire, le palais de l'Élysée, le petit Trianon en témoignent... Le Musée D.M. Stuart nous offre une première mondiale. Aménagée dans les locaux du Musée des découvertes, l'exposition, sous-titrée La Belle que voilà, débute par un diaporama sur médaillon des différents visages de la Marquise. Puis, vient le défilé des célèbres tableaux de ces mêmes visages exécutés par de grands maîtres, entre 1745 et 1759. Encore une fois, ce sont des diapositives: plusieurs Bouchers, une esquisse de La Tour, un Nattier, un Drouais la représentant en déesse, en prêtresse... L'exposition contient aussi des manuscrits, des portraits gravés de ses éducateurs et amis, de son parrain, de Marie Leszczyńska, une toile du Bien-Aimé d'après Carle Van Loo. La visite des salles se fait sur fond de musique de chasse à courre (c'était le sport préféré du roi), d'arbres artificiels et d'un plan de la forêt de Sénart, lieu de la rencontre fatidique. Une remarquable tapisserie de haute lisse de la Manufacture des Gobelins, d'après J.-B. Oudry, est tendue d'un côté, tandis qu'un buste de Mme de Pompadour de la Manufacture de Sèvres en biscuit lui fait face (c'est bien sous son impulsion que la production de la porcelaine débute en France). Des livres comme l'œuvre de Machiavel, plusieurs objets lui ayant appartenu (bacchanale, tabatière, mules, arrosoirs) illustrent sa personnalité, sa bibliophilie, ses mœurs et l'essor qu'elle engendra. Des partitions du *Devin du village* et des gravures de la bibliothèque de l'Opéra de Paris nous rappellent aussi ses amitiés avec Rousseau et Voltaire. Outre sa passion pour



François Hubert Drouais
La Marquise de Pompadour.
Huile sur toile.
Ile Sainte-Hélène, Musée David M. Stewart.

l'horticulture, le théâtre, l'immobilier, les salles du Musée nous présentent également une attraction: la maquette de la *chaise volante* (ancêtre de l'ascenseur) qui la menait secrètement de son appartement à ceux du roi. L'exposition se termine sur un médaillon de la Marquise représentée, cette fois-ci, en vestale par Drouais (huile sur toile). Elle tient dans sa main droite une *Histoire des vestales*, ces prêtresses qui entretenaient jadis le feu sacré. Il faut mentionner que presque tous les portraits de cette illustre Femme des Lumières la montrent entourée de livres scientifiques ou littéraires, de tableaux et d'instruments de musique.

Cette exposition réussit finalement à nous dépayser et à nous dévoiler une dame presque inconnue. Une intéressante biographie de D. Gallet (intégrée dans le catalogue) nous apprend, en outre, qu'elle ne désira pas tant la fortune que la considération sociale que sa mère n'avait jamais pu obtenir. La majorité des œuvres sont prêtées par des institutions françaises. Pour son initiative, Mme Stewart a reçu le grade d'officier de l'Ordre des Arts et des Lettres de France. (Musée David M. Stewart, île Sainte-hélène, du 18 août au 13 novembre 1988.)

Suzanne Foisy

Michel Leclair, Série parisienne, 1986-1987

On sait, sans doute, que la pratique photographique québécoise a connu, il y a quelques années (tout comme la peinture et la sculpture), d'importants changements qui ont amené les artistes à remettre en question (comme cela se fait d'ailleurs périodiquement) le contexte sociologique et esthétique de l'œuvre d'art. Cela a donné lieu, en photographie, à de nouvelles pratiques, axées davantage sur la notion de mise en scène, pratiques qui remettent forcément en question, par leur aspect théâtral, une démarche photographique plus traditionnelle où l'on met plutôt l'accent sur l'image trouvée, prise sur le vif.

C'est dans ce contexte général que l'on peut, je crois, inscrire le travail photographique de l'artiste Michel Leclair qui, bien que poursuivant toujours des recherches en gravure, s'intéresse, depuis maintenant plusieurs années, à des problèmes peut-être plus spécifiquement photographiques, qui relèvent de préoccupations formelles et spatiales très actuelles, étant donné qu'il travaille à partir de l'installation.

L'exposition *Série parisienne*, dont nous avons un bon exemple avec la reproduction de l'œuvre *Dol...table...et...men...pierre*, réalisée en collaboration avec Francine Martin, à Paris, en 1986-1987, s'inscrit dans le cadre de cette recherche photographique, puisque l'on pouvait y voir neuf œuvres, qui fonctionnent presque toutes selon le même principe formel: un cube est recouvert de



Michel Leclair
Dol...Table...et...Men...Pierre, 1987.
85 x 150 cm.

photographies et donne l'illusion d'une table. Un objet est déposé sur ce cube (ou cette table, comme on voudra). Le tout est disposé devant un assemblage photographique (ou une simple photographie, selon le cas) accroché au mur.

On pourra, à partir de ce principe de base, soulever certaines questions intéressantes qui ont trait au statut ontologique du procédé: la photographie doit-elle toujours, par exemple, représenter une surface? Ne peut-elle pas être aussi un volume? Cette question peut, d'ailleurs, aisément se poser à propos des assemblages photographiques accrochés aux cimaises, assemblages qui suscitent, quant à eux, une réflexion tout aussi pertinente sur le processus de mise en visibilité de l'image photographique, processus sur lequel l'artiste intervient avec beaucoup d'à-propos par des déchirures, des agrandissements, ou encore par la juxtaposition, souvent formelle, d'éléments iconographiques particuliers, comme un corps, de la fumée, la surface gelée d'un lac, un train, etc. Ce questionnement sera développé par l'objet déposé sur la table (une pipe, une photographie, un ouvrage de philosophie) qui nous amène à nous interroger sur les rapports quelquefois étroits, d'autres fois ténus, qui unissent l'image photographique au monde des objets. Cela étant dit, les œuvres *Stèles* et *Renommer*, qui occupaient l'arrière de la galerie, étaient sans doute les plus efficaces à mes yeux parce que, au-delà de leur intérêt purement plastique ou photographique, elles abordent d'une façon peut-être plus manifeste des thèmes qui ont trait au désir et à la mort et qui demeurent incontournables lorsque nous devons repenser notre rapport au monde.

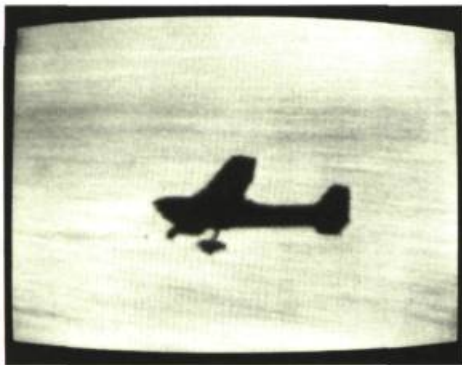
Ces œuvres étant récentes, j'ai l'impression que les travaux futurs de Michel Leclair pourraient bien s'inscrire dans cette direction particulièrement riche en possibilités esthétiques. (Galerie Graff, du 19 mai au 14 juin 1988.)

Michel Gaboury

Rétrospective Hooykaas – Stansfield

La rétrospective Madelon Hooykaas – Elsa Stansfield, présentée récemment à l'Institut Goethe, était une première en Amérique du Nord. Organisée dans le cadre du quatrième Festival de films et de vidéos de femmes, la rétrospective était un hommage à deux des vidéastes européennes les plus créatives de notre époque. L'événement offrait une occasion unique d'assister à une douzaine de films vidéo réalisés par les deux artistes et de discuter de leurs travaux au cours d'une conférence animée par ces dernières, le 29 mai. Actuellement installées à Amsterdam, Hooykaas et Stansfield ont réalisé plus de quarante ouvrages depuis les premiers jours de leur collaboration, qui remonte à l'époque où elles fréquentaient toutes deux les écoles de beaux-arts de Londres, au début des années 1970. Le passage du film au vidéo s'est fait par la suite tout naturellement. Elles travaillent actuellement à une série d'installations-vidéo regroupées sous le titre *From The Museum of Memory*, et inspirées d'une visite du Carrefour de la Paix d'Hiroshima, au cours d'un voyage au Japon, en 1973. Ces installations font usage de moniteurs vidéo, auxquels les artistes associent des éléments sonores, photographiques et sculpturaux. Elles ont été exposées au Musée Stedelijk, d'Amsterdam, au Museum of Modern Art, de New-York, au Musée Tate, de Londres, au Kunstlerhaus de Stuttgart, ainsi qu'à la galerie Scan, à Tokyo.

Commentant leur démarche et leur objectif lorsqu'elles réalisent une œuvre, Elsa Stansfield a souligné le rapport étroit qui doit exister entre le vidéo et les arts visuels. Des installations comme *Points of Orientation* et *From The Museum of Memory III* sont conçues en fonction d'une interaction avec les visiteurs. Lorsque ces derniers pénètrent dans la galerie, ils déclenchent des détecteurs infrarouges et modifient ainsi, sans le savoir, l'équilibre des bandes sonores, ce qui crée une impression de mouvement. Dans *From The Museum of Memory IV*, réalisée pour l'exposition *Contour* présentée au Prinsenhof, à Delft, en 1987, des éclaboussures de peinture répandues sur un moniteur vidéo sans image forment des empreintes indistinctes sur l'écran installé à l'intérieur d'une vitrine; une évocation évidente des vitrines d'exposition des collectionneurs de jadis, les précurseurs des grandes collections des musées publics d'aujourd'hui. Un exemplaire de l'ouvrage *The Art of Memory* de Yates a aussi été placé dans la vitrine; l'auteur y explique comment les orateurs de l'antiquité élaboraient dans leur esprit la structure complète de récits, dans lesquels le rôle des personnages et l'enchaînement des scènes étaient fixés avec une parfaite précision. De fait, la méthode était si efficace que l'orateur



Madelon Hooykaas et
Elsa Stansfield
The Force Behind Its Movement, 1984.

pouvait raconter son histoire en entier en commençant par la fin. Les réalisations vidéo de Hooykaas et de Stansfield sont l'application contemporaine de l'art de la mémoire pratiqué par les orateurs des temps anciens; la caméra permet en effet de figer la réalité, mais, dans leur cas, cette réalité peut être réinterprétée à l'étape du montage. Tout comme les musées, la série *Museum of Memory* recueille, conserve et classe des images qui ont appartenu en propre à des individus, avant de s'intégrer au patrimoine culturel de la collectivité.

Beaucoup de leurs œuvres, qui rappellent d'une certaine façon les poèmes *kaïku*, marient l'esthétisme oriental – les grandes questions philosophiques des apparences et de la réalité – et un enchaînement de gros plans, qui a pour effet de faire passer au second plan le cadre et le contenu visuels et de faire ressortir le caractère plat de l'écran et du moniteur vidéo. *Points of Orientation*, de 1986, et *Dialog*, de 1987, réalisés pour la chaîne de télévision néerlandaise VPRO, illustrent bien l'application de cette technique particulière aux deux artistes. Dans *Dialog*, ce n'est qu'à la fin du film que les images bleutées d'une eau coulant tout doucement au rythme d'une pièce pour clavevin d'Andriessen laissent entrevoir d'abord des gens, puis des voitures et, enfin, une rue ordinaire, dans une ville ordinaire. Des images objectives, de la suite de gros plans qui se distinguaient à peine de l'écran lui-même, nous passons graduellement à cette scène de rue, dans laquelle on nous invite à pénétrer bien plus qu'à observer, cette scène qui constitue de fait l'objet et le cadre du vidéo. *A Point in Time*, réalisé en 1987, nous montre une boussole chinoise en surimpression sur un paysage que la caméra balaie dans un mouvement circulaire de 360°, une allusion au caractère magnétique de la technique et au fait que, dans un champ magnétique, le centre est le point où s'exerce la plus forte attraction.

Madelon Hooykaas a souligné qu'il pouvait s'écouler pas mal de temps entre le tournage initial et le montage définitif de leurs vidéos. Essentielle à leur art, cette façon de procéder permet à la mémoire de faire le tri parmi la mosaïque d'images qu'elles ont fixées sur leurs bandes, pour n'en conserver que les plus significatives. Les images que la mémoire retient deviennent souvent des archétypes, et peuvent même prendre une dimension mythologique.

En établissant un rapport nouveau entre, d'une part, l'écoulement du temps et la vie des gens, et, d'autre part, le vidéo, les deux artistes semblent nous dire que notre part du patrimoine culturel universel, qu'il s'agisse de littérature, de musique, d'arts plastiques ou d'architecture, est à la fois une accumulation et un sacrifice. Leurs installations-vidéo ne sont rien de plus qu'une façon de nous faire prendre conscience qu'en dernière analyse aucune œuvre n'appartient en propre à une époque ou à un lieu. Elle est le produit de démarches de la pensée et de la mémoire, de formes de langage, autant que de l'époque qui l'a vue naître. Les mécanismes de la pensée, sa façon d'appréhender le réel, de le classer et de le considérer, peuvent être aussi importants, en art, que les œuvres qu'ils permettent de réaliser. (Institut Goethe, du 27 mai au 3 juin 1988.)

John K. Grande
(Traduction de Jean-Pierre Doyon)

Edward Hillel, *La Main:* portrait d'un quartier

Tous les Montréalais connaissent la *Main*, c'est-à-dire le boulevard Saint-Laurent, dans son tronçon centre-sud, qui va de l'avenue du Mont-Royal, au nord, à l'autoroute est-ouest, au sud. Ce boulevard demeure encore, malgré des changements récents, un des plus attachants de la métropole, puisqu'il incarne



Edward Hillel
Photo de la sculptrice Edith Brodtkin.

probablement mieux que tout autre, le cœur de la grande ville: son animation, ses petits commerces et ses restaurants populaires, ou encore sa vie nocturne. L'endroit a été souvent photographié, ce qui ne rendait pas la tâche d'Edward Hillel facile, mais je dois dire qu'il a su réaliser sur ce sujet une série d'images photographiques particulièrement intéressantes.

Il nous présentait, à l'occasion de cette exposition, une cinquantaine d'images en noir et blanc, qui contenaient quelques scènes de ce boulevard et des rues avoisinantes comme, par exemple, ces fameux escaliers en fer forgé, si typiques de ce quartier de Montréal, qui se déroulent jusqu'au sol pour former, lorsqu'ils sont vus par un artiste de talent, comme c'est ici le cas, un charmant réseau d'arabesques qui dépasse largement, par son intérêt esthétique, les clichés habituels.

La grande majorité des photographies était toutefois composée de portraits très attachants qui célèbrent d'une façon émouvante, la vie et les traditions des habitants de ce quartier multi-ethnique.

Quelques portraits ont attiré plus particulièrement mon attention, comme la photographie du sénateur Lazarius Phillips, originaire de cet endroit, qui, assis dans son bureau luxueux, rappelle par son air autoritaire, le pouvoir politique et économique du personnage; ou encore, dans un autre ordre d'idée, le portrait du sculpteur Edith Brodtkin, au travail dans son atelier, une image qui rend bien l'intensité intellectuelle et émotive du travail artistique, en plus d'évoquer la transformation esthétique que fait subir l'artiste au bloc de pierre.

Bien que certaines des images de cette exposition aient déjà été présentées au Centre Saidye Bronfman, il y a deux ans, la présentation n'en demeurerait pas moins pertinente dans le contexte d'une maison de la culture, et il était agréable de revoir plusieurs de ces photographies qui *vieillissent* bien. L'accrochage et l'éclairage de l'exposition laissaient cependant à désirer et n'ont pas été faits avec toute l'attention voulue. Je me demande, en outre, si l'installation intitulée *Moments suspendus*, au rez-de-chaussée, avait vraiment sa place dans le cadre de cette présentation. J'ai plutôt l'impression qu'elle affaiblissait sa proposition et qu'il était prématuré de la présenter à cette occasion.

En terminant, il me faut mentionner, ce qui ajoute à l'intérêt de ce travail, que ces photographies ont été publiées, en 1987, aux Éditions Key Porter Books, de Toronto, sous le titre de *The Main, Portrait of a Neighbourhood*, un ouvrage fort bien fait, que l'on pouvait d'ailleurs consulter sur place, lors de l'exposition. (Maison de la culture de la Côte-des-Neiges, du 19 mai au 12 juin 1988.)

Michel Gaboury

Les curiosités volumétriques de Claude Goulet

Claude Goulet n'avait pas exposé à Montréal depuis 1983 (Galerie Cultart). La vingtaine de toiles visibles, du 7 au 27 mai 1988, à la Galerie Palardy occupait en partie le Centre culturel canadien à Paris juste avant le décès de Yoland Guérard. Elle privilégie le format carré, souvent accroché sur sa pointe, ce qui accentue l'effet d'éclatement des facettes de ces «polyèdres multidimensionnels». Poursuivant l'exploration des effets optiques introduits par le mouvement dans l'art, en complicité avec la science (le groupe Le Mouvement s'est constitué chez Denise René, en 1955, avec Agam, Soto et Vasarely, entre autres), ces toiles substituent aux fausses perspectives de 1983 l'illusion d'objets volumétriques qui découpent l'espace au gré de leur géométrie variable. C'est dire que la pulsation fond/surface qui jouait en planéité dans les œuvres passées, dans l'épaisseur matérielle des grains de silice et la transparence des plans, restitue aujourd'hui ses droits à la troisième dimension, à l'illusion de la profondeur. En ce sens, le travail de Goulet s'inscrit dans la tendance générale de l'art postmoderne à outrepasser la bidimensionnalité, et de fait à renouer avec l'art prémoderne.

Cinématique plus qu'optique, son œuvre appartient à la grande filiation baroque qui suggère le mouvement au moyen du trompe-l'œil et de la lumière. Elle a même des antécédents figuratifs dans certains retables allemands de la Renaissance gothique où des lamelles de bois perpendiculaires au support présentent au regard trois séquences d'une narration religieuse, selon qu'on les voit de face ou de côté. Ici, la translation fonctionne sur des figures abstraites et l'épaisseur du tableau, sa texture granuleuse est obtenue par l'application d'un mélange de laque et de sable. Le relief infime de ses aspérités retient les couleurs soufflées en projection rasante des deux côtés, accroche la lumière et la renvoie, selon des géométries binaires positif/négatif, leur vision frontale et simultanée opérant le mélange optique.



Claude Goulet
Sans titre, 1987.
127 x 127 cm.

«Si deux couleurs contiennent une couleur commune, comme le vert bleu et le violet, leur juxtaposition aura pour effet de leur faire perdre la nuance commune: le bleu. Le vert bleu sera plus vert et le violet sera plus rouge» (Paul-Émile Borduas, *Écrits I*, PUM, 1987, p. 114). Cette loi des contrastes complémentaires se trouve pleinement vérifiée dans les œuvres récentes: elles favorisent ces couleurs (N° 12), en haussant le ton jusqu'aux mauve cyclamen et vert acide (N° 13), avec la surprise de quelques jaunes estivaux, soleil (N° 18) ou citron (N° 1).

Peinture très savante sous ses airs ludiques, qui suppose une technique maîtrisée à l'atelier et au laboratoire (Goulet a une formation de biochimiste), sans nous imposer les gammes, les exercices et les expériences *préalables* sur l'harmonie des couleurs et les effets optiques, tout droit sortis des classes de l'École en «composition décorative»...

Monique Brunet-Weinmann

L'impétueux lyrisme de Ray Mead

Quand j'ai revu la suite des recherches du peintre Ray Mead, quelque quatre mois à peine après son exposition de Toronto, non seulement l'évidence d'un tempérament fougueux, mais aussi l'univers prolifique d'un *plasticien* (au sens large du terme) a aiguisé mon enthousiasme et ma curiosité.

J'ai été fasciné d'abord par une facilité qui n'est prêtée qu'aux virtuoses. Et, quand on a la chance de converser avec lui, on constate que cet *Anglais*, au verbe tout aussi coloré que ses toiles, est un maestro qui jongle sérieusement avec les masses et les surfaces mais qui sait étaler son écriture avec verve et humour.

Chez Mead, la texture généreuse des pâtes s'allie aux signes et aux formes pour composer des paysages imaginaires où l'espace emprunte toute la toile, qui est large de dimension comme de suggestion.

Rappelons que ce turbulent artiste s'est imposé sur la scène montréalaise et canadienne dès les années 60. Auparavant, comme fondateur des Painters Eleven, il s'était particulièrement manifesté, au cours des années 50, dans des expositions collectives.

S'il demeure fidèle à l'esthétisme initial du Groupe, qui comptait dans ses rangs Harold Town, Tom Hogson, Jack Macdonald et Jack Bush, Mead, au cours de son évolution, a cherché du côté de l'abstraction géométrique, ce qui pourrait l'apparenter un moment à Charles Gagnon (1978), à Molinari (1980) ou même à Nicholas de Stael (1956), avec ses plages de nuit et ses bouquets fabuleux. (Tout bon peintre actuel n'a-t-il pas été touché par ce Rimbaud de l'art actuel?)



Ray Mead
River Cover, 1987.
Acrylique sur toile; 165 x 195,6 cm.

Sans jamais délaissier complètement le contexte américain de l'expressionnisme abstrait, sa recherche est un corps à corps avec l'espace où règne une violence presque de parti-pris, mais qui, bientôt, donne le ton à des variations illimitées d'une musique ample, toujours renouvelée. Les subtilités de l'écriture spontanée se révèlent peu à peu sous l'écorce apparente d'une texture rugueuse. De même, la structure exigeante règne toujours à travers cette *facilité*, qui n'est pas seulement la virtuosité du fort en thème.

La fascination du détail trouvé, écrit, l'emprise de l'ensemble qui s'impose, habite la mémoire et invite l'imagination à l'invention. Ces paysages, réduits à l'essentiel dans ses éléments tachistes, délimités dans ses lignes rapides, provoquent l'automatisme du spectateur. Tout cet alphabet gestuel, surréel, court comme un crescendo d'orchestre, éclatant, précis, pour cerner le paysage polyvalent de ces abbayes de soufre ou de ces fleuves de lapis-lazuli.

Virtuose, mais chercheur, fantaisiste mais organisé, explorateur opiniâtre, gageons que la rigueur esthétique de Ray Mead sera toujours habitée, d'une certaine façon, par cette *humeur* britannique si peu courante dans l'Art. (Galerie Waddington et Gorce, du 21 mai au 10 juin 1988.)

Denys Matte

Les fragments narratifs de Thomas Corriveau

Il existe peu d'œuvres qui soient reliées d'aussi près aux cadrages cinématographiques et au découpage de l'action image par image. Corriveau cherche à récupérer le «moment d'avant» et à l'intégrer au moment suivant; autrement dit, il exploite la simultanéité à l'intérieur de la narration. Son travail actuel porte sur l'adaptation à la peinture d'effets propres au cinéma. On peut alors envisager chaque peinture comme une des 24 images/seconde d'un film. Ainsi, il



Thomas Corriveau
Sous la jupe (détail d'une des deux faces), 1987-88.
Huile sur toile et construction en bois.

est pertinent de parler de mise en scène dans un escalier, deux panneaux, qui se font face, situent le regardeur sur un palier entre les deux protagonistes, dont on ne voit qu'une jambe. Ces deux jambes, qui résument l'action, pourraient abuser un regard nonchalant et faire croire que le procédé est identique à celui qui a servi pour *Livreur de journaux*, une œuvre de 1987. Les deux tableaux racontent effectivement une histoire identique scindée en deux, mais l'effet – le raccord mental recréant le reste du corps du livreur – n'est pas le même: l'imagination localise la poursuite à l'endroit où le corps se trouve, c'est-à-dire à mi-chemin entre les œuvres. Le regardeur se voit donc entraîné dans l'action.

Poursuite N° 1 relate une poursuite dans un escalier, deux panneaux, qui se font face, situent le regardeur sur un palier entre les deux protagonistes, dont on ne voit qu'une jambe. Ces deux jambes, qui résument l'action, pourraient abuser un regard nonchalant et faire croire que le procédé est identique à celui qui a servi pour *Livreur de journaux*, une œuvre de 1987. Les deux tableaux racontent effectivement une histoire identique scindée en deux, mais l'effet – le raccord mental recréant le reste du corps du livreur – n'est pas le même: l'imagination localise la poursuite à l'endroit où le corps se trouve, c'est-à-dire à mi-chemin entre les œuvres. Le regardeur se voit donc entraîné dans l'action.

Sous la jupe exploite un autre point de vue: celui d'une tête, sous une jupe, qui regarde vers le sol. Les déformations imposées à la perspective rendent plus ardu le déchiffrement de l'image. Le bord de la jupe pourrait être un rideau, l'ombre de l'autre jambe, ... La division de l'image sur les deux faces d'un même panneau suscite l'action de la mémoire.

Poursuite N° 2, sans doute l'œuvre la plus réussie de l'exposition, présente une nouvelle mise en image. Le paradoxe réside dans le dédoublement de la tête de l'individu poursuivi pour créer le mouvement mais son ombre unique déroutante. Le truc consiste, en fait, à inverser l'ordre logique des deux panneaux, ce qui crée la confusion et intrigue.

Ces points de vue surprenants, ces essais de mise en mouvement, participent d'une volonté presque aussi vieille que la peinture elle-même: saisir un moment de la réalité, le raconter par des moyens autres que verbaux. Corriveau continuera-t-il à vaincre le cinéma sur son propre terrain? (A la Galerie Chantal Boulanger, du 23 avril au 21 mai 1988.)

Pascale Beaudet

Le mur dans la tête

Il manquait à la dernière exposition de Peter Krausz chez Yahouda Meir (18 mai-18 juin 1988) un titre pour être tout à fait lisible, celui précisément qu'elle obtient à la Galerie Dresdnere, de Toronto (24 septembre-13 octobre): *Berlin Series*. Car ici, loin d'être réducteur, monosémique, le titre général augmente les résonances de la séquence narrative que constitue chaque tableau et explicite son titre particulier, en même temps qu'il renvoie à toutes les situations tragiques de division, de partition, d'enfermement dont Berlin est devenu le symbole. Ainsi s'éclaire l'énigmatique *13 Août 1961*, date du commencement de la construction du mur de Berlin, *le Mur*, qui concrétise le partage du monde en deux zones d'influence à la suite des accords de Yalta: l'Est et l'Ouest. Mur qui était le commun dénominateur des œuvres choisies à la Documenta 8 de Kassel, et la pierre d'achoppement de la critique qui, dans l'ensemble, ne l'a pas vu. Mur dont Peter Krausz a éprouvé le choc en février 1988, alors qu'en séjour à Berlin il passa une journée à l'Est, pour la première fois depuis dix-huit ans. (Il est né en Roumanie, et fit ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest, de 1964 à 1969.)

Les œuvres s'inspirent de documents d'époque et leur aspect documentaire (vrai/véçu) est souligné par l'intégration de photographies montées sur bois, puis travaillées à l'huile (*Paysage idyllique*). Leurs *cityscapes* désolés transcendent des incidents tragiques rapportés par les journaux, tentatives de passage à l'Ouest sans issues. *Le Canal* souterrain des égouts se bute à une perspective bloquée, murée. Les *Eaux frontalières* sont un nouveau Styx pour l'homme qui s'y noie et dont le corps, ramené par les *Vopos* («Volkspolizei») suggère à Peter Krausz une curieuse réinterprétation de la Pieta. Son portrait en noir et blanc, qui jouxte l'évocation en rouge et noir de la scène, ressemble au père de l'artiste, selon lui.



Peter Krausz
13 août 1961, 1988.
Pigment et huile sur bois; 283 x 244 cm.
(Photo Pierre Charrier)

On retrouve ici le réseau psycho-thématique décelable dans la précédente exposition chez Articule, mais adapté à son sujet très actuel. *La Tour de garde*, vaste composition de 510 centimètres sur 182 en quinze fragments rectangulaires juxtaposés, représente Berlin aujourd'hui. Les trois grands formats de la seconde salle étaient plus proches des *Paysages* de 1986 par leur rendu, différent dans les œuvres de la première salle aux allures d'esquisses expressionnistes, violentes, contrastées. Le mur intérieur de la galerie les séparait, rappel physique du thème pictural et de sa réalité obsédante.

Monique Brunet-Weinmann

ST-JÉRÔME

La colonne, du Pré-romantisme au Post-modernisme

«Vestiges, ruines, fragments de sites archéologiques sont aujourd'hui les assises du post-modernisme. ... Du thème de l'architecture de l'Antiquité classique, la colonne résumera notre investigation», écrit Andrée Matte en avant-propos au catalogue de l'exposition *De la colonne dans l'art contemporain*. Il y a corrélation entre le thème et le lieu choisis puisque le Centre d'exposition de Saint-Jérôme occupe le Vieux Palais de Justice qui, du haut de ses marches et de ses quatre colonnes, perpendiculairement à la Cathédrale, constitue un des côtés du square dédié au Curé Labelle. Site lourdement connoté s'il en est de la symbolique traditionnelle du Québec au temps d'une paix: la Religion et la Loi délimitant l'espace de la convivialité civique; les degrés de l'ascension vers le Pouvoir; les colonnes piliers d'un ordre stable et hiérarchisé.

La majorité des œuvres ayant une existence antérieure à l'exposition, certaines datant de 1984, il ne s'agit pas ici d'installations in situ, stricto sensu. Seules les colonnes de Murray MacDonald, justement parce qu'elles sont récentes, même si elles ne sont pas conçues en fonction du lieu, semblent tenir compte, en les synthétisant, des deux éléments symboliques dont son architecture est chargée: la colonne et l'escalier. Peut-être faudrait-il parler de fût ou, comme Buren, de cylindre, puisque, tronquée de son chapiteau, cette colonne ne soutient rien que la dynamique ascensionnelle, induite par quatre escaliers miniatures dans l'imaginaire du regardant. Mais précisément tout est là. MacDonald a saisi l'esprit du lieu et l'essence du thème, dans une grande sobriété formelle des moyens.

On sait depuis Bachelard que la rêverie s'accorde fort bien d'un univers minuscule: Linda Covit et Denise Giguère présentent des miniaturisations de sites, jardins d'eau de l'une (*Un ailleurs lointain*, de 1988), géographies à haut risque de

l'autre (*Liu*, de 1986), lieux calqués sur la réalité et restitués au rêve poétique de l'espace ou au voyage initiatique, contemplation ou aventure digne de 007 et d'Indiana Jones.

Réelle ou représentée, architecturale/archéologique ou peinte et scénique, la colonne est une donnée culturelle. C'est à la mise en scène de cette dimension que l'on assiste dans les installations de Michel Labbé et de Laurent Bouchard, muséalisantes pour le premier (*Tableaux/Objets*, de 1986), (dé) théâtralisantes pour le second. Ses objets-peintures (se) jouent d'éléments spatio-culturels juxtaposés, télescopés, décor *Post Mortem d'art-éfact* de 1985, pour un scénario à inventer à partir de décompositions sémantiques dont l'art est la racine.

Voie du futur? Notre post-modernisme est le symptôme d'un pré-quelque chose. Le Pré-romantisme, lui aussi, construisait des ruines, des colonnes tronquées, fausement brisées, jetées bas par le Temps. Celles que simulent Pierre Ayot, d'après justement «un lieu de villégiature, un lieu de fausses ruines, de construction abandonnée» entre Alassio et Ventimille (*Tra Alassio e Ventimiglia*, de 1984), sont ainsi de fausses fausses colonnes: trompe-l'œil au deuxième degré.

Un catalogue intéressant (54 pages N/B) rassemble les considérations des artistes et des textes, entre autres, de Normand Biron, de Paul Faucher architecte, de Madeleine Forcier sur Pierre Ayot, et de James Campbell sur Murray MacDonald.

Monique Brunet-Weinmann



Paul-Émile Saulnier
Les nuits de verre.

sime autorisation de vendre (et non seulement d'exposer) des dessins originaux de Parr et de publier un album comportant six sérigraphies finement interprétées. Il s'agit, annonce la galerie, de la première exposition d'une série dont le nombre est encore indéterminé.

Le Rimouskois Paul-Émile Saulnier et le New-Yorkais Dan Rice expriment la difficulté de vivre dans les années 80. A l'occasion de sa *résidence* à la Chambre Blanche (du 3 mai au 11 juin), Saulnier a poursuivi son opéra visuel en six actes, entrepris, il y a quelques années, à la suite d'un voyage révélateur à Berlin. Les oppressants dessins et sculptures de ses installations, avec comme motif récurrent de sombres caisses noires, dénoncent l'implacable démente de l'humanité.

Considérablement plus coloré, Rice n'en est pas moins angoissant avec ses scènes urbaines quasi apocalyptiques, où les personnages, en dépit de leur prolifération, apparaissent comme des victimes d'une criante solitude. Son exposition, à la Galerie du Musée (en fait, sa première manifestation au Québec), du 30 juin au 7 août, comportait toutefois quelques peintures où la déshumanisation se faisait moins intense. Curieusement, il s'agit de celles où la nature fait une timide apparition, comme si elle pouvait représenter une voie de...salut. On songe alors à la pertinence des revendications des écologistes, inquiets pour l'avenir de la planète. Décidément, l'art de la présente décennie porte plus que jamais à réfléchir sur la fragilité de notre époque.

Marie Delagrave



Linda Covit
Un Ailleurs lointain, 1988.
Bronze, eau et bois; 60 x 244 x 122 cm.
(Photo Marc Cramer)

L'inconfortable utopie, de 1987, d'André Fournelle, impressionnante installation accompagnée de dessins et d'un texte de Marguerite Yourcenar est d'une lecture plus...inconfortable, d'autant qu'il commente peu son projet: «J'aurais bien aimé demander à Einstein ce qu'était pour lui la représentation d'une COLONNE. Aussi imaginer une anti-colonne, tout comme la matière et l'antimatière.» Anti-colonnes tronquées, contenant de matériaux divers (sable blanc, barbelés, charbon,...), elles supportent un plan incliné implicite, transparent, où planent des ombres mi-avion mi-oiseau (toujours le schème ascensionnel). J'ai pensé (à tort?) à l'Aerospace Museum, de Los Angeles, de l'architecte *déconstructiviste* Frank Gehly.

QUÉBEC

La gravure québécoise revisitée

Un pan de l'histoire québécoise a été mis au jour avec *L'Estampe au Québec, 1900-1950*, (au Musée du Québec, du 28 avril au 3 juillet). Auparavant, la *paternité* de la gravure avait toujours été attribuée à Albert Dumouchel. L'historien Denis Martin est venu démontrer, avec une vingtaine d'artistes (dont Ernst Neumann, Cecil Buller, Clarence Gagnon) et près d'une centaine d'œuvres à l'appui, la floraison précoce mais méconnue de l'estampe, au début du siècle, vibrant témoignage d'une société en mutation.

Du 6 mai au 12 juin, à la Villa Bagatelle, l'artiste-trappeur québécois René Richard (1895-1982) a fait l'objet d'une exposition inusitée en ce sens qu'elle mettait en valeur une perception aiguë du mode de vie des Amérindiens. En effet, ce sont ces derniers qui ont sélectionné et titré les peintures et les dessins de Richard, cet «homme-au-crayon-magique» – (selon leur appellation) – en étroite communion avec la nature sauvage. La touche expressionniste de ses peintures et, surtout, le style nerveux de ses dessins aux crayons de couleur, vibrants d'intensité, en font un cas à part dans le patrimoine artistique québécois.

Chasseur nomade devenu artiste par nécessité, Parr (1893-1969) constitue, quant à lui, un phénomène unique dans l'histoire de l'art inuit, en raison de son expression plastique toute en concision et en candeur. Représentant, avec beaucoup de fraîcheur, le mode de vie des habitants de l'île de Baffin, les dessins de Parr sont très recherchés des collectionneurs à l'affût de singularité. La Galerie Aux Multiples Collections a donc monopolisé l'attention du marché de l'art, du 15 juin au 30 juillet, en obtenant la raris-

JONQUIÈRE

Les irréalités de Nicholas Pitre

Les sujets du peintre sont tirés du monde quotidien et les images ont une origine photographique. Bien souvent, les personnages qui peuplent ses toiles ne communiquent pas entre eux. Leur seul lien est d'ordre spatial; ils occupent le même double lieu, la terre et la toile. Les personnages font donc silence, et c'est la peinture qui devient langage. En effet, la peinture de Nicholas Pitre signifie tout



Nicholas Pitre
La Zone rouge, 1987.
Huile sur toile; 91 x 91 cm.

d'abord une perte, perte de l'événement dans l'image, qui est soit décentré, soit masqué. La force attractive qui regroupe ou attire les personnages est invisible pour le spectateur. Ainsi, si le spectacle n'est pas dans le tableau, c'est le tableau qui s'offre comme spectacle!

Certaines œuvres font directement référence au côté matériel et palpable de la peinture: *La nouvelle couche* souligne le redoublement de sens entre la représentation d'une couche de goudron et la stratification des pigments colorés sur la toile. Des compositions révèlent un vide, et même s'il occupe un espace mineur dans l'image, ce vide a une fonction. Les petites trouées rétablissent l'espace tridimensionnel de l'image. Dans *Dreams on the Rocks*, le vide empêche le pigment gris de retourner à sa fluidité naturelle. A ses heures, l'artiste lâche ses pinceaux et, sur la surface laineuse des tapisseries, il trame ces mêmes artifices!

Ainsi, les œuvres de Nicholas Pitre se drapent dans des apparences trompeuses, elles frôlent les frontières du réel, pour mieux représenter ces irréalités. (Centre National d'exposition, de Jonquière, du 27 mai au 14 août 1988.)

Sylvie Olivier

RIMOUSKI

Des territoires – singuliers et pluriels

Des territoires marqués au départ. D'abord, par le titre de l'exposition: Des territoires, mais aussi par le nom du groupe d'artistes qui la propose. Au bout de la 20. L'organisme, qui regroupe une quinzaine d'artistes de l'Est du Québec, dont dix présentent leurs œuvres dans cette exposition itinérante¹, oriente principalement ses manifestations vers les recherches dites «actuelles».

Posés d'entrée de jeu, également, la pluralité, la polysémie et l'éclatement des territoires individuels, géographiques et

artistiques. Car, si l'appartenance régionale et la cohésion du groupe sont nettement énoncées dans la préface du catalogue («Des territoires vise à témoigner de la vivacité de l'art actuel dans l'Est du Québec»), le «besoin de franchir les frontières» s'expose magistralement dans les œuvres.

Transparence, mixité, brisure et brouillage s'inscrivent dans les matières et les motifs, comme pour pervertir les lieux réels ou imaginaires: muraille fragile et trompeuse des sacs de papier pliés et peints d'André DuBois, grande surface de verre dans l'œuvre de Serge Légaré, livres subvertis dans celle de Bruno Santterre, arcs ouverts chez Michèle Corriveau, fragments de journaux ficelés, comme échappés de longues boîtes, de Paul-Émile Saulnier, conjonction du mouvement et de la figure sur la grande toile de Lucie Côté-Saulnier, collision entre l'hératisme et le post-moderne caractérisé dans l'objet ludique d'André Brassard, collusion entre *styrofoam* et ossements du *civilisé* et du *sauvage*, dans *Sépul*, *130 NSE*, de Lise Labrie, etc.

Dans les titres mêmes, cela circule, traçant et comme traversant le sens, l'espace ou le temps: *Le Sens défié* (Serge Légaré), *Rumeur* (Michel Lagacé), *Ne pas fermer l'œil...*, *se déplacer* (Bruno Santterre), *Transfert d'un mythe* (France Dionne), *Sépul*, *130 NSE* (Lise Labrie), *Préméditation* (Michèle Corriveau).

C'est également par la diversité des pratiques et des expériences individuelles (peinture, sculpture, techniques mixtes) ainsi que par la variété et le métissage des matériaux *traditionnels* (acrylique, bois, crayon), *industriels* (sacs de papier, styrofoam), et *recupérés-détournés* (livres, journaux, ossements), que le ter-



Michèle Corriveau
Préméditation, 1988.
Acrylique sur toile; 120 x 180 cm.
Avancé au sol, techniques mixtes; 90 x 120 cm.

ritoire se décloisonne. D'une œuvre à l'autre, surgissent par moment des échos, des rimes, grâce auxquels couleurs, mouvements, matières et figures arrivent à tracer la carte des lieux de connivence.

C'est, somme toute, par la transgression du territoire que *des territoires s'exposent ici*.

1. Musée régional de Rimouski, du 12 mai au 12 juin 1988; Galerie SKOL, de Montréal, Septembre 1988; Galerie des Arts Visuels de l'Université Laval, Octobre 1988. En 1989, Musée du Bas-Saint-Laurent, de la Rivière-du-Loup; Musée de Joliette; Galerie Expression, de Saint-Hyacinthe; Musée du Vieux-Palais, à Saint-Jérôme.

Marie Bélisle

TORONTO

Gerhard Richter

Un tissu de contradictions. Voilà l'homme moderne, voilà Gerhard Richter qui se défend de véhiculer une idéologie quelconque, tout en incarnant les principales idéologies de ces vingt-cinq dernières années, ce qui fait de lui une anthologie de la peinture contemporaine.

De son premier apprentissage à Dresde, où il est né en 1932, il a retenu du réalisme social le regard impersonnel de l'artiste qui renonce à son identité propre pour se faire, dans le cas de Richter, l'outil habile d'un art sans intention politique ou morale. «Peindre, dit-il encore en 1971, est une activité analogue à celle du cantonnier, qui casse des tas de cailloux, ou du peintre en bâtiments.» C'est le point de vue aussi des néo-plasticiens et, comme eux, Richter fera des œuvres gigantesques d'une monumentale froideur où il multiplie les rectangles de couleurs (*4096 couleurs*, de 1974).

Mais, à partir de 1977, il se lance dans l'abstraction lyrique qui lui permet d'exprimer ses sentiments les plus violents et les plus profonds. «Mon art, dit-il en 1985, est lié à ma vie et à ce que j'en fais.» Chaque œuvre, demandant des mois de travail et de retouches, on ne peut pas dire qu'il a la bride sur le cou et parler d'automatisme à son sujet, mais c'est beaucoup plus libre que ses paysages et ses nus faits à partir de photographies de provenance diverse.

La photographie impose son sujet, ce qui élargit le fossé entre lui et l'artiste. C'est à Warhol et à Lichtenstein, dont le mot d'ordre est de reproduire plutôt que de créer, qu'il doit sa seconde libération, la première ayant été de passer de l'Allemagne de l'Est à celle de l'Ouest, en 1961. Mais personne n'impose la photographie à l'artiste qui me paraît parfaitement libre, par rapport au sujet retenu, portrait (e.g., *Femme au parapluie*, de 1964) ou paysage.

Le danger que court l'artiste qui se défend d'être créateur et personnel, c'est qu'on dise de lui qu'il n'invente rien, qu'il est un simple artisan qui reprend les formes et les techniques inventées par d'autres. C'est malheureusement l'impression qui reste à la sortie de l'exposition des quelque quatre-vingt peintures de Richter qu'on a pu voir au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario jusqu'au 10 juillet et que documente le catalogue de Roald Nasgaard, *Gerhard Richter Paintings* (Thames & Hudson, 1988, 160 p.) qui en donne une assez juste idée.

L'artiste-robot contemporain, à la manière de Richter, est un ordinateur qui se programme et se reprogramme et qui reproduit n'importe quoi. Comme l'outil est très perfectionné, le produit fini est aussi parfait que lui. C'est éblouissant comme un feu d'artifice, mais l'impression n'est pas durable, ni le plaisir qu'il procure.



Gerhard Richter
Woman with Umbrella, 1964.
Huile sur toile; 160 x 95 cm.
Hambourg, Coll. Barbara Nusse.

Les trésors de la Terre Sainte

Après New-York, Los Angeles et Houston, ce fut au tour de Toronto de recevoir, au Musée Royal de l'Ontario, deux cents objets, choisis parmi les plus précieux du Musée d'Israël, à Jérusalem.

Le plus ancien trésor de la Terre Sainte, un manche avec figure animale taillée dans un os, a 12.000 ans et appartient à la culture natoufienne. Le plus récent, une mosaïque de pavement provenant de l'abside d'une synagogue byzantine, date du 6^e siècle.

Entre les deux, je retiens une figurine anthropomorphe du 6^e millénaire qui aurait pu être signée Brancusi, un vaisseau anthropomorphe du 18^e ou du 17^e siècle av. J.-C., plein d'humour sans être tout

à fait grotesque, quelques bijoux en or et des ivoires remarquables, un bloc de pierre portant une dédicace à Ponce Pilate, le portrait de l'empereur Vitellius taillé dans du cristal de roche, une lampe à huile à vingt et un becs et le commentaire d'Habacuc, manuscrit de la mer Morte copié à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. et découvert en 1946 ou 1947, à Qumrân.

A cause de l'ampleur du sujet, on pouvait difficilement se passer du catalogue, *Treasures of the Holy Land. Ancient Art from the Israel Museum* (N.Y., The Metropolitan Museum of Art, 1986; 280 p.), qui décrit chaque objet, en indique la provenance et le situe dans la période à laquelle il appartient.

Pierre Karch



Jennifer Dickson
For Daphne II, 1982.
Eau-forte; 50 x 66 cm.
(Photo Jack Martin, Saint-Jean de Terre-Neuve, Université Memorial)

SAINT-JEAN (T-N)

St. Michael's Printshop, 1972-1987

Cette exposition, qui présente une rétrospective de la production de quinze années d'activité de l'Atelier de gravure St. Michael, met l'accent autant sur l'aspect historique et les principales techniques de la gravure, que sur le travail individuel des quelque cinquante artistes qui y participent. Cependant, art et histoire sont entrelacés d'une manière qui montre de façon convaincante la beauté originelle de la province la plus orientale du Canada. Sa côte sud est célébrée dans des travaux tels que *Ferryland*, d'Arch William; *St. Michael's Whale*, de Bruce Parson; *Islands off Lamanche*, de David Umholtz; *Moonbeam over Southern Shore* de Chander Chopra.

Le St. Michael's Printshop a été fondé, en 1972, par les artistes Heidi Oberheide et Don Wright. (La rétrospective est dédiée à la mémoire de Don Wright, décédé le 16 mai 1988). La première adresse de l'Atelier fut celle d'un vieux hangar, sur l'aéroport de Torbay, près de Saint-Jean de Terre-Neuve. Deux ans plus tard, il déménagea dans une vieille maison d'école, à St. Michael, sur la côte sud de la péninsule d'Avalon, un endroit que nombre d'artistes qui y ont travaillé chérissent encore dans leurs travaux et dans leur mémoire. Depuis 1986, l'Atelier, dirigé par les artistes eux-mêmes, est installé à Baird's Cove, dans les locaux d'une ancienne voilerie qui domine le port de Saint-Jean. Depuis sa fondation, plus de deux cents artistes, tant de la province que de l'extérieur, ont travaillé à St. Michael, laissant une collection de plus de deux mille gravures.

Du point de vue technique, un bon tiers des travaux qui sont exposés sont des lithographies. Tailles-douces et eaux-fortes sont également bien représentées; le reste, très peu, en vérité, se partage la

gravure sur linoléum, la gravure sur bois, la manière noire, les gravures uniques, les techniques d'addition et les techniques mixtes. Du point de vue thématique, les sensibilités sont très diversifiées. La lithographie de Christopher Pratt, *Easter at my Aunt's*, est aussi propre que l'atmosphère après un orage. *The Ring*, la lithographie d'Helen Parson, est d'une composition confortablement vieillotte. La structure est importante dans la pièce de Sylvia Bendzsa (*Rock Facing*), de même que dans celle de Gerry Squires (*Ferry Land Downs No. 1*), ou dans celle de Doug Pike (*Resettlement*), où une structure de clôture est utilisée comme métaphore de la sécurité. Dans sa manière noire *Untitled*, Scott Goudie traite le faite des toits, les murs et les lignes de téléphone comme des éléments de la structure. On trouve des éléments byroniques de destruction et de pourriture dans le travail de Libby Hague (*Burnt Cove Boats*), ou dans celui de Steven Dixon (*Fence*), par exemple, ou dans les suites de *ralentis* exprimant un mouvement de Cecil Day (*Sandpipers*). La religion est évoquée dans *To Mary*, de Renate Fruhling, dans laquelle les pierres tombales, symboles d'éternité, sont effleurées par le temps, et dans *Shrew Dance*, de Don Holman, avec ses allusions à la croix, en vert et en bleu saignant. *Ookpik the believer*, un imposant hibou en vol, dégage des harmoniques aussi mythiques que religieuses, la composition de ses ailes dominant le cadre et le spectateur par son impressionnante présence.

Les travaux les plus intéressants exploitent le foisonnement baroque propre à la technique de la gravure. *Pothead Whales/Point au Gaul Series*, appartient à cette dernière catégorie, les bleus variés, tissés les uns avec les autres contre le noir du fond, le dessous de la baleine, comme un cratère, pensé, clairement défini, mais comme enveloppé par l'intuition

sensuelle de l'artiste. *Les Voyages que nous faisons seuls*, de Paul Béliveau, avec son ciel d'un noir de métro ou de catacombe, et ses esprits en forme de gargouilles prêts à s'emparer des âmes, est un drame métaphysique en sépia. *For Daphné: II*, de Jennifer Dickson, est un des travaux le plus mémorable de cette catégorie. Il représente des arbres-fées, comme ceux de Rokham, dans un enchevêtrement sauvage encore qu'ordonné, une *natura animata*, découverte et décrite avec l'émerveillement de l'enfance.

De toute évidence, dans une rétrospective de cette ampleur, il y a des divergences que l'on remarque, mais qui sortent du cadre limité d'un compte rendu d'exposition. L'intention de cet événement était, de toute façon, d'informer en largeur, plutôt que de provoquer en profondeur. Que cette exposition ait tellement réussi dans le sens de la profondeur, montre, plus que n'importe quoi d'autre, le rôle unique que joue, pour les artistes de Terre-Neuve et du Canada, le St. Michael's Printshop. (Galerie d'art de l'Université Memorial de Saint-Jean de Terre-Neuve, Juin et Juillet 1988.)

Astrid Brunner
(Traduction de Jean Dumont)

NEW-YORK

Warhol, Fischl et les autres

Pendant plus de vingt ans, Andy Warhol a donné le ton à New-York. Peintre, auteur, éditeur, cinéaste et figure mondaine recherchée, Warhol était le symbole de la métropole. Sa vie raconte un chapitre de l'histoire new-yorkaise et sa mort, loin de le plonger dans l'oubli, lui confère des proportions mythiques qu'il atteignait presque de son vivant.

Jamais l'œuvre de Warhol n'aura été si exposée que depuis sa disparition. Après la vente aux enchères de sa collection de tableaux et d'objets hétéroclites, en attendant la rétrospective au Musée d'Art Moderne, en février 1989, des dizaines de galeries montrent un segment de son trajet artistique, des premières soupes Campbell aux variations finales sur *La dernière cène*. Warhol demeurera le roi de Manhattan.

Chez Mary Boone, on défilait à la queue leu leu devant les plus récentes images d'Eric Fischl qui continuent de nous fasciner, de nous intriguer et de choquer certains. Sept tableaux de grand format moins narratifs, moins situés, moins immédiatement déchiffrables que par le passé. Fischl concentre sur un seul personnage le poids et la portée de la toile. Les décors s'estompent ou disparaissent, les fonds deviennent des faire-valoir, des créateurs d'atmosphère, des abstractions aux textures légères, à la touche sensible. Des nus, des plages, des enfants, des Vénus sorties des eaux, une pré-adolescente et son animal de peluche.



Lee Stoliar
Completer (Zooming to Cythera), 1988.
Terre cuite; 23,5 x 53,3 x 15,2 cm.
(Photo Adam Reich)

Fischl assemble des toiles, les juxtapose ou les appuie au sol; il crée ainsi un espace fragmenté, comme celui d'une mariée, cigarette au bec, les coudes sur les genoux, le regard vague sur un chat et un teckel peints sur des toiles indépendantes, à la fois inclus et exclus de l'univers morne de la femme au voile et à la robe blanche.

Le peintre n'abandonne pas catégoriquement le monde auquel il nous a habitués: sur la pelouse d'une maison de banlieue, un garçon déguisé en prêtre; un groupe de vacanciers sur une plage, etc. 1988 s'avérera-t-elle un tournant pour Fischl? L'artiste a-t-il amorcé une marche vers l'abstraction?

Depuis 1975, le peintre américain d'origine cubaine Luis Cruz Azaceta s'est fait le porte-parole des opprimés, des prisonniers et des disparus de l'Amérique du Sud. Si sa peinture continue de mettre en scène les gestes exacts de la cruauté et de la torture, elle recourt aussi à l'allégorie, elle élargit son propos. Azaceta s'interroge sur le rôle de l'artiste, sur sa position à l'égard des données politiques.

Les très grandes toiles sans cadre ni montant ramènent le personnage dénué de pieds et de mains et à la tête disproportionnée qui devient tour à tour la victime et l'artiste lui-même. On le retrouve écartelé entre deux tunnels obscurs ou baillonné et attaché sur des piquets de bois. Dans une œuvre saisissante, l'homme apparaît dans un cercueil, tout petit, perdu au centre d'une séquence interminable de chiffres, décompte de ses semblables tombés aux mains de l'opresseur.

L'imagerie d'Azaceta frappe dur; son exposition à la Galerie Frumkin/Adams pose des questions franches, crues et importantes.

Les haut-reliefs de terre cuite de Lee Stoliar, montrés à la Galerie Carlo Lamagna, sont remplis de surprises. Prisonniers de cadres noirs qui briment leur expansion, les personnages et les formes organiques de Stoliar semblent nous tendre la main ou attendre qu'on les cueille. Les perspectives exagérées et l'illusion du mouvement contenues dans les petites cases provoquent un hiatus comique irrésistible. Cet humour, qui séduit à première vue, n'est cependant pas une fin chez Stoliar. Les triptyques et les scènes à volet unique recèlent, en plus d'une sensualité chaleureuse et confort-

table, un certain mystère. Chaque unité nous propose du sens, comme dans un rébus, mais le tout ne révèle pas un message unique, né de la somme de ses parties.

Lee Stoliar nous attire dans son monde grouillant et, en même temps, elle propulse ses bonshommes et ses bonnes femmes dans notre espace.

Maurice Tourigny

LONDRES

À la Galerie Salama-Caro, ouverte récemment dans Cork Street, les visiteurs ont eu l'occasion d'apprécier une exposition de travaux réalisés avec du papier; d'autres expositions consacrées à cette matière ont été présentées à Londres, ces derniers temps, notamment au Crafts Council. Des artistes comme Carlo Ciarli, Ricardo Cinalli, Adrian Everitt, Itamar, Dieter Pietsch et Jaume Plensa ont tous une conception bien personnelle de leur art et ils utilisent des techniques très différentes; ils ont toutefois un point en commun: le papier occupe la plus grande place dans leur œuvre. Les travaux de Dieter Pietsch ont déjà été exposés à la Galerie Paton, de même que ceux de Nicola Jacobs, dont la technique consiste à étendre de la pâte à papier sur un support et à y vaporiser des pigments de pastels. Son tableau, de grande dimension, fait penser à un terrain montagneux reproduit à l'échelle: très coloré et joli à voir. Cependant, la pièce la plus étonnante était sans doute le grand dessin de Ricardo Cinalli, montrant un nu exécuté à la manière de Botticelli, un être mi-homme, mi-femme, empreint de puissance et d'ardeur; le coup de crayon est superbe! On entendra assurément parler de plus en plus de cet artiste.

À la Galerie Paton, l'exposition consacrée aux meilleurs travaux de jeunes artistes britanniques se poursuit; le Metropolitan Museum de New-York vient d'ailleurs de choisir plusieurs des œuvres exposées à la galerie pour les présenter dans sa nouvelle aile, réservée à l'art contemporain. Les œuvres de Gwen Hardie offraient une occasion unique de se rendre compte de l'évolution de cette jeune artiste écossaise dotée d'une grande sensibilité. Gwen habite maintenant à Berlin et elle a pris des cours de Georg Baselitz, pendant un certain temps. Ses œuvres récentes, dans lesquelles elle incorpore maintenant des symboles, sont résolument féminines, et il ne s'agit là en aucune façon d'une remarque désobligeante, puisque c'est ce caractère qui confère toute sa puissance aux travaux de l'artiste. Gwen n'a que vingt-six ans, mais elle possède déjà la force et la ténacité propres aux artistes beaucoup plus âgés; elle n'hésite jamais

à remettre en question ses idées ou à expérimenter de nouvelles techniques.

Le Barbican Arts Centre, quant à lui, a présenté, cet été, une exposition importante consacrée à la photographie française. Art ou nature: la photographie au vingtième siècle proposait un survol des influences qu'ont eu des mouvements comme le dadaïsme et le surréalisme sur l'expression artistique, en montrant l'évolution de la photographie documentaire et artistique en France, du début du siècle jusqu'aux années 1960. On pouvait y admirer les meilleurs tirages de beaucoup des meilleurs photographes de l'époque: les célèbres *Chez Mondrian* et *Dubo, Dubon, Dubonnet*, de Kertesz, les scènes du Paris frivole de Brassai; les constructions rigoureuses d'Henri Cartier-Bresson; les poupées disloquées d'Hans Bellmer; les rayographes de Man Ray. L'exposition offrait un des panoramas les plus complets jamais présentés de la photographie du vingtième siècle. A l'occasion de la série d'expositions regroupées sous le titre d'Images de France, le Barbican n'avait rien négligé pour créer l'ambiance: même les vins, la cuisine et les livres français étaient de la partie. Dans le hall, la jeune Caroline Wendling se tenait timidement à côté de ses excellentes lithographies, tandis qu'une des salles d'exposition, envahie par l'équipe des relations extérieures et une foule de curieux, détonnait franchement sur l'ensemble avec ses slogans publicitaires et sa décoration criarde. On ne pouvait que se demander pourquoi personne n'avait eu l'idée d'installer les lithographies de Caroline Wendling dans cette salle plus vaste, et beaucoup plus en accord avec la qualité des œuvres de la jeune artiste.

La Galerie Hayward, sur la rive Sud de la Tamise, présentait, elle aussi, une grande exposition intitulée *Angry Penguins*, consacrée aux œuvres réalisées dans la région de Melbourne, en Australie, durant les années 1940. De nombreuses expositions ont d'ailleurs été organisées un peu partout, cette année, en Grande-Bretagne pour marquer le bicentenaire de la fondation de l'Australie.



R.B. Kitaj
The Neo-Cubist, 1976-87.
Coll. Saatchi.

Le Commonwealth Institute, par exemple, a choisi de présenter une exposition intitulée *Stories of Australian Art*; on pouvait y admirer, notamment, des paysages de Tom Roberts et de Sydney Long, un tableau d'Arthur Boyd, des œuvres du très contemporain Imants Tiller, qui a exposé récemment à l'Institut d'Art Contemporain, de même que des travaux de Julie Brown-Rhap, réalisés d'après des photographies.

L'exposition *Angry Penguins* n'en surclassait pas moins tout le reste. De fait, bicentenaire ou pas, l'exposition présentait beaucoup d'intérêt pour quiconque s'intéresse à l'art et offrait une occasion unique de découvrir toute la richesse de l'art australien du vingtième siècle, largement méconnu des amateurs d'art en général. Le nom de l'exposition a été emprunté à une revue littéraire à laquelle ont collaboré des artistes comme Albert Tucker, Sydney Nolan, John Perceval, Joy Hester et Arthur Boyd. Les artistes australiens en avaient assez des imitations d'œuvres impressionnistes et post-impressionnistes, très populaires à l'époque, et ils choisirent de s'inspirer plutôt de l'expressionnisme allemand et du réalisme socialiste. Les portraits de Ned Kelly, réalisés par Sydney Nolan, sont peut-être les tableaux australiens les mieux connus à l'étranger, du moins l'étaient-ils lorsque j'étais adolescente. Les portraits de Ned Kelly me semblaient alors empreints d'austérité et d'innocence, et les coloris du paysage d'arrière-plan plutôt déroutants; après avoir visité l'Australie et constaté l'éclat de la lumière dans laquelle baigne le continent tout entier, le mystère s'est dissipé. Aucun artiste australien, en effet, n'échappe à la luminosité et à l'opacité des couleurs qui l'entourent; les œuvres, indépendamment du sujet ou du traitement, en portent toujours l'empreinte. Le temps était humide à Londres, ce jour-là; la ville était plongée toute entière dans la grisaille: la tentation était grande de sauter dans le prochain avion pour Sydney, même si, dans la seconde partie de l'exposition, les œuvres de Yosl Bergner, de Vic O'Connor et, dans une moindre mesure, de Joy Hester, proposaient une vision bien peu réjouissante de la pauvreté et des luttes qui sévirent en Australie durant les années 1940.

Finalement, le Royal College of Art célébrait le 150^e anniversaire de sa fondation en présentant une grande exposition intitulée *Exhibition Road*. Presque toutes les figures célèbres de l'art britannique ont fréquenté, à un moment ou à un autre, la vénérable institution, et l'exposition offrait une des rares occasions d'admirer en un même endroit les œuvres de bon nombre d'entre eux. Kitaj avait choisi d'exposer, entre autres, une œuvre intitulée *Neo-Cubist 1976-1987*, un portrait déformé de David Hockney, lui-même un ancien élève du Royal College of Art. On y présentait aussi des œuvres de Frank Auerbach, Francis Bacon, Howard Hodgkin, Derek Boshier, Carel Weight et d'An-

thony Green, les travaux récents de Thérèse Oulton et de Jake Tilson, et beaucoup d'autres encore: certaines œuvres n'avaient rien de bien remarquable, d'autres avaient plutôt mal résisté à l'épreuve du temps, d'autres encore provoquaient même un certain embarras.

Heather Waddell
(Traduction de Jean-Pierre Doyon)

PARIS

Marché de l'art français Encore un effort...

Si le marché de l'art est à Paris en nette progression, les plus belles ventes se déroulent toujours à Londres et à New-York. Pour reconquérir sa place internationale et rivaliser avec les bastions de Sotheby's et Christie's, Paris a encore bien du chemin à faire. Cependant, dans un marché très actif, l'évolution est rapide et le monde des salles de ventes est en pleine mutation.

En 1986, Drouot, l'hôtel des ventes parisien, a atteint un chiffre d'affaires de plus de 1.5 milliards de francs (environ \$300 millions canadiens). La recette des commissaires-priseurs parisiens équivaut, en gros, au dixième de celles de Sotheby's et Christie's réunis. Pour 1987, les deux champions britanniques ont annoncé des taux de progression records – 77 pour cent pour l'un et 76 pour l'autre – sur les seuls premiers six mois, alors que la progression de Paris, moins spectaculaire, représente tout de même un chiffre d'affaires en hausse de 42 pour cent par rapport à 1986, malgré une conjoncture difficile.

Paris marque donc des points, surtout, affirment de très nombreux observateurs, en raison de l'envol des prix de l'art moderne et des maîtres impressionnistes, bien représentés sur son marché. Aiguilloné par ces premiers succès, le milieu des ventes parisien, afin de répondre à la concurrence britannique, commence enfin à bouger, luttant contre une réglementation figée et omniprésente, et une mentalité conservatrice.

Prendre le taureau par les cornes

La vente de la collection Renand, qui a rapporté 199 millions de francs (\$40 millions), il y a un an, aura peut-être servi de délice. A cette occasion, une promotion inhabituelle avait été mise en œuvre par les études chargées de sa dispersion, dont le clou fut un Modigliani. *La Belle Romaine*, payé 45 millions de francs. Imitant leurs concurrents britanniques, les commissaires-priseurs avaient édité un catalogue et fait en sorte que cette vente de prestige devienne, comme à New-York, à Londres ou à Monaco, un grand spectacle médiatisé. Encore faut-il offrir aux acheteurs des services bien rodés, notamment ceux du financement, dans lesquels les grandes maisons anglaises



Vente chez Sotheby's en décembre 1987.

sont spécialisées. Les deuxième et troisième vacations de la vente Renand ont connu, fin mai dernier, des fluctuations. Les tableaux anciens, lors de la seconde, ont été accueillis dans un vent de folie; par contre, dans la troisième, consacrée aux tableaux modernes, la moitié d'entre eux n'a pas trouvé preneur. Autre grande vente de 1988, celle de la fameuse collection Polo, réalisée, on le sait, dans des conditions échevelées, a rapporté, au printemps dernier, un profit de 81 millions de francs. La performance est belle, considérant le parfum de scandale financier qui entoure le propriétaire de ces peintures françaises du 18^e siècle.

De façon à mieux prendre le difficile virage du marketing, une salle ultramoderne a été aménagée au Théâtre des Champs-Élysées. Deux salles permanentes, destinées aux ventes spéciales, complètent désormais Drouot-Montaigne.

Mais plus qu'à l'architecture de ses salles ou à la façon d'y traiter les affaires, la faiblesse de Paris tient davantage à des raisons fiscales de même qu'aux structures de la profession de commissaire-priseur. Les objets vendus à Paris doivent supporter une fiscalité deux fois plus élevée qu'à Londres. Pour être compétitifs, un abaissement massif de la fiscalité s'imposerait. En regard des géants Sotheby's et Christie's, les commissaires-priseurs de Paris semblent petits et isolés. Aujourd'hui, quatre-vingt-dix-sept commissaires, forts de leur statut d'officiers ministériels qui les protège encore de la concurrence étrangère, se partagent soixante-huit charges. Le marché est dominé par deux grandes maisons: Ader-Ajan-Picard, seule à avoir des bureaux à Tokyo, à New-York et à Lausanne (environ 400 millions de francs de ventes, soit \$80 millions), et Guy Loudmer (plus de 200 millions de francs de ventes ou \$40 millions, cette année). En opposition à ce morcellement, des groupements d'intérêts, sont envisagés, même avec la province. L'idéal, déclarait à la presse M^e Joël-Marie Millon, président des commissaires-priseurs parisiens, serait d'en arriver à un regroupement d'une dizaine d'études vendant toutes sous l'étiquette Drouot. A la veille de l'ouverture des frontières et du grand marché européen de 1992, il faut donc prendre le taureau par les cornes avant le déferlement probable de la concurrence.

Un réservoir

Non encore drainée par Sotheby's ou Christie's, la France est remplie d'objets d'art, exonérés de justesse, l'an dernier, de l'imposition sur les grandes fortunes, et qui amassent paisiblement la poussière. La qualité des ventes récentes à Drouot le démontre: le pays est un formidable réservoir d'œuvres d'art et de collectionneurs résidents ou de passage. Il n'est pas étonnant que Christie's et Sotheby's ne cachent pas leur intention de venir s'installer ici, en 1992, faisant à nouveau de Paris une des grandes places internationales des ventes d'art aux enchères. Pour les Français, le pari est difficile. Contre l'invasion, c'est le marché français et étranger qu'ils devront, en même temps, regagner.

René Viau

NICE

De l'impertinence à l'élégance

Le réel est substantiellement cruel: seul l'esprit rend bon... Les armes meurtrières ne sont que des accessoires venant s'ajouter au décorum de la destruction.

Le travail de Gilbert Pedinielli veut rendre définitivement à César ce qui appartient à César. Comme les vagues d'une tempête refoulent sur le sable les épaves d'un perpétuel conflit. Conflits de rituels, conflits de tabous. Et, quand les totems s'ébranlent, les illusions cyniques du pouvoir deviennent le ferment de la

monstruosité du devenir humain. De boucherie en boucherie, l'irrésistible odeur de la viande infeste encore notre planète. En fait, César n'était qu'un petit *pré/dacteur*, un soldat plus malin que les autres.

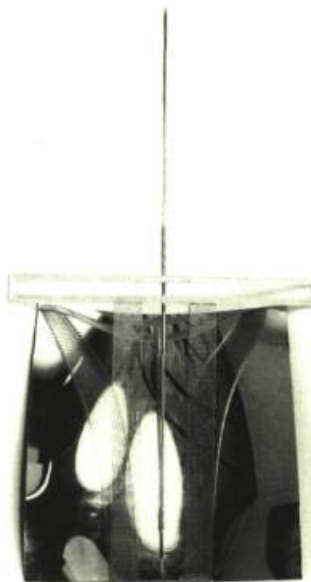
Les lances et porte-lances de Gilbert Pedinielli sont autant de peaux de bananes qu'il glisse malicieusement entre les pattes de tous les apprentis sorciers du pouvoir. Et par effet homéopathique... Mais, à doses homéographiques, Gilbert Pedinielli nous décontamine des charlatans (dangereux), imbus de mépris rampants. Et au delà. De *Deus ex machina*, de Support Surface, Jacques Lepage, affirme, dans sa sémiotique: «Il apparaît ainsi que Pedinielli se saisit d'une des articulations de la pensée moderne.» Car, quels que soient les détours et les raisons, l'arme de la folie est la folie des armes.

Les lances-dérision, aiguës aux deux extrémités, nous invitent à rire de nos pulsions prédatrices. Quant aux boucliers-caméléons, ils sont présents pour nous protéger de trop comprendre et... de ne pas agir.

Ethnographie d'une sensibilité de l'art vivant, les œuvres de Gilbert Pedinielli attaquent frontalement notre mythologie quotidienne. «Tendu vers quelque chose, appuyé sur une verticalité, l'attente d'un équilibre instable devient mouvement», nous avoue-t-il.

Chacune de ses lances est un point d'interrogation sur notre tribalité post-moderne désavouée. Tribus sans totem, nos guerriers errent encore dans les méandres de la violence. La désacralisation *Piques et philippiques* est une mise en garde! (Galerie Latitude de Nice, du 18 février au 24 mars.)

Robert Hoang Hai



Gilbert Pedinielli
Doryphore II, 1987.
Miroir souple, okoumé, tôles perforées chromées;
220 x 111 x 82 cm.
Coutoiserie de la Galerie Latitude de Nice.

BRUXELLES

Magritte dans les collections privées.

Pour marquer le 90^{ème} anniversaire de la naissance de René Magritte, la galerie Isy Brachot a réuni, appartenant à des collections privées belges et étrangères, une centaine d'œuvres de l'artiste: huiles, gouaches, collages, objets, sculptures, dessins, dont la plupart ont été maintes fois exposées un peu partout dans le monde, dont quelques-unes sont mal connues. Elles sont, comme il est naturel, de qualité inégale et parfois répétitives, mais plusieurs sont à la lettre frappantes, exemplaires d'un art singulier, longuement mémorables et pour tout dire très belles.

J'ai admiré, entre autres: un *Nu expressionniste* (1919) au visage traversé de vert et de rouge, aux seins orange,



René Magritte
Le mal du pays, 1940-41.
 Huile sur toile; 100 x 80 cm.
 Courtoisie de la Galerie Isy Brachot, Bruxelles - Paris.

au ventre vert; *Le musée d'une nuit* (1927) divisé en quatre panneaux montrant respectivement une main coupée, une pomme, un embauchoir, un bois découpé où l'on croit distinguer des figures grimaçantes; *Le viol* (1935): une tête de femme aux cheveux auburn, dont le visage est un torse: les seins imitent des yeux, l'ombilic le nez, la toison la bouche; *Le mal du pays* (1940): penché sur les balustres d'un pont, un homme tête nue, muni de longues ailes noires, et à ses pieds mais derrière lui, un lion débonnaire ocre et rose comme le ciel; *l'art de la conversation* (1950): un amoncellement de pierres volcaniques dont quelques-unes forment des lettres: deux silhouettes minuscules signalent l'échelle du tableau; *Le modèle rouge* (1953): des godasses chaplinesques aux ortels nus; *La chambre d'écoute* (1958): une énorme pomme verte occupant à elle seule toute une pièce; *L'entrée en scène* (1961 ou 1962): sur un ciel d'un bleu profond, un oiseau aux ailes déployées, qui est un morceau de nuage; *Le bouchon d'épouvante* (1966): posé sur un socle de velours rose, un chapeau melon portant une étiquette «Usage externe».

Ce n'est pas l'univers seul de Magritte qui est surréaliste; lui-même a veillé, comme Salvador Dali, à ce que sa propre existence le fût aussi. Quand je lui rendais visite, le dimanche, à Jette, faubourg peu agréable de Bruxelles, qu'il avait choisi parce qu'il groupait, disait-il, quatre choses hideuses: un cimetière, un gazomètre, un couvent et un commissariat de police, il me recevait dans sa cuisine, mangeant du boudin dont il m'offrait une part, les pieds trempant dans un baquet d'eau chaude, cordial, rigolard, vantant les romans policiers qu'il lisait, ceux de Rex Stout et de Dashiell Hammett - c'est dans cette cuisine qu'il peignait et recevait ses amis. Lorsque le Museum of

Modern Art de New York lui consacra une grande exposition, il vint au vernissage portant une redingote, un parapluie et un chapeau-melon, attirail dont il prétendit ne se défaire à aucun moment. Peu avant sa mort, je m'en fus chercher chez lui un dessin qu'il m'avait promis pour un cahier de *l'Herne* dédié à Henri Michaux, Georgette, sa femme, me reçut sur ces mots: «le maître vous attend dans le jardin»: je le trouvai penché sur le gazon, taillant une herbe après l'autre avec des ciseaux à broder. Magritte s'était fabriqué un personnage qui rappelait sans faute la surprenante poésie de ses tableaux: lesquels, comme l'a écrit André Breton, nous introduisent «au cœur d'une figuration seconde».



Jörg Madlener
Long Island II 40 - Winter in Summer 2, 1987.
 Acrylique sur toile; 66 x 97 cm.
 Courtoisie de la Galerie Philippe Guimont de Bruxelles.

Madlener remémorant Pollock

Né à Düsseldorf, en 1939, Jörg Madlener est devenu belge trente ans plus tard. Après des humanités classiques et des études d'architecture, il s'est voué, à Francfort, au dessin et à la gravure et, dans le même temps, à la philosophie (il a été l'élève de Th.-W. Adorno). En 1961, il a obtenu le Prix de scénographie au Festival du théâtre universitaire d'Erlanger. Il a son propre atelier à Bruxelles, en 1963. Les années suivantes sont principalement occupées par des travaux de scénographie en Belgique, en Hollande et en Allemagne. En 1969, il adhère à la Neue

Darmstädter Sezession et, de 1970 à 1972, il est chargé de cours à la Technische Hochschule, de Darmstadt. Puis, il se fixe définitivement à Bruxelles, où il enseigne dans deux Académies. Cependant, il voyage beaucoup, et chaque voyage est pour lui une source d'imagination particulière. Il prend part aux Biennales de Ljubljana, de Venise, de São Paulo, à la FIAC de Paris, à la Foire d'Art de Bâle. Ses œuvres se trouvent dans des musées de Belgique et d'Allemagne; il en est à l'Albertina de Vienne et au Guggenheim de New-York.

Au point de départ et pendant longtemps encore, Madlener se considère comme un peintre réaliste, figuratif; il lui arrive d'être influencé par l'Expressionnisme de Beckmann, qu'il admire beaucoup, et d'Otto Dix dont il a été l'élève. Mais, peu à peu, son langage s'épure et emprunte, ici et là, à des structures informelles. Aujourd'hui, il fait un peintre semi-abstrait où les éclats du réel demeurent cependant visibles. Il conjugue cette ambiguïté avec une grande maîtrise.

J'ai parlé de ses voyages. Ils le mènent en des lieux choisis *con amore*, qui le marquent durablement. Son œuvre obéit ainsi à une série de thèmes d'inspiration qu'on nommerait en poésie, des cycles.

En 1976, Madlener réveille des souvenirs d'adolescence, *Autour de Robert Musil*, quarante dessins, principalement des portraits. Deux ans plus tard, il médite sur les architectures, les paysages marins, l'aura de Venise: c'est *La Mort à Venise* où se mêleront les mémoires de Thomas Mann, de Visconti et de Mahler. En 1983, il peint de grands portraits de Mahler, suggérés, exaltés par *Le Chant de la Terre*; chaque fois, ses inventions rejoignent celles de l'auteur, à travers le règne impérieux de la musique. Puis, replongée dans l'enfance: les œuvres qu'inspire *Le Monastère baroque d' Ettal, en Bavière*.

La Galerie Philippe Guimont, de Bruxelles expose, cet été, les tableaux que Madlener a peints à l'acrylique au cours des deux longs séjours qu'il a faits à Long Island, en 1986 et en 1987. Ces tableaux montrent l'île comme vue de haut ou en morceaux: un bouquet d'arbres, un étang, une route, un jardin, un atelier, tous habités par la présence de Pollock. L'un d'eux offre la silhouette du peintre surgissant d'un rébus de lignes. Nulle imitation, mais un territoire revisité, rêvé, *Remembering Pollock*. Une nostalgie recouvre une nostalgie plus lointaine. Les couleurs sont vives: bleues, vertes, ocres; il y a aussi de vastes espaces enneigés que parcourent des ombres, des touffes de violet. Les chimères de l'Abstraction lyrique sont moins sensibles que celles de la peinture chinoise, que celles de la nature que peignent les Chinois.

«Jörg Madlener, écrit Michael Gibson, declares that he is interested in the limits at which a representation ceases to provide sufficient clues to allow the viewer to recognize the ostensible subject of the painting.»

René Micha

OSAKA

The North American Difference

The North American Difference est constituée par des travaux de seize jeunes artistes québécois. Elle constitue une sorte de signe et de symptôme, une exposition spécimen de son temps et de son milieu. Son titre est aussi indéterminé que l'état du déclin de l'ethnocentrisme occidental est complexe et grandement réactionnel. Le commissaire de l'exposition, Alayn Ouellet, n'assume pas de voie sur une vérité particulière, n'apporte pas de nouvelles théories pénétrantes sur le présent, n'offre pas de révélations pour le futur. Idéologies et dialectiques sont supprimées. Les œuvres des seize artistes sélectionnés *représentent* un échantillon des tendances actuelles en Amérique du Nord, généralement, et dans la province de Québec, particulièrement. Les pièces de l'exposition subsument une myriade de termes contemporains pour du *défaire*: décréation, discontinuité, disjonction, disparition, décomposition, dédéfinition, démythification, détotalisation, délégitimation, etc., – toutes expressions qui soulignent l'instabilité sémantique et les tendances pluralistes d'un moment ultramoderne et postmoderne.

La *différence* nord-américaine, si l'un doit isoler cette qualité irréductible, réside dans le pluralisme. L'art de toute sorte est fait pour apparaître plus ou moins égal. L'art devient une arène, non de dialogues dialectiques, mais d'intérêts égoïstes: au lieu de la culture, la création de cultes. L'excentricité résultante conduit à une nouvelle conformité – l'hétérogénéité sans hiérarchie, le pluralisme comme institution.

L'exposition n'engage pas un débat est-ouest. Elle ne peut pas être perçue comme l'évidence d'une rupture historique majeure ou d'une coupure épistémologique avec une culture européenne mère; elle ne place pas le Québec en dehors du rayonnement d'influence d'une poussée new-yorkaise d'internationalisme croissant. Due à l'unique situation linguistique du Québec et à sa proximité de la ville de New-York, le jeune artiste initié bénéficie d'une fusion – l'influence des dernières théories continentales (particulièrement françaises, lire: Derrida, Foucault, Lyotard et autres) réunit avec la conscience des dynamismes visuels du marché, de la scène américaine en flux constant.

Dans *The North American Difference*, des influences sont, de façon générale, traduites en un questionnement de la représentation occidentale et des suprêmes fictions modernes, ainsi qu'en un scepticisme à l'égard des sphères autonomes de la culture, en un impératif d'aller au delà des filiations formelles, et en l'établissement d'un genre vernaculaire qui nie l'idée d'un domaine esthétique spécial. Les modes *éternels* (lire: peinture, sculpture et photographie artistique) ont



Claude Simard
Sans titre, 1988.
 Huile sur toile; 183 x 132 cm.
 Courtoisie de la Galerie Jack Shainmann
 (Photo Gregory Staley)

remplacés l'*éphémère* (l'art conceptuel, de processus, de site-spécifique, ...).

Certains artistes représentés dans *The North American Difference* embrassent la culture populaire (les collages d'images de magazine, de Jacques Marchand, par exemple), d'autres manipulent et réévaluent la forme moderniste – Marc Garneau, Elmyra Bouchard et Denis Simard. Un retour au moi a ravivé l'expressionnisme (les figures angoissées, de Raynald Tremblay); le primitivisme (les visages *masqués*, de Claude Simard); les styles de régression (la manière enfantine de John Mingolla); effectué une introduction du graffiti (la surface sous-peinte de Gérald Ouellet). Les indéterminations abondent: les idéologies de fracture (les images apparemment dissociées, de Richard Deschènes); la métaphysique de l'absence (l'*essence* des floraisons, de Louise Boisvert); la mystique de la trace (les images réflétées des photographies, de Christine Lacroix, et les *émulsions* volantes recouvrant les compositions de Jean-Pierre Séguin). Finalement, il y a des lamentations plus mélancoliques sur la mort des grands signifiants du modernisme; sur la perte de la croyance en un pouvoir et en une maîtrise occidentale; des thèmes traitant de l'acceptation désinvolte des continuelles confrontations militaires (Jean-Pierre Gilbert); la destruction de notre environnement (Kevin Kelly); l'effet déshumanisant de la technologie ultramoderne (Gilles Morissette); et l'inévitable de la mort et du dépérissement (Michelle Héon). L'implication sociale de ces derniers messages est absorbée par le pluralisme, dispersée et rendue ainsi impuissante. Le moment historique – notre problématique présente – est perdu. Il demeure les *petites histoires* [Lyotard].

Comme des *éclairs* [Foucault], les travaux de ces artistes illuminent le ciel pendant un instant seulement, révélant l'immensité de la noirceur des lieux. (Centre d'art contemporain d'Osaka, Japon, du 8 au 20 août 1988.)

Allan Pringle

galerie
 frédéric
 palardy

307, rue Sainte-Catherine Ouest
 suite 515, Montreal
 Québec H2X 1Z7
 Tél.: (514) 844-4464



Du mardi au vendredi
 de 11 h. à 18 h.
 Samedi
 de 11 h. à 17 h.