

Expositions

Volume 39, numéro 156, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53510ac>

[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

(1994). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des Arts*, 39(156), 64–69.

LES CHEFS- D'OEUVRES SECRETS DU DOCTEUR BARNES

AU MUSÉE
DES BEAUX-ARTS
DE L'ONTARIO
DU 17 SEPTEMBRE
AU 31 DÉCEMBRE
1994

Les Chefs-d'œuvre de la Fondation Barnes ont fracassé les records absolus de fréquentation pour une exposition en France. Après Washington et Paris où 1,5 million de visiteurs l'avaient visitée au Musée d'Orsay, l'exposition a été présentée au Musée d'art occidental de Tokyo pour se rendre ensuite à Fort Worth (Texas). Elle fait halte à Toronto avant sa destination finale, Philadelphie.

LE TESTAMENT DU DOCTEUR BARNES

Paradoxalement, la circulation de l'exposition De Cézanne à Matisse: les chefs-d'œuvre de la Fondation Barnes s'oppose, en son principe même, au testament du docteur Albert Coombs Barnes (1872-1951) qui, tout au long de sa vie a rassemblé plus de deux mille objets d'art. En effet, il a interdit catégoriquement la reproduction de même que le prêt d'œuvres d'art de sa Fondation. Fait exceptionnel, cette disposition a été rendue caduque, en juillet 1992, par le jugement d'une cour américaine. Déboutés une seconde fois, les adversaires de cette révocation s'étaient élevés contre les deux nouvelles étapes prévues au circuit de l'exposition: le Kimbell Art Museum de Fort Worth et l'Art Gallery of Ontario de Toronto (AGO). Ceux-ci ont tenté de faire valoir que le transport risquait de mettre en danger les tableaux.

En février dernier, au grand soulagement des autorités de ces

deux musées qui avaient acquitté un dépôt d'un million de dollars pour recevoir ces œuvres, un juge de Pennsylvanie a autorisé l'exposition itinérante à étendre son périple à ces deux nouvelles institutions. Espérant un record d'affluence, l'AGO versera plus de trois millions de dollars, à l'instar du Kimbell Museum, pour exposer les œuvres.

Dans sa décision, le magistrat s'est rendu aux arguments des responsables de la Fondation Barnes. Ceux-ci espèrent, par cette tournée, financer la restauration du musée de Merion, lieu d'exposition permanente de la collection. La Fondation, cependant, devra consacrer ces fonds uniquement pour la restauration de son musée et non pour la consolidation d'un capital entamé par une incessante guérilla judiciaire. Le magistrat s'est opposé à la présentation à Fort Worth et à Toronto des *Poseuses* de Seurat qui ne peuvent supporter le déplacement.

Malgré le souhait du juge, le président de la Fondation Barnes Richard H. Glanton s'est montré réticent à rendre publiques les recettes de cette tournée, provenant notamment des ventes du catalogue, — véritable best-seller — ; des calendriers, affiches et autres articles dont la reproduction sur disques laser des œuvres de l'exposition.

UNE COLLECTION CONFIDENTIELLE

Il est vrai qu'avant cette tournée contestée, la collection de la Fondation Barnes, bien qu'ouverte au public, restait confidentielle à cause notamment de ses heures fantaisistes d'ouverture et d'une localisation peu accessible. Pourtant la Fondation Barnes située à Merion (Pennsylvanie) près de Philadelphie aux États-Unis est probablement le seul endroit au monde où sont conservés 180 *Renoir*, 69 *Cézanne*, 60 *Matisse*. Ces tableaux y côtoient de nombreux chefs-d'œuvre de Monet, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Picasso... La



Acrobate et jeune arlequin, 1905, huile sur toile, 190 x 108 cm
Pablo Picasso The Barnes Foundation

collection s'enorgueillit de comporter, en outre, des peintures anciennes, des tapisseries, des sculptures, des céramiques, des pièces de mobilier et de remarquables œuvres d'art africaines. Elle comprend au total 2 000 œuvres parmi lesquelles se distingue, bien sûr, l'incomparable ensemble de peinture française impressionniste, post-impressionniste et moderne, quasi légendaire mais pourtant méconnu même du public cultivé. Prévue, selon la charte de sa création «comme un institut destiné à promouvoir l'éducation et

l'appréciation des beaux-arts», la Fondation a d'abord reçu des élèves triés sur le volet. En 1961, à la suite d'une décision de justice, son accès fut élargi à un nombre limité de visiteurs et encore seulement les vendredi, samedi et dimanche après-midi.

La nécessité de procéder à la réfection du bâtiment néo-classique abritant la Fondation, édifié entre 1922 et 1924, a conduit le Conseil d'administration à prêter, le temps des travaux, une anthologie des œuvres de la collection. En juillet 1992, la cour du comté de Montgomery



Portrait de femme au chapeau vert (Mme Cézanne), 1894-1895.
Huile sur toile, 100 x 81 cm.
Paul Cézanne The Barnes Foundation

(Pennsylvanie) autorisait les prêts et voyages requis par la tournée de l'exposition organisée par la National Gallery of Art de Washington. Le juge stipulait toutefois qu'il s'agissait d'une décision exceptionnelle, uniquement valable pendant la durée des nouveaux aménagements de la Fondation soit deux ans, estime M. Robert Venturi, l'architecte choisi.

A Paris, l'automne dernier, la présentation de cette collection en juxtaposition à certaines œuvres de la même période issues de la collection d'Orsay, a été vivement contestée. « C'est une collection très semblable à la nôtre. Nous avons donc imaginé que nous pouvions faire accueillir cette collection par une collection sœur », de rétorquer Françoise Cachin, directrice du Musée d'Orsay.

L'EXCENTRIQUE DOCTEUR BARNES

Une vingtaine de *Cézanne* dont des œuvres capitales telles

Les Grandes Baigneuses, une quinzaine de *Renoir* tels que *Le Déjeuner* et *La famille de l'artiste*, des *Monet*, *Manet*, *Van Gogh*, *Gauguin*, *Toulouse-Lautrec*, le *Douanier Rousseau*, *Picasso*, *Modigliani*, *Soutine*, une dizaine de *Matisse* dont le célèbre *Bonheur de vivre* constituent les temps forts de ce parcours.

Self-made-man bourru Alfred Barnes a transformé en tableaux une partie de la fortune que lui avait rapporté l'exploitation de l'Agyrol, un antiseptique dont il avait mis au point la composition. A partir de 1912, sous l'impulsion d'un de ses anciens camarades de classe, il développera une prédilection marquée pour l'art moderne. Conseillé par Gertrude et Léo Stein, puis Paul Guillaume, l'excentrique Docteur Barnes bâtit avec passion cet inestimable ensemble que l'on ne pouvait voir auparavant qu'au

compte-gouttes.
René Viau

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

LA COLLECTION CHARLES S.N. PARENT AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

Issu d'une famille de Québec imprégnée de culture artistique et littéraire, président de la Galerie d'art du Collège Edouard-Montpetit et président de Vie des



Jacques Villon
Les femmes d'Ouessant, 1903
Aquatinte en couleurs

Arts, Charles S.N. Parent découvre Jacques Villon en 1973. C'est un véritable coup de foudre qui le poussera à rassembler près de 200 œuvres qu'il offrira par la suite au Musée du Québec. Jacques Villon, né Gaston Duchamp et frère de Marcel Duchamp, est connu pour son association avec le mouvement cubiste et le groupe de la Section d'Or. Une centaine de ses œuvres ont déjà été présentées au Musée du Québec, du 9 septembre 1992 au 3 janvier 1993. C'est maintenant le Musée des beaux-arts de Montréal qui nous offre, du 13 octobre au 11 décembre

1994, l'exposition *Jacques Villon (1875-1963): la donation Charles S.N. Parent*. (un article concernant cette donation a déjà été publié dans le numéro 148, automne 1992, de *Vie des Arts*).
Bernard Paquet

GÉOCALLIGRAPHIES OU LA MÉMOIRE SELON LUC BRÉVART

« Mémoire : questionnement obstiné des écritures originelles, de l'Univers que d'autres appellent la Bibliothèque. » Cette phrase de l'écrivain Jorge Luis Borges s'applique particulièrement bien aux Géocalligraphies de l'artiste français Luc Brévart présentées à la galerie Observatoire 4.

Chaque page du livre grand format qui ouvre l'exposition, (Livre série I, 1993, techniques mixtes, toiles, bois, cordes, vernis, parchemin, pigments, 10 pages, 65 X 82 cm.) est couverte de phrases « dessinées » à l'aide de caractères tirés d'alphabets variés : cunéiformes, arabes, gothiques, perses, etc. Beaucoup de plages sont effacées. On comprend que le langage pictural plus que la signification du manuscrit s'impose. Alors le visiteur observe chaque page: sa texture plus que le texte, la nature du papier (parchemin, chine), le contour des formes géographiques, le relief que suggèrent les pigments et leur érosion. Chaque page raconte ainsi une très vieille histoire: la nôtre, toujours la nôtre, vécue il y a longtemps, ou bien rêvée. Commence le travail de la mémoire.



Luc Brévart
Carte de France
Géocalligraphie V

Les œuvres de Luc Brévert illustrent la fragilité de la mémoire d'où l'emploi de numérotations dans les titres comme pour des documents d'archives. La mémoire s'effiloche; aussi l'artiste raccommode-t-il les fragments épars comme en témoignent les coutures qui relient les divers artefacts qui composent chaque pièce. Il s'agit d'une mémoire qui s'inscrit dans l'espace et le temps: les œuvres rappellent les voyages de l'artiste. Mais, à sa cartographie personnelle, il superpose les calligraphies des pays qu'il visite ou qu'il habite c'est-à-dire, au sens strict, leur histoire. Histoire toujours singulière et par là universelle; toujours imprécise et par là plurielle. Tout est perpétuellement à reconstituer, à relire. Le voyage ne cesse jamais. Ainsi, d'une œuvre à l'autre, c'est l'histoire de l'humanité que Luc Brévert offre de lire sur les murs de la galerie Observatoire 4. L'œuvre *Carte de France, Géocalligraphie Série V* (parchemin sur cartographie du XIX^e siècle, calligraphie française des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, 70 x 54 cm) concrétise ce projet avec justesse.

Michael Molter

TAMARA, LA DIVA, AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

C'est dans les années soixante dix que les œuvres de Lempicka refont surface à Paris après plus d'une quarantaine d'années d'oubli total. La galerie du Luxembourg qui présente une rétrospective de ses œuvres en 1972 puis Franco Maria Ricci qui, le premier, retrace l'itinéraire hors du commun de cette artiste contribueront à faire sortir de l'anonymat celle qui fut le peintre mondain le plus en vue des « swinging twenties » et du Tout-Paris des années trente. C'est d'ailleurs au Mexique, à Cuernavaca où elle s'exile vo-



Tamara de Lempicka
Les jeunes filles, 1929, huile sur panneau, 35,5 X 28 cm
Collection particulière.

lontairement après le cuisant échec de sa dernière exposition new-yorkaise (1960) que Lempicka offrira à l'éditeur d'art italien la possibilité d'acquérir pour une somme dérisoire une grande partie de ses toiles. Malheureusement pour ce dernier, esthète raffiné mais fort peu prévoyant qui décline l'offre, elle disparaîtra en 1980 alors que ses œuvres redécouvertes et habilement lancées sur le marché de l'art, (entre autres, par la galerie Blondin) atteindront les prix fulgurants pratiqués dans les années fastes de sa carrière.

ENTRE POST-CUBISME DES ANNÉES VINGT ET NÉO-CLASSISME DES ANNÉES TRENTE

De sa vie qui ressemble à un condensé des romans de Vicki Baum ou de Victor-Marguerite, on retiendra un goût immodéré pour le luxe et un désir exacerbé de réussite. Prête à tous les expédients pour devenir célèbre, elle aura, comme Dali, un sens aigu de la publicité qui servira sa carrière. Son second mariage, en lui offrant un statut social et une fortune confortable lui permettra également de peindre « ces gens riches et célèbres » qui constituent avec les nus académiques une partie

non négligeable de son œuvre et de la galerie des portraits présents au Musée des beaux-arts de Montréal.

Que Lempicka ait été remise au goût du jour en raison de l'engouement qui sévissait à la fin des années soixante-dix, pour tout ce qui avait trait à l'Art Déco, on ne peut guère en douter puisqu'elle fut l'une des artistes les plus en vue de cette période. Pourtant, la question qui reste à se poser est la suivante: quelle place son œuvre occupe-t-elle dans le contexte historique de l'entre-deux guerres? S'il faut en croire Franco Maria Ricci, son succès ne s'explique que parce que: « Ses peintures, issues du conglomérat culturel des classes possédantes dans les années vingt et trente avaient permis aux notables et aux praticiens de son temps — à l'aube du fascisme... de se retrouver dans un néo-classicisme ultime, qui était aussi un post-cubisme à la André Lhote. »

De fait, Tamara de Lempicka passera sans sourciller du style post-symboliste et purement décoratif de sa première manière, héritage de l'enseignement de Maurice Denis, son professeur à l'académie Ranson, au cubisme dit synthétique,

mouvement revu et corrigé par André Lhote. Pratiquant un néo-cubisme détourné de son sens initial, tentative officielle de synthèse entre les données du cubisme et une simple figuration stylisée qui se matérialisait, la plupart du temps, par une simplification outrancière du tableau, ce peintre, qui n'a pas laissé un souvenir impérissable en histoire de l'art (et dont on est en droit de se demander les raisons pour lesquelles les trois toiles, au demeurant médiocres, jouxtent celles de Lempicka dans cette exposition) fut également décorateur et théoricien. Cette recette qui consiste à conserver dans ses tableaux, les apparences du monde naturel en ne détruisant ni la forme des objets ni celle des corps et en tentant désespérément de concilier l'iconographie académique et les essais cubistes d'avant-garde, sera celle de Lempicka dans la plupart de ses œuvres.

Ainsi en est-il, par exemple, de ces nus féminins sportifs et musclés à l'arrière-fond géométrique dont le caractère réaliste et monumental rappelle les canons de la beauté encensés par les tenants de l'art officiel du troisième Reich. Ces toiles, toutes imprégnées d'une sensualité ingresque des plus aigüe (on parla à leur sujet de cubo-ingrisme) et d'un néo-classicisme à la mode du temps, comme on peut le voir dans le *nu allongé* (1922) ou le *nu assis* (1925) la *belle Rafaëla* (1927) *Les baigneuses* (1929) ont, toutes quelque chose de Kitsch qui est bien la caractéristique essentielle de l'esthétisme officiel de l'époque que l'on retrouve, d'ailleurs, chez ses contemporains qui ont pour nom René Crevel, Fauconnet ou Emile Aubry. Quant aux portraits de *La duchesse de La salle* (1925), du *Prince Eristoff* (1925), du *Grand-duc Gabriel* (1927) ou de *Pierre de Montaut* (1933), ils semblent tout droit sortis des *Damnés* de Visconti et frappent l'imagination surtout parce que

Lempicka arrive à traduire dans l'expression de leur visage, du rictus à la moue dédaigneuse ou compassée, les aspects psychologiques les plus marquants de leur personnalité. Certaines, parmi les toiles des années d'exil en Amérique, comme *La mère supérieure* (1939), *Le turban orange* (1945), *La Mexicaine* (1948) qui sont présentes dans cette exposition sont indéniablement les plus faibles. Quant aux quelques natures mortes présentées telles que *Coupe de fruits sur fond noir* (1949) ou *Nature morte au tissu gris et au lys* (1940), elles sont déconcertantes de laideur et à peine dignes de figurer dans le portfolio d'un étudiant en art en début d'apprentissage. Ce n'est pas sans raison qu'elles marquent le déclin de la carrière artistique de Lempicka qui s'éteindra à New York, en 1962 après une exposition ratée faite, selon ce que rapporte Benedikt Taschen « de travaux tardifs, exécutés à contre-cœur et à contresens. » Vedette incontestée des années trente, la diva ne supportant pas l'échec, choisira l'anonymat au Mexique. Ironie du destin, quelque quatorze ans après sa mort, ses œuvres qui ne trouvaient plus d'acquéreurs atteignent aujourd'hui sur le marché de l'art des sommes plus que respectables (2 millions de \$ U.S.). Cette rétrospective Lempicka assez inégale que l'on doit à la fondation Alessandra Borghese se tient au musée des Beaux Arts de Montréal jusqu'au 2 octobre 1994.

Corine Bolla-Paquet

HUMOUR FROID

Pieter Laurens Mol Rétrospective de 1972 à 1993 Centre des arts Saidye Bronfman, Montréal, 14 juillet au 11 août 1994.

Il est si facile de cataloguer une œuvre d'art, qu'à prime abord, un visiteur distrait, penserait en parcourant l'exposition de Pieter Laurens Mol, qu'il se trouve devant une ex-



Pieter Laurens Mol
Lament superior, 1991

pression conceptuelle dans le sens primaire du terme.

Toutefois, la démarche de l'artiste dénote une grande complexité. Que ce soit du point de vue de la réalisation ou de celui de ses références, elle projette une vision double sur le plan formel de ses intentions.

Toutes les manifestations de Mol reposent sur une ambivalence, aussi bien par le choix contrasté des matériaux utilisés que par l'image de son monde intérieur qu'il veut bien laisser disparaître.

En apparence, ces œuvres tendent vers la modernité. Intégrant dans son travail, avec une grande minutie, les matériaux les plus divers et les objets les plus insolites, l'artiste donne à voir des installations, d'une sobre qualité esthétique, qui correspondent parfaitement à notre sensibilité actuelle. Dans le fond, Mol bouscule les émotions par ses interventions qui remontent à un passé lointain, à une réminiscence propre à la culture européenne tenant compte de l'histoire et de la mythologie.

Chaque œuvre de Mol se veut la représentation d'une scène où l'action cherche à déstabiliser l'harmonie de la forme, à déréglementer la logique. À chaque nouvelle intervention, il brise le rapport premier qu'on pourrait avoir avec elle.

Artiste ironique, à l'humour froid, par un choix caustique de matériaux toujours en opposition avec le propos suggéré, Pieter Laurens Mol force le spectateur à demeurer sur le qui-vive. Ainsi, nous présente-t-il un assemblage des plus subtils

et des plus féroces dans l'œuvre intitulée *Lament Superior*, 1991. Il y reconstitue une chambre d'enfant avec son petit lit. Sur un mur, une nature morte et dans un angle un lutrin supportant une partition de musique. Rien de plus harmonieux, de plus plastique au point de vue de l'installation. Sauf que le lit est constitué de métal et que la nature morte, une tablette d'acier et de plomb, supporte deux nids d'étourneaux défaits et abandonnés.

Cette œuvre est typique de la manière de procéder de l'artiste. Il joue avec les objets, avec les contrastes pour heurter le regard, pour forcer une lecture au second degré. Sous des dehors d'une simplicité formelle se cache une pensée créatrice lourde de sens. C'est par ce lien métaphorique de cause à effet, que l'artiste affirme avec le plus de vigueur son originalité.

Cet apport sensoriel, qui prend une place prépondérante dans la démarche de l'artiste, est le plus souvent perceptible quand celui-ci oppose, aux assemblages de matériaux lourds et d'objets inusités, son propos de dessinateur, de peintre ou de photographe. Mine de plomb, aquarelle, photographies floues et évanescences, confèrent à l'œuvre une amplitude signifiante.

Malgré cette diversification de moyens, Mol suit, depuis une vingtaine d'années, une logique qui lui est propre, conscient de la complexité de la condition humaine, qu'il dénonce dans toute sa réalité.

Il nous présente une exposition qui porte à réfléchir, qui

nous engagerait sans restrictions, si son propos dénotait une évolution formelle mieux démarquée des grandes tendances de ses prédécesseurs et si, bien définies, il était plus facile de différencier une œuvre des années quatre-vingt des plus récentes.

Yvone Duruz

QUÉBEC

LAURÉAT MAROIS, ALCHIMISTE DE L'ÂME

Lauréat Marois est un être de feu et de glace. Cette nature paradoxale est à la source de sa quête esthétique, fondée sur une fusion de la matérialité et de la spiritualité. Troublant alchimiste contemporain, ce peintre-sérigraphe de Québec nous convie à poser un regard empreint de respect et de compassion à l'égard de cette zone bafouée qu'est l'âme humaine. D'une exposition à l'autre, son propos s'affine et gagne en acuité. Son récent lot d'estampes, de gouaches et de dessins introspectifs, présentés à la galerie Madeleine Lacerte du 17 juin au 7 juillet, s'inscrit à merveille dans cette lignée.

Marois appuie son discours sur la métaphore. Si une lecture au premier degré fait de lui un paysagiste, son exploration géographique et botanique est



Laureat Marois
Les clairs-obscurs, volet no. 4, 1994
Collage, gouache, crayon, 42 x 30 cm.

beaucoup moins innocente qu'il n'y paraît. Le maniérisme vide de sens cultivé par les épigones de Suzor-Coté, Fortin et Lemieux ne trouve pas d'écho chez lui, cet artiste étant davantage rattaché à un langage plastique d'abord nourri, dans les années 70, par le formalisme géométrique, puis « contaminé » par le lyrisme figuratif de la décennie suivante. Aujourd'hui, Lauréat Marois pratique l'ascèse de l'abandon à l'intuition, à la vie et à ses humeurs changeantes à la manière d'un kaléidoscope. Quant au paysage, de grandiose (avec la mer et la montagne comme thématiques récurrentes), il est devenu au fil des ans éminemment plus humble et intimiste.

Sa série de gouaches sur carton intitulée *Joie* apparaît éloquent dans ce sens. L'artiste a repris le troisième élément de sa sérigraphie *Triangles*, constitué de deux motifs stylisés : une fleur (qui pourrait être un lotus) surmontée d'une feuille à deux lobes (à la manière d'un cœur). Sept variations par la couleur nous sont de la sorte proposées, le titre ambigu de *Joie* référant davantage à la jubilation de l'artiste à expérimenter des effets chromatiques qu'au contenu même de l'image où il est question tout autant de mort que de résurrection, de mise en terre que d'élévation.

Plus équivoque encore est la série *Iris* (techniques mixtes). Cette fleur ailée est considérée, dans la mythologie grecque, comme la messagère des dieux. Lauréat Marois ne nie pas être séduit par cette association spirituelle, lui qui constamment, dans son œuvre, fait allusion aux mondes terrestre et céleste. Toutefois, marquée par la nature duelle du peintre, *Iris* oscille ici entre la volupté et la cruauté, tant la précieuse décortication du motif (le support est lui-même trituré et entaillé) est poussée à la limite de l'écorchement. La contemplation se teinte alors d'une fascination trouble.

À prime abord la plus sobre de l'exposition, la série *Les clairs-obscur* n'en est pas moins la plus aboutie. Avec une économie de moyens — du dessin au graphite, ainsi que des incursions du côté du collage — Marois instaure sept (comme à l'habitude) variations à partir d'une photographie très sombre, prise en 1972, d'un bouquet dans un vase. Quel raffinement d'approches et de nuances pour un sujet que l'on croyait si éculé ! Le mystère et la beauté s'y unissent en une palpante étreinte sept fois renouvelée. L'hymne qu'entonne Lauréat Marois est un véritable apaisement pour l'âme fatiguée.

Marie Delagrave

BAIE-SAINT-PAUL

PAYSAGE(S)

Qu'une exposition tenue dans Charlevoix ait pour thème le paysage étonne peu, tant la région est reconnue pour son relief inspirant pour les peintres. Que des sculpteurs par contre se penchent sur le sujet, et voilà que le stéréotype éclate en mille et un fragments...

Le Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul a fait appel au conservateur Claude-Maurice Gagnon, de Québec, pour concevoir une exposition de sculpture contemporaine. Conscient du lourd héritage culturel de Charlevoix, l'historien de l'art l'a intitulée *Paysage(s)*, prenant un plaisir certain, dès le départ, à déstabiliser le public dans ses attentes. Par l'entremise des œuvres de neuf artistes québécois, jeunes ou chevronnés, les visiteurs ont, à vrai dire, été conviés, du 15 avril au 15 juin, à une fabuleuse virée dans l'imaginaire.

Avant même de pénétrer à l'intérieur du Centre d'exposition, ils étaient déjà interpellés, sur le parvis. En effet, Nathalie Caron, de Saint-Jean-Port-Joli, Duboisandré et Nathalie Bujold, de Québec, ont été invités à y installer chacun une sculpture créée spécialement pour l'événement, contrairement aux œuvres

intérieures qui ont toutes (sauf une) déjà été exposées en d'autres circonstances. Leurs réalisations donnaient le ton à l'exposition, et proposaient une vision tout à fait personnelle et plutôt inusitée de ce que peut être un paysage. Qu'il s'agisse du belvédère miniature et de la verdoyante montagne dotée d'une... fenêtre (!) de Duboisandré, de la « tranche » d'arbre décomposée à la façon d'une poupée russe de Nathalie Bujold ou de la malle aux souvenirs de vacances de Nathalie Caron : ces trois installations témoignaient, avec sensibilité, de la part de rêve qui habite ces jeunes sculpteurs.

À l'intérieur, sur le plancher de la grande salle, la présence de toutes ces imposantes sculptures à plusieurs éléments offrait un premier coup d'œil désarçonnant. S'agissait-il d'une forêt — fictive, bien sûr — composée d'essences rares, sinon inconnues ? Ou des fragments multiples d'un paysage surréaliste, inventé par un poète visionnaire qui aurait fait fi du réalisme et du sens des proportions ?

Au loin, un bateau voguait sur le plancher. Cette structure conçue par Pierre Bourgault (Saint-Jean-Port-Joli), à l'intérieur de laquelle il est possible de pénétrer, laissait voir par sa meurtrière le cheval géant conçu par Louise Viger (Montréal). Mi-statue équestre, mijouet, la sculpture dotée d'arceaux, bien qu'immobile, semblait répondre à la houle qui, imaginait-on, berçait le navire. Ce dernier était-il menacé par la baleine dont on n'apercevait que la queue ? Mais voilà que celle-ci, sur une autre face, laissait plutôt entrevoir qu'il s'agissait du corps plantureux d'une fabuleuse sirène ! Michel Saulnier (Saint-Jean-Port-Joli) poussait la déroute jusqu'à essaimer sur le sol — ou s'agissait-il de l'eau : on ne savait plus ! — d'énormes cerises qui nous amenaient à un oiseau-fleur aux formes très sexuelles.



Il est beau ce jour là, 1994
Cèdre, acrylique, cuivre
Photographie: Ivan Binet

La sculpture de Paryse Martin se prêtait à un jeu d'allusions similaire alors que sa corne d'abondance, qui s'ouvre à la façon d'une rose, montrait des pétales comparables à autant de lèvres aux douces promesses. La feuille d'arbre de Jean-Pierre Morin, déposée au sol, apparaissait presque sage, en dépit de son gigantisme, au sein d'un tel environnement ! L'œuvre la plus mystérieuse de *Paysage(s)* demeurait toutefois celle de Gilles Mihalcean. Ses trois éléments hétéroclites non seulement célébraient la nature, l'être humain et la spiritualité, mais en plus leur pouvoir métaphorique disposait le visiteur à revoir l'exposition en multipliant les parcours et les interprétations possibles.

Après un tel périple, l'espace de la salle d'exposition semblait avoir acquis de nouvelles dimensions, mais plus encore notre paysage mental.

Marie Delagrave

EXPOSITION ITINÉRANTE

ÉCRITURES SUR BOIS

En parcourant les cinquantes papiers sur lesquels s'est imprimé l'intime univers des xylographes qui participent à l'exposition, j'ai été frappé par la liberté et la diversité des mondes qui appellent ici l'acte créateur.

L'une des présences les plus constantes que l'on retrouve est la nature, transposée par l'intime sensibilité des graveurs de cette exposition. Certains fils de bois, sensibles comme des nervures, se transforment en riches labours que recouvre la douce blancheur de nos hivers. Les blancs gaufrés qui appellent la lumière des lointains, évo-

quent la bosselure des rivières à l'aube des printemps. De ces larges mouvements champêtres, l'on découvre dans une autre aire de lumière, une pluie de lapis-lazuli d'où surgit un paysage presque japonais dont la fugacité semble avoir été arrachée aux fragiles visions contemplatives d'un instant de vie.

De ces milliers de traits qui créent la nature naissent d'immenses territoires, parsemés d'îlots d'ombre, qui scrutent les gouffres secrets de la terre. Ailleurs, cette glèbe nourricière, caressée par l'or fertile d'un vif été, s'ouvre comme une blessure d'où sourd une marée de sang qui recouvre les fils noirs d'amères rivières de l'histoire contemporaine. De ces larges traits noirs, de ces îlots rougeoyants, l'on découvre dans d'autres lieux gravés, de larges embouchures de bleu qui nous mènent vers des estuaires d'azur.

Au plein centre de ces saisons, apparaît sous diverses figures, le visage de multiples solitudes. Ici, l'on croise un regard en détresse que semblent habiter la peur et le silence. Là, des corps lovés dans la mort s'enlacent devant l'inique cri des guerres. Non loin, une étrange spirale semble happer dans un tourbillon mor-

tel la fête des naissances, pendant qu'autour, le sarcasme des loups de théâtre se rit de la misère d'une époque. De la sombre comédie à la tragique complaisance, l'artiste semble, en creusant du bois, vouloir arracher au présent les masques tendus de notre fragile quotidien.

Plus loin, s'exprime avec force la nostalgie des passés. Ici des fragments architecturaux, baignés par la douceur des aurores, sont traversés par des os soudés aux piliers du temps. Des arches fractionnées, semblables à des plafonds à blochet, sont fragilement soutenues par des colonnes à chapiteaux dont l'imagerie discrète pourrait bien être un crâne séculaire.

Au cœur de ces moments visuels, une autre œuvre naîtra dans les verts paturages des croyances anciennes où des puissances abstraites et personnelles nourrissent l'imaginaire face à la puissances des esprits de la fertilité, des diables, voire la mort. Cet humus de tradition fraie avec la beauté magique des divinités tribales. Ailleurs, la force sculpturale d'un personnage d'oracle rend par sa figuration un hommage aux forces de la vie au point d'emprunter à la délectation des formes une posture hardie, digne du Kama-sutra.

Parmi cette mosaïque d'images, il faudrait aussi évoquer la présence de magnifiques oiseaux aux ailes végétales transportés par la puissance du geste dans de sombres cimetières marins. De ces belles terres ombreuses émergeront quelques visages, évoquant la longue trajectoire de l'histoire de l'art.

S'il nous fallait parler ici de l'excellence de la technique, je dirais qu'elle a emprunté à la jeunesse et à la sagesse de la diversité. Qu'il me suffise de dire, sans rappeler tous les matériaux utilisés par les artistes, que les xylographes, choisis pour cette exposition, apportent au regard un plaisir multiplié qui permet d'interroger les bonheurs et les ombres d'une époque, la nôtre.



Louis Hébert
Gestare, 1993, estampe bois gravé
40 x 30 cm

ÉCRITURES SUR BOIS

**Normand Biron
conservateur invité**

Exposants :

Pierre-Emile AUGER, Bonnie BAXTER,
Francine BEAUVAIS, Jocelyne BENOIT,
Yves BOUCHER, Louis BRIEN, Jean BRODEUR,
Kittie BRUNEAU, Nicole D. BRUNET,
Deborah CHAPMAN, René DEROUIN,
Monique DUSSAULT, Giuseppe FIORE,
Serge FOISY, Louis HEBERT,
Diane JOYAL TURQUAIS, Yvan LAFONTAINE,
Françoise LAVOIE, Janine LEROUX-GUILLAUME,
Christine MARCHAND, Rollande PELLETIER,
Suzanne REID, Gabriel ROUTHIER,
Stella SASSEVILLE, Francine SIMONIN,
Pierre-Léon TÉTREAU.

Lieux d'expositions :

Salle Alfred Pellan, Maison des Arts de Laval,
28 octobre -28 novembre 1993 ;
Galerie Moncalm, Galerie d'art de la ville de Hull,
20 janvier-27 février 1994 ;
Musée des Beaux Arts de Sherbrooke,
16 mars-24 avril 1994 ;
Galerie de la ville, Dollard-des-Ormeaux,
25 mai-26 juin 1994 ;
Ecomusée des Deux - Rives, Centre d'exposition
de Valleyfield (à confirmer), juillet-août 1994 ;
Maison de la Culture Marie Uguay,
25 septembre-15 octobre 1994 ;
Musée Laurier, Arthabaska,
23 octobre-27 novembre 1994 ;
Centre culturel de Drummondville,
30 novembre-22 décembre 1994 ;
Salle Augustin-Chénier, Ville-Marie,
Abitibi-Témiscamingue,
1^{er} février-26 février 1995 ;
Maison de la Culture d'Amos,
mars-avril 1995 ;
Centre d'exposition de Val d'Or,
Abitibi-Témiscamingue,
7 mai-18 juin 1995 ;
Centre d'exposition du Vieux-Palais,
Saint-Jérôme, juillet-août 1995 ;
Centre National d'exposition de Jonquière,
1^{er} octobre-5 novembre 1995 ;
Musée régional de la Côte Nord, Sept-Iles,
26 novembre 1995-26 janvier 1996 ;
Le Centre d'exposition de Baie-St-Paul,
15 février-15 avril 1996.