

Expositions

Volume 37, numéro 147, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53661ac>

[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

(1992). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 37(147), 54–68.

EXPOSITIONS

MONTREAL

SCOTT MACLEOD

Galerie du Centre des arts visuels, du 16 janvier au 8 février 1992, et Galerie 29, John Abbott College, du 3 au 28 février 1992.

Il existe tout un circuit de galeries à but non lucratif dans les universités et les collèges, les bibliothèques communautaires, les centres culturels et autres espaces pour expositions. Dans une période de récession amenant la fermeture de plusieurs galeries commerciales, pareil circuit s'avère extrêmement utile aux jeunes artistes en quête de lieux où présenter leurs œuvres à l'attention critique du public et se construire ainsi une réputation.

Au cours d'une carrière relativement brève mais prolifique comme peintre, graveur et photographe, Scott MacLeod, âgé de 28 ans, a fait montre du flair de l'entrepreneurship pour découvrir les galeries alternatives.



Telephone, Chair and Boudoir
Techniques mixtes sur papier,
152,4 x 152,4 cm.

Cette attitude l'a mené à deux expositions solos, en un temps où la possibilité d'obtenir une exposition est déjà un accomplissement.

La salle bien éclairée de la Galerie 29 offrait un espace juste assez grand pour accueillir confortablement l'exposition *Sanctuaries and Landscapes*,

titre attirant de 12 peintures, de technique mixte sur papier, toile et masonite.

Certains tableaux, dont le triptyque *Landscapes 1, 2 and 3*, s'inscrivent dans le courant actuel de l'abstractionnisme néo-lyrique, de formes définies avec souplesse et d'étendues saturées de couleurs aux teintes séduisantes, alors que les surfaces unies bidimensionnelles retiennent sensuellement l'attention des spectateurs.

Occasionnellement, MacLeod fait appel à des éléments non-figuratifs et figuratifs comme dans *Temple* où les formes architecturales se joignent aux

arrangements de couleurs harmonieux; dans *Desert*, des cactus et autres objets à peine suggérés confèrent à la fusion des styles une impression prononcée quant à l'importance et au rôle vital du bon dessin.

Un traitement tout aussi exubérant se retrouve dans *Woman's Things*, une des peintures de technique mixte dans la collection *Interiors* au Centre des arts visuels. Dans un registre contrastant et plus tranquille, on voit des peintures conservatrices en noir et blanc avec quelques touches de sépia telle que *Telephone, Chair and Boudoir*.

D'autres thèmes de la collection plutôt conventionnelle, mais de qualité un peu inégale, traitent de cuisines, toilettes, salles de bain, salons avec tout l'attirail des articles d'un usage quotidien recréant l'ambiance du milieu ouvrier. Ils sont présentés de façon directe et sans commentaire critique, conformément au réalisme dépouillé du cinéma vérité.

Les deux expositions révélaient un MacLeod réfléchi, fort distancé de ses premiers travaux où il était fréquemment associé à ses amis Francis Caprani et Gerald Pedros. Le trio connu sous le nom de La Raza Group a produit et signé des tableaux collectifs où la figuration à la mode est intense, dans un style expressionniste vigoureux, voire macho; ces tableaux ont été exposés au Canada, au Mexique, en Allemagne et en Irlande.

L'an dernier, un projet commandité amena MacLeod, Caprani et Pedros à produire des tableaux individuels pour un bar très en vogue, avec tables de billard, sur la rue Saint-Laurent. MacLeod disait alors: « Si Christo peut entourer les îles de tissu rose, nous pouvons décorer les pool halls. »

Lawrence Sabbath

« ... ET, VOUS, HEURES PROPICES! »

Denise Gérin-Lajoie, photographes, Centre Saidye Bronfman, du 14 janvier au 13 février 1992.

« La vie est comme une rivière solitaire », lit-on en introduction à l'exposition des photographies que Denise Gérin-Lajoie, connue ailleurs comme directrice de feu la revue OVO, présentait au Centre Saidye Bronfman et qui se caractérisent, derrière une longue réflexion sur le temps et la solitude, par une grande sensibilité. Pourtant, comment fonder les critères de la sensibilité? Adjuger ce qualificatif à une œuvre relève-t-il d'une forme surannée de vantardise? Comment en effet ne pas s'étonner devant le mystère de cette communication qui s'instaure entre la chose montrée et le spectateur?

Denise Gérin-Lajoie nous présente, dans des photos noir et blanc, principalement des scènes d'intérieur, des lieux, mais surtout des moments de la réalité, comme si l'opération de la photographie comme de l'art consistait à donner une forme à la réalité qui autrement, demeurerait, soit virtuelle soit invraisemblable. Et puisque tout le défi réside dans la forme de cette réalité, la photographe prend le temps de la bien construire par des compositions équilibrées. Je pense à cette photo avec colonnes à l'École des beaux-arts de Paris, à ces fleurs sur une console dans un salon. « O temps! suspends ton vol », écrit Lamartine. C'est dans une telle perspective que

s'inscrivent les moments photographiques retenus par une personne qui prend soudain conscience de la fugacité du temps, qui voudrait l'arrêter et qui parvient tout au plus à figer l'instant qui, pour avoir été mis au monde et avoir pris réalité, n'en retourne pas moins à l'illusion et au rêve.

Illusion suprême, chacun transporte avec lui sa réalité qui n'est somme toute qu'imaginaire pour les autres.

Le deuxième volet de l'exposition a trait aux amis, portraits de personnages eux aussi figés dans l'instant et qui disparaissent en glissant au fil de l'eau sur la rivière solitaire de la vie. Encore là, le travail de la photographe est minutieux, composé avec soin, respectueux en somme de son motif du personnage ami. Enfin, un troisième volet de l'exposition présente des montages composés de la répétition d'une même photographie en couleur, montée en six, dix, douze exemplaires et sur lesquels l'artiste superpose des traces de pieds, des visages, etc. Ici, la conscience du temps est plus explicite et

confine au paradoxe selon lequel autant voudrait-on l'arrêter, autant on accepte de le laisser couler. Le photographe n'y change rien, le détruire encore moins. Le temps s'incruste dans la mémoire solitaire comme les traces sur les montages photographiques. Avec le temps, la



Chez Françoise, Boulogne, France, 1989.

réalité dérape et prend congé. Les deux ne font qu'un. Ils passent comme l'éclair. Le reste n'est qu'illusion.

Jean-Claude Leblond

PUISSANCE ET REFLETS

L'événement *Puissance et reflets*, présenté à l'automne dernier à l'Entrée libre à l'art contemporain et dans les locaux du Centre international d'art contemporain de Montréal en novembre 1991, constituait le premier volet d'un échange

s'avérait pas nécessairement propice au déploiement d'une telle problématique.

Quoi qu'il en soit, ces pratiques oscillaient toutes plus ou moins entre une représentation du monde (il s'agissait généralement d'œuvres figuratives ou évoquant des références précises) et une réflexion sur la natu-

re dans la composition, ces grandes toiles misent sur une accumulation verticale d'éléments qui confirme la bidimensionnalité du support. La présence de chiffres et de lettres (qui n'est pas sans rappeler Magritte, Mirò, etc.) accentue d'ailleurs cet effet de frontalité, tout en mettant à jour les processus de représentation. C'est d'une autre manière que Michèle Sylvandier questionne le rapport au réel. Son intervention sur le support photographique (des rehauts de peinture à l'aérographe) inscrit un écart entre le relief de l'objet photographié (des maquettes d'avions par exemple) et l'aplat de la surface.

Le temps fort de l'exposition fut à notre sens la rencontre dans un même espace de Dominique Angel et de Piotr Klemensiewicz. Bien que fort différentes, ces deux pratiques gagnèrent de ce rapprochement. Les deux œuvres du premier se faisaient face, ce qui forçait le visiteur à promener son regard d'un objet à l'autre. *Pièce excentrique* apparaît comme une surface de plâtre quadrillée, enchâssée dans une armature de fer dont les quatre coins sont ornés de cônes de métal qui pointent vers l'extérieur. Sur la grande surface blanche, se profile en écho la frêle silhouette d'un cône. Cette forme n'est pas dessinée sur le support: Angel utilise un processus d'oxydation qui s'apparente davantage à une trace qu'à une intervention directe. Cette interaction entre pictural et sculptural était également à l'œuvre dans *Trois aberrations et une maison* de Klemensiewicz. Ce type de travail, établi sur la base d'un vocabulaire simple et réduit (cercles, maisons, damiers), déplace la reproduction littérale d'objets connus vers une présentation inédite, voire incongrue, qui amène le spectateur à s'interroger sur son rapport au réel. Il serait également possible de situer les pièces de Max Charvolen dans le même esprit. Ses

titres (*Shacie, Saibce, Isache*) et ses œuvres sont des variations autour du thème de la chaise. Ramenées à de simples pièces détachées, les parties de la chaise (faites de superpositions de toile et d'enduit) sont agencées d'une autre manière. Les trois dimensions de l'objet évoqué sont en quelque sorte aplanies, morcelées. Enfin, le travail de Noël Dolla est peut-être celui qui se prête le mieux aux rapprochements que fait Michel Yves entre la production artistique et la thématique du saint suaire (le texte du conservateur était inséré dans le catalogue d'ELAAC). Les plages lisses et monochromes de Dolla ne font pas l'objet d'une intervention picturale. Les fragiles ombres grises ne sont obtenues que par l'application d'une flamme tenue à proximité de la surface. Art de traces, d'échos, d'évanescences, l'œuvre intitulée *Les Silences de la fumée* était peut-être celle qui offrait le meilleur équilibre entre *Puissance et reflets*...

Françoise Lucbert

MARC-AURÈLE DE FOY SUZOR-COTÉ ET MAURICE GALBRAITH CULLEN.

Exposer simultanément les œuvres de Suzor-Coté et de Cullen n'a rien de fortuit. C'est bien ce qu'entend démontrer la conservatrice Louise Beaudry en confrontant une cinquantaine d'œuvres de ces artistes à la Maison des Arts de Laval, du 22 novembre 1991 au 2 février 1992. En effet, nombreux sont les liens qui unissent les vies et les œuvres de ces deux peintres. L'un naquit à Arthabaska en 1869, l'autre à Terre-Neuve en 1866. Ils moururent tous les deux à l'âge de 68 ans après avoir contribué à l'introduction de nouvelles conceptions pictu-



A gauche: Georges Autard, *Équivalents topologiques*, 1991, Huile sur toile, 220 x 280 cm.

A droite au fond: Secteurs angulaires et règles, 1990, Huile sur toile, 220 x 280 cm.

culturel entre la région Provence-Alpes-Côte d'Azur et le Québec. Les œuvres de sept artistes provençaux étaient réunies sous le thème défini par Michel Yves, commissaire des expositions, alors que celles de neuf artistes québécois devaient être présentées au mois de janvier suivant à Marseille. Le conservateur entendait ainsi confronter deux pôles de la création artistique: d'un côté, la quête ontologique qui se manifeste par la recherche de l'essence picturale (la puissance), de l'autre, l'art perçu comme une imitation de la nature ou d'une réalité socio-historique particulière (les reflets). Fort riche, cette thématique restait cependant très vaste, surtout qu'il n'était pas donné a priori d'établir des liens stylistiques entre les diverses œuvres exposées et que l'espace ne

re même de la production artistique. Marie Ducaté a ainsi recours à une iconographie fortement connotée dans l'histoire de l'art occidental (*Deux personnages et un faon, Le jardin d'Eden*) pour interroger les notions de citation et de recyclage. Deux œuvres plus denses et plus complexes (*Étoile de mer et Cheval de mer*) s'élaborent autour du collage: utilisation de techniques mixtes, division de la surface en plusieurs cartouches, exaltation du caractère décoratif par un travail sur des motifs hétérogènes, etc. À mi-chemin entre la facture gestuelle et la représentation du réel, Georges Autard confère pour sa part une dimension lyrique à des objets aussi usuels que des bouteilles ou des tasses. Caractérisées par de larges coulisses de peinture et par un apparent désordre



Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté,
Scène d'hiver, Trois-Rivières, 1912,
Huile sur toile,
35,5 x 50,8 cm,
Coll. privée, Montréal.

Photo: Brian Merrett.

rales dans la tradition paysagiste de l'art canadien. C'est d'ailleurs à l'occasion de leurs études à Paris au cours de la dernière décennie du dix-neuvième siècle, que Cullen et Suzor-Coté furent sensibilisés aux visions avant-gardistes de l'école de Barbizon et de l'impressionnisme. On sait que le groupe de Barbizon avait introduit, vers 1830, la possibilité de considérer un tableau fait en plein air comme une oeuvre définitive et non plus comme une simple pochade à finaliser en atelier. L'école impressionniste, par la suite, rendit la forme peinte tributaire avant tout des effets de la lumière.

Suzor-Coté et Cullen n'allèrent pas si loin. Ils furent à cet égard, selon les termes du catalogue de l'exposition, « des artistes du juste milieu »; pas trop avant-gardistes mais juste assez pour apporter du sang neuf dans le genre pictural du paysage au Canada empreint alors d'un académisme tenace. Ayant tous les deux goûtés à une certaine idée de liberté pour la forme et la couleur, ils l'appliquèrent néanmoins avec modération et continuèrent, après leur retour au pays, à exécuter des esquisses tout en terminant leurs tableaux en atelier. L'exposition, au travers de la diversité des œuvres, l'illustre fort bien. Certaines œuvres sont plus fortes qu'autres. Ainsi *Paysages* de Suzor-Coté ne joue malheureusement que le rôle d'étude quand on le com-

pare à *Winter scene, Trois-Rivières*. De même, de facture moins libre et spontanée que *The Nicolet River* ou *Scène de rue en hiver* de Cullen, *Old St-Louis Street on a Dull Winter Day*, semble, à plus d'un titre, avoir été tranquillement exécutée en atelier. En revanche, des toiles comme *Coucher de soleil, Québec* ou *Québec vu de Lévis*, de Cullen et *Paysage (lueurs)* ou *Paysage sans titre* de Suzor-Coté s'inscrivent dans une plus grande liberté formelle et chromatique. Celle-ci atteint son maximum chez Cullen avec *Montréal*; dans cette harmonie de jaunes et de mauves discrets, seuls quelques indices nous empêchent de conclure à l'abstraction. C'est sans nul doute ce même besoin de liberté qui incita Suzor-Coté à poser ces plages de lumière qui altèrent le système de représentation traditionnel dans *Le Faucheur*, sans toutefois le détruire.

En définitive, la diversité des traitements chromatiques et formels des tableaux exposés est à l'image des hésitations que les deux artistes ont sûrement éprouvées tout au long de leur

vie professionnelle au Québec. Il n'empêche que leur esthétique du « juste milieu » a ouvert la voie aux peintres du Groupe des Sept. Une perspective historique reste donc essentielle à la compréhension d'une telle exposition car les qualités de quelques œuvres, celles de Cullen en particulier, risquent d'être occultées par des connotations péjoratives, tant nous sommes habitués aujourd'hui à un certain art de paysage par trop répandu et banalisé. Quant au travail de comparaison effectué par la conservatrice invitée, Louise Beaudry, il faut reconnaître qu'il ne tombe pas dans le piège du didactisme, et ce pour la plus grande liberté de notre regard.

Bernard Paquet

RICHARD NOTKIN

Galerie Dominion, Montréal,
du 9 au 23 novembre 1991.

Les récentes photographies grand format de Richard Notkin, collectivement intitulées *Le journal de Lewis Garden*, possèdent toute l'impudente subtilité des films hollywoodiens de série B, avant leur montage final. Bien que Notkin ait déjà réalisé des documentaires pour l'O.N.F. (entre autres une biographie primée du poète A.M. Klein),

l'exposition est un documentaire d'un tout autre genre, prenant sa source dans la fiction pure.

L'actuelle série de photographies poursuit le thème d'une exposition précédente, tenue à la galerie Dominion en 1983 et traitant de l'enfance de Lewis Garden. Malgré son penchant débridé pour des images interchangeables (le rêve pour un photographe commercial), Notkin conserve une vision créatrice rigoureusement contrôlée, fondée sur les symboles quotidiens de la vie sur une terre de prospérité. Ses scènes d'une journée dans la vie d'un personnage fictif, les décors de banlieues et de villages, les objets ordinaires de ses natures mortes sont si méticuleusement disposés, ses portraits si consciencieusement étudiés, que chacun des éléments ressemble à un conspirateur au sein de quelque grand mystère. L'effet, déconcertant, rappelle celui que l'on ressentirait à la lecture d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe ou au visionnement d'un film d'Alfred Hitchcock, desquels auraient été retranchées quelques séquences. On s'efforce de faire concorder les fragments de ce casse-tête jungien, afin de mieux cerner l'être réel derrière le rêve, pour s'apercevoir que la raison n'y peut rien, qu'il n'y a pas de vérité ultime, seulement

C.
53,3 x 101 cm,
Edition de 15.



une réalité partiellement construite. Comme le dit Notkin lui-même: «Ce récit correspond à un voyage sans date ni temps; un commentaire sur le journal de bord et les ambiguïtés dont dépend le sens de toute fiction.»

Certaines images de l'exposition, telles *Nightmare: The Red Tide*, une photographie à l'infra-rouge d'un chien avançant dans l'eau, et *Natalie's Disappearance*, montrant sous des teintes rosées une bicyclette solitaire dans une forêt, sont effectivement nostalgiques, des hommages sentimentaux à une enfance en voie de disparition. Dans d'autres images, telle *The History Lesson*, où deux presse-livres chinois sont placés tout contre la photographie d'un champ de pommes de terre, la méthode visuelle de Notkin devient tellement abstruse que l'on perd tout sens de narration linéaire. Les associations symboliques sont si incohérentes qu'à la fin elles nous laissent de marbre. Les images les plus captivantes de l'exposition sont celles qui ne se prennent pas trop au sérieux, celles qui nous présentent l'adolescence simplement comme elle était et non pas comme on aurait voulu qu'elle soit. Dans *The Ritual: 12:00 hrs*, une paire d'haltères au repos, bien calée sur un coussin rouge sert d'emblème éloquent au besoin croissant de prouesse physique qu'éprouvent bien des adolescents, signe d'un adultisme bourgeonnant. De même, *C*, avec sa représentation d'une adolescente aux seins lourds, vêtue d'une robe de brocart blanc, et dont les yeux écarquillés nous dévisagent innocemment, recrée sans détour toutes les émotions intenses du premier rendez-vous, avec toute l'hilarité de la sagesse rétrospective d'un adulte, qui la juxtapose à la photographie d'un arbre oscillant sous l'effet d'une séduisante brise estivale.

Sous l'intimidante efficacité du présentationisme scrupuleux de Notkin et de son aboutement d'images apparemment sans lien, émerge un documentaire badin sur la vie quotidienne d'un être humain dont le sens d'identité est sur le point d'être saturé, refréné, comprimé par l'abjecte matérialité d'un monde par trop ordinaire, un monde qui l'amène à oublier les méta-vérités, l'universalité qui nous inspire et nous permet de voir plus loin et au-delà.

John K. Grande

Traduction: Monique Crépault

LA PENSÉE ENCHAÎNÉE

Tin-Yum Lau, Maison de la culture Côte-des-Neiges, du 5 décembre 1991 au 20 janvier 1992.

Un homme, un lieu, une œuvre, trois termes qui viennent tour à tour préciser la cohérence d'une peinture, la situer dans le temps mais aussi dans le terreau duquel il a surgi. Réunis, ces prémices forment l'armature de l'œuvre, l'actualisent et lui garantissent sa pérennité. C'est le cas des œuvres de Tin-Yum Lau, exposition présentée sous le titre *La pensée enchaînée*. Cette production relève à la fois de la tradition orientale mais se rattache à un art bien d'ici par sa facture et son type de représentation. Son propos nous situe pourtant dans un ailleurs, dans ce lieu qu'est l'espace de ses tableaux, point de rencontre de deux cultures, de deux visions diamétralement opposées qui se conjuguent et s'affrontent jusqu'à l'éclatement des formes. Tin-Yum Lau semble à la recherche d'un nouvel ordre, à partir de ce constat universel qui dépasse les antagonismes auxquels il fait écho.

A première vue, la notion de symbole semble ici superflue pour décrire ces tableaux.

L'imagerie à laquelle fait appel Tin-Yum Lau, nous fait pénétrer de plain-pied au cœur de la légende, au centre d'un mythe réactualisé dans un graphisme style pop art. Ici, le traitement en aplat, les contrastes chromatiques et les effets de texture renforcent l'impact visuel de ces œuvres. Derrière cette peinture, on sent alors l'influence de la gravure, médium auquel Lau s'adonne toujours.

Les contrastes en sont donc plus éloquentes. Le dragon de papier qui entoure le globe terrestre ou celui qui se noie dans son sang sur la place Tienamen acquièrent une valeur dramatique que l'artiste accentue par la violence du coloris et cette espèce d'éclatement des formes qui nous entraînent vers l'exaspération. Ces tableaux prennent alors la couleur d'un plaidoyer ou, plus profondément, de cette impossibilité d'agir à laquelle

Tin-Yum Lau répond par le sourire d'une jeune fille qui espère des jours meilleurs. Note plus optimiste et combien éloquente dans cette œuvre où l'homme et l'enfant sont littéralement enchaînés dans une série de sigles du club Canadien s'entremêlant avec une calligraphie chinoise.

Tim-Yum Lau réaffirme aussi sa nouvelle appartenance par des toiles où la calligraphie chinoise se superpose à un «all over» plein de nuances et de dégradés. Ce clin d'oeil ou cette critique que l'artiste se permet à l'endroit de l'art d'ici, n'est pas sans réitérer sa double appartenance. Par sa thématique aussi bien que par le traitement, Tin-Yum Lau réaffirme la présence de l'artiste au monde et surtout le pouvoir dont il dispose d'en pétrifier et d'en transmuter l'image.

Jules Arbec



Rêve d'été, 1990,
Acrylique sur toile,
168 x 168 cm.

À PROPOS DES VIERGES À L'ENFANT

Gilles Saint-Pierre, Maison de la culture du plateau Mont-Royal, du 8 décembre 1991 au 12 janvier 1992.

Les compositions de Gilles Saint-Pierre ont de quoi étonner un oeil pourtant habitué aux libertés de l'art contemporain. Ces photographies, jouant d'un réalisme dont la définition doit être nuancée tant au niveau du motif lourdement codé que de sa récursivité, nous montrent des enfants dans les bras de jeunes femmes aux allures de Sainte Vierge. Chaque œuvre, libérée de trucage ou d'un quelconque artifice technique, met littéralement en scène le sujet de la photographie. En se présentant comme document d'une mise en scène dont les composantes sont issues d'une tradition picturale cristallisée dans un code de représentation, cet ensemble revêt un caractère plus indiciel qu'iconique. En dépit d'un certain didactisme affiché, les 23 photographies exposées par Gilles Saint-Pierre soulèvent des questions qui dépassent largement l'horizon rassurant des valeurs symboliques enchâssées dans le thème de la Vierge à l'enfant.

Car tout en nous provoquant, elles réveillent au plus profond de nous de vieilles incertitudes attachées non seulement aux grands mythes ou dogmes des origines de notre histoire mais encore, et surtout, à la source des images ayant illustré l'interprétation de cette histoire depuis que la représentation graphique existe. Où est donc la première image qui instaure le motif de la Vierge à l'enfant? Voilà une question qui soulève encore aujourd'hui maints débats parce qu'elle s'inscrit dans une longue tradition de glose et d'entreglose où il serait vain de rechercher



A propos des Vierges à l'Enfant.
Photo noir et blanc, 1991,
40,6 x 50,8 cm.

l'original. Or, ici, la lecture de l'œuvre du photographe ne peut se réduire au « péché » de l'emprunt ou de la citation qui serait la caractéristique d'une lecture des plus superficielles. L'ensemble des photographies se lit, au contraire, d'une manière intertextuelle définie par deux axes de référence: le premier concerne l'ensemble des 23 œuvres, le second celui de la tradition iconographique qui le sous-tend. Si celui-ci permet à l'artiste d'éviter l'arbitraire ou l'anecdote dans la représentation de ces femmes et de ces enfants en s'appuyant sur une forte valeur symbolique, celui-là, en revanche, assure une espèce d'auto-régulation permettant à l'ensemble de l'œuvre de faire oublier, paradoxalement, l'attrait symbolique des images. On se rend compte que la succession des représentations d'une « jeune femme tenant un enfant nu » aboutit à un résultat de présentation des variantes d'un propos esthétique. Deux photographies le démontrent d'ailleurs fort bien en se démarquant de l'ensemble parce que l'une, véritable mise en abyme, se prend analogiquement pour thème et « explique » le procédé alors que l'autre, scène ludique et bien contemporaine, altère le caractère symbolique du motif de la Vierge à l'enfant.

En dernière instance, notre plaisir esthétique relève plus de la jouissance des images que de l'utilisation de leur signification symbolique tant il est vrai que ces madones aux visages sérieux par instants nous séduisent tout comme la rondeur de leurs seins, les jeux de drapé, les effets de texture et de lumière. Tout cela compose un ensemble qui prête à la simple délectation de l'oeil et à un éventuel travail des pulsions... ou des idées.

Bernard Paquet

AITKENS UN PELERIN AU PARADIS

Galerie atelier J. Lukacs, du 28 novembre au 19 décembre 1991.

Trop souvent, l'artiste et son marchand entretiennent des relations dont la fidélité laisse quelque peu à désirer. Rien de tel entre l'atelier Lukacs et Peter Aitkens, un peintre montréalais qui y expose régulièrement depuis 1976. Lors de sa récente

pays baigné de lumières qu'il exploite à souhait jusque dans la dissolution de la forme. Dans ce pèlerinage au paradis, il raconte la vie quotidienne des habitants d'un petit village avec l'humilité de celui qui arrêterait pour toujours l'instant présent et lui conférerait la dimension de l'éternité. Ici, on voit les feuillages d'une forêt se défaire dans la lumière de midi, là, un petit garçon qui marche dans la cour intérieure de ce qui pourrait être une hacienda avec en avant-plan, des panneaux de bois sculptés, art populaire au service non pas de la décoration mais d'un art de vivre traditionnel. Avec *Orilla*, une œuvre de 1991 réalisée lors de son séjour en Amérique centrale, l'artiste nous montre une jeune nymphe vraisemblablement au bord d'un plan d'eau et dont le regard très clair fixe un point sur l'horizon. Plus que sur l'instant, c'est sur la beauté du monde et sur la force de la vie que le peintre, à travers le regard de son modèle, porte son propre regard. Il y trouve et y relate le



Orilla, 1991,
66 x 110,5 cm.

présentation en décembre, Aitkens exposait des œuvres réalisées au Costa Rica où il a séjourné deux ans.

Attentif à son milieu, le peintre que l'on connaît surtout pour ses paysages québécois traités dans un style réaliste, transporte ici formes et couleurs dans un

sens de l'espoir, qui particulièrement aujourd'hui nous est si nécessaire.

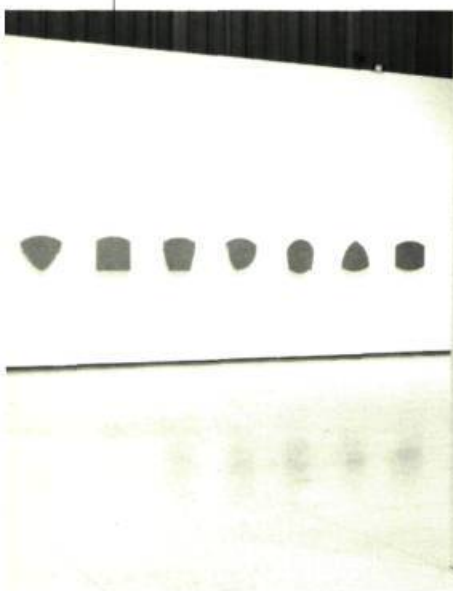
Né à Montréal, Peter Aitkens a étudié à l'école du Musée des beaux-arts de Montréal et poursuivi sa formation à travers de nombreux voyages en Europe et au Moyen-Orient. Ses œuvres réalisées avec attention dans

l'esprit d'un travail bien fait véhiculent toutes un sentiment paisible de pérennité, c'est-à-dire d'un temps marginal qui se situe complètement à l'extérieur de la fébrilité quotidienne. C'est comme si chaque peinture nous disait de regarder le monde autrement pour lui trouver d'autres qualités, pour réaliser que plus ça change, plus c'est pareil. Dans ce sens, ici ou ailleurs, l'artiste et l'individu parvient à se transformer en un véritable pèlerin au paradis.

Jean-Claude Leblond

UN STRUCTURALISME À DEUX

Monique Mongeau et Guy Pellerin, Centre Saydie Bronfman, du 19 novembre 1991 au 9 janvier 1992.



Registre no 4,
Acrylique, bois,
45 x 675 x 6 cm,
Coll. Musée du Québec.

L'exposition *Deux* réunissant les œuvres minimalistes de Guy Pellerin et les dessins organiques de Monique Mongeau montre comment deux types d'expression distincts peuvent contenir des propos similaires. D'entrée de jeu, il nous semble

en effet évident que les deux artistes travaillent sur le thème des variations structurales. C'est-à-dire qu'ils s'intéressent tous deux à la production de multiples formes s'avérant être en définitive des variantes d'une forme virtuelle. Celle-ci serait, au sens où la théorie de la gestalt l'entend, une organisation structurale caractérisant un groupe d'objets et dont la particularité est précisément de ne pas être dénaturée par certains changements chromatiques ou graphiques.

Ces changements sont relatifs à la pluralité des œuvres d'un corpus particulier. Pour le spectateur, reconnaître une parenté entre deux ou plusieurs œuvres équivaut à percevoir une structure qui leur est commune et qui semble être révélée à postériori. Pourtant, la première œuvre que

diction tient de la nature même de la création artistique qui procède du paradoxe de l'alternance: chaque œuvre de l'ensemble peut représenter à elle seule une structure virtuelle dont elle n'est pourtant qu'une partie par rapport à l'ensemble. Cela signifie que l'on perçoit une forme générale dans un groupe d'œuvres sans que l'on soit pour autant capable de la circonscrire en une seule œuvre ou en une seule définition.

Les travaux de Sylvie Mongeau et de Guy Pellerin nous révèlent quelques détails sur cet aspect du processus créatif. D'emblée, les trois séries de huit acryliques sur bois de Pellerin surprennent par leur minimalisme. Grâce à l'emploi d'une couleur unique, un rouge vermillon des plus francs, ce dernier concentre le découpage de ses pièces dans un jeu de variations géométriques. Au travers d'un phénomène de dominance dans notre perception des 24 pièces, il se produit une hiérarchisation des formes qui nous fait distinguer ce qui est important par rapport à ce qui est secondaire. Il en résulte une prégnance plus ou moins précise dont le condensé se présente sous le profil d'un schéma carré-rectangle. Cependant, chaque forme s'impose par sa singularité sans pour autant dominer l'ensemble. Toutes sont à la fois un défi à une prégnance claire et un indice inévitable de cette prégnance.

La série de tableaux de Mongeau s'articule de façon similaire avec, cependant, une différence qui est relative à la nature de l'expression. Le minimalisme fait place à une sensualité mesurée de textures et de traits, analogue au caractère sinueux de la morphologie végétale. Hormis la souplesse et les ondulations des tracés du fusain, l'ensemble affiche une certaine sobriété propre à la présence de symétries et à la gamme restreinte de

couleurs employées sans modulation véritable (le blanc, le gris, le noir et le bois naturel).

C'est cette sobriété ainsi qu'une affinité formelle globale qui rendent possible, et intéressant, le rapprochement entre les deux productions. Les configurations identiques des deux espaces d'accrochage, en revanche, n'y apportent que peu de contribution.

Bernard Paquet



Jardin de Bertuch

DEVANT LE JARDIN DE BERTUCH

Galerie Occurrence, du 1^{er} au 8 décembre 1991.

«*Je me nourris de ma propre substance*» Qui suis-je? Réponse de Bertuch: la Terre. Ou, du moins, un globe terrestre. Est-ce la même chose? Avec les artistes, on ne sait jamais... Surtout ceux-là! Ils sont trois: Jean Ayotte, Renée Gravel et Gabriel Paré, et ils se sont associés (bravo!) pour travailler ensemble, *brain-stormiser* leurs idées jusqu'à les transformer en apparitions d'art.

Art visuel? littéraire? graphique? design? installationnel? autre? C'est tout cela à la fois, même si ça occupe relativement peu d'espace. Quinze «livres» créés à partir de quinze bouts de phrases et formés de, je cite, «deux feuillets de bois où texte et image s'observent à travers leurs reflets».

Comprenez: deux planches de bois avec charnières. À plat. Sur le dessus, l'installation sculpturale répondant à un bout de phrase. On soulève cette première planche, on aperçoit sur la seconde les *cuvres* d'un texte et d'une gravure, tous deux issus du même bout de phrase. Gravure oblige, texte et dessin apparaissent inversés. Faudrait un miroir, qu'on se dit... « *Tout pour vous plaire, mon capitaine!* » répondent les artistes. Le miroir, il est là, collé sur le verso de la planche qu'on vient de soulever. Ingénieux. Et, chose étonnante, on admire tellement cette *trouvaille* qu'on en oublie de lire le texte et de regarder la gravure en tant que telle.

En fait, ces « livres d'artistes », tous de la même dimension carrée (environ 40 x 40 cm de surface), apparaissent comme des attachés-cases ou des *attachés-d'art*, des porte-idées, que dis-je, des porte-installations miniaturisés, faciles à refermer et à transporter (z'ont chacun leur poignée). Des parallèles, si l'on veut, aux ordinateurs portatifs des hommes d'affaires. *Mini-organigrammes*, je dirais, pour artistes voyageurs. Des « prêts-à-exposer ». Pourquoi pas?

Sont pas à vendre, ces *microns d'art*. Ce qu'on peut acheter toutefois, si l'on dispose de 1350 dollars, c'est un *compact-expo*, si je peux dire, coffret de bois contenant les textes et les gravures sur papier super-luxe (gants blancs, s'il vous plaît) ainsi que quinze mini-objets, chacun rejeton d'un attaché-d'art. Petit soldat, petit camion... un peu comme les primes dans les boîtes de céréales... Mais ici, chacun se trouve dans son beau petit casier de bois.

Tant ce *compact-expo* que ces *microns d'art* apparaissent comme des produits finis, super-finis même. Comme des... oserait-on dire, comme des produits industriels? Peut-être est-ce là ce qui nous gêne, nous

immobilise —l'admiration? C'est parfait comme un chaudron ou un hélice d'avion. Autrement dit, parfait sur le plan formel, et relativement haut poussé au point de vue de l'invention. Mais ça ne dégage que bien peu de chaleur. Grandes qualités d'une beauté plutôt mécanique — avec les limites qui en découlent.

« Quel est votre but? » ai-je demandé à l'un des Bertuch. Il m'a répondu: « Pour s'amuser, en somme. »

Stephen Grenier

PAUL GRÉGOIRE

Centre d'exposition Circa, du 11 janvier au 22 février 1992.

La pléthore d'animaux qui habite *Alzheimer social*, la nouvelle fable de Paul Grégoire sur

queurs des circonstances suivent la compulsive loi de la jungle de l'artiste avec un sens de l'absurde de pavlovien, tout comme les porcs vont à l'auge. Dans un décor de textes cryptographiques (un alphabet inventé par Grégoire), ils endossent un sens d'irréalité cacophonique au coeur de l'intérieur transvesti, caverneux, de la galerie Circa où ils logent temporairement. La monstrueuse vision de Grégoire semble encore plus humaine par sa propre expression autogène de l'inhumanité de l'homme vis-à-vis de l'homme.

Une chèvre bleue qui, d'une façon ou d'une autre, a réussi à tuer son entraîneur, se tient agilement en équilibre sur une tasse de thé placée au sommet d'une échelle entourée de crocodiles (les politi-chiens), se

sur le sol de la galerie comme autant d'appendices inutiles d'une techno-culture ayant perdu la raison.

Par leur sens investi d'un soi-disant discours social objectif, les créations de Paul Grégoire rappellent les reconstitutions pop-art par Edward Kienholz de vieillards insomniaques dans *The State Hospital* (qui ne peuvent rêver d'une réalité autre que la leur), ou encore, plus près de nous, les cauchemardesques visions d'holocauste de Mark Prent. Son désappointement provient autant de ses propres illusions sur la réalité que du statu quo de l'espèce homo sapiens.

Les œuvres les plus légères de l'exposition sont celles qui se moquent irrévérencieusement des concepts artistiques démodés de l'avant-garde. La vue d'un petit taureau poussant un immense cube rouge crée un commentaire hilarant sur la position historiquement dominante du conceptualisme par rapport à nos capacités créatrices naturelles plus résistantes. De la même façon, le cube de plexiglass rempli d'eau et portant la légende « J'ai soif », inverse le motif minimaliste de condensation encubée de Hans Haacke pour le ramener à son point de départ, laissant la nature avoir le dernier mot.

Malgré tout son sermon d'invectives sur les faiblesses passées et présentes de l'humanité, le tragi-comique *Alzheimer social* est plus qu'un simple traité allégorique sur les pires aspects de la nature humaine. Cette ménagerie, directe, sans prétention, véritable zoo humain en état de révolte face à la raison, représente également ce que l'esprit humain a de mieux à offrir: son infinie volonté de liberté.

John K. Grande

Traduction: Monique Crépeault



Alzheimer social, 1992, installation.

la folie humaine, existe dans un état séditieux de confusion, d'abnégation de soi et de mutilation causée par des forces extérieures. Contrairement à leurs cousins rebelles dans *Animal Farm* de George Orwell, jamais ces créatures n'acceptent de plein gré les lois de la raison, pas plus qu'elles ne soumettent ultimement leurs instincts à l'endoctrinement social. Expriment « l'écœurement, le découragement et la rage (de Grégoire) face à la race humaine », ces insaisissables victimes ou vain-

retrouvant ainsi dans une situation encore plus périlleuse. Dans l'un des coins de l'installation, un balai est posé verticalement sur une petite plate-forme entourée de treize rats, sans possibilité d'issue. Une main humaine tient une « souris » d'ordinateur qu'un fil connecteur relie à un pied qui dessine comme un paraplégique, symbole bénin des effets mutilants de la technologie sur l'esprit humain. Une poubelle déborde littéralement de cerveaux humains et disperse son contenu

DOMINIQUE LAQUERRE : MATIÈRE À RÉFLÉCHIR

Longueuil, Galerie d'art du Cégep Edouard-Montpetit, du 14 janvier au 2 février 1992.

Dominique Laquerre aime jouer avec la matière, ses œuvres le proclament. Et elle joue beaucoup semble-t-il, exposant à plusieurs endroits en même temps, rebaptisant au besoin certains tableaux... Par exemple, le No. 12, exposé comme « Sans titre » à la Biennale Découverte



Appareil de mise en lumière no 4, 1991.
Acier, verre, cuivre, éléments naturels,
66 x 54 x 54 cm.
Photo: Daniel Roussel.

au Musée du Québec en 1991, devient ici *Multiplier les sources*.

Au début de ce siècle, un certain courant de *texturation de la matière* a pris sa source chez les premiers cubistes (Picasso et Braque utilisaient déjà du sable, du plâtre, des cordes et autres matériaux souvent récupérés), s'est poursuivi avec plusieurs artistes tels que Kurt Switters et Antoine Pevsner dans les années 20, Fautrier dans les années 40, Hosiasson, Guitet et Burri en 50-60. On pourrait en nommer plusieurs autres des États-Unis, du Qué-

bec... Et même, déjà avant notre ère, les anciens Chinois avaient ainsi *poétisé* certaines matières comme le sable, les cailloux... Ce courant a donc toujours plus ou moins existé.

Depuis quelques années, il semble connaître un regain, et Dominique Laquerre s'y insère, du moins avec cette exposition à laquelle elle donne un double thème, un peu pompeux peut-être en rapport avec les 26 œuvres présentes: *Fragment/Terre d'Europe, Détail/Terre d'Amérique*.

La technique s'avère mixte, avec plusieurs longues énumérations de matériaux. Tel le No. 3, *démantèlement*: « acier oxydé, fusain, sanguine, polymère sur masonite et placoplâtre, plexiglass. » Tant qu'à y être, on pourrait ajouter les vis et leurs rondelles... En fait, l'*acier oxydé*, c'est de la vieille tôle rouillée – dont d'ailleurs la couleur naturelle ne manque pas de charme.

Les autres couleurs des œuvres restent sobres: noir, blanc et gris priment, avec quelques touches de rose-chair, de brun, de magenta, de bleu et d'ocre, chacune plutôt feutrée, en dégradé le plus souvent. On voit que l'artiste veut faire parler d'abord la matière, largement broyée ou triturée, et les matériaux naturels, comme par exemple des *copeaux*.

Certaines des œuvres ressemblent à de vieux murs lézardés sur lesquels on peut voir apparaître tout ce qu'on veut imaginer, comme le disait Léonard de Vinci. Ainsi les deux diptyques *Terre* – dont on se demande, en plus: pourquoi *diptyques*? La division en deux n'est commandée que par la fantaisie de leur auteure.

Les quatre « appareils de mise en lumière » qui veulent « baliser un sentier de promenade » apparaissent peu convainquants. Trois d'entre eux imitent des microscopes géants, et le

quatrième joue au jeu des ombres chinoises sans y ajouter quoi que ce soit qui pourrait susciter un nouvel intérêt.

Nous avons là une exposition de petites *mythologies particulières* bien dans le vent actuel, avec un dosage opportun de symbolisme et de figuration, de matières traditionnelles (fusain, sanguine, acrylique), usinées (placoplâtre, plexiglass) et brutes (cailloux, branches). Le tout enrobé d'un discours *ad hoc*, genre thèse écolo-esthétique. Tout pour *réussir* dans une certaine avant-garde officielle.

Les œuvres les plus intéressantes à nos yeux sont celles où l'artiste fait preuve d'une figuration plus franche, sans détour abstrait (abstrus) inutile. Ainsi les *Mappemondes* et les deux paysages d'eau. C'est en ce sens qu'on souhaite la voir poursuivre. Autrement, on reste sur notre faim.

On peut toutefois relever un sujet de réflexion si on prend le temps de noter ces quelques bouts de phrases collés sur l'*étalement* du No. 6: « L'objet est un cosmos... et il faut... s'asseoir devant lui... pour découvrir tout ce que... d'intimité et de grandeur. »

Là, je suis d'accord. Même s'il n'y a pas une seule chaise dans la galerie.

Stephen Grenier

LES TRAVERSÉES DU PAYSAGE

Sylvie Readman, Galerie Samuel Lallouz, du 25 novembre au 28 décembre 1991.

S'inscrivant entre réalisme et fiction, le travail photographique de Sylvie Readman concerne à la fois la nature de la représentation et la notion de l'œuvre originale. Il prend place, à ce titre, dans la lignée des nombreux travaux d'appropriation qui caractérisèrent l'émergence de nou-

velles images sur la scène artistique des années 80. Contrairement à Sherrie Levine qui s'intéressait alors à la pure et simple reproduction d'un « déjà vu » de l'histoire de l'art, Readman va aujourd'hui plus loin en déconstruisant l'idée même de la représentation du paysage.

Grâce à des superpositions de plusieurs négatifs, cette dernière compose des photographies jouant sur des oppositions de styles: représentations d'œuvres du XIX^e siècle et représentations naturelles, oppositions de lumières: naturelles ou artificielles, oppositions de couleurs: froides et chaudes, et artifices techniques propres à la photographie menant à des effets de demi-transparence ou de noirceur. Comme on le constate dans le diptyque *En contrefaçon*, l'effet de représentation unifiée d'un sous-bois sombre et bleuté s'altère dès que l'on s'attarde sur la présence de représentations de fragments de peintures anciennes, de couleur sienne brûlée, sur quelques



Série Paysages, (détail).
Triptyque,
150,5 x 119 cm.

troncs de bouleau. La photographie comporte des percées brisant la logique de l'illusion et ouvrant la voie à plusieurs niveaux de lecture, tant sur le plan de l'expression que sur celui du contenu.

Apparitions d'apparitions, représentations de représenta-

tions, les photographies de Readman s'articulent comme autant de palimpsestes mentaux dans lesquels s'accumulent des images d'images d'images... Il suffit de regarder la série de huit photographies de *Petite histoire des ombres* pour s'en convaincre. Dès lors notre notion de paysage ne se limite plus à un objet visuel statique et bien défini. Elle est, au contraire, le condensé d'un nombre indéfini d'images singulières qui, constamment recomposées, façonnent un modèle générique servant de matrice à l'idée que nous nous faisons tous de la notion de paysage. C'est ainsi que culturellement notre compréhension de la nature relève de sa capacité d'être formée en images. Le triptyque *Manèges* l'illustre parfaitement : en plus de mettre à jour la duperie de l'illusion photographique, il montre que la fidélité de la photographie concerne un réalisme relatif bien étranger à une réalité objective, si tant est qu'elle puisse exister ! On se souvient à cet effet de ce que Barthes disait à propos du réalisme d'une image, lequel ne consiste pas en un langage (la photographie) relatif à un référent (le supposé paysage qui préexisterait à notre regard), mais plutôt en un code qui se rapporte à un autre code. Le triptyque de Readman ne laisse aucune ambiguïté à ce sujet : elle identifie clairement le référent à cet autre code. Le mystère de l'horizon évanescant visible à l'orée du bois dans la première photographie se dévoile, par analogie, dans les deux autres parties du triptyque sous la forme d'un paysage qui n'est autre que la reproduction d'une œuvre du XIX^e siècle ! Ainsi, ce que nous croyions être un jeu sur la représentation du paysage dans la partie gauche du triptyque devient une représentation de représentation. Les traversées du paysage ne font que commencer.

Bernard Paquet

QUÉBEC

LA COLOMBIE, HIER ET AUJOURD'HUI

À l'aube des nombreuses célébrations destinées à souligner l'anniversaire, fort controversé, de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, le Musée de la civilisation a rendu un prestigieux hommage, du 4 décembre au 30 mars, au patrimoine autochtone de la Colombie.

Que de trésors archéologiques sont disparus, pillés et fondus en lingots par la cupidité des Européens de la Conquête, se surprenait-on à penser en visitant *El Dorado – L'or de Colombie...* Présentée grâce à la collaboration du Museo del Oro de Bogota, cette exposition donnait un aperçu de l'héritage culturel dilapidé des sociétés pré-hispaniques d'Amérique du Sud. Étroitement surveillée par des gardiens discrets mais vigilants, une salle pas bien grande recelait, telle une caverne d'Ali-Baba, quelque 300 objets en or (du II^e siècle av. J.-C. au XVI^e siècle ap. J.-C.) et une cinquantaine en céramique. Ce nombre peut surprendre, mais les pièces étant pour la plupart de très petites dimensions, le visiteur n'avait pas pour autant l'impression d'être submergé. Un décor inspiré de la forêt amazonienne et des mégalithes de la région de San Agustín, de même qu'un éclairage réduit et une trame sonore indigène, contribuaient à créer une ambiance sacrée, en accord avec les vertus symboliques et magiques associées au précieux métal.

L'or, «sueur du soleil», sacralisait ses détenteurs. Sa fonction emblématique permettait ainsi à l'élite d'affirmer sa



Statuette tairona représentant un chamane avec tous ses attributs. Museo del Oro, Colombie.

la France et de nombreuses banques !

Mais revenons aux pièces exposées, principalement des statuettes, objets d'utilisation quotidienne et religieuse (notamment tout l'attirail du chamane, dont celui de la cérémonie de la cocaïne) et ornements (masques, pectoraux, étuis péniens, colliers, bracelets, diadèmes, boucles d'oreilles, de nez [narigueras], etc.).

Leur iconographie se fait fort variée, tant zoo – et anthropomorphe qu'abstraite. Une dizaine de cultures, dont celle des Muiscas, particulièrement renommés pour leur habileté, révèlent autant de spécificités stylistiques, toutefois brièvement abordées dans l'exposition. En effet, bien que des textes, à teneur ethnographique, placent finement ces objets dans leur contexte culturel (et plus encore le catalogue, fort documenté sans être volumineux, préparé par les anthropologues québécois José Lopez Arellano et Jacques Grondin), il faut reconnaître que l'archéologie colombienne souffre des lacunes créées par la disparition de la majeure partie de son précieux patrimoine. Dans l'ignorance, il est préférable de s'abstenir, attitude prônée tant par le musée de Bogota que par le Musée de la civilisation. Ainsi évite-t-on de malencontreuses polémiques de datation et d'authenticité, comme celle soulevée en 1989, à la Place des arts de Montréal, lors

domination sur le peuple. Toutefois si le métal aux chaudes couleurs possédait pour les autochtones une valeur religieuse plutôt que monétaire, le Musée de la civilisation nous rappelle que cette distinction était tout à fait négligée par les Européens, obnubilés par le mythe de l'Eldorado et de l'Indien doré. Lieu chimérique (tantôt un lac, une montagne ou une cité) gouverné par un chef au corps couvert de poussière d'or, l'Eldorado a attiré les explorateurs dans les dédales d'une quête sans fin. Leur convoitise était telle qu'en dépit de l'interdit de la religion catholique de profaner les tombes indigènes, cette activité immorale était allègrement perpétrée, connaissant même une ampleur insoupçonnée au XIX^e siècle... Quelle ironie lorsque l'on sait que les surplus d'or, sur le marché européen, ont entraîné la faillite de l'Espagne puis de

MONTMAGNY

RIOPELLE ET BOURGAULT: RENCONTRE À MONTMAGNY

Théâtre de l'Oie blanche,
Montmagny, du 15 septembre au
27 octobre 1991.

L'exposition Riopelle-Bourgault, présentée l'automne dernier au Théâtre de l'Oie blanche de Montmagny, est tout à fait significative de cette osmose vécue qui existe, chez Jean-Paul Riopelle, entre l'artiste et son environnement.

Familier des marais et des battures du Saint-Laurent, Riopelle fréquentait en chasseur les îles de l'archipel de Montmagny depuis une vingtaine d'années. La trentaine d'œuvres exposées au Théâtre de l'Oie blanche épouse les dimensions de la saga nordique et de la fable ou du récit de geste. Réalisées en l'espace d'une saison, par Riopelle dans son pavillon de chasse de l'Île-aux-Oies, « la Mairie », ces œuvres évoquent le retour cyclique des milliers d'oies blanches en migration vers le sud à l'automne qui traversent ici le grand fleuve. Riopelle a harnaché frénétiquement ses éclats graphiques de cette migration en un hommage aux forces de la nature.

En complément à cette vaste vue d'ensemble présentée également à l'automne, le Musée des beaux-arts de Montréal avec la rétrospective *Riopelle d'Hier et d'Aujourd'hui*, ces œuvres apportent un éclairage inédit sur la production récente de l'artiste, moins connue et mal comprise par une critique qui lui a reproché son « virage figuratif » de la fin des années 70.

A cent lieues de tout jeu formel, la peinture chez Riopelle cherche avant tout à traduire chez l'artiste sa propre vision du monde. S'il y a osmose entre la



Jean-Julien Bourgault,
Sermon à Saint-Jean-Port-Joli
(le curé Fleury),
Fusain, c. 1950, 60,9 x 124,5 cm.

Photo: Jean Beaulieu.

réalité personnelle de l'artiste et sa traduction du paysage où il s'immerge, ces œuvres récentes, de même que le contexte même de l'exposition et sa mise en forme, n'échappent pas à une lecture plus symbolique.

Les traces énergiques sont devenues formes identifiables. Si la matière des tableaux anciens n'a cessé d'être en mouvement, le dessin s'est allégé pour mieux servir cette nouvelle et baroque représentation d'un bestiaire fourmillant aux généreuses suggestions paysagistes.

Désormais le geste, toujours extérieur au tableau comme dans le cas des interventions à la spatule, se fait à la bombe. D'une manière différente, il confère toujours à ces peintures puissance, opulence et action. C'est également la même logique de l'accumulation - accumulations d'expériences et de traces en épaisseur et en surface dans les huiles d'avant 80 - qui est toujours la base de la construction chez Riopelle.

Aujourd'hui cependant, Riopelle « recycle » dans ces grands formats - souvent des portes peintes des deux cotés - répétitions d'estampes et formes volées à d'autres objets qu'il projette en découpe, vaporisant de la peinture à la bombe aux contours moussus. Combinées à des silhouettes aux résonances immémoriales, ces éléments s'interpénètrent et se superposent à des couleurs acides, des or et des argent en un ensemble

dont la composition tient du tour de force.

Comment ne pas rapprocher ces oies de la « fantasmagorique broderie » décrite par André Breton à propos des oiseaux de l'île Bonaventure dans les premières pages d'*Arcane 17*? De la même façon, les représentations animales ou totémiques de certaines toiles récentes rappellent certains masques inuit et amérindiens de la collection de Breton, récemment exposés à Paris.

Bouclant la boucle, Riopelle opérerait un retour en force aux principales sources qui se sont toujours faites jour à des dosages divers dans une production qui allie inspiration paysagiste et naturaliste à, au départ, un certain volet surréaliste et un pouvoir d'association issu de l'automatisme. Prémonitoire, n'écrivait-il pas en 1951, dans la revue *Rixes*: « L'exploitation la plus poussée de l'automatisme ne peut que conduire, au mieux, à la mise à jour d'un nid d'oiseau. »

Non sans provocation, l'association avec Jean-Julien Bourgault peut aussi s'interpréter dans le sens d'une espèce de réconciliation. Riopelle n'a jamais caché, du reste, ses préférences artistiques pour des démarches en dehors de l'histoire telles celles des arts amérindiens et inuit mais aussi pour ces arts « sauvages » que sont les expressions brutes, naïves ou populaires.

de l'exposition d'art péruvien pré-colombien. Si Québec a présenté elle aussi une momie, celle-ci était plus modestement qualifiée de « post-hispanique », « probablement du XVIII^e siècle »...

En contrepoint à *El Dorado*, la Maison Hamel-Bruneau proposait, du 4 décembre au 1^{er} mars, une vision éminemment plus contemporaine de la Colombie. En effet, neuf peintres colombiens toujours actifs y étaient réunis, offrant une introduction toute désignée à l'éclectisme esthétique pratiqué en Amérique latine. Cette manifestation est parvenue à Sainte-Foy via New York, par l'entremise du Colombian Center. Se limitant aux disciplines de la peinture et du dessin, *Pinturas colombianas* offrait un survol des différents mouvements qui ont été, et qui sont encore pratiqués en Colombie tels la figuration, l'abstraction, le minimalisme, le surréalisme, l'art fantastique, conceptuel, etc. Si la notoriété de Fernando Botero se fait la plus éclatante des neuf artistes sélectionnés (Jim Amaral, Luis Caballero, Santiago Cardenas, Beatriz Gonzalez, Ana Mercedes Hoyos, Alejandro Obregon, Juan Antonio Roda et Carlos Rojas), tous ont déjà participé à des expositions hors de leur pays.

Un regret: celui de n'avoir pu voir plus d'une œuvre ou deux (espace oblige!) par artiste. De quoi rester sur son appétit! Un appétit, d'ailleurs, bellement entretenu par un programme d'activités d'animation (en collaboration avec le Musée de la civilisation) fort varié, de même que par une publication trilingue.

Marie Delagrave

Deux œuvres à l'entrée de l'exposition nous accueillent : un canot en bas-relief de Bourgault et un groupe d'oiseaux nichés de Riopelle. C'est l'embarquement vers le grand jeu de l'oise de l'artiste. L'exposition se termine par un autre canot suspendu au plafond devant l'*Hommage à Calder*. Cette pièce surprenante est une troublante ode au cirque, dépeint par Calder. Elle fait appel à ces grands thèmes que sont la vie, la mort et aux valeurs essentielles qui se font jour en filigrane au cœur des œuvres ici présentes.

René Viau

LAURENTIDES

LAURENTIDES, PANORAMA PICTORAL DE 1899 À NOS JOURS

Centre d'exposition du Vieux Palais à Saint-Jérôme, du 12 janvier au 23 février 1992.

quent encore aujourd'hui des images précises. Pensons aux vallons colorés de la région de Charlevoix, au Groupe des Sept ou encore aux vastes étendues de l'ouest canadien. La région immortalisée par les actions du curé Labelle, celle des Laurentides sise au nord de Montréal, n'a cependant jamais été associée à la tradition du paysage. Il n'y a effectivement pas d'« École laurentienne », comme le souligne Jacques de Roussan qui signe le catalogue de l'exposition, mais beaucoup de peintres connus tels que Fritz Brandtner, William Brymner, Stanley Cosgrove, Marc-Aurèle Fortin ou Jacques De Tonnancour, qui ont profité de leurs passages dans cette région pour en tirer une vision pittoresque. Quelques trente-trois autres artistes contribuent, pour leur part, à diversifier les perspectives de ce genre au travers d'une cinquantaine d'œuvres.

Le parcours de l'exposition se veut chronologique. Des pre-

sans surprise que nous abordons en dernier lieu les œuvres les plus récentes qui affichent un éclatement pictural caractéristique de la déconstruction du code de représentation traditionnelle du paysage. Du début du siècle, nous avons des vues de Saint-Faustin et de Sainte-Agathe peintes respectivement par Ludger Larose et Joseph-Charles Franchère. Tout près, le contraste opposé par les deux plans éloignés et le graphisme saisissant vert-orangé dans *Paysage Laurentien* de Fortin donne le ton au pluralisme des traitements plastiques qui suivent. Il est instructif de voir comment Joseph Saint-Charles, William Brymner et surtout John Lyman avec *Le lac rose* sacrifient l'anecdote du détail au profit de la couleur et de la lumière. La franchise des couleurs chaudes et des traits relie, elle, l'œuvre de Brandtner à celle d'Anne Savage. En revanche, on reste glacé devant le bleu des ombres hivernales de *Saint-Sauveur-des-Monts: royaume du ski* de Riordon ou face à ce ciel tourmenté de novembre chez Muhlstock! Certains comme Goodridge Roberts, Sam Borenstein, Helmut Gransow, Léo Ayotte, Armand Tatossian ou Jacques De Tonnancour optent pour une peinture spontanée, voire gestuelle, qui annonce la dilution du genre traditionnel.

Giuseppe Fiore, avec *Ce fut un bel été*, décompose le tableau en triptyque, et Ghitta Caiserman-Roth présente une séquence hétérogène relative à la perception d'un détail. Les deux font place au hasard du geste et de la matière mais à un degré moindre que Hollis Jeffcoat, Monique Harvey ou Kittie Bruneau. Les envolées chromatiques de cette dernière, les sinuosités gravées d'un René Derouin et le symbolisme patent de Landsley atteignent, par rapport au caractère traditionnel de la majorité des œuvres, un dé-

bordement qui laisse songeur parce qu'il s'avère très difficile d'établir la lecture comparative qui nous est proposée. La confrontation des œuvres doit, par conséquent, s'effectuer dans une perspective historique.

Bernard Paquet

OTTAWA

OTTAWA HISTOIRES CROISÉES

Une troublante poésie s'insinue parfois dans la trame narrative de certaines œuvres qui se construisent sur le texte, l'image et le rappel historique.



Katherine Knight
Crypte, Congrégation Notre-Dame,
Montréal.

Marguerite, une exposition de Katherine Knight, installée à la Galerie 101 du 10 janvier au 1^{er} février, jouait avec une justesse et une sensibilité remarquables sur différents propos. La vie exigeante de Marguerite Bourgeois (1620-1700), première religieuse non cloîtrée qui enseigne en Nouvelle-France au début de la colonie, ne servait pas seulement de prétexte à la réflexion de l'artiste mais l'entraînait métaphoriquement dans l'aventure.

Quatre grands textes encadrés, à la typographie soignée,



Jacques de Tonnancour,
Paysage, vers 1957,
Coll. particulière.

Photo: Denis Biqué.

Le genre pictural du paysage est bien ancré dans notre tradition artistique et dénote la réalité géographique d'un pays vaste et neuf. On y associe spontanément des lieux ou des noms qui évo-

quent encore aujourd'hui des images précises. Pensons aux vallons colorés de la région de Charlevoix, au Groupe des Sept ou encore aux vastes étendues de l'ouest canadien. La région immortalisée par les actions du curé Labelle, celle des Laurentides sise au nord de Montréal, n'a cependant jamais été associée à la tradition du paysage. Il n'y a effectivement pas d'« École laurentienne », comme le souligne Jacques de Roussan qui signe le catalogue de l'exposition, mais beaucoup de peintres connus tels que Fritz Brandtner, William Brymner, Stanley Cosgrove, Marc-Aurèle Fortin ou Jacques De Tonnancour, qui ont profité de leurs passages dans cette région pour en tirer une vision pittoresque. Quelques trente-trois autres artistes contribuent, pour leur part, à diversifier les perspectives de ce genre au travers d'une cinquantaine d'œuvres.

relataient avec des alternances dramatiques les péripéties et les pensées de Marguerite qui affronte, dans la persévérance et la foi, la maladie, le froid et la dure réalité du quotidien. Les notes biographiques, qui croisaient l'écriture poétique, annonçaient naturellement la suite imagée. Une séquence photographique de paysages figurait la plénitude de l'été et la rigueur des hivers (*I am Marguerite I am landscape in November*), sorte d'itinéraire qui évoquait le passage concret de Marguerite dans l'espace canadien. Quelques autres photos de croix prises dans la crypte de la Congrégation Notre-Dame témoignaient de la permanence et de l'écho de la vision de Marguerite. Enfin, une dernière série représentait Katherine Knight vêtue de l'habit et du voile de Marguerite, dans un geste d'identification qui liait le travail de l'artiste aux mêmes exigences fondamentales que celles de la religieuse: dépassement des contraintes immédiates, prolongement d'une pensée et d'une action dans le temps, relance de nouvelles énergies inspirées de la vision initiale. *Marguerite* se lisait comme l'émouvante synthèse d'intuitions convergentes, passées et présentes.

Les œuvres de Diane Génier, qu'exposait L'Autre Équivoque du 8 au 20 décembre 1991, jouaient sur l'apparition et la disparition des corps. Sur des grandes vitres insérées dans des blocs de granit au sol, l'artiste avait travaillé avec la cire des masses transparentes de personnages que l'on discernait seulement par la projection de leur ombre au mur. Le faisceau lumineux, sa distance et son angle, déterminait la forme finale de l'œuvre. Les grands dessins antérieurs sur des panneaux d'aluminium avaient déjà exploité au maximum la densité des pigments et des cires pour figurer les rapports des êtres qui portent

le poids de l'existence. Ici, au contraire, comme dans *Extras Muros*, une autre installation *in situ* récente, l'artiste dématérialisait les figures pleines en les traversant de lumière. Le propos expressionniste acquérait une profondeur en transparences qui le relançait bien.

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

LE PARADIS RETROUVÉ DE WILLIAM WINTER

Roberts Gallery, du 7 au 21 décembre 1991.

William Arthur Winter, né à Winnipeg, en 1909, vit à Toronto depuis 1937 où, peu après la fin



Comics,
Huile sur panneau.

de la guerre, il a commencé à exposer à la galerie Roberts qui a terminé l'année 1991 par une rétrospective de ses œuvres.

Ce qu'on a pu voir, c'est, en peu de mots, une conception bien particulière de l'univers enfantin, présenté selon un double point de vue: celui de l'enfant, bien sûr, mais aussi celui de l'artiste adulte qui place l'enfant au centre de son champ de vision. On aura compris que l'artiste pratique la peinture de genre, populaire au siècle dernier, décriée depuis près de cinquante ans, mais qui connaît, malgré les hauts cris poussés par

les critiques savants, un regain de faveur auprès du public, pourtant bien averti, comme le démontrent l'engouement populaire pour l'exposition Bouguereau tenue à Montréal en 1984 et les prix faramineux que commandent, aux enchères, les tableaux d'artistes comme Paul Peel.

Les années d'enfance, si elles sont heureuses, se vivent sous le signe de l'émerveillement. Tout est beau, vu la première fois, tout paraît énorme quand on est soi-même petit, tout est fabuleux quand on ne connaît rien. C'est à ce moment privilégié que Winter saisit les enfants qu'il situe tantôt à la campagne, tantôt en ville, mais toujours dans un décor riant qui répond à leur nature. Très peu d'intérieurs qui appartiennent davantage à l'univers fabriqué des adultes qui les

façonnent selon l'idée qu'ils se font du confort, du beau et de l'utile. L'artiste rencontre de préférence les enfants sur un terrain qui leur est propre parce qu'il est moins bien défini et leur offre, par le fait même, plus de possibilités ludiques.

C'est ici un champ, là une rue ou un parc, quand ce n'est pas la foire, lieu de rencontre entre l'enfant qui regarde et de l'adulte qui se donne en spectacle.

Devant le souffleur (*Glass Blower*, vers 1955), par exemple, l'enfant, qui ne connaît rien du monde du travail, peut croire qu'il s'agit d'un jeu ou de magie d'autant plus facilement qu'il voit, sous ses yeux, une matière élastique se solidifier, en prenant des formes rondes comme des bulles d'air. Les couleurs sont vives, les contrastes frappants, les lignes épaisses. On pense aux

figures de clowns de Buffet, mais en moins tragique, Winter jetant sur choses et gens un regard des plus optimiste.

Ce point de vue de l'enfant, qu'on perd dès qu'on développe son sens critique, l'artiste tente, avec plus ou moins de bonheur, de le retrouver chaque fois qu'il découvre lui-même, lors de ses voyages, un monde nouveau. L'ennui, c'est que Rome, Venise et Tolède sont des sujets tellement usés qu'il faut plus que des points d'exclamation pour les rajeunir. D'ailleurs, l'émphase est ce qu'il y a de plus éloigné de la nature de l'artiste qui y a cédé, dans trois tableaux, à son propre dam. On le retrouve toutefois dans un tableau de petit format, aux couleurs tendres comme celles des dernières aquarelles de Morrice. C'est que *Séville* est habitée par des enfants qui suivent un prêtre, ce qui donne du mouvement à ce paysage urbain et le ramène à l'échelle humaine, celle qui convient le mieux aux talents et à la sensibilité de l'artiste.

Les enfants, cela bouge. Aussi les voit-on rarement dans une pose statique. *Blue Boy* (1971) est une exception qui, par son titre et bien des détails de sa composition, fait écho au tableau célèbre de Gainsborough qu'il simplifie, en le modernisant et en le démocratisant.

Ce que retiennent surtout Winter, ce sont les activités des enfants qui illustrent des valeurs bien traditionnelles. Les petites filles suivent des leçons de ballet. On les voit le plus souvent au repos ou à leur toilette, comme dans *Young Girl Doing Her Hair* (1960), où le rose du costume n'est pas sans rappeler celui de *Pinkie* de Lawrence qui, dans la galerie principale du musée Huntington, fait pendant au *Blue Boy*. Les petits garçons, eux, jouent l'hiver au hockey, comme dans nombre de tableaux de Henri Masson, avec lequel Winter a beaucoup d'affinités.

L'été, on les voit plutôt à la baignade, comme dans *Children* (1987).

Ce qui domine, ce n'est pas l'esprit de compétition, mais l'innocence du paradis premier. Un paradis de fruits, de fleurs et d'animaux domestiques, mais sans passion, les adultes y étant peu nombreux. Mais il s'en trouve, comme l'étrange *Lovers in the Park* (vers 1950). C'est un tableau rêveur, comme en faisait autrefois Marie Laurencin, mais les lumières qui éclairent la scène semblent indiquer que les amoureux se sont donné rendez-vous, cette fois, dans le parc derrière l'hôtel du gouvernement, à Toronto, ce qui est d'autant plus vraisemblable que Queen's Park est au centre du campus de l'université. Un premier amour, dans les teintes de bleu. Un tableau où l'innocence est en voie de se perdre. Un tableau exceptionnel donc, puisque l'artiste qui, au début, penchait vers un certain réalisme, comme on peut le voir dans *Country Bedroom* (1944) qui fait partie de la collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, a définitivement opté pour l'insouciance et les joies enfantines qu'il traduit dans un langage simple où dominent la ligne courbe, les formes potelées et les couleurs tendres et chaudes de la nature.

Il arrive aussi que Winter fasse des paysages. Ce sont les tableaux qu'on s'arrache depuis que ceux du Groupe des Sept se font plus rares et plus coûteux, ainsi que ceux de Milne ou de Casson. Ses paysages ont la qualité de ses tableaux de genre, ce qui les rend plus fantaisistes que réalistes. Les arbres ont la souplesse et la grâce de ses enfants; les champs sont couverts des mêmes lainages. Un peu plus et les arbustes y joueraient au hockey ou partiraient à la chasse aux papillons.

Pierre Karch

CALGARY

ARNOLD SHIVES

Paul Kuhn Fine Arts, du 5 décembre 1991 au 7 janvier 1992.

Malgré toute leur virtuosité technique, leur solide contrôle des formes et des couleurs, les œuvres qu'Arnold Shives créa dans les années 70 et au début des années 80, semblaient prisonnières d'une congestion stylistique, d'un formalisme introverti. Y persistaient les influences des froides constructions picturales de Richard Diebenkorn et de l'abstraction figurative de Nathan Olivera, deux artistes de la région de la baie de San

Francisco avec qui Shives étudia au milieu des années 60. Ce sont ses percutantes œuvres graphiques, présentées lors d'une exposition itinérante organisée par la galerie d'art de Victoria en 1963, qui établirent sa réputation de graveur parmi les plus innovateurs de l'ouest du Canada. Les images les plus frappantes de cette exposition étaient de larges linogravures dont les plaques, originellement dessinées à la craie, avaient été découpées puis assemblées tel un casse-tête composite, avant d'être encrées de plusieurs couleurs et imprimées en exemplaire unique. Inspirées en grande partie des expériences d'alpinisme de Shives dans les montagnes de la Colombie-Britannique, ces œuvres diffusaient une intensité spirituelle se

rapprochant de l'univers d'un William Blake, une harmonie sauvage et une incandescence formelle rappelant les gouaches découpées de Henri Matisse. Malgré toute leur pureté, elles demeuraient pourtant frustes et



Snow, 1991, Acrylique et plastique sur bois, 121,9 x 81,3 cm.

leur vibration de couleurs paraissaient contraintes par d'abstraites préoccupations formelles.

Les récentes peintures sur contre-plaqué de Shives, exposées à la galerie Paul Kuhn Fines Arts de Calgary, ont été réalisées à l'aide d'une gouge électrique (à la manière de Paterson Ewen) pour l'incision de surfaces en relief, lesquelles sont ensuite peintes d'acrylique et de plastique, se transformant en motifs paysagers plus grands que nature. Par la transposition des sensibilités graphiques de l'artiste dans le champ de la peinture, ces œuvres parviennent à projeter une plus grande sensation d'immédiateté physique. Leur emphase s'est déplacée de l'image en soi vers le processus matériel de l'art.

Composés de sections aux formes et aux couleurs aussi précises que lyriques, ces panneaux possèdent une fluidité plus naturelle que ses œuvres antérieures, faites de poussière de marbre, et qui ont marqué le début des années 80. *Snow* (1991) présente, en gros plan, l'image d'une montagne dont les parties claires (en haut) et sombres (en bas) sont rehaussées par une ligne continue tracée à l'intérieur des paramètres rectilignes de l'œuvre. Les motifs de neige superficiels (en noir négatif à l'intérieur de la forme centrale et en blanc à l'extérieur) inversent les tensions spatiales et formelles des formes abstraites sous-jacentes. L'œuvre devient une idéalisation cathartique de la nature à son apogée, dans son état primitif.

La série de douze aquatintes complétant cette exposition abandonne l'échafaudage formaliste et la pureté géométrique sur lesquels les œuvres antérieures reposaient si lourdement. Bien que toujours inspirées des grisants sentiments de joie que l'on ressent à être une région sauvage, elles semblent moins chargées de rigidité iconique et de sévérité linéaire. Ces intenses réflexions poétiques sur la beauté de la nature sont imprégnées d'une harmonie tonale plus subtile, d'une transparence et d'une profondeur proche de l'aquarelle. *Carmannah Creek* (1990) dépeint, dans de doux tons de bleus et de jaunes, un paysage de montagnes avec, au premier plan, une rivière et un rocher d'où s'élèvent d'énigmatiques volutes de fumée. Ces aquatintes, de rares exemples d'une superbe maîtrise du métier, seront publiées l'automne prochain, accompagnant des textes de Shives sur ses expériences d'alpinisme, dans un livre à tirage limité intitulé *Mountain Journal*.

John K. Grande

Traduction: Monique Crépault

VASSIVIÈRE OU LA SCULPTURE AU VERT

Un grand lac. Un environnement forestier. En plein cœur du Limousin, Vassivière, c'est la France verte et sauvage. Ici, dans le cadre des grands projets de décentralisation, un centre d'art contemporain axé sur la sculpture vient d'ouvrir ses portes. Sur place: promenades et jardins de sculptures: espaces d'exposition et un atelier d'artistes sont logés dans un magnifique écrin de l'architecte italien Aldo Rossi. Il est ici devant nous, ce bâtiment allongé de granit rose couché à côté d'une tour en forme de phare se profilant sur fond de lac et forêt. Dominique Marchès, directeur du centre d'art contemporain de Vassivière fait la visite guidée. «Dans cette architecture, nous explique-t-il, il n'y a pas de volonté de pouvoir par rapport au site naturel mais bien une volonté d'épouser l'échelle même du paysage. La tour est de la même hauteur que les arbres. Le long bâtiment étroit évoque la prairie et s'arrête là où finit la prairie et commence la forêt. C'est un bâtiment très fort, sans artifice. Il est à la fois rigoureux et volontairement clos sur lui-même.»

Après la visite des espaces d'accueil et d'expositions en forme de nef, nous arrivons aux ateliers pour les artistes en résidence. «L'atelier d'artiste est au cœur du bâtiment», poursuit Dominique Marchès. Pour lui, c'est une «fabrique», «une source où naissent les choses». «Nous invitons essentiellement des sculpteurs à venir travailler ici. Ils exposeront ensuite dans nos salles. Certains recevront des commandes permanentes à être réalisées dans le parc adjacent. Nous avons donc outre cet espace construit, l'espace du parc. Et les deux



Maquette du Centre d'art contemporain de Vassivière
Architecte: Aldo Rossi, 1991.

sont en complémentarité tout comme le bâtiment, malgré son côté secret, est en rapport avec le site».

Vassivière, c'est tout cela. En forêt, dans le parc et la promenade de sculpture de cette île, des œuvres «permanentes» s'embusquent à travers le bois, se confondant le plus souvent à cette géographie sylvestre. Le français Bernard Calet a réalisé une sorte de dalle-miroir racontant à sa façon l'histoire du lieu. Avec une dérision poétique, Dominique Bailly a créé des stèles totémiques se lovant adroitement aux rochers des environs. La barrière d'acier en forme de rail de Jean-Pierre Uhlen s'oppose, par sa géométrie, à la «nature naturante» et forestière du site où elle semble pourtant se prolonger. Marc Couturier mise sur la lumière pour déployer un écran en forme de cadran solaire à la scénographie douce. Travaillant sur la mémoire et la durée, le japonais Kimio Tsuchiya a réalisé un anti-monument déroutant, rassemblant des pierres en une voûte étrange. On peut y voir aussi d'autres pièces, plus proches du land art, des britanniques David Nash ou David Jones.

Depuis trois ans, huit artistes sont venus se confronter ici à l'environnement. Le centre lui-même, avec sa tour d'une trentaine de mètres, aura coûté à l'État et aux différents partenaires régionaux, l'équivalent de plus de 3,5 millions \$. Le budget de fonctionnement est évalué à environ 500 000 \$ par année. Cette année Andy Goldsworthy réalisera une sculpture permanente et une exposition. Les artistes français Bertholin et

Sylvie Blocher, de même que l'américain Erik Levine, s'y manifesteront également.

Aux yeux de Dominique Marchès, le bâtiment d'Aldo Rossi serait «une sorte d'allée couverte à l'intérieur». Sa traversée ferait contrepoids à la promenade extérieure. Ce bâtiment, tout autant que le parc, ont beau être visités par ceux venus y voir les œuvres exposées, «encore faut-il, selon son directeur, en faire un véritable lieu de vie et non un simple endroit de transit». Tout le défi de Vassivière est là.

«Le bâtiment est une grande sculpture qui va engendrer des œuvres. Nous accueillons des artistes qui eux-mêmes vont animer le lieu, produisant sur place les sculptures qui y seront montrées temporairement ou en permanence.» A une centaine de kilomètres de Limoges, le pays où est situé le centre reste difficile d'accès. «Pourtant, l'été, le lac et la forêt sont un attrait touristique attirant plus de 80 000 visiteurs entre Pâques et la Toussaint avec une forte densité de public en juillet-août avec 60 000 visiteurs tandis que le public est éparé et pratiquement inexistant le reste de l'année. Nous voulons faire vivre cet instrument à longueur d'année, notamment par le biais des artistes invités», de conclure Dominique Marchès. Avec Vassivière, c'est à la fois un très grand public, populaire et touristique, au départ amateur de plein air et de randonnée, qui est mis en osmose avec l'art contemporain. Outil culturel en région, le centre est aussi un instrument de création.

René Viau

Bourse aux artistes professionnels

Bourses «A» pour artistes

Destinées aux artistes dont la contribution à leur discipline est reconnue sur le plan national ou international depuis plusieurs années et qui sont toujours actifs.

Dates limites: 1^{er} avril, 1^{er} ou 15 octobre, selon les formes d'art.

Bourses «B» pour artistes

Destinées aux artistes qui ont terminé leur formation de base et sont reconnus comme professionnels.

Dates limites: 1^{er} avril, 1^{er} ou 15 octobre, 1^{er} décembre, selon les formes d'art.

1^{er} mai, projets spéciaux pour chanteurs et instrumentistes en musique classique (autrefois mi-carrière). 15 mai, 15 septembre, 15 janvier, arts visuels.

Bourses pour ouvrages de non-fiction

Destinées aux auteurs qui ont publié au moins un livre de non-fiction (biographie, étude, essai et critique). Les livres savants ne sont pas acceptés.

Dates limites: 15 mai, 15 novembre.

Pour obtenir la brochure **Subventions aux artistes**, s'adresser au

Service des bourses
Conseil des Arts
du Canada
C.P. 1047
Ottawa (Ontario) K1P 5V8

Cette brochure offre aussi des renseignements sur les bourses de courte durée et les bourses de voyage.



Conseil des Arts du Canada
The Canada Council

ARCHITECTURE
ARTS VISUELS • CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE
DANSE
INTERDISCIPLINARITÉ
MUSIQUE
PERFORMANCE
PHOTOGRAPHIE
THÉÂTRE • VIDÉO