

## Expositions

Volume 35, numéro 139, juin–été 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53770ac>

[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

(1990). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 35(139), 64–79.

# ExPOsitions

## MONTRÉAL

### Incorporation ou l'art des vastes thèmes

Il faudrait parfois s'interroger sur la valeur des expositions collectives thématiques, surtout lorsqu'elles proposent un thème fort vaste comme celui du corps et/ou, plus généralement, de sa représentation. Une exposition de cette nature gagnerait à se doter d'un thème relativement circonscrit – ce qui n'est guère le cas de Incorporation – au risque d'égarements. Ce commentaire ne s'applique toutefois pas aux expositions, présentées antérieurement chez Lavalin, qui avaient comme point de départ l'utilisation d'un matériau précis comme l'aluminium, le fer ou l'acier. Ce choix apparaissait au contraire comme judicieux puisqu'il générait, de par ses exigences à la fois larges et orientées, des rencontres inattendues et souvent séduisantes. Dans ce contexte, le concept central de l'exposition Incorporation, du 17 novembre au 23 décembre, peut sembler faible et surtout mal défini. L'introduction du catalogue brosse un vague historique du retour massif de la figuration, depuis le Pop Art, symptôme d'une société qui mythifierait le corps. Dans cet aveu d'un art qui se manifesterait comme le reflet des modes socio-culturelles (ce que l'on peut contester), il faut distinguer la figuration de la représentation du corps humain, puisque ce retour de la figuration n'implique pas nécessairement le surgissement du corps. Il reste à questionner la pertinence du titre de l'exposition qui, au-delà de l'évidente métaphore de la peinture comme corps (avec les références à la couche picturale comme épiderme), reste un jeu de mots qui ne semble pas vraiment approprié, ou du moins, pas assez explicite.

Une telle exposition oriente la lecture en fonction de l'adéquation des œuvres à un contenu donné, voire à un «respect» du thème – ce qui peut devenir limitatif. Conséquemment, doit-on rechercher une certaine unité dans les pratiques (comme la manifestation d'une tendance) ou plutôt opter pour la singularité et la manière personnelle? Le nombre et la diversité des œuvres présentées dans Incorporation, de même que l'ampleur du thème, amènent

le spectateur à traquer l'invention, l'humour ou encore l'inhabituel afin d'établir un rapport privilégié avec certaines œuvres. Comme en si peu d'espace il s'avère impossible de commenter le symbolisme des belles silhouettes de Françoise Tounissoux, les calembours de Michel Leclair, les plages colorées de David Maes, les petits êtres ludiques de Darren Millington, l'élasticité des personnages de Graham Metson ainsi que les traits propres à chacun des objets, nous avons choisi de faire un parcours parmi les œuvres qui nous apparaissent comme les plus significatives.

Suzanne Giroux livre de bien troublants *Modèles* enfermés dans l'espace étrange d'un moniteur vidéo qui, en plus de mettre en scène tous les repères muséologiques traditionnels (large cadre doré, lampe, plaque, etc.), font abondamment référence à l'histoire de l'art en offrant une subtile réflexion sur les mécanismes de représentation. Le spectateur est ici confronté à un véritable «modèle vivant» puisque ce dernier, longuement filmé, s'anime réellement. Malgré la spécificité du médium qu'elle utilise, Suzanne Giroux s'intéresse aux constituants de la peinture – le cadrage, l'aspect décoratif, la pose, la composition – par un astucieux clin d'œil aux blanches odalisques de Ingres, aux éclatants motifs floraux de Matisse et même à l'énigmatique pincement de sein de Gabrielle d'Estrée (École de Fontainebleau). Dans un univers de pure séduction, ces *Modèles* deviennent la source d'un plaisir esthétique presque intarissable puisque ces images refusent de se dévoiler dans l'instantanéité.

Le propos d'Ariane Thézé, bien que fort différent, se révèle comme un intelligent discours sur les propriétés du corps peint comme empreinte fugitive du corps réel. Deux grandes photographies *Flagrant délit I* et *II* montrent un corps qui se penche sur son double fragmenté par un effet de miroir. Ces images, séparées par une césure horizontale, offrent deux espaces distincts qui évoquent tour à tour l'objet et son reflet. De la même façon, le *Suivre* donne à voir la trace évanescence laissée par le passage d'une figure.

Avec *Re-reading Two Empires*, Sorel Cohen oscille entre la peinture et la photographie pour se pencher sur la perception du corps. Une photographie du portrait de Madame de Récamier, par David, se détache sur un mur bleu. Cette image s'éloigne doublement de la simple citation: elle expose la peinture de façon inusitée (le mur peint acquiert un autre statut que celui d'un simple support matériel) en même temps qu'elle procède à un morcellement (l'image est constituée de trois parties réagencées). De plus, Sorel Cohen juxtapose de part et d'autre du portrait deux photographies ovales qui montrent les pieds déformés, torturés, des nobles Chinoises d'autrefois. Ainsi, deux mondes s'affrontent: la réalité documentaire et l'idéalisation académique.



Suzanne Giroux  
*Modèle de dos*  
Bande vidéo et moniteur.  
Coll. de l'artiste.  
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation  
Yvan Boulerice)

Dans la *Leçon d'anatomie IV* de Alain Laframboise, le corps devient prétexte à étude (à dissection) par une relecture du célèbre tableau de Rembrandt. L'usage d'une structure tridimensionnelle permet de montrer la scène et son envers, ce qui crée l'illusion de pouvoir transgresser l'interdit et de pénétrer dans le lieu, toujours caché, des coulisses. Le petit théâtre semble dévoiler le dispositif narratif en sachant toutefois s'entourer de nouveaux mystères. Alain Laframboise propose une leçon transfigurée; les médecins ont laissé place à des figures emblématiques (licornes et chevaux ailés fortement évocateurs) disposées comme des pions sur un insolite échiquier. Pour unir les deux espaces, l'immense queue d'un dragon bicéphale se transforme en canon crachant des flammes rouges.

L'installation de Ginette Prince témoigne de la diversité d'une pratique où la photographie côtoie la sculpture et la danse. Un espace des plus métaphoriques s'instaure entre les trois photographies de corps nus et voilés, arborant des poses savamment chorégraphiées et les noires surfaces chatoyantes des trois bassins. Chacun des objets retient le regard qui, sous l'effet d'un curieux enchantement, ne cesse de circuler dans cet univers un peu trouble de femmes, de miroirs, d'échelles et d'éventails.

En résumé, il est clair que le thème de Incorporation était valable a priori, quoique trop général. Bien qu'il soit souhaitable que de telles expositions encouragent une grande diversité de pratiques, il importe toutefois d'en préciser davantage les marges, ne serait-ce que pour permettre aux artistes de s'exprimer dans un cadre mieux défini.

Françoise Lucbert

## Nam June Paik à Montréal

À l'orée des années 90, on nous invitait<sup>1</sup> à la célébration de celui de qui l'on dit qu'il est le père de la vidéo. Depuis son accumulation de 13 postes de télévision, en 1963<sup>2</sup>, desquels il approchait un aimant afin de changer la forme et les teintes des ondes et de la lumière qui apparaissaient à l'écran, Nam June Paik est devenu une figure symbolique.

Quel lien le relie avec l'énergie Fluxus qu'il a prônée à la même époque à l'intérieur de ses événements? L'instantanéité! Ce qui devait par la suite définir la vidéo face au cinéma par exemple. Autrement dit, une pensée s'appuyant tout autant sur le corps humain que sur les possibilités de la machine et qui repose sur la couleur et ses effets et leur vitesse conjugués notamment. C'est ce dont les œuvres sur papier d'aujourd'hui sont le signe lorsqu'elles enregistrent ce mouvement sur le vif, tout particulièrement lorsque l'auteur oppose la structure du «colour bar» à la calligraphie.

Les robots à l'échelle humaine qu'il construit depuis 1986 peuvent être aussi des fac-similés des premières installations qu'il a édifiées et du premier robot qu'il réalisa avec l'ingénieur Shuya Abe en 1963-64. *Canadian Royal Mounted Police* (1989), exposé à Montréal, se présente comme un amoncellement de téléviseurs et de postes de radio de diverses époques, disposés verticalement et horizontalement, à l'envers même, afin de créer une sculpture monumentale. L'ajout du chapeau et du cheval exprime ici, à l'aide des insignes du motif, l'effet de la rapidité télévisuelle. À ses côtés, *TV Buddha* (1974-84) synthonise son attention sur la contemplation du téléviseur par la figurine de bois d'un bouddha pensif, simulant l'idée que nous conservons du penseur de Rodin; en somme deux actes de foi, occidental et oriental, enfin réunis par le médium électronique.



Nam June Paik  
*Canadian Royal Mounted Police*, 1989.

Cette exposition personnelle, survenant après celle de 1984 et dont c'était alors la première au Canada, s'articule sur une vue historique du vocabulaire utilisé par l'artiste – sculpture, sérigraphie, techniques mixtes, vidéo. Or les œuvres en série côtoient des personnages dont l'ego a illustré notre monde médiatique Marshall McLuhan, Humphrey Bogart, Joseph Beuys, par exemple. Assiste-t-on à une mise en abîme des procédés de l'artiste?

Si on s'attarde aux yeux vides de *Two Hats, Two Eyes* (1989), remplacés par deux téléviseurs miniatures, et qui ne sont pas sans rappeler le *TV Bra* que portait la violoncelliste Charlotte Moorman en 1972, on ne peut que constater cette cohérence contiguë des images. En fait, depuis le récent emploi du transfert sur la toile d'un mode d'impression au laser commandé par l'ordinateur, nous assistons à un renversement. Un renversement auquel la télévision nous avait peu habitués, encore moins l'avant-garde dans laquelle on rangeait Nam June Paik. En faisant appel tant à ses sources personnelles qu'à un répertoire d'effigies, l'artiste coréen induit, et déduit en même temps, que l'art fondé sur le tube cathodique se relie à l'univers davantage qu'on l'eût cru...

Jean Tourangeau

1. Galerie Esperanza, du 7 décembre 1989 au 25 février 1990.
2. Galerie Parnass, Wuppertal, Allemagne.

## Mario Mérola Peinture ou sculpture: vers un système

Nous sommes, d'entrée de jeu, saisis par la cohésion des formes et des couleurs dans les trente-cinq œuvres présentées par Mario Mérola à la Galerie des arts contemporains, du 26 novembre au 16 décembre. D'aucuns n'y verraient peut-être qu'un assemblage d'éléments ressassés, redispésés, recolorés. Mais gardons-nous de ces conclusions captieuses.

Les bas-reliefs et les sculptures de l'artiste ne jouent pas simplement sur des variations fastidieuses d'antennes. En réduisant le champ de son expression à des modules ovoïdes, assemblés en sculptures, et à des tableaux en bas-reliefs rectangulaires se prêtant aux mêmes gammes de couleurs et de formes, Mérola dote son œuvre d'une structure forte. Parente de la mise en abîme, l'organisation des œuvres procède d'un double jeu spatial: l'un est celui de la couleur acrylique, dont la texture joue peu, et l'autre celui de la volumétrie des diverses pièces de bois, les deux étant unis par une sorte de chiasme. Les verts cadmium sur les vermillons, les ocres jaunes sur les magentas, les blocs assemblés ou dispersés, leurs ombres portées, les jeux des



Mario Mérola  
*Topologie aux reliefs*, 1987.  
Acrylique sur bois; 28 x 33 cm.  
(Photo Gabor Szilasi)

arêtes, les coups de pinceau s'associant ici aux blocs et s'en détournant là, sont autant de paramètres qui participent au dialogue de chaque tableau avec lui-même et lui fournissent des moyens d'auto-interprétation.

L'utilisation des bas-reliefs tachetés de couleurs met en relief, non seulement le pouvoir tridimensionnel de la peinture, mais encore son rôle dans le jeu de l'entropie. Entre ordre et désordre, chaque œuvre s'impose comme une variante d'un système dont elle est chaque fois le générique. Quelquefois détournées, à d'autres moments accréions de blocs autour d'un quelconque centre de gravité ou au contraire dilutions des blocs sur un fond d'expressionnisme ou encore surfaces d'arêtes verticales rappelant les *Métamorphoses* d'Agam, certaines œuvres débordent légèrement les limites du système.

Découvrir et comprendre les travaux de Mérola signifie en réalité qu'il faut, selon le terme d'Umberto Eco, découvrir un *modus operandi* pour les produire. Chez Mérola, ce *modus operandi* s'avère être cohérent, homogène, fermé et va jusqu'à s'inscrire dans la tradition inaugurée par les hauts-reliefs des retables à personnages. Sous l'emprise d'une compulsion guidant l'accomplissement du désir, travaillant sans cesse sur un prototype original, Mérola établit les règles d'un système, de son système. C'est là le travail de l'artiste; une mise en place sans fin de son œuvre, à la fois axée sur la répétition de besoins et le besoin de répétitions. Dans l'histoire de l'art, les nombreuses versions de l'étreinte du couple Paola et Francesca peintes par Jean-Auguste-Dominique Ingres en sont une illustration.

Mérola, comme tous les artistes, n'a de cesse d'avoir réalisé enfin l'Œuvre Ultime, la quintessence de son art, une œuvre au demeurant utopique.

Bernard Paquet

## Le Corbusier

### Peintures, dessins et lithographies

Dans la production picturale de Le Corbusier provenant de la collection Weber, chez Michel Tétrault Art contemporain, du 24 novembre au 28 février, la série *Cortège* nous montre un Le Corbusier un peu lyrique, légèrement ludique, secrètement sensuel. Loin des préoccupations fonctionnalistes de *l'Esprit Nouveau*, détaché des règles d'une peinture puriste, Le Corbusier s'aventure ici dans des formes plus irrégulières, organiques: sortes d'oiseaux-femmes, d'objets d'intérieur, tous délinés dans une composition évitant les excès de l'écheveau. Cette pratique de la forme aux contours purs reste imprégnée d'un esprit mécaniste. Elle n'est pas étrangère, en effet, à l'habitude que Le Corbusier avait de décalquer des lignes à partir de cartes postales pour ensuite les superposer. Dans certaines lithographies, héritières des *Têtes Paysages* de Picabia et d'œuvres imprimées de Picasso, il place des surfaces de couleurs étales totalement indépendantes de la figuration linéaire, un peu comme le feront plus tard les artistes du Pop Art. Plus qu'ailleurs, il organise ici les sensations brutes, couleurs et formes, en une démonstration de la puissance suggestive et spatiale de la couleur. Quelques dessins, curieusement qualifiés de cubistes, marquent une nette parenté avec les œuvres d'Ozenfant. D'autres, singuliers, nous renvoient aux dessins des jeunes nubiens de Pierre Klossowski. Hiatus dans le parcours de l'exposition, ils nous font partager, loin des théories plastiques, des moments d'intimité avec l'artiste.

Les peintures, caractérisées par un mélange de références à des contemporains comme Matisse, De Chirico, Pi-



Le Corbusier  
*Machine abstraction*, 1929.  
Huile sur toile; 99,5 x 81,3 cm.  
Coll. privée.  
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation  
Yvan Boulerice)

casso et Léger surprennent; elles ne partagent ni l'aisance joyeuse du premier ni la systématisation des formes du dernier. On y décèle une illustration parcellaire de l'esthétique machiniste, amalgamée à des méandres curieusement figuratifs. Considérant les œuvres picturales de Le Corbusier, faut-il s'étonner que ses théories fonctionnalistes qui affirment l'existence de lois éternelles et de tracés régulateurs aient trouvé leurs plus strictes applications dans ses réalisations architecturales? Certes non, car il affirmait lui-même qu'il trouvait la source de sa liberté d'esprit dans la pratique de la peinture. Gustave Perret, le maître de ses premières heures parisiennes, lui avait appris que le dessin était le plus grand ennemi de l'architecture car il n'était utile qu'à la synthèse des idées. Entre le dessin soumis à la représentation des volumes architecturaux et le dessin perçu comme expression personnelle, force nous est de constater que Le Corbusier a retenu la leçon. Dans ses œuvres picturales, il se déleste d'un fonctionnalisme indéniablement pragmatique propre au dessin d'architecture pour affirmer la spontanéité de la création. On croirait y déceler les effets d'un des leitmotivs de *l'Esprit Nouveau*: toutes les libertés sont permises à l'art, sauf celles de ne pas être clair.

Bernard Paquet

### La bicyclette comme prétexte

Le propos de Duchamp en 1913, dans *Roue de bicyclette*, concernait simplement l'accession d'un objet au statut d'œuvre d'art, au détriment de sa propre représentation. Dans *Bicyclette* d'artiste, à la Maison de la Culture Mercier, du 30 novembre au 17 décembre, l'utilisation de l'objet «bicyclette», proposé comme thème à un groupe d'artistes, couvrirait de nombreux registres, aussi bien formels que discursifs. Jouant entre la simple présentation de la bicyclette (ou d'une de ses composantes) et sa représentation, les artistes proposaient un large éventail d'œuvres manquant quelquefois de cohérence. En effet, le jeu du sens qui se tisse dans les croisements entre l'œuvre et le discours se perdait souvent dans des considérations qui nous laissent perplexe. Il ne suffit pas de mettre deux pneus autour de tubes assemblés en ogive pour intégrer une sculpture à un ensemble!

Certes, se plier à un thème est un défi pour tout artiste, mais forcer la lecture d'une œuvre par le biais de ce thème opère trop souvent une distorsion dont l'effet délétère fausse l'approche du spectateur. Ce type de manifestation regroupe souvent, et c'est le cas ici, des œuvres qui n'ont d'affinités que celle



Gilles Girard  
*Lac Wakuacha*.  
Métal, mousse synthétique, panaches, fibres et résine.  
(Photo M. Darby)

d'inclure un quelconque renvoi, de type indiciel ou iconique, à un même objet. La présence de certaines œuvres n'est validée que par celle d'un indice à caractère inchoatif: on les appréhende en cherchant, avant toute chose, ce qui les relie au thème proposé. Par exemple, un dessin de bicyclette nous introduit dans une lourde installation dont le véritable contenu concerne les régimes des pays de l'est. Les contrastes, les portes et les paquets ficelés semblent plus importants pour la compréhension de cette allégorie que le dessin.

Dans d'autres travaux, c'est l'option métaphorique ouverte par l'amplitude du champ des connotations qui prévaut. L'allusion à la bicyclette concerne les notions de vitesse, de temps et de mouvement. La combinaison d'un néon et de la photographie d'un graffiti est l'exemple même d'une œuvre qui entretient des liens très lâches avec le thème. En revanche, l'enclume sur roues d'un bas-relief de cuivre introduit une iconographie ludique qui donne, cette fois-ci, plus de substance au lien métaphorique.

Les œuvres les plus fortes doublent leur équilibre formel d'un discours politique ou écologique qui leur sied. Chez Salvail et Gérard, la contiguïté de l'organique et du non-organique nous renvoie à la mixité de notre monde contemporain, poubelle du naturel et de l'artefact d'où surgissent des objets hybrides, nés de la réalité écologique et de ses mutations. Se distinguant de ces derniers, Fournier ajuste son propos politique à la négation d'une des fonctions de la bicyclette, celle du mouvement: ce n'est que dans l'arrêt que l'on prend véritablement conscience des choses.

Bicyclette, pédalier, roue; les meilleures œuvres sont celles qui vont au-delà du jeu ou de la mimésis, et il y en a peu.

Bernard Paquet



Tadashi Kawamata  
*Toronto Project*, 1989.  
 Toronto, Colonial Tavern Park.  
 (Photo Peter MacCallum, graciouseté Mercer Union,  
 Toronto)

### Les sculptures urbaines de Tadashi Kawamata

Ayant déjà participé à des manifestations artistiques internationales aussi prestigieuses que la Biennale de Venise en 1982 et la Documenta 8, à Kassel, cet artiste japonais se réclame d'une pratique artistique occidentale. A Toronto, il a réalisé pendant six semaines, entre juillet et septembre 1989, ce qu'il appelle un «metaphor building». Il exposait à la Galerie Brenda Wallace du 29 novembre au 23 décembre.

Il obvie, par son intervention, à la béance qui, souvent, remplace l'ouverture dans nos espaces urbains. N'employant que le bois, il ne travaille pas sur la réification de l'objet «madrier» mais plutôt sur sa valeur de marchandise et, par-delà cette valeur, il critique le statut du lieu, de son environnement, de la communauté urbaine, du produit fini qu'est le bâtiment. Se voulant, de surcroît, terroriste visuel, il nous oblige effectivement à marquer un temps d'arrêt sur le cycle construction-déconstruction qui scande, par ses alternances ordre-désordre, le quotidien de nos sites urbains. Muant la quotidienneté en un langage autonome, son installation court-circuite le processus linéaire. On ne sait plus très bien si ses «gapped houses» de Sapporo ou ses squatters de Grenoble relèvent d'un ordre déconstruit ou d'un désordre construit. Vaguement dérivées des Merzbau de Schwitters, un peu parentes des 240 bidons de pétrole entassés par Christo, rue Visconti à Paris, en 1962, les accumula-

tions de Kawamata s'en distinguent par l'utilisation d'un matériau unique dont la multiplication vise non seulement à une appréhension de l'espace mais encore, et paradoxalement, à un débordement de cet espace vers les autres volumes urbains.

L'ascendance des pratiques de l'Arte Povera et du Land Art sur cette démarche se manifeste par le refus d'associer l'œuvre d'art à un produit de consommation, le caractère éphémère du travail final, la préparation d'esquisses et de maquettes et l'exposition de photos. A l'opposé d'un artiste du Land Art comme Walter de Maria, Kawamata n'opère pas dans des lieux vierges inaccessibles, mais bien au cœur de la ville où l'individu, à son corps défendant, subit le ressac de la mouvance des volumes.

Il adoucit les frontières entre les catégories; le rapport extérieur-intérieur, connoté par celui de communauté-individu, rapport de propriété donc de séparation, s'atténue dans le jeu des métonymies. L'intérieur extériorisé, l'extérieur agrippé de l'intérieur, l'entouré entourant, le matériau brut devenant l'enveloppe de finition sont autant d'altérations des rapports urbains habituels.

L'art urbain de Kawamata prend la mesure de l'enclassement inévitable de l'énergie humaine dans des catégories et des ensembles. S'appuyant sur une exigence empreinte d'une certaine poésie, il n'est pas un propos anarchiste mais, au contraire, un regard politique lucide.

Bernard Paquet

### Carlos Gallardo

#### Les sombres labyrinthes de l'espoir

«Je sens l'effroi de la beauté; qui osera me condamner si cette grande lune de ma solitude me pardonne?»

Jorge Luis Borges

Toute l'œuvre de Carlos Gallardo me semble inscrite dans les labyrinthes d'une inquiétude que guettent la vie et la mort. Si l'on peut parfois être tenté de voir son œuvre comme une grande fresque traduite en un expressionnisme onirique, c'est que l'on n'a pas su débusquer, derrière les sombres paravents de la passion, une blessure qui se cicatrise lentement dans l'accomplissement d'une œuvre, voire d'un destin.

Né à Buenos Aires, l'artiste fut très vite remarqué. Virtuose de la technique, il s'est rapidement imposé comme un des meilleurs graphistes de sa génération. Mais cette reconnaissance ne semblait pas lui permettre de se créer, en allant puiser dans les secrets d'une existence, la vivifiante force de dire l'absurdité du monde et des carcans qui façonnent lentement une vie. L'œuvre deviendra alors le miroir de cette respiration, de cette liberté que le peintre recherche d'une toile à l'autre, en obéissant à la nécessité de mieux se connaître et de révéler les vies et les morts qui l'habitent.

Lorsque notre regard s'approche de l'univers de *Théâtre comme dans le théâtre*, il est vite saisi par la beauté profonde d'une désolation magnifiquement habillée par la solitude des êtres qui ont inscrit sur les murs délavés du temps quelques soupirs d'éternité. Ces écritures de l'intimité, les cités modernes en sont recouvertes, là où le pouvoir des mots inscrit sa dérision. Vespasiennes, cimetières, chambres de solitude, cellules de mort, dégorgeoirs à foutre, sanctuaires de l'espoir, théâtres du silence, autant de lieux pour inscrire la fatale éternité de l'isolement. Si l'être humain ressent souvent l'irréversible de son destin, il tente d'écrire sur les pages du temps les pasquinades de son théâtre intime. Des grottes de Lascaux au métro de New-York, cet univers clos de *Théâtre comme dans le théâtre*, entrouvert sur des loggias murées et des moucharabiehés anéantis, n'a conservé du passage humain que quelques fragments d'écritures, rappels d'une nostalgie séculaire. Au centre du tableau, deux traits de lumière sont chevauchés par un équilibriste qui se fond dans une pluie de traits, avant de disparaître derrière le sombre rideau de l'étendue des siècles.

Cet escalier en spirale que l'on aperçoit dans *Attendre: désespoir VII* mène au silence d'un grabat vide en apparence de toute présence, comme habité d'une attente incommensurable. Ces échelles, que l'on observe dans presque chaque tableau, ne sont point sans évoquer cet ultime désir de fuir l'univers cauchemardesque de nos prisons intérieures, pour tenter d'aller se fondre dans l'empyrée

## Bijoux contemporains en Allemagne Entre la philosophie et l'art

Le Musée des arts décoratifs, qui fournit aux Montréalais de nombreuses occasions de voyages à travers les cultures internationales, accueillait en janvier-février dernier une exposition intitulée: L'art contemporain du bijou en République fédérale d'Allemagne. 71 œuvres de 25 artistes de deux générations, la première s'échelonnant de 1922 à 1948 et la seconde née dans les années 50, composaient cette manifestation organisée par les soins de l'Institut pour les relations culturelles avec l'étranger, de Stuttgart, en liaison ici avec l'Institut Goethe, et mise en place par le professeur associé de dessin industriel à la Ohio State University, Heike Goeller.

N'ayant ni poil ni plumes, l'homme recourt à d'autres moyens pour chatoyer aux regards d'autrui. L'homme et sa compagne, s'entend. Que leur offrent les créateurs allemands d'aujourd'hui à cet égard? La lecture des textes de présentation qui figuraient au catalogue, et plus particulièrement «Parures et bijoux et leurs significations» de Erika Billeter, du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, s'avérait un point de départ extrêmement utile pour dépoussiérer d'emblée les idées toutes faites et stimuler le spectateur dans sa visite. Car il faut bien le dire, les préjugés vous assaillent quand vous vous retrouvez face à de mini-sculptures en métal très «accrocheuses», pour ne pas dire «accrochantes», et vous vous demandez qui voudra bien servir de socle à ces objets. La perplexité ne vous quitte pas davantage devant des bijoux en feutre, en carton ou en papier peint.

C'est ici qu'il convient de se replacer dans le contexte historique, humain et social du bijou, de se rappeler que, protecteur ou impérieux, il fait depuis toujours partie du costume des civilisations.

Il y a une mystique du bijou. D'un côté le talisman, grigri-fétiche-amulette à symbolique individuelle fait pour protéger celui qui le détient, de l'autre la parure, symbole de pouvoir et expression «arrogante» de richesse. Et, plus profond encore, le sens tellurique, intégration de l'homme à la surface du sol assumée par le port de précieux objets de métal ou de substances à reflets de feux. Mais à une époque comme la nôtre, où le vieux «jean» délavé est le summum du chic, époque évanescence, béton plutôt que pierre, plastique plutôt qu'or, nylon plutôt que soie, alors que le désir de se singulariser reste aussi fondamental, de quelle façon les artistes doivent-ils orienter leur sensibilité pour créer le bijou révélateur? Comment inventer l'objet-message qui permettra à chacun de se situer dans l'échelle philosophique, esthétique ou morale ambiante? Sans parler de l'échelle sociale.

La fantaisie, avec un grain d'insolence, y parviendra d'emblée. L'humour piège sans peine les déguisements qui masquent les valeurs vives. Les B.D. farfelues, de Ulrich Teige, «cracheur de feu», «montagnes russes» ou «Edouard (le boxeur)», montées en broches de cuivre, émail, laiton ou acier, font «époque». Les animaux d'aluminium et leurs ombres chinoises, de Winfried Kruger, ont aussi bonne valeur de clin d'œil. Et les objets d'une pureté orientale taillés, par Wilhelm Mattar, dans l'os de bœuf relevé d'or. Quant aux empreintes d'oreilles moulées en argent, de Gerd Rothmann, elles relèvent d'un anthropomorphisme qui resurgit régulièrement en art, et provoquent une gêne porteuse d'interrogations intéressantes. Les broches en polystyrène, bois et papier peint, de Otto Künzli, sont ambiguës. Si elles sont portées sur une cravate par un personnage très yuppy, on se demande qui, de la broche ou de son porteur, est de trop. Les colliers de tubes cartonnés et peints, de Ulrike Vogt, rappellent les fraises portées par Elizabeth d'Angleterre pour dégager sa fière tête de maîtresse d'Albion. Ils ont toutefois un petit côté rayé boudiné qui les ramène vers de plus, et même de très simples, mortelles. Kristine Lorber travaille l'acryl et l'or fin en plaques à découpes ou pointillés provoquant un effet de vibration et destinés, emploi inattendu, à servir de bordure de vêtement. Attention à l'entourage!

La sensibilité garde aussi ses privilèges. Ainsi les broches en feutre (sur contre-plaqué), de Klaus Arck. La matière préférée de Beuys, si protectrice, est ici raffinée par une subtile touche rouge dans l'entrelacs des fils bleutés. Hermann Junger range dans un écrin des pièces en or ou en argent et des pierres: hématite, cristal de roche, jaspe rouge ou agate, taillées en cercles ou carrés, tubes ou losanges, à enfiler sur cordon de platine selon l'inspiration du moment. On imagine la femme devant son miroir, prenant plaisir à jouer avec toutes les propositions du coffret. Frederich Becker, un ex-travail-



Théâtre comme dans le théâtre, 1989.  
56 x 71 cm.

onirique de l'éternel feu de la passion. Mais nous arrivons seuls dans la vie et nous la quittons seuls; et c'est peut-être de la beauté de cette solitude qu'est riche l'œuvre de Gallardo. En faisant basculer les inévitables chimères que les déterminismes de la naissance nous imposent, on peut espérer desserrer l'étau de la fatalité, puisant dans la force archaïque de l'instinct, l'ensorcelant envoûtement de (se) créer. Ce rêve d'un magnifique éden, nous le ressentons dans la palette du peintre qui baigne ces univers fermés d'une douce lumière florentine, et qu'un noir profond enveloppe comme l'apaisante étroitesse de la nuit.

Cette réversibilité de la vie, cette gailardise contre la mort, rejoignent la violence du geste qui soulève les masques de la passivité. Cette ironie qui dévaste les champs luxuriants de la bêtise s'amuse de toute vérité, sachant qu'aucune réponse ne peut combler l'éphémère. Cette trajectoire créatrice permet plus facilement de ne plus attendre de quelque pouvoir une illusoire sérénité, mais de laisser sourdre de l'intérieur les secrets que tait l'inexorable solitude de l'être humain.

L'œuvre de Carlos Gallardo porte sur l'essentiel. S'il enserme la beauté, il en montre le lumineux visage par la vérité dont il recouvre ses traits. Ici tout vit dans le précaire équilibre de la relativité; tout peut basculer, comme dans nos vies. Un des grands pouvoirs de cet artiste est d'avoir réussi, à travers une superbe danse architecturale de lignes, à nous faire voir l'insondable précarité du destin humain. Au-delà d'une solide technique, le travail de cet artiste fait appel à la complicité: celle que l'on rencontre dans les mystérieux jardins de l'imaginaire!

Normand Biron

1. Exposition à la Fondation San Telmo, Buenos Aires, du 7 juillet au 13 août 1989.  
Exposition à *Entrée Libre à l'Art Contemporain (ELAC)*, Galerie Daniel, Montréal, automne 1989.



Otto Künzli  
Six broches, 1982-83.  
Polystyrène, bois et papier peint.

leur aéronautique, en porte la nostalgie dans des bracelets aux dessins et matériaux de belle rigueur.

La perfection formelle a aussi ses adeptes. Gabriele Dzuba construit des boucles d'oreille or et argent en pure forme de I, ou une broche à feuille d'or sur bois à motif linéaire répété comme note qui tinte. Manfred Beschoff a créé une bague en pétale-tambour, très «forte» au regard. Beatrix Mahlow relève d'un mini-triangle en turquoise, un collier précieux à pointes en dégradé. Hubertus von Skal fait des bagues en or d'un tracé parfait, avec toutefois des allusions plutôt gratuites à Miró.

Les liens avec les écoles esthétiques modernes procurent à d'autres, encore nombreux, des voies aussi dépouillées. Elles s'inscrivent seulement dans un courant moins original. Quoique les bijoux en fils de métaux, de Ulrike Munding-Koch, possèdent une ténuité aérienne, et que Norbert Wolters soit d'un purisme rigoureux. On note aussi des influences, professeurs, et élèves destinés à enseigner à leur tour, évoluant dans un monde qui risque de tracer lui-même ses limites. Bref, un peu de tout, non dépourvu d'inspiration, où manque peut-être seulement un peu la magie de la volupté.

Paquerette Villeneuve

## Deux œuvres, un temps

Le hasard d'une rencontre qui reste incompréhensible mais qui éclaire pourtant l'acte de création, car un lien mystérieux existe entre les sculptures de l'une et les toiles de l'autre.

Simultanément, Artefact Montréal donnait à vivre, en décembre 1989 et en janvier 1990, les travaux récents de la sculptrice Shirley Berk-Simon et de l'architecte-peintre Dominic Dubey, et la Galerie L'Informelle offrait à son public, du 28 novembre au 23 décembre, quelques travaux sélectionnés de Dominic Dubey.

Comme d'une connaissance acquise, la sculptrice fait de ses antécédents de physiothérapeute et de son vécu social son hypothèse de recherche et fabrique des symboles qui mettent en évidence sa sensibilité.

Ses sculptures, formes organiques, où le métal, l'acier, le laiton se côtoient, où les lignes brisées et soudées, bosselées et lisses, écorchées et sereines se meuvent, décrivent la tension qui habite l'œuvre (l'Homme), telle, *Fosse aux lions*, qui semble exprimer le déchirement entre l'obscurité et la lumière, les ravages du Minotaure et la quête du beau, la chute et l'élévation; telle *Va-t-en* (créée en 1985), œuvre coulée en bronze qui traite des rapports complexes du métal et du feu, et illustre un autre aspect de la recherche plastique de la sculptrice.

L'artiste reconstruit la vie par l'entremise d'éléments fondamentaux qui possèdent les attributs du feu (l'éclat, la



Dominic Dubey  
*Sans-titre.*  
Huile et pigments sur toile; 91,4 x 122 cm.  
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation  
Yvan Boulerice)

matité, le rayonnement et la chaleur), et qui l'engagent dans les secrets de l'érosion et de la patine, donc du temps. Et cette lutte perpétuelle est inscrite dans le combat de la lumière logée dans les cavités, les sillons et les vides, dans les mystères de l'acier, dans les trois piliers symbolisant l'emprise et la liberté. Son art filtre la sensualité et le tumulte: paradoxe d'un équilibre fragile.

Comme un questionnement sans cesse renouvelé, l'art de Dominic Dubey parle, lui, de l'espace dynamique porté par son œuvre. L'architecte utilise la peinture, génératrice inépuisable de formes aptes à créer une poésie spatiale non déroutante ou délirante, mais autre, d'une définition et d'une sensibilité nouvelles. L'artiste cherche à saisir l'insaisissable, la forme cachée sous l'apparence et sa matérialité.

Les formes, suggérées ou latentes, délimitent un espace où les jeux nuancés de lumière (ombres, vapeurs, scintillements, ténèbres) sont figurés par l'utilisation des tons chauds d'ocres et de bruns. La complexité technique de l'huile, composée de pâte et de pigments, bruts ou broyés, semble servir totalement la recherche formelle de l'architecte-peintre, le mouvement, qu'il veut retenir, d'un lieu connu à un espace encore inconnu.

Il utilise le médium pictural, comme d'autres le graphisme architectural, soucieux de laisser les formes prendre corps et place d'elles-mêmes, glisser et se perdre dans des pans de lumière dense ou vaporeuse, organiser d'elles-mêmes un espace différent, un ailleurs innombrable.

Ses toiles revêtent donc la dynamique du feu et de l'air, car la profondeur des huiles, qui révèle les surfaces rugueuses ou lisses, vierges ou saturées, qui anime les lignes, les mouvements, les volumes, dit autant l'incandescence du feu que la transparence de l'air.

En somme, l'expérience sensible de la lumière, révélée par les couleurs, génère une troisième dimension projetée spatialement. Voilà le moment où la gestuelle du peintre rejoint celle de l'architecte.

Lyne Savard

## Les œuvres récentes de Monique Veillette

Les matériaux industriels sont, par nature, froids et austères. Leur utilité et leur durabilité sont devenues aujourd'hui des données presque essentielles du post-modernisme. Ironiquement, en adoptant ces matériaux comme *materia sacra*, l'avant-garde a développé un style formaliste lequel, alors que nous entrons dans les années 90, commence à ressembler de plus en plus à une sculpture classique et compassée.

Dans les récentes installations de Monique Veillette au Complexe du Canal Lachine, du 3 au 28 janvier, ces matériaux sont devenus des manifestations physiques de ce que Jung appelait «l'imagination active»; les qualités impersonnelles des rebuts industriels sont ici utilisées précisément pour exprimer leurs contraires, soit l'intériorité de l'expression et les sentiments inconscients. On y trouve une tension de base entre les formes statiques et fermées et une dynamique ouverte et gestuelle, comme une sorte de «lent automatisme» où l'expression spontanée est contrebalancée par la réflexion intérieure.

A première vue, *Coque* fait penser à l'incarnation métaphorique d'une flamme d'acier. Sa forme d'entonnoir vertical est maintenue en place par une série de câbles de traverse jouant le rôle de stabilisateurs. On ne peut saisir l'intériorité cachée de cette œuvre qu'à travers sa «peau» de surface dont les textures contrastées d'acier érodé et d'acier galvanisé sont peintes de bleu. L'œuvre suscite un sentiment de défensive, d'enfermement hermétique. Le seul indice d'ouverture ou de relation avec l'extérieur y est suggéré par un collage d'arabesques de métal riveté s'élevant légèrement sur le dessus.

Le leitmotiv de la série *Arc de création* est, selon Monique Veillette, «l'acte de création même, comme processus d'élaboration psychique». La forme en arc circulaire qui définit l'espace intérieur est indépendante des deux œuvres et correspond à un collage de courbes géométriques et de lignes particulières. L'ensemble est cependant de trop petite dimension pour faire forte impression sur le spectateur. Les lourdes bases d'acier rouillé et coloré et les découpages plus légers d'aluminium sont entièrement rivetés et s'inspirent, techniquement du moins, des récentes innovations de Richard Deacon. Les deux arcs de sable, en forme de croissants, installés à quelque distance des formes principales semblent avoir été des ajouts, créés ultérieurement afin de transformer les sculptures en œuvres d'installation. Les œuvres sculpturales plus simples de Veillette se rapprochent d'ailleurs davantage de l'installation. Un dialogue direct avec l'espace environnant y est fructueusement établi grâce à des dispositifs tels que des tiges en saillie ou des câbles stabilisateurs.



Monique Veillette  
Coque, 1989.  
Acier et acier galvanisé; 382,1 x 313,5 x 172,7 cm.

Le corpus central et circulaire de *Balises* est posé sur quatre pattes de métal d'où s'élancent une série de tiges, oscillant comme des antennes. L'œuvre semble étrangement inconsciente, comme plongée dans un soudain coma. Son caractère formaliste, hiératique contient des indices gestuels qui la transforment en une sorte d'allitération sculpturale.

Sans faire directement allusion à la figuration, ces installations, véritable poésie industrielle, forme d'expression directe, allient les qualités formelles et abstraites des plus récentes innovations de l'avant-garde à une technique entièrement personnelle.

John K. Grande  
(Traduction de Monique Crépault)

### Fictions aéroportuaires

Déambulant nonchalamment à l'étage réservé aux visiteurs de l'aéroport de Mirabel, vous apercevez, au passage, un panneau-réclame lumineux, tournant sur lui-même. Un message sur le SIDA, réalisé par General Idea, se glisse subrepticement dans cette publicité. En fait, il s'agit d'une affiche où s'effectue un renversement de sens à partir du même lettrage coloré qui fut autrefois l'image de marque du film *Love Story*.

Fictions, cette exposition proposée par Jérôme Sans avec le concours de la galerie Aubes 3935 de Montréal, et installée du 30 septembre au 31 décembre 1989 dans les édifices de l'aéroport de Mirabel, appartient à ces événements d'art actuel, que l'on voit de plus en plus en Europe, et dans lesquels le sens se faufile derrière des signes cachés.

Face à la difficulté de rendre visible ce réel invisible, plusieurs œuvres manient l'ironie pour parvenir plus directement à échafauder leur rhétorique. Ainsi le sac de carton de Dominique Blain où figure, sur chaque face, un porteur de fardeaux, et que l'on déniche à la boutique de ca-deaux, servira sans doute à recevoir d'autres sacs... Il y a aussi le sous-verre de Martine Aballea, que le préposé au bar

dépose sous votre scotch, et qui annonce la potion rose: «Bientôt la boisson préférée de tous». Ou bien la musique d'ambiance, composée pour les aéroports par Brian Eno, dans cet aéroport ultra-moderne qui n'a pas de système d'amplification sonore. Ou bien encore le slogan de Jochen Gerz qui interpelle justement notre déambulation avec le mot «immobilité».

L'ironie naît, soit de l'association d'idées, soit des dédoublements plus ou moins équivoques que suggère ce lieu que nous n'occupons que provisoirement. Dans cet espace où nous nous déplaçons sans cesse, cet horizon en somme qui ne fonctionne et ne se définit que par sa mobilité, cette notion de passage est constamment réitérée. Que font là les bicyclettes de Guillaume Bijl, sinon rappeler l'idée de locomotion, de trajet? L'indice réside dans le *dispositio*, puisqu'au-dessus de celles-ci est placé un écriteau: Interdit de stationner des vélos!



Guillaume Bijl  
Sans-titre, 1989. Installation.  
(Photo Daniel Roussel, Centre de documentation  
Yvan Boulerice)

On peut alors se demander si, derrière ces empreintes éphémères, ne se cache pas l'idée de l'aéroport comme point de jonction, lieu dynamique des grands carrefours culturels et sociaux, jouant pour nous aujourd'hui le rôle que jouait dans le passé la halte des nomades.

C'est dans cette veine que l'on pourrait interpréter l'installation de Miguel Chevalier qui utilise les sièges-téléviseurs qu'on retrouve maintenant dans toutes les gares du monde, d'autant plus qu'il y fragmente des images de convoyeurs de bagages, d'arrivées et de départs, afin de créer une mise en abîme continue, mettant en parallèle le mouvement de l'aéroport et le rythme du flux électronique. Marie-Jo Lafontaine use d'un dispositif identique, en se réappropriant sa fameuse œuvre, *Les larmes d'acier*, qui nous fait contempler, au pas cadencé des instruments d'exercice, les corps presque nus des culturistes.

Pourtant, c'est la proposition de Mark Lewis avec des machines à parfum et des graffiti écrits sur les miroirs et les portes des toilettes qui paraît la plus pertinente, car la plus adaptée au propos de la fiction. Y a-t-il en effet un lieu plus intime que les salles de toilettes? Le sens le plus oublié n'est-il pas le sens olfactif? Et cette lavande n'a-t-elle pas besoin d'air tout autant que les avions ont besoin d'ailes pour voler?

Jean Tourangeau

### Trevor Gould

#### La sculpture et sa muse

Il y a quelque chose de caché dans les sculptures et les dessins récents de Trevor Gould, présentés à la Galerie Christiane Chassay, du 4 novembre au 2 décembre; quelque chose de si imprégné de l'obscurité de la signification infinie, que l'on est presque contraint de construire des défenses afin d'éviter de tomber tête baissée dans le maelström sans fin du jeu interprétatif. Le spectateur se voit offert l'opportunité de résoudre un rébus, de former un narratif cohérent à partir de mots et d'images disposés autour du périmètre de la galerie. Des excursions didactiques au travers d'objets banals suggèrent des histoires merveilleuses, insinuent des origines mystérieuses, inventent des avatars mythiques pour nous guider le long des sentiers labyrinthiques d'un système riche de signes.

Gould est fasciné par le pouvoir qu'ont un mot ou un concept de se séparer de leur forme visible pour développer une association avec une autre forme, et produire ensuite une ambiguïté qui est à la fois une ressource et une limitation. Il aiguise cette pointe ténue où le sens peut se soumettre à une métamorphose, et où les mots et les images deviennent les lieux de rencontre inattendus de réalités autrement distantes.

Cette exposition s'envisage donc mieux à l'intérieur d'une boucle-langage où la vacuité d'un mot ou d'une image est à la fois un vide insidieux et un écart méticuleusement mesuré. Une visite de la galerie permet l'inventaire suivant: le nom «Cartier», un coin de la pièce recouvert de panneaux, le plâtre d'un lion (en fait, un plâtre tiré du moule d'une sculpture de bronze et d'aluminium de l'artiste, intitulée *Fable VII*, 1989, et récemment installée au Bureau régional de la Municipalité d'Ottawa-Carleton), un leurre thématique avec les mots «la sculpture et sa muse» (les composantes ci-haut mentionnées étant présentées sous forme d'une installation intitulée *Sculpture in Three Parts*), l'esquisse d'un cadenas sous une feuille de verre sablée au jet, *Ash*, l'étude d'un hybride latino-moliniste cruciforme, *Christian Europe*, l'espace-diagrammé déformé d'un plan pour la ville de Montréal, datant de 1760, par Thomas Jeffrey, *Saint-Laurent*, un coquillage schématisé, *Wrought Iron*, et une série de dessins représentant des vases de céramique, *Rourke's Drift Kiln*, *Ideal Proportions*, et *Mixing Elements II et IV*. A la suite de ce tour senestrorsum de l'espace et de la préparation de cet inventaire des éléments de l'exposition dans leur ordre approximatif d'apparition, il est possible de formuler une locution unique, une unique digression, soulignant à la fois le flux sémantique et l'essence pluraliste du projet dans son ensemble. Titres et sous-textes mis à part, une telle locution pourrait se lire: «(L'exploration / l'appropriation / l'historicisme / l'auto-référence) est (la clef ca-





Trevor Gould  
*Sculpture in three parts, 1989.*  
 Lion: 156 x 283 x 58 cm.  
 Mur (Cartier): 244 x 242,5 cm.  
 Plâtre, bois et pigment.  
 (Photo Denis Farley)

chée / la lumière / le bleu / la source) d'une compréhension fondamentale du «comment faire».

Chaque trajectoire subséquente de l'espace produit un autre cercle de signification discursive émanant de cette locution fabriquée, ou d'une autre formulation tout aussi subjective. Chaque nouveau cercle s'enchevêtre avec le précédent jusqu'à ce que d'innombrables séquences de comparaisons, de distinctions, de métaphores, et d'analogies se chevauchent et s'entrelacent en un tourbillon complexe de chiffres et de mémoires.

L'élaboration accentue / atténue l'existence. On vacille entre les creux du silence et les crêtes de la communication. Nous nous retirons de, ou retournons à, «la sculpture et sa muse».

Allan Pringle

## Goûts et collections

Qui aurait pu penser que la présentation, sous un titre relativement neutre, pour ne pas dire assez austère, d'une sélection de tableaux du XIX<sup>e</sup> siècle ayant appartenu, au tournant du nôtre, à des collectionneurs montréalais, puisse constituer en fait un événement populaire, c'est-à-dire susceptible d'intéresser, en plus des spécialistes, de nombreuses couches de la population? C'est pourtant ce qu'a réussi l'exposition, Le goût de l'art: les collectionneurs montréalais 1880-1920, installée, du 8 décembre au 25 février, au Musée des beaux arts.

La raison en est que les quatre années de recherches effectuées par la conservatrice de l'exposition, Janet M. Brooke, et dont les résultats sont publiés extensivement dans un catalogue qui éclaire d'une manière particulière une période peu connue de notre histoire culturelle, l'heureuse particularité de l'accrochage des soixante et une pièces retenues, ainsi que les conférences et animations connexes, permettaient au spécialiste aussi bien qu'à l'amateur ordinaire d'effectuer dans l'exposition, en plus des quelques parcours prévisibles, nombre de rapprochements et de lectures nomades.

Les tableaux ayant appartenu aux Van Horne, Smith, Drummond, Hosmer, Greenshields et autres fortunes de l'époque, et provenant, outre la collection du MBA, de nombreux musées à travers le monde, illustraient avec les grands courants artistiques européens, du réalisme et de l'académisme à l'impressionnisme, en passant par le romantisme, l'École de Barbizon, l'École de La Haye et le paysagisme anglais, les tendances les plus conservatrices comme les plus contemporaines de l'heure.

L'accrochage, mimant l'intimité relative des grandes demeures victoriennes, regroupait les tableaux par style, dans des espaces de dimensions humaines. On pouvait donc suivre très facilement les enchaînements, les hésitations et les recouvrements de l'histoire. Mais rien n'empêchait non plus de lier les œuvres entre elles par une lecture à tendance sociologique. Découvrir par exemple l'abandon des grands sujets sublimes par l'École de Barbizon, et puis le passage aux sujets bourgeois et populaires par les impressionnistes. Se demander comment tel merveilleux petit Daumier, *Le premier bain* (1852-1855), ou tel touchant Raffaelli, *Le terrain vague* (1880), et leur contenu de simplicité et de misère sociale, pouvaient bien se sentir au centre des pompeux cadres dorés qui ne disaient que la richesse immense de leur propriétaire.

Les véritables vedettes étant les collectionneurs, le spectateur pouvait, avec ravissement se découvrir une liberté nouvelle face aux œuvres qu'il regardait. L'incitation au respect et à l'admiration étant moins impérative, on se prenait à penser que le Monet *Maison de jardinier à Antibes* (1888) était vraiment trop rose-



Gabriel Max  
*La résurrection de la fille de Jaïre, 1878.*  
 Huile sur toile.

bonbon, et qu'on lui préférerait le Sisley de *L'automne au bord de la Seine à Bougival* (1873). Et puis on se retournait et, en un éclair, on les donnait tous les deux pour le Cézanne qui leur faisait face. On pouvait même tomber amoureux d'un Turner sans savoir que c'était vraiment un Turner... L'iconoclastie vous guettait – qui n'a jamais été tenté – et on trouvait que, dans la curieuse toile de Gabriel Max *La résurrection de la fille de Jaïre* (1878), le Christ ressemble comme deux gouttes d'eau à notre Vaillancourt national...

Le soir du vernissage, les puissants d'aujourd'hui pouvaient se regarder dans les yeux des barons de la finance d'hier puisque l'exposition était complétée par seize portraits, par des peintres canadiens, de ces collectionneurs avisés du «Mille carré doré». Souhaitons à ceux d'aujourd'hui le même heureux discernement qu'à leurs prédécesseurs: notre art actuel et nos collections de demain en ont certes grand besoin.

Jean Dumont

## No vanishing point (Observer) de Curt Royston

On pouvait encore, il y a quelques années, dire d'un artiste qu'il était peintre ou sculpteur et savoir alors de quoi l'on parlait. Chaque discipline avait ses règles propres et chaque créateur, son territoire particulier. Mais aujourd'hui, dans la multiplicité des genres que chacun réussit à intégrer dans ses productions, le seul titre «d'artiste» est la qualification suffisante pour désigner ceux qui brouillent ainsi les cartes de l'art contemporain et la loi des genres!

Curt Royston est de ceux qui méritent ce titre. A ce jour, dernier héritier en date de Nam June Paik, cet américain a trouvé le moyen de faire se rejoindre la vidéo et la peinture. Venu à l'installation multidisciplinaire par le biais de la sculpture et du cinéma expérimental, il réfléchit, dans ses œuvres, sur les rapports existant entre le volume et la surface, en passant constamment du tridimensionnel au bidimensionnel. Les œuvres, que nous présente pour la deuxième fois en un an la Galerie Esperanza, du 7 décembre au 25 février, font ainsi appel à la peinture comme à la photographie ou la vidéo. Mais elles ne se contentent pas d'aligner patement les images résultantes les unes par-dessus ou à côté des autres, sur une même toile. Les différents médias y agissent bien plutôt de concert, pour créer et mettre en œuvre leurs limites propres et leur chasse-gardées respectives.

L'exposition présentée chez Esperanza rassemble des pièces diverses choisies dans la production des 6 dernières années de l'artiste. On y retrouve donc chacune des étapes du travail de Royston. Des premiers essais d'intégra-



Curt Royston  
*Partial Eclipse*, 1989.  
Acrylique sur bois et moniteur.

tion d'image-photo à la peinture, aux pièces d'aujourd'hui, on y voit se profiler une réflexion indéfinie au départ, puis de plus en plus précise, jusqu'aux trompe-l'œil récents qui juxtaposent image peinte et photo de cette image. La première est d'abord créée sur deux plans différents, de manière à ce que la seconde, de son point de vue particulier et aplatissant, enregistre la continuité des plans dans une perception bidimensionnelle.

Un même rapport est créé entre image réelle et image vidéo. Ainsi, *Blue Room*, première œuvre présentée, provient de sa toute première exposition-solo d'importance au Whitney Museum, en 1987. Il avait alors présenté l'installation complète, *Half Light*, elle-même utilisée comme scène pour la chorégraphie de Lisa Fox dans *High Noon*. Invité à assister, doublement, à cette représentation, reproduite en temps réel sur un moniteur-vidéo, le spectateur passait de l'écran à la réalité, indécis devant l'intérieur bleuté de l'installation peinte à la Van Gogh, et surpris par la déréalisation et l'immatérialité de cette double performance, à la fois sur écran et sur scène.

Dans *Domestic Scene* de 1986-89, un évier, dont l'eau paresseuse coule sur de la vaisselle sale, a été reconstruit devant l'image peinte d'une fenêtre où s'encadre une femme à l'allure dolente. L'ombre de cette femme est peinte sur l'installation même et y fait une zébrure grisâtre. Sur le robinet, une trace jaune, dont on ne sait ce qu'elle peut bien reproduire. Pour l'apprendre, il faut consulter le mini moniteur-vidéo à la droite de l'installation. L'angle de prise de vue nous révèle que cette tache n'est rien d'autre que le rayon d'un soleil couchant reflété sur le métal du robinet et situé en parfaite continuité avec l'angle général des autres ombres.

La déconstruction presque cézannienne de la perspective dans ces œuvres est un enjeu cher à Curt Royston.

Ces trompe-l'œil ne sont pas de purs jeux d'esthète dilettante. Ils forment un univers labyrinthique de faux-semblants et de perspectives réelles dont le spectateur est invité à faire le tri. Mais cette opération ne peut aboutir qu'à l'échec anticipé par l'artiste. Parce que ce n'est pas le simple chassé-croisé entre vérités et mensonges perceptifs qui intéresse Royston, mais la surabondance programmée de paliers de réalité différents dans lesquels le spectateur finit par perdre pied. D'autant plus que l'angle sous lequel il pourrait reconstruire visuellement certaines de ces pièces le confine en un point obligé de contemplation. Pris dans le champ d'une caméra dont il cherche la localisation, le spectateur se retrouve ainsi pris dans un univers aux contours imprécis, enfermé dans un non-lieu de la représentation, entre réalité et fiction.

Sylvain Campeau

### Tony Scherman le raconteur

Le Torontois Tony Scherman est un raconteur exceptionnel, un artiste documentaire qui emporte le spectateur dans un paysage mental troublant et à peine reconnaissable, un univers peuplé de personnages troublés et apparemment plongés, contre leur volonté, dans des circonstances et des relations bizarres.

Avec la collection de dix tableaux de grand format, à l'encaustique sur toile, présentés à la Galerie Waddington & Gorce du 11 au 30 novembre, Scherman n'a pas désappointé la clientèle enthousiaste qu'il s'est créée ici depuis quelques années.

Sensualité et ambiguïté, scènes de banquet hédonistes, plaisirs secrets et chiens en noir et blanc peints superbement, sont ses thèmes principaux. Scherman les présente dans une ambiance hostile et inquiétante, pleine de menaces embusquées et indistinctes, de craintes subconscientes, d'histoires sans commencement apparent ni conclusion réelle.



Tony Scherman  
*Sans-titre*, 1989.  
Encaustique sur toile; 152,4 x 188 cm.

Ces peintures, narratives dans leur structure, possèdent l'ambiance trouble des contes gothiques, touche pénétrante de mélodrame et arôme piquant des fleurs du mal.

Cependant, ce qui classe ces tableaux, souvent charismatiques, hors du romantisme aventureux, c'est l'affirmation d'une passionnante expressivité. C'est comme si le sujet et la technique se répondaient mutuellement. Scherman parvient à un équilibre harmonieux et puissant entre les formes figuratives, les objets et la présence de l'eau et des nuages. Il manifeste aussi une emphase baroque entre la lumière et la noirceur et les contrastes vivants des couleurs. Les incrustations sèches et rugueuses de l'encaustique rehaussent les éléments nerveux et énigmatiques du sujet.

*Sans-titre* est une œuvre récente, pleine de mystère, typique de l'imagination de Scherman. Dans un paysage qui pourrait être africain, une mère éplorée est assise à côté de son fils mort. À sa gauche, un homme, qui semble être ce même fils mort, avance vers le cadre et les mains d'une femme invisible touchent et ajustent sa cravate dans un geste symbolique et manifestement sexuel.

Le spectateur peut y voir l'analogie contemporaine de la résurrection de Lazare dont le message politique, s'il y en a un, serait celui de l'Afrique s'affirmant après son long sommeil. Cependant le manque de clarté de la scène rend l'interprétation douteuse. Le spectateur est toutefois captivé par la nature séduisante de la peinture et le tour de force technique de l'artiste.

Lawrence Sabbath

### Les gravures sculpturales de Bonnie Baxter

D'origine américaine, Bonnie Baxter vit au Québec depuis plusieurs années et travaille la gravure. Elle expose principalement au Canada et aux États-Unis. Depuis 1982, elle dirige un atelier d'imprimerie d'art à Val David.

Dans sa dernière exposition montréalaise à la Galerie Cultart, du 9 novembre au 3 décembre, cette artiste nous a proposé des grands formats de bois gravés et d'œuvres en «papier-matière», papier qu'elle fabrique à partir de chiffons.

*Spirit Figure* est un des étranges personnages qui peuplent les gravures de Baxter. Avec sa bouche en losange et ses cheveux en flammèches, il évoque le gnome légendaire. Bien campé au centre de l'image, il se présente comme une idole religieuse. Son hiératisme et sa frontalité évoquent les antiquités sculptées égyptiennes. Entouré d'une multitude de petits pictogrammes, cet individu semble être porteur d'un message spirituel.



Bonnie Baxter  
*Spirit-Figure*, 1989.  
 Gravure moulée rehaussée;  
 76 x 122 cm.

*Totem*, de 1989, grande sculpture métallique, matérialise en trois dimensions la forme du *Spirit Figure* et souligne ainsi sa valeur d'archétype. *Fetich* inaugure un autre type de figuration. Les personnages en haut relief annoncent en effet une gravure plus sculpturale. Ces visages en saillie, grimaçants et tatoués, ces masques presque mortuaires, évoquent des images de sorcellerie. Les corps nus et féminins aux caractéristiques sexuelles bien marquées mettent l'accent sur la notion de fécondité.

Après cinq années de production en noir et blanc, Bonnie Baxter se tourne vers la couleur. Des couleurs vives, appliquées généreusement, qui traduisent les forces émotives de l'artiste.

Des matières brillantes ont été ajoutées sur certaines pièces. Ces paillettes qui reflètent la lumière ennoblissent l'œuvre et la transforment en icône précieuse. D'autres gravures recèlent des insertions d'objets parfois hétéroclites, des éléments de matières végétales et animales (bois et coquillages) qui s'intègrent aux personnages en formant des excroissances.

Les œuvres dégagent un certain dynamisme. Le décolllement de certaines figures, les surfaces texturées du papier-matière, les motifs, serpents ou poissons, zigzags ou longues spirales contribuent à animer les compositions. En illustrant les grands thèmes de l'existence (vie, mort, naissance...), Bonnie Baxter explore toutes les possibilités techniques de son art. Si ses gravures deviennent sculpturales, la grandeur des formats et les rehauts d'aquarelle ou de gouache ramènent sa production vers le pictural.

Cette imagerie fraîche révèle au spectateur les bribes d'un langage à décoder. Avec ses personnages, l'artiste crée sa propre lignée et pérennise ainsi cette race marquée d'un scarabée...

Sylvie Ollivier

## Daniel Couvreur. La sculpture, avec plaisir

Nous n'aurions pas été surpris de découvrir en 1984 une des sculptures de Daniel Couvreur dans l'exposition *Le primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle* au Musée d'Art Moderne de New-York à côté d'un hiéroglyphe en stuc de Palenque, de l'Oiseau-tête de Max Ernst, d'un quelconque masque africain ou d'outils d'indiens de l'Arizona et d'Inuit du Grand Nord.

Primitives par leurs archétypes, figuratives, étonnamment réalistes avec leurs maisons, œufs ou enclumes, abstraites, dressées en stèles, légèrement dessinées, les sculptures de Couvreur, chez CIRCA du 16 novembre au 16 décembre, ne laissent pas de nous surprendre par leur éclectisme ludique et de nous charmer grâce au raffinement de leurs matériaux. Mais ne parer ce travail que d'un tissu de notations multiculturelles serait lui faire violence car si Couvreur joue d'un transculturalisme certain, par bonheur, il se joue également de ses références en évitant le piège de l'anecdote littérale, de l'indice curieux mais facilement repérable qui cimente le jeu du sens. Sa sculpture n'est pas une œuvre dont la substance tient de la citation ou de l'emprunt mais bien le résultat d'un travail réfléchi qui subsume les matériaux les plus divers dans la cohésion d'un acte créateur. C'est un travail qui impose l'inhérence de la sculpture à la matière quoique cette matière soit, Aristote l'avait déjà dit, rebelle. Qu'un boulon ou un bâtonnet deviennent sculpture sur le marbre, cela relève du miracle de l'hétérogénéité.

Quand le marbre n'est pas brut, rugueux, strié, grêlé ou profondément violé



Daniel Couvreur  
*Stèle III*, 1989.  
 Marbre noir de Belgique et bronze; 157 x 57 x 30 cm.

par des tiges de bronze, il se polit ici d'un aspect érugineux et là d'un éclat le plus blanc.

Il porte sur sa surface et jusqu'au plus profond de ses brisures, les tracés d'un travail sensuel et affiné qui sait prendre la mesure de ses qualités. L'œuvre n'est pas une affaire de monument et encore moins de fragments; elle est un savant et délicat dosage de matières, de couleurs, de textures, de techniques et de formes.

De l'iconique au «c'est ça», des modules aux formes brutes, des surfaces désertes aux graphismes légers, du marbre noir aux objets manufacturés, la réception de cette sculpture ne souffre pas de l'autoritarisme didactique d'une quelconque narration. L'entonnoir déjeté, le damier, le gnosticisme quelquefois latent, le clin d'œil à la marquetterie florentine ne sont que des éléments faisant écho à des balbutiements d'histoire.

Mais Couvreur ne s'intéresse pas aux histoires, à ces littérarités qui altèrent l'aura de l'œuvre et qui lui nient toute autonomie. Ignorant la transparence des matériaux par-devers le discours, évitant l'opacité moderniste qu'un Reinhardt octroyait à toute surface, loin des méandres d'un simple jeu de volumes, détaché de toute transcendance, il considère la matière comme l'outil de son travail et l'outil comme matière à sculpture.

Bernard Paquet

## Stelio Sole: l'achèvement

Observant depuis une trentaine d'années l'évolution de l'œuvre de Stelio Sole, je constate avec plaisir qu'il est parvenu à la pleine maturité de son talent, comme l'étalait, en novembre dernier à la Galerie Palardy (du 4 au 29 novembre), le premier volet d'une exposition ensuite présentée à l'Université Laurentienne de Sudbury en janvier, puis à la Galerie Madeleine Lacerde de Québec fin février et début mars, – avec catalogue reproduisant en couleurs une vingtaine d'œuvres.

Chez Palardy, une quinzaine de tableaux, dont quatre ou cinq de grande taille, dominés par un triptyque de deux mètres de hauteur sur près de cinq mètres d'envergure. Ceux qui connaissent la production récente de Sole y retrouvent graffiti et collages de feuilles d'or sur fonds texturés d'acrylique ou d'huile.

Dans sa courte présentation, Pamela Krueger, directrice du Centre d'art de l'Université Laurentienne, note qu'à «travers son œuvre, Stelio Sole nous présente une démarche particulière alliant la richesse du passé italien et européen à l'étude géométrique de formes, principalement le carré et le rectangle».

C'est faire bon marché du lyrisme rugueux de l'artiste, bien éloigné de toute esthétique mondrianesque, et aussi de sa dimension radicalement américaine. Né



Stelio Sole  
*Arco ogiovale 2, 1989.*  
Pigment à l'huile sur toile, feuilles de bronze et or  
22k.; 140 x 60 cm.  
(Photo Michel Dubreuil)

en effet à Caracas, Sole passe son enfance en Italie et y fait ses études (Venise et Milan), mais s'établit au Québec dès 1955, à vingt-trois ans. En 1958-59, il séjourne à New-York, où il fréquente Willem de Kooning et partage l'atelier de Rothko. Par la suite, il séjournera à Paris et en Italie à plusieurs reprises, mais reviendra fidèlement au Québec.

Et c'est ainsi que l'esprit nord-américain imprègne autant la personnalité que l'œuvre de Sole, comme en témoignent encore ses tableaux récents, avec leurs dégoulinades familières de l'Automatisme montréalais ou de l'Action Painting new-yorkais, en plus de cet air de jeunesse impétueuse accordé à la célébration de notre Nouveau Monde.

Par ailleurs, on pourrait facilement faire de la littérature sur les titres des œuvres de Sole qui évoquent des murs et arcades de Venise ou d'Étrurie, – mais ce qui semble davantage s'imposer au regard, n'est-ce pas le mystère intense de ces «icônes» majestueuses évoquant des portails ou des étendards baignés de lumière d'or et de sang, des architectures découpées à vif dans la trame de l'imaginaire?

Grâce à la puissance de son inspiration, la sensualité de sa matière et les subtilités de son métier, Sole poursuit avec obstination une œuvre qui s'épanouit, se raffine, s'intensifie.

Guy Robert

### L'espace mis en scène

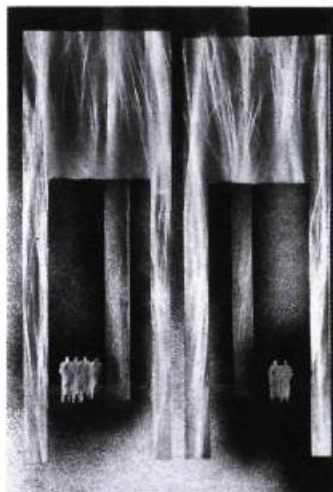
Que le monde du théâtre rejoigne celui du réel, peut-être est-ce là la visée des Images scénographiques de Claude Sabourin. Son exposition, à la Place des

Arts, du 15 janvier au 25 février, questionne l'espace, et l'être qui s'y inscrit, autant par l'image que par le mot: une série de panneaux permettent la lecture d'extraits sélectionnés de la *Poétique de l'Espace*, du philosophe Gaston Bachelard, et narrent, en quelque sorte, le propos intrinsèque d'une cinquantaine de peintures sur papier.

Celles-ci se présentent toutes de manière analogue: sur un fond noir se détache une structure monolithique colorée, toujours très simple et de forme épurée. L'artiste la nomme «objet architectural». De toile en toile, elle varie; parfois un bloc colossal et solitaire ou une arche ou bien encore deux carrés. Un même objet architectural peut se retrouver dans plusieurs images, mais nuancé par le choix de la couleur, jamais violente et source de luminosité.

La monumentalité de ces structures géométriques est toujours marquée par la présence d'un ou plusieurs petits personnages d'un beige anonyme.

En optant pour la dialectique du théâtre, nous pouvons dire que ces œuvres révèlent une inversion des rôles sujet-objet de la mise en scène conventionnelle. L'espace scénique n'est plus conçu en fonction de l'acteur et de son jeu mais devient l'objet même de la mise en scène, le sujet du spectacle.



Claude Sabourin  
*Image scénographique, 1989.*  
Techniques mixtes; 28 x 43,2 cm.

Or en tant qu'observateur, nous pouvons pousser la réflexion plus loin, et c'est précisément dans ce contexte que les écrits de Bachelard rehaussent le sens des images. Des phrases-clefs, comme «l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonnants quand s'approfondit la grande solitude de l'homme...», suggèrent l'existence d'autres espaces (réels ou fictifs, il n'en tient qu'à nous) à découvrir dans les œuvres de Claude Sabourin.

Alicia Sliwinski

### Photographie «admirable à voir»

*Mirabile Visu*: admirable à voir. Sous ce titre, et pendant tout le mois de novembre, la photographie aura brillamment déployé ses charmes aux quatre coins de la capitale. En effet à Québec, négligeant toute approche historique, la commémoration des 150 ans de la photo aura pris la forme d'une célébration de l'essor de ce moyen d'expression au cours des dernières années, et de ses rapports avec le champ des arts visuels contemporains. Bref: un «ici et maintenant» de la pratique photographique, qui encourageait la participation de créateurs, non seulement québécois, mais aussi de Québec.

Pas moins d'une quinzaine de centres d'artistes, d'organismes culturels, d'institutions d'enseignement et de musées se sont mobilisés pour organiser autant d'expositions, différentes tant par leurs enjeux que par leurs stratégies de présentation. D'autre part, des performances, films, vidéos, conférences, ateliers, de même qu'un colloque, sont venus animer la scène culturelle d'une façon telle que, au lieu de se sentir submergé, le public même non spécialisé a pris plaisir à les fréquenter. A vrai dire, un tel engouement n'avait jamais encore été observé envers l'art actuel!

De l'ensemble de *Mirabile Visu* se dégage surtout la mise en évidence de la subjectivité du regard photographique ainsi qu'une affirmation de la fécondité de la photo en tant que voie de recherche plastique et de réflexion théorique. Et quelle fécondité! L'exposition «Dérives: objets, suites et traces», à la Chambre Blanche, en constitue le meilleur exemple alors qu'un photographe, Richard Baillargeon, quatre sculpteurs: Jean-Pierre Bourgault, Jacques Coulombe, Hélène Godbout, François Robidoux et un auteur, Lisanne Nadeau ont parcouru les lieux possibles de convergence et d'interrelation de l'image, de l'objet et du texte. Voilà un projet collectif particulièrement audacieux, car il n'était guère évident, au départ, que leur complicité intellectuelle, aussi intense soit-elle, puisse générer des photographies, des sculptures et un texte lumineux empreints d'une telle sensibilité les uns envers les autres.

Renversant le préjugé de froideur souvent exprimé envers la photographie, Patrick Altman constitue une autre belle surprise de l'événement, avec ses images, voilées d'une brume délicate, qui semblent respirer, transpirer, palpiter! Intitulée «Humidité relative élevée», son installation chez Obscure contient, pour la première fois, des allusions directes à son milieu de travail (Altman est le photographe attiré du Musée du Québec), tout en conservant les commentaires écolo-



Richard Baillargeon  
Série *Cartes égarées*, 1989.

giques ou sociaux qui ont caractérisé sa production antérieure. Le dispositif de présentation, inattendu, fait appel à des projecteurs, à des diapos et à... des humidificateurs domestiques, mis en relation avec des photographies directement collées sur le mur, et qui participent de cette remise en question de la permanence des images photographiques et de la muséalisation en général.

De toute évidence, tant par son ampleur et son dynamisme que par la concertation qu'il a exigée, Mirabile Visu marque d'une pierre blanche l'évolution des centres d'artistes à Québec. Car, de marginaux qu'ils étaient, ces centres viennent d'accéder officiellement, tant aux yeux du secteur privé que du grand public, au statut d'initiateurs privilégiés des nouvelles voies de l'art actuel. Pas étonnant alors que les organisateurs (dans ce cas-ci, Gaétan Gosselin et Lisanne Nadeau) laissent entrevoir la tenue possible d'une biennale d'arts visuels à Québec.

Le Picasso de Québec n'est plus: le 25 janvier, Denys Morisset s'est éteint, à l'âge de 59 ans, des suites d'une longue maladie. Peintre, sculpteur, photographe, pamphlétaire et idéologue, Morisset était absent du paysage des galeries d'art (il reprochait aux «marchands du temple» d'exploiter les artistes), ce qui ne l'empêchait nullement de diffuser son œuvre par le biais de lieux non conventionnels comme les bars, les cafés ou son propre atelier. Activiste culturel et anarchiste, il protestait publiquement contre l'intrusion de l'État dans la culture, reprochant au gouvernement de vouloir instituer une «création prévisible».

Il est difficile de séparer l'œuvre, du personnage qui, fuyant les «ismes», se plaisait à semer la déroute à chaque coup de pinceau! A preuve la gigantesque rétrospective organisée par des amis de Morisset, et qui, pendant trois semaines en décembre, a occupé quatre étages d'un immeuble commercial désaffecté. Les visiteurs ont pu constater la diversité baroque du peintre et son penchant pro-

noncé pour l'iconoclastie. Parfois abstrait, parfois figuratif, mais surtout violemment expressionniste, l'artiste produisait beaucoup, et parfois trop. Aussi le meilleur côtoyait-il souvent le pire, car Morisset refusait toute intention de sélection. Peut-être faudra-t-il attendre la mise sur pied d'une fondation Morisset (projetée par ses amis) pour, alors, apprécier son œuvre à sa juste valeur.

Marie Delagrave

## O T T A W A

### Les sens enfouis

Pour des artistes d'Ottawa à mi-carrière, rares sont les occasions de présenter un tour d'horizon complet de leur travail, qui évite le piège de la rétrospective prématurée. L'exposition de Blair Sharpe, à la Galerie de la Cour des arts (du 7 décembre au 7 janvier) proposait à point un tel survol: quinze années de production où s'affirment plusieurs lignes de force.

On retient des œuvres datées de 1974-75, visiblement traversées dans un premier temps par les influences formalistes de rigueur, la fissuration de la couche peinte par les figures de la flèche ou du triangle qui en troublent l'homogénéité. La surface uniforme des premiers tableaux éclate dans les œuvres subséquentes pour laisser percer une structure plus gestuelle. La logique interne que Blair Sharpe met à jour, même si elle s'impose comme principe d'organisation dans des séries telles que *Big River Variation*, déborde des impératifs de composition pour se situer plus concrètement dans un rapport dialectique avec la nature.

L'installation *Divine comédie* d'Eric Cameron au Musée des beaux-arts du Canada (du 5 janvier au 25 février) postulait le contraire d'une révélation qui serait constitutive de l'acte de peindre. Seize des vingt-sept «peintures épaisses» en



Eric Cameron  
*Boîte vide*, commencée depuis 1979.  
Gesso acrylique et acrylique (2 709 demi-couches)  
sur boîte de S.O.S.

cours étaient disposées sur des socles dans une salle où l'on accédait par une porte évoquant la morgue. L'artiste, dans un long texte critique et une vidéo d'introduction, décrivait minutieusement les assises du procédé qu'il emploie depuis 1979 pour recouvrir des objets familiers – réveil-matin, pomme, homard – avec de minces couches alternées de gesso blanc et gris.

Le geste de Cameron, qui s'applique à gommer avec obsession la référence, la structure d'origine, est lent et cumulatif. Le spectateur est invité, avec insistance, à concentrer son attention sur la surface de l'objet traversée par les mouvements et les accidents imperceptibles de l'application de la peinture, et parfois la trace d'un certain déterminisme psychique.

Mais tandis que le discours incitatif de l'artiste se pose comme un film invisible sur l'objet qu'il semble sceller définitivement dans sa bulle, les impénitents s'autoriseront à voir autre chose. Sous la surface lisse et neutre des objets, l'artiste est aux prises avec le jeu des contradictions: la résistance du cocon (résistance du référent) et la menace suicidaire du fossile (annulation du référent dans le geste critique). Cameron ne se prononce pas, «mon thème est la quête de la conviction». Quête qui demeure ambivalente dans son dogmatisme apparent, et par le fait même extrêmement séduisante.

Marie-Jeanne Musiol

## T O R O N T O

### Pour le contreplaqué

«L'enfant, souligne Pierre Péju, l'auteur de *La Petite Fille dans la forêt des contes*, est spontanément [...] astronome et physicien, herboriste et minéralogiste».

### La disposition encyclopédiste de Paterson Ewen

Ce qui est vrai de l'enfant l'est aussi de l'artiste curieux, de Paterson Ewen, par exemple, qui, depuis 1971, observe les principaux phénomènes naturels, en les situant dans un espace assez vague pour qu'on n'ait pas la tentation de les lier à de tragiques événements historiques.

Ce peintre, qui témoigne d'une «disposition encyclopédiste sauvage», pour continuer le texte de Péju, a depuis, comme dirait Georges Bugnet, «barbouillé de son moi toute la terre». Il a peint aussi une éclipse solaire, les divers quartiers de la lune vue de jour et de nuit, la trajectoire d'une comète, une constellation et même une galaxie. Il a ainsi réalisé son rêve de jeunesse de participer aux études du géologue, de l'océanographe,

du météorologue et de l'astronome, en ajoutant à leurs considérations scientifiques la poésie des formes et des couleurs inhérente à tout ce qui se trouve sous terre, sur terre et dans l'espace.

Ses derniers tableaux, qu'on a pu voir à la Galerie Carmen Lamanna l'automne dernier, poursuivent les mêmes recherches, comme l'indiquent des titres tels que *Freezing Rain* et *Cirrocumulus Clouds*.

Mais *Tornado*, plus encore que les autres, témoigne de la volonté de toucher le spectateur par la facture même de l'œuvre. Peut-on, en effet, ne pas faire de rapprochements entre la tornade qui trace son sillon sur la terre et le travail de l'artiste qui, armé d'une toupie électrique, perce des trous et creuse des contours dans le contreplaqué qui lui sert de support?

Même si l'effet obtenu est tout aussi réussi, je n'accorde pas à *Red Sea* la même importance qu'aux autres tableaux de cette exposition, peut-être parce que le jeu de mots entre le nom de la mer et la couleur que lui donne l'artiste me paraît trop facile. On se demande ce qu'il ferait avec la Forêt-Noire ou le lac Vert, ou on peut, hélas, l'imaginer très bien.

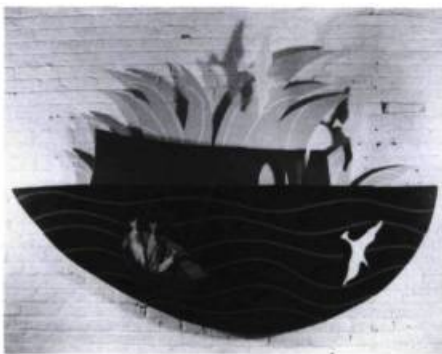
Le tout, malgré cette réserve, compose un ensemble imposant par la dimension même des tableaux (243,8 x 350,5 cm), mais impressionnant surtout par la vie qui se dégage de ces quelques représentations de phénomènes dont Paterson Ewen a saisi les mouvements, les rythmes et les pulsations et que l'observateur contemple avec un sentiment, quoi qu'il en pense, proche de l'effroi religieux.

### L'amour du monde de François-X. Chamberland

La réaction du spectateur est tout autre devant les acryliques sur contreplaqué de François-X. Chamberland, qui expose à Toronto depuis une dizaine d'années, et que la Maison de la Culture recevait de nouveau, l'automne dernier.

Plus riant que Ewen, Chamberland taille une fleur hédoniste, *Je sème à tout vent* (acrylique, bois, acier) qui, faisant sienne la devise de son titre, s'adonne aux plaisirs de la procréation, montrant ses couleurs vives, ses lignes sinueuses et ses étamines qu'elle tend sans pudeur dans la direction du spectateur amusé. Dans *Terre, mère nourricière*, qui appartient à la même série, un bouton de fleur plonge directement ses racines dans une terre faite de courbes et de contre-courbes qui la nourrit de ses couleurs vives comme des pétales.

Une deuxième série réunit des paysages plus fantaisistes que réels. Dans la *Symphonie du béluga* (acrylique, bois, objets collés), neuf caravelles traversent, en une ligne droite comme un harpon, une mer composée d'un troupeau de bélugas de diverses couleurs dont les queues réunies n'en forment plus qu'une qui jaillit de la mer comme un jet d'eau. C'est la même mer, mais toute bleue cette fois-ci, qu'on



François-X. Chamberland  
*Gaspésie, Ô Gaspésie*, 1989.  
Acrylique sur bois.  
(Photo Yvan Dutrisac)

retrouve dans *Gaspésie, ô Gaspésie*, qui chante la terre natale de l'artiste. L'arc roman du Rocher Percé dicte la forme de la mer, une mer en hémicycle donc, qui berce joyeusement une petite barque de pêcheur débordant de poissons saumonés, orangés, noirs ou gris, rayés ou à petits pois blancs, pendant que trois goélands plongent en dessinant un arc qui reprend celui du fond de la barque.

On pourrait dire, pour compléter le texte de Péju, que François-X. Chamberland juxtapose, à la «disposition encyclopédiste» de Paterson Ewen, un «amour du monde» qui lui fait rendre *Hommage aux jardiniers de la terre*, qui cultivent les fleurs et les fruits ou qui tracent des sillons dans la mer.

Pierre Karch

## HALIFAX

### Constats en Nouvelle-Écosse

En un temps où les rétrospectives pour adolescents et apprentis sont devenues une sorte de mode, il est réconfortant de prendre conscience de la différence qui existe entre «rétrospective» et «constat» (de constater: faire le point). Trois expositions différentes, visibles récemment à Halifax, avaient en commun une même compréhension de la signification du «constat» comme étant une sorte d'interprétation provisoire du sens et du passage du temps lui-même.

In the Spirit of Dresden (The Gallery At Park Lane) jetait un regard de commémoration sur une tranche de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, le bombardement de Dresde. Les cinq artistes, Robert Annand, Horst Deppe, Robert Dietz, Karl Hanke et Ernest Smith, sont tous reliés, d'une façon ou d'une autre, à la ville de Dresde, mais expriment cette relation dans des langages et des sensibilités extrêmement variés. Le travail de Robert Dietz, qui fut

la force agissante derrière cet événement, résume peut-être le mieux l'ensemble de cette exposition dont la gamme d'expressions passait de la plus discrète à l'affirmation la plus puissante. Dietz, dont les peintures sont basées sur des thèmes musicaux médiévaux et modernes, est un troubadour inspiré des arts, un descendant des peintres d'église allemands et des sculpteurs de statues religieuses, dont l'héritage qu'ils lui ont légué, précision, endurance, enthousiasme et œil critique, fait de lui une des présences la plus agréablement indispensable sur la scène artistique canadienne.

Le constat de l'artiste de Cap Breton Carl Zimmerman était d'une nature plus personnelle. Ancien peintre réaliste, il est passé, dans cette exposition (Studio 21), à une combinaison d'images en deux dimensions intégrées dans des structures tridimensionnelles qui touchent le spectateur comme le ferait, à la fois, une antiquité du début du siècle et une menace de fin de ce siècle. La superposition minimaliste et concise par l'artiste de strates de matériaux divers, aboutit à l'érection de mini-monuments d'une mégalomaniaque puissance. On pourrait tout aussi bien lire l'œuvre d'un point de vue historique, car nous savons maintenant, à la leur de certains des plus tristes chapitres de l'histoire de la construction dans les civilisations, que l'architecture peut être utilisée, en bien ou en mal, pour exprimer les pouvoirs de la morale et de la société.

Les sculpturaux *Hydrostats*, ainsi qu'à leur opposé, les *Shelving Units*, philosophiques et émotives, constituent les prises de position les plus significatives de Zimmerman. Les premiers sont revêtus d'une couche extérieure de plomb, qui a été martelée pour en épouser les moindres détails, et fixée par des clous placés à des endroits minutieusement choisis. Ils sont des éminences grises d'une dangereuse importance, monuments à leur propre gloire, rappelant de cauchemardesques récits tel le *A Handmaid's Tale*, de Atwood. C'est avec soulagement, et un sens du dommage inestimable infligé à la condition humaine, que l'on se tourne vers les tuiles discrètes et douces des *Shelving Units*. Avec leur côté un peu passé d'une fresque de Giotto, elles sont à la fois tranquillisantes et troublantes, comme le serait le rêve presque oublié d'une Arcadie.

La plus significative des trois expositions était celle de Charlotte Wilson Hammond: *Naked/Nude* (Art Gallery of Nova Scotia). Tout en étant, d'un certain côté, un constat personnel, et même une sorte de rétrospective dynamique, c'était aussi la plus thématiquement orientée et la plus émotionnellement anachronique, dans le sens de «indépendante du temps», «hors temps». Quel que soit le matériau utilisé dans la réalisation d'une pièce particulière de cette importante exposition, on y trouve toujours un souci du temps, en relation avec le paysage et le corps humain,

qui sont interprétés, dans toutes les œuvres comme étant des phénomènes apparentés. Chez Hammond, le créateur des dessins de nu masculin pour le film à «Oscars» de William MacGillivray, *Life Classes*, c'est ce rapprochement du paysage et du corps nu, comme semblables témoignages du temps qui est le plus manifestement révélateur.

A l'égal de l'opposition, chez Zimmerman, des *Hydrostats* et des *Shelving Units*, les techniques variées de Hammond servent à assurer l'unification des thèmes. Des huiles de nus et de paysages sur toile, au conté et au crayon de couleur sur papier, en passant par le vidéo (*Still Point*), tout parle du sens, chez l'artiste, de l'unité dans la diversité de toutes choses, et de la pauvre et hésitante perception humaine de cette vérité. Pour Hammond, ni les paysages, ni le corps humain n'ont à voir avec ce que l'on appelle la beauté. Ils sont — pour parler en termes religieux — la signature de Dieu, dans laquelle la conscience de l'imperfection ne diminue pas la beauté, mais augmente la compréhension et l'amour.



Robert Dietz  
*Musica Antiqua*, 1989.  
Huile sur toile et collage; 61 x 45,7 cm.  
(Photo gracieuseté de l'artiste)

Le monde de l'art a parfois douté de Hammond, à cause de son éclectique versatilité. Cette importante exposition solo marque non seulement une bonne étape vers la réhabilitation de la réputation en lambeaux de l'Art Gallery of Nova Scotia, mais aussi la reconnaissance que la diversité, loin d'être incohérente, peut exprimer l'interconnexion de toutes choses. Sous cet aspect, le titre de l'exposition semble étonnamment approprié. Hammond sait que la nudité et le fait d'être sans vêtements vont la main dans la main, comme le ciel et la terre.

Astrid Brunner  
(Traduction de Jean Dumont)

### Jean Noël: quelques propos

Une sculpture de Jean Noël ne s'accroche pas. Bien au contraire, elle semble se poser en un endroit, enfin immobile, aérienne, ne modifiant en rien l'espace d'accueil qu'elle célèbre et magnifie. Fête de l'éphémère et triomphe de l'émergence d'une forme unique, ses œuvres se matérialisent ainsi à la limite de la fragilité et de la résistance des matériaux; évanescences, comme une sorte de défi à la gravité et au poids. Cet art pourrait évoquer un fleur qui pousse, un insecte qui se pose sur un brin d'herbe. Les sentences elliptiques du haïku japonais semblent ici traduites dans la forme. Méfions-nous de cette grâce. Les tensions existent, lancinantes. Nous sommes sur la corde raide entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas.

Pour créer ces instants porteurs de ravissement et de questionnement, Jean Noël allie instinct et méthode. Son attitude a quelque chose de celle du designer «high tech» qui conçoit les fragiles multicoques, «formule 1» du vent et de l'eau. Il n'a de cesse de «pousser» ses formes et de mettre les matériaux à leur service. Pour cet art pauvre et pourtant riche de complexité, jamais la légèreté n'aura été aussi insoutenable en sculpture.

A l'occasion de son exposition récente aux Services culturels de l'Ambassade du Canada à Paris, ex-Centre culturel canadien<sup>1</sup> — qui après, fermera ses portes pour rénovations —, Jean Noël nous parle de son travail.

#### Sur la méthode de travail

«En réalité la forme n'est qu'un avatar de l'informe. L'artiste est le médium qui fait en sorte que l'informe se transforme temporairement en forme. La forme n'est qu'une concrétisation parmi les potentialités de toutes les formes passées et à venir, donc de l'informe.

La culture grecque est l'emblème d'une tradition anthropomorphe où la forme avait prépondérance. A travers des théories comme celles de la mécanique des fluides, les hommes de science nous démontrent aujourd'hui que la forme n'est que transitoire. Toutes les formes sont possibles. Mon rôle est, en quelque sorte, d'être un accoucheur de l'informe. Est-ce que je fais des sculptures ou se font-elles à travers moi, à la façon d'une image se développant sur un négatif photographique, révélant ce qui était déjà inscrit et qui ne demandait qu'à apparaître?»

#### Sur la conception traditionnelle de la sculpture:

«Traditionnellement la sculpture est une question de densité, de poids, de masse, de quantité et de rapport qualité-prix. Les

gens s'attendent à ce que cela soit lourd, dur. A ce que cela occupe un espace, à ce que cela soit immuable, incontournable, fait d'un matériau «noble» selon certains — pierre, acier, marbre —, dont une forme est extraite. Cette masse se place d'une façon traditionnelle et rassurante dans un espace. Pour moi, la sculpture serait plutôt un jeu quasi mathématique, la recherche de la belle équation et de la quadrature du cercle, une façon de naviguer dans la poésie des lignes et des formes. On peut construire à partir de rien. L'espace peut être occupé de mille et une façons en autant de moyens et de registres à parcourir.

Le gros monolithe d'acier ou de pierre sur lequel on se cogne le nez et qui risque de nous tomber sur la tête ne m'intéresse pas. Je cherche une forme éthérée, à peine perceptible, à la limite de s'évanouir et de disparaître comme une fumée, un parfum.

Dépasser l'échelle humaine, c'est écraser l'homme physiquement et mentalement par une quantité physique et matérielle. Or, la poésie ne se retrouve pas forcément dans les briques de mille pages, on peut la rencontrer dans de petites plaquettes aérées de poèmes. Je voudrais faire le maximum avec le minimum.»

#### Du choix de ses matériaux

«Je choisis des matériaux hétéroclites, des matériaux élastiques que l'on peut facilement tendre, pousser, compresser dans tous les sens.

La forme me répond au fur et à mesure que je la construis. Elle m'apporte un «feed-back» et moi je réagis. Nous réagissons chacun notre tour comme au tennis. Finalement, on se retrouve parfois loin de mon idée de base qui se développe dans l'espace en devenant quelque chose d'autre. Je la laisse aller. Elle m'emporte.



Jean Noël  
*Spirale bleue*, 1987.  
Résine et acier; 190 x 60 x 30 cm.

Avec ses matériaux, la forme réagit au travail, à sa façon propre, selon sa constitution, ses résistances.

Je prends des matériaux dynamiques qui peuvent s'accrocher et se suspendre, s'installer de toutes sortes de façons possibles.

Je peux effacer, je peux changer, modifier, rajouter, enlever. Tout est possible. Ici, les limites inhérentes à l'utilisation d'un matériau lourd nécessitant un travail d'usine, un déplacement, une quantité énorme d'énergie, n'existent pas. Je me verrais très mal travailler en petites maquettes. Je suis davantage intéressé à suivre un processus de découverte de la forme».

René Viau

1. *Morceaux choisis: Sculptures entre 1979 et 1990*, du 16 mars au 28 avril 1990. Centre culturel canadien, Paris.

## David contre David

David contre David, tel était le titre accrocheur du colloque tenu dans le nouvel auditorium du Grand Louvre du 6 au 10 décembre, à l'occasion de l'exposition David, organisée dans le cadre de l'Année du Bicentenaire de la Révolution française, titre évocateur des polémiques que suscite encore le plus grand peintre de son temps. David fut-il véritablement ce rénovateur de la peinture en France et en Europe à partir des années 1780, restaurateur du grand genre, ou le père d'une peinture de convention qui allait dégénérer en art pompier? Fut-il, au plan politique, le révolutionnaire avant la lettre que se plut à décrire une certaine historiographie américaine, ou une girouette opportuniste qui a su s'adapter et profiter des régimes successifs? L'exposition répond à coup sûr à la première question et les commissaires ont su démontrer définitivement la place prépondérante qui revient au peintre mais ils conviennent qu'en dépit de l'immense documentation consultée, l'homme David reste énigmatique et contradictoire. Certaines interrogations sur ses conceptions esthétiques demeurent: comment comprendre, par exemple, la faveur qu'il accorde à ses répétitions, et l'exclusion de ses tableaux «inachevés» des listes de ses œuvres qu'il a lui-même dictées? Comment expliquer la juxtaposition dans le même tableau, ou dans deux œuvres contemporaines, d'une expression purement idéaliste et de descriptions dans la plus exacte tradition réaliste?

En 1860, Delacroix dépeignait David comme «un composé singulier de réalisme et d'idéal». C'est ce que confirme la plus vaste rétrospective jamais consacrée à David et qui réunit ses œuvres peintes et dessinées depuis la prime jeunesse – travaux de pensionnaire à l'Académie de France à Rome – jusqu'aux dessins tardifs de l'exil bruxellois. Les



Jacques-Louis David  
*Saint-Jérôme*, 1780.  
Huile sur toile; 174 x 124 cm.  
Québec, Coll. Fabrique Notre-Dame en dépôt au Musée du Séminaire de Québec  
(Photo Pierre Soulard, Musée du Séminaire de Québec).

grands tableaux de Versailles (*Le Serment du Jeu de Paume*, *La distribution des Aigles*, la répétition du *Couronnement*) ne pouvant être déplacés, les œuvres s'y rapportant y ont été réunies, ainsi que des dossiers regroupant dessins et gravures du *Serment du Jeu de Paume* ainsi que les dessins de la commande de costumes français à David par le Comité de Salut public en l'an II.

Ici, personne ne se plaint que plus du tiers des quatre-vingt-une peintures – dont toutes les plus importantes par l'histoire et le format – soient accrochées en permanence au Louvre où, par ailleurs, la présentation souffre forcément de contraintes d'espace et du respect réglementaire du décor existant: inévitable aménagement quelque peu encombrant de présentoirs et de vitrines pour l'exposition des dessins et ajout obligatoire de lourds éléments d'architecture provisoires. C'est dans ce contexte difficile plutôt que dans celui d'un jugement esthétique qu'il faut comprendre, par exemple, la surélévation du dernier grand tableau de 1824, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces* – monument d'ineptie pour les uns, chef-d'œuvre du fantastique et de l'abstrait pour les autres. En revanche, nous déplorons le parti pris – méthodologique ou idéologique? – des commissaires de ne pas saisir l'occasion de la venue à Paris du chef-d'œuvre absolu de David, *La mort de Marat*, le tableau autographe de Bruxelles, pour le confronter, pour une fois, aux deux principales copies conservées à Versailles et au Louvre (exposée au Musée du Québec lors de l'exposition *L'image de la Révolution*

française, en 1989) sous prétexte de la difficulté, pour le grand public, de démêler d'aussi complexes questions; également, la confrontation des deux versions du *Serment des Horaces* aurait été aussi passionnante que celle des deux versions du *Bélisaire*.

Mais ces lacunes sont largement corrigées dans le colossal catalogue, qui consolera les malheureux qui n'ont pu visiter l'exposition. Ce ne sont pas seulement les 250 œuvres exposées, mais bien tout l'œuvre de David qui y sont décrits, analysés, situés en contexte, les absences étant compensées par une abondante documentation photographique d'œuvres en rapport et d'œuvres d'artistes contemporains de David. Chaque tranche de vie – jeunesse, séjour à Rome, retour à Paris, Révolution, Empire, exil – fait l'objet d'un état de la question complet et souvent définitif, non seulement sur le plan biographique mais également sur le système des beaux-arts sous l'Ancien Régime et depuis la Révolution. Les commissaires ont cherché, tant pour le catalogue que dans le choix des œuvres, un juste équilibre entre des interprétations fondées sur les sciences humaines – «instruments souvent meurtriers» – et une masse impressionnante de documents, dont de précieuses informations encore inédites recueillies dans les journaux contemporains, les catalogues de vente et en particulier les archives des Musées nationaux curieusement peu consultées par les nombreux biographes de David. L'importance accordée aux dessins (168 exposés et plus d'une centaine reproduits en complément dans le catalogue, des introductions et des notices très fouillées) suggère qu'ils furent une activité essentielle pour l'artiste jusqu'à sa mort (le millier de dessins exécutés pendant son séjour de cinq ans à Rome n'a cessé d'alimenter sa production tout au long de sa carrière) et permet de comprendre les modalités du processus de création. Les grands tableaux d'histoire antique et contemporaine (*Le Serment du Jeu de Paume*, *Les Sabines*, *Le Couronnement*, *La Distribution des Aigles*, *Léonidas aux Thermopyles*), font l'objet d'une longue analyse et sont documentés par des dessins, parfois une douzaine; dix-sept dessins accompagnent *La Distribution des Aigles*.

La cohérence et l'exhaustivité des expositions dépendent toujours de la générosité ou de «l'idiosyncrasie de conservateurs ou de particuliers» et malheureusement, l'exposition David n'a pas fait exception: ainsi, les Français qui ont découvert l'admirable portrait des Lavoisier, offert en 1977 par les Wrightsman au Metropolitan Museum, n'auront pu voir un tableau familier et accessible aux habitués de ce même musée de New York, l'extraordinaire et incontournable *Mort de Socrate*, non plus que des tableaux importants de la dernière période (avec l'Empire, moins bien représentée que les autres dans l'exposition), comme *L'Amour*



et *Psyché* de 1817, refusé par Cleveland, ou des œuvres rares dans la production de David comme l'esquisse pour le *Pâris et Hélène* qu'il eût été utile de comparer à celles exécutées pour les *Horaces* et le *Brutus*. En revanche, des découvertes récentes de tableaux portés disparus ont étonné les visiteurs: le dernier tableau religieux, rapidement dédaigné par David, un immense *Christ en croix* commandé par le maréchal de Noailles, déposé dans une église de Mâcon et révélé en 1972 par un nettoyage; la réapparition en 1985 de *La Vestale*, probablement peint avant la Révolution, est un événement dans les études davidiennes; quant au *Saint Jérôme*, légué par Henriette et Geneviève Cramail à la basilique Notre-Dame de Québec – un envoi de Rome considéré comme une académie – il constitue une des premières attestations de la *cure de caravagisme* subie par David lors de son séjour à Rome et à Naples.

Événements majeurs de l'histoire de l'art de ces dernières années, l'exposition, le catalogue et le colloque David ont établi l'état actuel de la question dans toute sa complexité, sans toutefois l'épuiser, négligeant quelque peu certains aspects théoriques et philosophiques. Des voies restent ouvertes qui autoriseront certainement des interprétations non suspectes de sur-interprétation.

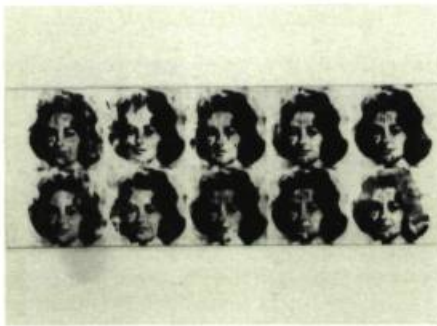
Claudette Hould

## M A R S E I L L E

### Peinture-Cinéma-Peinture

La spécificité de la peinture doit-elle être redéfinie face à la puissance du 7<sup>e</sup> art, après avoir subi les assauts de la photographie? Ce n'est qu'une des nombreuses questions que pose l'impressionnante exposition Peinture-Cinéma-Peinture, au Centre de la Vieille Charité de Marseille, du 15 octobre au 14 janvier.

Le cinéma, plus que la photo, favorise l'émergence de nouvelles icônes assez proches, par leur caractère mythique, de celles des classiques. Inaccessibles stars, divinités modernes, elles ont inspiré une nouvelle iconologie à des artistes comme Rotella, Picabia et Warhol. Les *Ten Lizes*, de ce dernier, et une série de ses *Marilyn*, accrochées sous le dôme, suscitent un silence qui relève presque de l'adoration du sacré. Warhol est certainement un de ceux qui ont su le mieux croiser les démarches des deux médias. Son cinéma cataleptique trouvait curieusement son essence dans la transformation de la moindre variation en un coup de théâtre. Ce hasard, cette spontanéité particulière au «faire» de la peinture qu'il transposait



Andy Warhol  
*Ten Lizes*, 1963.  
201 x 564,5 cm.  
Paris, Musée national d'art moderne,  
Centre Georges Pompidou.

dans son cinéma, s'atténue considérablement dans ses séquences sérigraphiques. Occupant à elle seule une salle, sa superbe série des *Shadows* fait la preuve de l'impuissance de la peinture à rendre des effets de mouvement similaires à ceux du cinéma. Ici, c'est le spectateur qui doit parcourir la séquence.

La démarche de Warhol, tout comme celles de Cornell, avec ses boîtes à cases, de Snow et même des minimalistes, s'oppose à un autre type de pratique apparentée au cinéma: celle du montage. Les travaux de Hausmann, Picabia, Dali, Rauschenberg et Salle partagent, avec les techniques cinématographiques, les coupes, les superpositions, les changements de plans, d'éclairage, de vue et les truquages. Chez Magritte, les déformations d'échelles nous rappellent celles de *King Kong* et *Ultramarine* d'Aleschinsky tient sa présentation de celle d'un scénario.

Malgré le handicap que constitue l'absence du paramètre «temps», le mouvement, avec la séquence et le montage, est un autre thème cinématographique traité par les peintres. La tentative futuriste du mouvement a été malheureusement conçue comme un simulacre figuratif du cinéma. Évitant ce piège, Vasarely, Soto et Bacon ont su, néanmoins, enrichir le champ de la peinture de solutions formelles inédites. Ces derniers exemples attirent notre attention sur les rapports qu'entretiennent le cinéma et la peinture.

Cette exposition majeure, se voulant à certains moments très didactique et riche en démonstrations, a le mérite indéniable de nous montrer, au-delà des simples emprunts de type analogique ou métaphorique faits au cinéma, l'expansion de l'aire de la spécificité de la peinture vers de nouveaux horizons expérimentaux. Le défi, prometteur, reste ouvert.

Bernard Paquet