

Expositions

Volume 21, Number 86, Spring 1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54939ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1977). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 21(86), 65–72.



PARIS

ÊTRE AMANT DE LA CÉRAMIQUE

Le Centre Culturel Canadien de Paris a inauguré *Le Jardin des Sculptures* avec l'exposition de Louis Gosselin, artiste canadien, originaire de Saint-Roch-du-Richelieu.

L'espace destiné aux œuvres plastiques est conçu pour leur mise en valeur dans un cadre vert, par la lumière naturelle ou artificielle, le soir. On a, enfin, des conditions qui correspondent, pour les productions artistiques de proportions monumentales ou à vocation artistique décorative, à l'intégration dans un environnement de plein air.

Louis Gosselin appartient à une famille où père et grand-père manifestent certains dons pour la création artisanale. Dans l'ambiance de leurs ateliers et de leur travail, l'enfant, émerveillé par le monde des machines ou des formes, par la passion pour la beauté des matériaux, bois ou métaux, trouve certains jalons pour sa voie ultérieure. Mais son intérêt se manifeste surtout pour la connaissance de tous les phénomènes qui se passent dans la nature. Il reste la plus grande partie de son temps dehors, dans les champs. Pour comprendre la vie des plantes, il observe attentivement ce qui

se passe avec les pierres, avec la terre, sous l'action du vent ou de l'eau et sous l'influence miraculeuse du soleil. La découverte de la beauté des choses est dépassée par sa passion de comprendre ce que représente la réalité environnante.

L'adolescent commence à parcourir le monde jusqu'au moment de préciser ses buts, change souvent d'occupation et essaye les métiers les plus différents.

Ses études artistiques? D'abord, dans l'atelier de Claude Théberge, où il apprend la sculpture et la céramique, que complète un apprentissage auprès de Marc Dumas et de Paul Lajoie. Sa formation philosophique et artistique est fortement influencée par les études accomplies dans l'atelier de Bernard Leach. La personnalité marquante de cet érudit chercheur et créateur dans le domaine de la céramique, l'a orienté vers une approche de la tradition, de

ses sources, mais dans un esprit contemporain novateur.

En découvrant la vie de la matière en même temps que l'infinie et l'inépuisable harmonie des formes, il s'attache à l'art de la céramique qui représente pour lui le sens de la créativité, le sens de sa vie. «La céramique est pour moi quelque chose de sacré, d'alchimique», écrit Gosselin.

Sur le parcours, il s'intéresse aussi à l'art du spectacle, surtout sous ses aspects plastiques, réalisant des masques ou des maisonnettes, des décors et des costumes. Sa vision de l'art du spectacle, du théâtre, prend un caractère plus complexe. Pour lui, le spectacle lui-même, par la présence des personnages en mouvement, devient une œuvre plastique. Dans cette optique, il s'occupe aussi de la mise en scène et participe au spectacle comme acteur. Avec Maria Krishna et Jean Durdan, il met en place, à Paris, les Ateliers d'Art du Marais.

Le public a l'occasion de connaître ses céramiques à la suite de plusieurs expositions présentées en France et en Suisse. Grâce à l'amitié bénéfique de Riopelle, Gosselin est invité à travailler dans l'atelier de céramique de la Fondation Maeght, où il réalise les grès qui font actuellement l'objet de l'exposition organisée par le Centre Culturel Canadien de Paris et qui ont également été présentés à Saint-Paul de Vence.

Interrogé sur les significations de ses créations, Louis Gosselin explique qu'il «commence à travailler la terre sans aucun parti pris». Puis, dans la ferveur du travail, sous ses mains, la matière prend vie, change de formes. Un geste entraîne un autre, les mouvements s'entrelacent, une forme se transforme en une autre. Un sentiment déclenche des états d'esprit variés. Matière et esprit en pleine ébullition tellurique se retrouvent dans sa réflexion. Geste et



1. Louis GOSSELIN

Jardin de sculpture.

Au Centre Culturel Canadien de Paris

jusqu'au 30 mars 1977.

(Phot. Claude Gaspari)

2. Louis GOSSELIN

Oraison solaire XIII, 1972.

Grès; 45 cm 5.

Saint-Paul-de-Vence, Galerie Maeght.

mouvements, matériau et forme deviennent idées.

Pour les émaux et la couleur, l'artiste collabore avec le feu et ensuite avec la lumière, afin d'en arriver aux objets-images finis. Sous l'impulsion des forces intérieures ou venues de plus loin, l'œuvre s'achève rapidement, en un rythme fougueux. La ferveur éteinte, commencent la contemplation et la réflexion. L'artiste essaye de comprendre lui-même les significations de ses œuvres qui, parfois, s'affirment nettement. Alors, les œuvres reçoivent aussi de nous une interprétation poétique, mythique.

Les titres couvrent souvent des séries. Les formes, dans leur continuelle transformation, donnent naissance à des variantes, qui peuvent être groupées dans des cycles.

La signification sacrée de la terre se précise dans les grès de Gosselin. Matériau, formes et objets s'imprègnent de valeurs mythiques et symboliques. Les œuvres en céramique monumentales ou de proportions réduites, et jusqu'aux bijoux en bronze, portent l'empreinte magique de la puissance créatrice. Les cycles, *Oraison solaire*, *Planche-Mémoire*, *Livre de terre* ou *Pays des labours*, sont des facettes d'une même conception cosmique de l'existence de notre système planétaire.

Disque solaire, symbole de la force toute puissante, source de la vie, s'accouple avec les fragments de piliers-totems, suggérant le culte des ancêtres, la continuité de l'espèce humaine, et aussi avec les *Planches* qui parlent de ce caractère sacré de la terre. Des formes différentes se rencontrent dans leurs significations, comme objets, autels ou rituels survivant, à travers les âges, depuis le plus lointain passé, pour se perpétuer dans le temps et l'espace. Les formes de grès s'enrichissent par le jeu des signes et des écritures qui s'entrelacent sur les surfaces accidentées, où les couleurs dans des émaux et la structure tectonique de la matière prennent relief sous l'effet de la lumière.

Dès le début, les bijoux en bronze, réalisés selon l'ancienne technique de la cire perdue, manifestent le même esprit: utiliser le plus possible l'expressivité et l'esthétique du matériau, tenir compte de la variété de ses comportements.

A ce stade, la grande vocation de Louis Gosselin se révèle dans l'art de la terre, surtout le grès et la céramique. Éternel métier, l'art du feu, la poterie «comme on la nomme», trouve une nouvelle existence sur le trajet marqué par le retour aux sources. Art total, la céramique est elle-même le produit symbolique des forces magiques primordiales, la matière, la terre et l'eau, le feu et le soleil, l'air et la puissance spirituelle créatrice de l'homme. Les éléments essentiels de notre cosmos se rencontrent et se réunissent pour transformer le matériau inanimé en une matière vivante, dans des objets, dans des œuvres d'art. On doit retenir que la notion d'art manifeste le besoin du génie de l'homme de produire, de créer. Et celui de créer dans le sens d'arriver à donner liberté aux forces latentes enchaînées de la matière et de l'esprit pour se réaliser, dans l'harmonie de leurs lois d'équilibre, en des valeurs pures, en un idéal de vérité.

L'œuvre de Louis Gosselin offre un terrain de méditation sur des phénomènes et des éléments qui nous plongent dans l'univers des croyances qui se confondent avec l'histoire même de l'humanité. L'art et la raison d'exister se confondent avec le sentiment mystique.

M. Jacques-Adelin BRUTARU est membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art et Assistant universitaire à l'Université de Paris VIII, Département des Arts Plastiques.

Jacques-Adelin BRUTARU



FRANCIS BACON

L'ensemble des œuvres de Bacon présentées à la Galerie Claude-Bernard se compose essentiellement de quatre larges triptyques (dont les panneaux mesurent chacun 198 cm x 147,5), huit tableaux (de même format), dont trois sont des portraits, et, enfin, neuf portraits en forme de diptyque ou de triptyque (chaque panneau mesurant 35 cm x 30,5).

Parmi ces œuvres, on trouve deux des trois triptyques de la fabuleuse série connue sous le nom de *Black Triptychs*. Le thème des triptyques noirs, sorte de memento mori, est la mort de George Dyer, l'ami le plus cher de Bacon. Celui-ci mourut subitement le soir de l'ouverture de la rétrospective des œuvres de Bacon, en octobre 1971, à Paris. Bacon explique: "The hardest thing about aging is losing your friends. My life is almost over and all the people I've loved are dead."

L'élément commun aux trois triptyques (dont le second n'est pas exposé ici) est le suivant: des aires spatiales fortement découpées comportant la construction rectiligne d'un mur, ouvert par l'embrasement d'une porte d'un noir épais et dense. Ce décor, traité de façon quasi minimaliste, contraste fortement avec les formes organiques des personnages s'en détachant et de leurs prolongements.

Le premier triptyque (*Triptyque*, Août 1972) est construit de telle sorte qu'il offre une vue simultanée des trois panneaux le long d'un mur continu, ou bien sont-ils saisis isolément, à des moments différents, et sous trois angles de vue différenciés. Le panneau central est occupé en son centre par l'image de deux corps confondus dans une lutte acharnée entre vie et mort, thème inspiré (et souvent repris chez Bacon) des photographies de lutteurs de Muybridge. Les panneaux gauche et droite sont occupés par un personnage central assis sur une chaise, témoin de l'action; celui de gauche est tourné vers la scène centrale tandis que celui de droite lui tourne le dos. Dans chacun des panneaux, un prolongement organique de la figure s'étend, chair ramollie et liquéfiée, comme la perte et la dépossession de la substance même du personnage.

Le dernier triptyque noir (*Triptyque*, Mai-Juin 1973), au contraire du premier qui se déroule dans un espace anonyme, situe l'action de la mort, son déroulement, de façon très précise. Ainsi, le développement s'effectue ici dans un sens non conventionnel, c'est-à-dire de droite

à gauche, selon un ordre séquentiel, où chaque panneau marque la décomposition de l'action en trois phases successives. A droite, le personnage, projeté au-dessus d'un lavabo de salle de bain, crache son sang. Au centre, ce même personnage sort du trou noir opaque de l'embrasement de la porte, précédé dans la pièce par l'ombre distordue d'une chauve-souris. Dans le panneau de gauche, s'inscrit le personnage mourant, accroupi dans une position foetale sur la cuvette. La série trouve ici son point final.

Les aires spatiales décrites dans l'œuvre de Bacon, peu communes en peinture il est vrai, constituent les lieux d'ancrage des personnages au réel. En effet, que ce soit, comme ici, le cabinet de toilette, ou, comme dans d'autres œuvres, l'espace réduit de la chaise, la table, le lit, le miroir, les personnages de Bacon évoluent dans les sphères limitées où s'inscrivent nos actes quotidiens. Deux autres œuvres exposées ici reprennent le lavabo comme point d'ancrage du personnage (*Autoportrait*, 1973, et *Personnage devant un lavabo*, 1976), ce qui était peu habituel dans les œuvres précédant les triptyques noirs. On ne saurait y voir là le seul aspect de provocation de la part de Bacon (lors de l'exposition de ses œuvres au Metropolitan Museum of Art de New York, en 1975, un critique américain souligna comment aux États-Unis, la salle de bains était un sujet tabou, et ce dans tous les arts).

Mais l'œuvre poursuivant cette mise en situation de l'homme, en tout cas de son image, tire parti des aspects les moins conventionnels, même si le style de Bacon rappelle la «Grande Manière» (Alloway). Le dépouillement de l'environnement des personnages confère une force et une intensité peu commune, telle qu'on la trouve dans les triptyques noirs. Cette série marque un des sommets de l'art de Bacon, remettant en cause le cloisonnement de nos catégories formelles. A la limite du conceptuel (de l'abstrait) et d'un hyperréel angoissé.

Ainsi, deux œuvres plus éloignées dans le temps s'apparentent davantage dans leur organisation spatiale, et le nombre plus grand d'éléments plastiques. Il s'agit de *Triptyque* (1971) et *Triptyque* (1976). En effet, dans ces deux triptyques, les panneaux extérieurs se renvoient l'un à l'autre par leur organisation spatiale similaire, tandis que le panneau central relève d'une construction foncièrement différente. Césure et disjonction dans le temps et dans l'espace, réservant cette marge centrale pour l'accomplissement du drame. Dans ce dernier triptyque de 1976, le thème du combat entre vie et mort revient encore dans le panneau central occupé par un personnage en train d'être dévoré par un oiseau de proie. Le grand personnage énigmatique assistant à la scène des panneaux extérieurs, témoin du spectacle sans y participer, rappelle ici, comme dans de nombreuses œuvres, le rôle que Bacon s'attribue en tant que peintre, c'est-à-dire «artist-objective recorder-voyeur».

Il est significatif que sur un ensemble de vingt et une œuvres présentées à cette exposition, neuf œuvres sont des portraits et auto-portraits (six datant de 1976, un de 1975, et deux de 1973). En effet, le portrait continue à tenir une place prépondérante dans l'œuvre de Bacon. Cependant, seul un œil distrait pourrait y voir quelque répétition. Car, on peut constater comment l'œuvre de Bacon se renouvelle encore, comme la radiographie de plus en plus fouillée de la représentation de la figure humaine. Dans ces distorsions, mutilations des figures, leurs traitements, Bacon pratique l'injure non à la personne (dont il fait le portrait), mais à l'image. Dans ce sens, on connaît d'ailleurs sa

WASHINGTON

QUATORZE CANADIENS, LE CHOIX D'UN CRITIQUE

Deux caractéristiques importantes méritent d'être soulignées au sujet de l'exposition d'art canadien qui a eu lieu au Musée et au Jardin de Sculpture Hirshhorn de la Smithsonian Institution, du 3 février au 10 avril; en premier lieu, l'exposition a été proposée, sélectionnée et présentée par une seule personne, l'artiste et professeur Andrew Hudson, critique de Washington, qui a vécu plusieurs années au Canada, et, en second lieu, l'intérêt que présente la Collection Hirshhorn d'art contemporain, très représentative de l'évolution de l'art canadien, permettant ainsi d'ajouter à une meilleure connaissance de l'art qui se fait actuellement au Canada.

C'est là une forme de promotion qui vient à point. Il faut encourager à tout prix ce mode d'exposition, qui engage des choix personnels de préférence aux choix impersonnels des jurys. C'est un excellent moyen d'échapper à la monotonie. Ce qui est intéressant dans les choix présentés à Washington, c'est qu'ils font connaître des œuvres qui ont eu peu de diffusion à l'étranger. A part Jack Bush, un peintre de réputation internationale, les treize autres artistes présentés à Washington apportent des éléments nouveaux pour l'examen de l'importante période de gestation qui a suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale et pendant laquelle nos artistes aînés se sont affirmés et les plus jeunes ont atteint la maturité.

Andrew Hudson n'a pas craint de chercher dans les œuvres qu'il a retenues la vigueur, la qualité et, pourquoi pas courageusement, la beauté. Il faut mentionner qu'un des critères de sélection a été de limiter la présentation des œuvres à la période de 1975-1976 et, aussi, à la taille des œuvres: les grands formats ont été privilégiés. Trois œuvres de chaque peintre ont été retenues. Il est intéressant d'apprendre que c'est dans la collection de la Banque des Oeuvres d'Art qu'Andrew Hudson a découvert

4. David BOLDUC

Ju-ju, 1976.

Acrylique et poudre métallique sur toile;
200 cm 7 x 190,5.

Ottawa, Banque du Conseil des Arts du Canada.

5. Charles GAGNON

Cassation / Dark / Sombre, 1976.

Huile sur toile; 228 cm 6 x 203,2.

Charles Gagnon et qu'il s'est attaché à l'analyse de son évolution récente, en particulier, à l'insertion dans la forme d'un rectangle renversé, traité avec la subtilité et le lyrisme coutumiers. De même, il a cherché, surtout chez Jean-Paul Lemieux, le peintre soi-disant le plus traditionnel de l'exposition, les œuvres les plus simples, les plus dépouillées, où figurent d'importants contrastes entre la masse des formes et l'espace et une infra-structure quasi-géométrique.

Il faudrait parler de son enthousiasme quand il commente l'exposition et qu'il établit des rapprochements entre les différentes expériences artistiques. A l'examen critique, Andrew Hudson ajoute la nécessité de situer les expériences par rapport à d'autres assez similaires, du moins sous certains aspects et parmi les importantes du 20e siècle. Mais il s'attache surtout à souligner ce que le cas étudié apporte d'originalité, d'unique et, dans ce sens, comment il contribue au développement de l'art contemporain. Un catalogue de l'exposition a été préparé. On peut regretter une seule chose: que les bibliographies des artistes soient incomplètes. Des omissions aussi importantes retardent les recherches sur l'art canadien.

D'autre part, il faut souligner une autre exposition de la Collection Philipps, *Le Groupe des Sept*, qui a donné lieu à un symposium sur la culture canadienne au 20e siècle organisé par l'Association des Études Canadiennes aux États-Unis. Cette exposition a eu lieu du 24 janvier au 24 février 1977.

Enfin, le Dr Northrop Frye a donné une conférence sur *La Culture canadienne d'aujourd'hui*, le 2 février, à l'auditorium du Musée Hirshhorn.

Andrée PARADIS

LISTE DES ARTISTES PRÉSENTÉS:

La Prairie: Dorothy KNOWLES, Bruce O'NEIL, William PEREHUDOFF, Alan REYNOLDS. *Toronto*: David BOLDUC, Jack BUSH, Alex CAMERON, Paul FOURNIER, K. M. GRAHAM, Howard SIMKINS, Paul SLOGGETT, Daniel SOLOMON. *Montréal et Québec*: Charles GAGNON, Jean-Paul LEMIEUX.

3. Francis BACON

Personnage écrivant relâché dans un miroir, 1976.

Huile sur toile; 198 cm x 147,5.

Coll. privée.

6. Jean-Paul LEMIEUX

Après-midi dans le parc, 1976.

Huile sur toile; 70 cm 1 x 131.

Montréal, Coll. Dr Jocelyne Trempe.

fascination pour les bouches: "I've always hoped in a sense to be able to paint the mouth like Monet painted a sunset."

Ces portraits, exécutés d'après photographies (et non d'après modèle) se présentent singulièrement sous forme de diptyque et triptyque. L'intérêt en est dans la transformation du mouvement et l'apparence d'une forme confrontée à son pendant. Ce qu'il faut rendre, c'est la charge nerveuse spécifique à une expression particulière. Le procès qui s'inscrit ici, de façon fort originale, est celui du traitement plastique, partant de l'apparence intuitivement perçue (la photo ou le visage mémorisé) vers une nouvelle apparence totalement inédite.

L'œuvre de Bacon est tout à l'inverse d'une œuvre anecdotique, narrative. On en a fait trop volontiers l'illustrateur de l'angoisse et de la détresse humaine. Mais, à mesure que l'on connaît mieux l'œuvre, et l'homme, sans doute l'œuvre sera-t-elle saisie pour ce qu'elle est.

Une foule serrée s'est engouffrée dans les deux ailes de la Galerie Claude-Bernard, fascinée par la présence chaleureuse et enjouée du peintre, qui répondait en français à ses interlocuteurs. Sa vivacité, son charme ont bien marqué combien l'œuvre ne peut être réduite aux projections d'états d'âme du peintre. Même si tout est affaire de «système nerveux», comme Bacon aime à le redire, L. Alloway a très justement souligné que «l'art suppose des structures trop élaborées pour être simplement le reflet d'une personnalité tourmentée ou exaspérée».

Françoise LE GRIS-BERGMANN



L'ACTUEL INFINI CHEZ DAMIAN

Damian, une œuvre puissante, concentrée, marginale. Deux expositions récentes: la première au Guggenheim, en septembre; la plus récente, Galerie Denise René, à New-York, du 15 janvier au 5 février 1977.

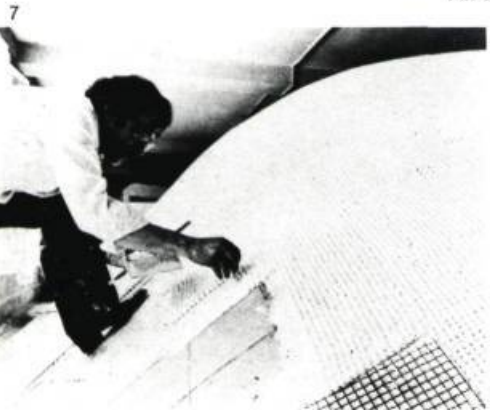
Horia Damian est roumain. Il est né à Bucarest, en 1922. A vingt ans, il est déjà maître d'une technique: la peinture. Il décide d'étudier l'architecture, choix qui aura une influence importante, quelques années plus tard, sur son œuvre de sculpteur. Boursier, il s'installe à Paris, en 1946. C'est le début d'amitiés fécondes avec André Lhote, Auguste Herbin, et la rencontre avec Félix Del Marie, un défenseur des théories des néo-plasticiens. Première influence marquante mais rapidement transformée en une démarche personnelle extrêmement sensible et originale. En 1951-1952, il expose à la Galerie Arnaud, à Paris, des huiles à motifs géométriques, délicats de forme et de couleur. Période intense de recherches, d'enrichissement, qui doit déboucher sur un mode d'expression qui satisfera davantage cet artiste exigeant pour qui l'art est avant tout une aventure spirituelle. Ses expositions à la Galerie Stadler, à Paris, en 1958, 1960 et 1962, démontrent une évolution dans le sens d'une expression beaucoup plus libre; il participe à sa façon au courant de la peinture gestuelle, et, déjà, le relief qui apparaît dans certaines œuvres préseigne une orientation qui permettra enfin à Damian de faire la synthèse de sa quête patiente et réfléchie.

Je l'ai connu à Paris, au début des années soixante-dix, quand déjà les sculptures *Pyramides*, 1965, *Le Tronc*, 1969, *Le Grand Parallélépipède étoilé*, étaient terminés; il s'orientait alors vers ses projets de *Galaxies*, qui devaient être suivis par *La Piscine*, *La Terre*, et, finalement, par *La Colline (The Hill)*, exécutée à la demande du Musée Guggenheim.

Le critique roumain, Radu Varia, a écrit dans son introduction au catalogue de l'exposition Guggenheim: «On a souvent remarqué que les œuvres de Damian ne sont ni allégoriques, ni symboliques. Pour lui, l'art n'est pas un système de signes, ni un langage. Ses constructions sont de simples machines pour capter, façonner, contempler les énergies et les événements cosmiques.»

Poète du cosmique, sorte de mage qui réveille notre goût de l'infini, Damian est du côté de la permanence, en parfaite opposition avec les prêtres de l'éphémère. Giulio Carlo Argan souligne: «Dans un monde scientifique et technologique, Damian fait revivre la notion d'art comme instrument de connaissance.»

A.P.



UNE EXPOSITION D'ART ZAÏROIS AU CANADA

Depuis le mois d'octobre 1975, les Etats-Unis profitent d'une exposition d'art nègre exceptionnelle, représentant la plus importante collection qui ait jamais été prêtée par un Etat africain; il s'agit d'un ensemble intitulé *L'Art du Zaïre, cent chefs-d'œuvre de la Collection nationale*.

Sous les auspices de l'African American Institute, et avec l'aide de l'American Federation of Arts, l'exposition a été présentée à New-York, puis à Washington. Elle se trouve actuellement à Los Angeles. La prochaine étape se situe à Philadelphie, puis elle sera présentée au Canada, à Toronto, en principe du 10 avril au 22 mai 1977.

Nous croyons utile, pour le public canadien, de prendre dès à présent un premier contact avec les œuvres que, dans quelques jours, il aura l'avantage de contempler de ses propres yeux.

On sait que l'héritage de l'art traditionnel de la République du Zaïre est l'un des plus riches et des plus variés de l'Afrique noire et qu'il comprend l'essentiel de l'art de toute l'Afrique centrale.

Cet art est connu depuis longtemps par les travaux et les collections réalisées dans divers pays, mais plus spécialement en Belgique, l'ancien pays colonisateur. La première exposition ne se situe-t-elle pas dès avant l'an 1900?

Les dix premières années de l'indépendance du Zaïre, de 1960 à 1970, furent fatales aux musées autochtones; confiées à des mains inexpertes ou trop peu désintéressées, les œuvres rassemblées au temps colonial émigrèrent pour la plupart dans les collections privées des Occidentaux.

Pour remédier à cette situation déplorable, le Président de la République, le Général Mobutu, créa en 1970 un Institut des Musées Nationaux, chargé de rassembler de nouvelles collections en vue de créer de nouveaux musées. Depuis sa fondation, l'Institut a multiplié les missions de récolte d'objets dans tout le pays, auxquelles se sont ajoutées des missions d'enregistrement musical et de fouilles archéologiques. Les cent pièces présentées au Nouveau Monde résument en quelque sorte cet effort.

En dépit de certaines craintes initiales, le résultat fut encourageant. Des objets rares ou totalement inconnus, voire des styles inédits, apparurent successivement. Le principal intérêt de l'exposition consiste à montrer des formes nouvelles, exceptionnelles, accompagnées de renseignements originaux.

Les fouilles archéologiques sont représentées par plusieurs céramiques remontant au VIII^e et au IX^e siècle de notre ère, parmi lesquelles une poterie à personnages terminée par une tête de bélier.

Au milieu d'autres formes d'art ancien, dont certaines productions se situent au XVII^e siècle, il faut signaler les *ntadi*, qui sont des monuments funéraires en pierre; les récentes découvertes de l'Institut des Musées Nationaux élèvent cet art au premier rang de la statuaire africaine sub-saharienne. Ces statues sont accompagnées d'anneaux funéraires en pierre sculptés de petits masques et qui paraissent pour la première fois dans une exposition, les premiers ayant été trouvés en 1975.

L'art des Kongo, c'est-à-dire du Bas-Fleuve, est abondamment représenté, notamment par

une pipe dont les personnages formant décor sont exceptionnellement abondants et par une canne de chef à deux personnages en ivoire d'une qualité exquise.

En réalité, plus de vingt-cinq tribus sont représentées.

Parmi les objets uniques ou tout au moins rarissimes figurent un masque nkanu de grande taille, un objet de prestige kuba en fer et en cuivre, une statuette shoowa en poudre de bois, un masque kete réaliste, etc.

D'autres pièces sont précieuses par leur valeur historique. Provenant du trésor royal des Bakuba, on pourra admirer un masque *bwoom* qui fut restauré sous le roi Kwete Pe, dont le règne se situe de 1904 à 1916, masque qui semble bien être le tout premier masque royal de ce type, réalisé sous le roi Miko mi Mbul entre 1800 et 1815. De même, un des cinq anciens tambours sacrés kuba, complètement couvert de perles et de cauris, figure à l'exposition. On pourra voir également une étrange figure de culte, de style lengola, en forme de grand personnage démontable.

Quelques œuvres de type plus courant, mais de valeur esthétique rare, contribuent à rehausser l'éclat de l'ensemble. Telles deux œuvres hembé — un style nouvellement identifié — dont un ancêtre et une délicieuse figure féminine; telle une autre effigie de style suku de dimension inaccoutumée; tel un petit tambour yaka surmonté d'une originale tête de femme; tels enfin deux masques-singes hembé, à l'expression burlesque.

Dans l'avant-propos du catalogue illustré qui commente l'exposition, le Président Mobutu souhaite que cette haute manifestation culturelle permette aux peuples d'Outre-Atlantique de mieux connaître le peuple du Zaïre, ce peuple qui est heureux d'apporter à la civilisation universelle quelque chose de solide et d'original.

Joseph CORNET

7. Horia DAMIAN et *La Colline*.

8. Masque royal kuba.



ANTOINE PRÉVOST: LA MARIÉE EST PARFOIS TROP BELLE

La plupart des peintres font un jour ou l'autre de l'aquarelle. Cela n'a rien d'étonnant: ce médium offre parfois une solution immédiate à des problèmes de lumière et de transparence que l'huile est incapable de résoudre et produit souvent des œuvres qui atteignent le spectateur par leur caractère spontané ou même inachevé. Cette dernière remarque ne convient pas du tout aux aquarelles qu'Antoine Prévost exposait, en novembre dernier, à la Galerie Walter Klinkhoff. Ces compositions, en effet, relèvent d'une technique qui ne laisse aucune part à l'improvisation et manifestent un remarquable souci de la perfection formelle.

On connaît, depuis 1972, ces images à la fois curieuses et séduisantes où de longues capes surmontées de bonnets de fourrure de toute forme se détachent sur un espace dépouillé que baigne une lumière ambiguë, et on a volontiers rapproché cet univers de celui de Lemieux. Il est vrai que les thèmes sont sensiblement les mêmes: horizontalité du paysage, solitude de l'homme et précarité de son existence, présence de la mort, etc., mais les *personnages* de Prévost donnent davantage l'impression de répondre *d'abord* à des préoccupations esthétiques.

L'artiste, en effet, ne semble pas avoir pour projet d'analyser ces étranges figures qui nous tournent résolument le dos; il préfère les utiliser comme de simples matériaux. Aussi les voyons-nous construire plusieurs compositions différentes avec les mêmes éléments, ne changeant que le nombre, la forme ou la couleur des manteaux. Ces variations en viennent à former une longue complainte qui parlerait, au dire de Prévost, de résignation ou de rage contenue, de silence ou de révolte, au gré des attentes des spectateurs.

Or, l'écriture raffinée de ces aquarelles vient souvent reléguer au second plan l'angoisse ou l'inquiétude qui leur a donné naissance. Les *personnages*, en effet, forment avec le paysage un ensemble équilibré et harmonieux qui peut donner à penser que leur solitude est un état pleinement assumé et même librement choisi. Le pouvoir magique de cette écriture est si grand que, dans un des tableaux, il nous fait voir comme tout à fait naturelle, et même indispensable, la présence d'un évêque dans un champ, au milieu de moutons.

Si ces élégantes résolutions plastiques qui dégagent une impression de quiétude formaient plus de la moitié de la production récente de Prévost, d'autres pièces manifestaient une évolution certaine de l'artiste. Les lignes de force en sont assez sensibles: dans quelques tableaux, les personnages se rapprochent et se retournent, ce qui nous vaut quelques beaux portraits d'une facture qui évoque des maîtres très anciens, par exemple Dürer; ailleurs, c'est l'espace qui se peuple d'une présence plus importante du monde inanimé (clôtures, agrès de quai, etc.) ou animal (canards, moutons, oiseaux, etc.). Dans les deux cas, les compositions et l'équilibre du coloris sont plus recherchés.

A propos de cette évolution, qui le surprend lui-même, Prévost parle d'une réconciliation avec la présence physique de la vie. Or, paradoxalement, ces objets, ces animaux et ces plans rapprochés des personnages semblent traduire un réveil de cette angoisse dont nous parlions plus haut: la mésange qui s'est posée



sur le bras de la femme enceinte de *L'Immaculée*, par exemple, ou les oiseaux noirs juchés au premier plan de *Présages* pourraient bien être des signes de malheur; la place plus grande qu'occupent les clôtures, le plus souvent sous des ciels plus sombres, ne peut susciter chez le spectateur que des connotations troubles; et surtout, les visages équivoques — celui de la jeune femme de *L'Héritière* ou de *Suzanne et les vieillards*, du jeune garçon de *L'Acolyte* ou du *Troupeau* — nous ramènent au monde tourmenté d'Anne Hébert et de Saint-Denys Garneau. Ces regards fermés cachent des âmes lourdes de ressentiments qui n'arrivent pas à s'exprimer. Ce retour des préoccupations thématiques nous amène alors à regarder certaines compositions récentes de Prévost comme des paysages intérieurs auxquels la présence des barrières, la forme très particulière des manteaux et la jeune femme nue prêtent un climat freudien.

Quoi qu'il en soit, l'univers de Prévost s'étend et s'enrichit de cette évolution thématique et ce, à un moment où on pouvait craindre qu'il ne se sclérose; et, sur le plan formel, le beau geste baroque du personnage de *La Dîme*, par exemple, et l'ingénieuse disposition des deux manteaux de *Suzanne et les vieillards*, N° 2, qui suggère un décolleté d'où émerge la jeune fille, traduisent une recherche de nouveaux défis.

En même temps, l'aquarelliste affine sans cesse son écriture en peignant des mariées qu'il nous arrive de trouver trop belles...

Gilles DAIGNEAULT

GISÈLE LECLERC-LEPROHON

Née en 1931, Gisèle Leclerc-Leprohon fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Québec, où elle est l'élève de Jean-Paul Lemieux. Mais ce n'est que récemment qu'elle a commencé à exposer régulièrement, d'abord à Québec même, Au Parrain des Artistes en 1973, puis, à la Galerie Charles-Huot en 1975, et, enfin, à Montréal, à la Galerie Saint-Denis en 1976, où nous avons pu admirer de nombreuses toiles aux formats très variés.

9. Antoine PRÉVOST
L'Héritière,
Aquarelle; 38 cm x 50,8.
Montréal, Galerie Walter Klinkhoff.

10. Gisèle LECLERC-LEPROHON
Personnage au bijou, 1976.
Huile sur toile; 60 cm 9 x 45,7.



De prime abord l'impression est forte et l'expression, calme, cependant que vigoureuse et intense. On situe l'artiste et elle se classe elle-même parmi les disciples intellectuels de Munch et plus généralement de l'Expressionnisme allemand du début du siècle. Comme chez beaucoup d'expressionnistes, le profane accède facilement et participe sans difficulté à la passion contenue, à la violence secrète et à la protestation intérieure des œuvres.

Parallèlement aux artistes de la Brücke et du Fauvisme, Gisèle Leclerc-Leprohon choisit pour sujet le milieu ambiant et renforce son expression au moyen de vifs contours encadrant de larges taches colorées produisant un échelonnement des plans. De ce milieu ambiant pourtant, elle peint surtout des personnages de son monde à elle et que le décor dévore véritablement. La condition humaine et la difficulté d'être crèvent les yeux.

Par la peinture, l'artiste extériorise son propre sentiment d'existence, qu'elle a poussé d'ailleurs jusqu'à l'abstraction pendant un certain temps, pour revenir aujourd'hui à un expressionnisme plus figuratif. Ce sentiment d'existence pourrait certainement être relié à ce que Kandinski appelait la Nécessité Intérieure, de laquelle, disait-il, procède le beau.

Michèle TREMBLAY-GILLON

LE CERCLE DE LA FIGURATION

Suzanne Duquet est d'abord un pédagogue. Des vagues successives d'étudiants ont suivi son enseignement à l'École des Beaux-Arts de Montréal depuis plus de trente ans. Professeur dynamique, direct, le contact s'établit sans détour entre elle et ses élèves. Son regard est net, scrute rapidement l'ébauche, devine les faiblesses à venir; elle conseille, redresse, encourage, inlassablement: trente ans de labeur exemplaire.

Malgré le fait qu'elle ait participé à un certain nombre de salons et d'expositions tout au long de ces années, son œuvre n'a guère encombré les cimaises des galeries et des musées de Montréal; œuvre patiente, à l'évolution lente et comme souterraine, au thème presque unique, repris sans cesse, retravaillé. Les trente-huit tableaux de cette rétrospective partielle, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, ont tous — à quelques exceptions près — un même sujet: la femme. Quinze années de portraits (qui n'en sont pas vraiment: la ressemblance est un problème qui ne la préoccupe absolument pas) où ne figurent, en tout et pour tout, que deux hommes. Et encore... *Le Moine* de 1953 (no 36 au catalogue) n'est presque pas différent des femmes qui l'entourent: ambiguïté du geste qui replie un bras en travers du torse (réminiscence du Greco?), visage poupin, lèvres pincées; il faut presque croire l'auteur sur parole lorsqu'elle titre ce tableau. Sinon, c'est la figure féminine qui l'emporte absolument. Des paysages? des natures mortes? Quatre minces exemples seulement, en 1939 et 1941. Il faut ajouter à cela un *trou* d'une dizaine d'années, entre 1954 et 1964, c'est-à-dire entre le dernier tableau de cette exposition et les premiers dessins du volet abstrait montrés à la Galerie Saint-Denis². Absorbée par son enseignement, Suzanne Duquet a-t-elle alors peu produit? ou pas du tout? On sait par ailleurs qu'elle a détruit beaucoup de choses. Toujours est-il que le choix du Musée de la rue Sherbrooke nous offre essentiellement des têtes ou des bustes de femmes.

Dans son excellent texte du catalogue, Germain Lefebvre fournit une explication de cette prédilection pour la femme, étonnante à première vue, en citant le peintre lui-même: «Je n'avais pas les moyens de me payer des modèles et je demandais à mes amies de poser pour moi. Il était beaucoup plus difficile de convaincre mes camarades masculins de se livrer à cet exercice. D'autre part, la femme, à cause de l'élégance de son attitude, de ses gestes, de sa chevelure ou de son vêtement, me permettait plus facilement de développer des motifs esthé-



11. Suzanne DUQUET
L'Enfant à l'artichaut, 1953.
Huile sur toile; 71 cm 1 x 91,4.

tiques.» Que sont donc ces femmes? Comment Suzanne Duquet les voit-elles?

Elles ont en commun des traits anguleux, des mains démesurées, souvent noueuses; un regard implacable, tragique, accusateur; ou encore, rarement, absence de regard, comme la *Tête mauve* de 1944 (no 12). La bouche est amère, contractée, à moins qu'une moue ou un sourire soient à peine esquissés (no 12, encore). La lumière crue, presque violente, vient de la droite et plaque sur la gauche du visage des morceaux d'ombre dure, accentuant l'aspect figé, inquiétant, de ces traits. Qu'elles soient assises — et le fauteuil détermine alors la pose, l'attitude, tout en constituant un élément important du décor coloré — ou qu'on ne nous montre d'elles que la tête, en gros plan, débordant même parfois du cadre, toutes ces femmes sont là, qui nous regardent fixement, sans concessions, sortes d'anti-Joconde aux arrières-pensées lourdes de vengeance rentrée: de quoi ces visages nous accusent-ils donc? Quelle vindicte secrète se trame derrière ces yeux implacables?

La couleur vient encore augmenter cette impression de dureté des personnages: les fonds toujours sombres (bleus, gris, verts, brun marron; après 1950: brun gris, noirs striés, grattés, par une technique qui aère quelque peu la surface); exceptionnellement, on verra éclater la violence de la couleur pure à la façon des Fauves (le saumon du no 14, le vert cru du no 12, tête aux cheveux blonds, au visage rose mauve).

A partir de 1950, la stylisation sera plus poussée: visages triangulaires, bouches minuscules aux lèvres toujours serrées (le no 27, *Femme au manteau*, où les traits sont à peine indiqués), et le grattage de la surface crée les réseaux, les textures d'un chatolement froid, presque métallique. Et jusqu'aux derniers tableaux montrés ici, datés de 1953 et 1954, on retrouve les principales caractéristiques du début. A la toute fin (*La Florentine*, *La Reine*), certaine raideur de l'attitude renvoie à la pose hiératique des portraits du Quattrocento ou des figures byzantines. Jamais d'abandon chez ces femmes sévères, qui éloignent le spectateur, le rejettent, le jugent.

Trois personnages plus articulés, plus humains pour tout dire, plus proches de la vie: la

superbe *Femme en mauve* de 1946 (no 16), le *Portrait gris* de 1946 également (no 17), et *La Femme au carré de soie* de 1949 (no 22); aussi intéressants, et témoignant d'une évolution sensible, les trois autoportraits (1942: lumière mystérieuse, regard fixe, pli amer de la bouche; 1943: dureté accentuée, tons très sourds de la robe et du fond; et 1954: yeux immenses, suspicieux, nette influence des masques nègres à travers le cubisme). Parmi les neuf fusains de l'exposition, l'extraordinaire portrait de Lucette Robert (no 4, 1947), où l'âme d'un être est saisie par l'acuité du trait, à travers la mise en œuvre de moyens volontairement limités, maîtrisés pourtant avec une extrême aisance et une grande sûreté gestuelle.

Après un intervalle d'une dizaine d'années environ, nous retrouvons Suzanne Duquet passée à la non-figuration. Les huiles sur papier de la Galerie Saint-Denis nous introduisent d'abord dans un monde de structures, de charpentes enchevêtrées, de barreaux, de sombres labyrinthes, noirs, bleus, vert glauque. Ces signes d'une calligraphie *raisonnée* plutôt que gestuelle débouchent sur la série des *Cryptogrammes* où le peintre en vient à un grand équilibre de la forme en même temps que la couleur s'allège (rapport de deux roses, de deux jaunes), et cette mystérieuse écriture se déroule en un seul motif ramifié, réseau cabalistique, clef d'un trésor caché, qui nous amène aux *Ossatures* (somptueuse *Ossature ivoire*, sur fond de bruns). Ici, nous revenons aux motifs de grille, découpage clair sur le sombre des arrières-fonds, qui suggèrent l'idée d'un déchiffrement de message sacré.

En 1974-1975, Suzanne Duquet s'adonne à une série d'expériences à l'aide de l'ordinateur: à partir d'un dessin simple, la machine est programmée et redonne des milliers de variantes que l'artiste doit ensuite trier, rejetant un déchet considérable, pour recomposer ensuite son dessin sur les propositions retenues. C'est d'abord la série des *BUCL*: traces rouges, noires, sur vaste page blanche, où l'on retrouverait les éléments aigus de certains Kandinsky. Et enfin la série des *PARR* beaucoup plus subtils, huile et crayon sur papier de riz: fines zébrures roses, grises, d'esprit constructiviste.

Il semble que Suzanne Duquet doive revenir au figuratisme: marquée, l'été dernier, en Espagne, par des figures artisanales en bois vivement colorées, elle assure qu'on en trouvera des traces dans son travail actuel. Pour elle, comme pour certains peintres contemporains, l'abstraction paraît épuisée, et le retour au figuratisme, la voie d'une évolution naturelle.

1. *Volet figuratif*, 1939-1954, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, 6 janvier au 6 février 1977.
2. *Volet abstrait*, 1964-1976, à la Galerie Saint-Denis, du 11 au 29 janvier 1977.

Jean-Pierre DUQUETTE

LA COLLECTION DU MUSÉE CAMPBELL

Symboles d'élégance et d'opulence, les soupières ont été, surtout depuis les trois siècles derniers, des objets très importants dans le service de table. Aucune initiative n'ayant été prise pour la conservation de collections de soupières, la Campbell Soup Company a commencé une collection de cette nature et fondé, à Camden, New Jersey, le Musée Campbell.

La collection se compose de soupières et de terrines — qui en constituent la plus grande partie — de louches, de bols et de plats à soupe. Les objets, de toute période et de toute origine, sont remarquables par leur forme et leur facture. On retrouve des pièces en maté-

rioux divers, tels que l'argent, l'étain, le vermeil, la porcelaine et la faïence.

C'est une partie de cette collection que le Musée des Beaux-Arts de Montréal nous permettait de voir, du 18 novembre au 2 janvier dernier. Un ensemble de pièces, datant du début 18e siècle jusqu'au milieu 19e, intéressantes et surprenantes, tantôt sobres, tantôt compliquées, voire même bizarres et insolites.

Michèle GAUTHIER



12. Bol à soupe couvert.
Poterie engobée de vernis plombifère,
Suisse, Heimberg (Canton de Berne), vers 1780.

RAQUEL FORNER

Pour sa première exposition de l'année, le Musée des Beaux-Arts de Montréal présentait une sélection de vingt-huit tableaux du peintre argentin Raquel Forner. Organisée par l'Ambassade d'Argentine dans le cadre des échanges culturels entre les gouvernements québécois et argentins, cette exposition avait pour thème: *Mythologie spatiale*. En effet, dans cette série de tableaux qui s'échelonnent sur six ans, Forner développe le double thème de la mutation de l'individu sous le poids des conditionnements et des circonstances et celui qui rattache le même individu à ses sources mythiques, à une continuité.

Raquel Forner, qui avait étudié à Paris avec Othon Friez et fondé, à Buenos Aires, avec quelques amis, les Cours libres d'art plastique, cherche à situer l'individu dans un continuum temporel qui le relie, dans un ensemble de signes symboliques, aux grands mythes qui ont façonné l'humanité. Êtres en gestation dans des ventres maternels, hybrides vivant rattachés par des cordons ombilicaux à la mère, à la source de vie, personnages en relation étroite avec les ancêtres.

Mais en même temps, on assiste à une déformation morphologique complète du même personnage; phénomène de la mutation qui adapte l'être à de nouvelles coordonnées, de nouvelles conditions de vie. Il est question de mutants, d'astronautes qui évoluent apparemment en toute liberté dans les espaces sidéraux, à mi-chemin entre deux galaxies, en route vers un état de conscience autre, dont l'acuité toute intuitive appartient à l'artiste.

La couleur ici ne souffre pas la nuance et les transparences subtiles. Si le personnage débordait systématiquement de couleur, celle-ci est appliquée rapidement, brutalement, et insiste moins sur la violence des phénomènes en action que sur la douleur provoquée par une telle modification morphologique, sur l'incertitude, l'inquiétude qu'elle entraîne chez le mutant. Qu'il s'agisse de *La Rencontre* de 1975 ou encore du *Grand mutant III* de 1973, on observe dans les regards cette inquiétude, cette frayeur impuissante qui fait de la victime un être en



13. Raquel FORNER
Mater Mutante, 1976.
76 cm x 60 1/2.

devenir à l'image du monde contemporain, incertain du lendemain et, par ailleurs, trop fragilement relié au passé pour s'y appuyer, s'y référer et y puiser une certaine stabilité.

Mais, justement, au moment où la planète évolue à un rythme qui dépasse la fiction, Raquel Forner ne fournit-elle pas les éléments mythiques et cependant éternels qui permettraient à l'individu de se situer dans le temps et dans l'espace entre ses ancêtres et sa « suite du monde ».

Jean-Claude LEBLOND

L'OR DES DIEUX

N.D.L.R. — En guise d'introduction à l'exposition *L'Or des Dieux*, qui a été présentée au Royal Ontario Museum à Toronto, du 28 septembre au 21 novembre 1976, et à la Winnipeg Art Gallery, du 18 décembre 1976 au 20 février 1977, et que l'on verra au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 17 mars au 15 mai 1977, nous présentons ce commentaire du catalogue qui accompagne l'exposition.

En mars, le Musée des Beaux-Arts de Montréal présentera aux amateurs d'art ou d'or, la Collection du Museo del Oro del Perú¹. M. Miguel Mujica Gallo, fondateur de ce musée, a lui-même constitué cette collection pour préserver du pillage systématique auquel ils étaient soumis les témoins matériels précieux de la

préhistoire de ce pays. Surtout constituée d'objets en or et autres métaux provenant de tombes et de cimetières, cette collection permettra au visiteur d'admirer le raffinement de l'esthétisme des civilisations préhistoriques au Pérou.

Le catalogue de l'exposition a le grand mérite de restituer dans leur contexte géographique, temporel et culturel les objets qui y seront exposés.

Dans une courte introduction, A. D. Tushingham indique comment est née et s'est matérialisée l'idée de cette exposition. Suit une réflexion de Léo Rosshandler sur le rôle de l'or chez les anciens Péruviens. En analysant les significations données aux contextes dans lesquels on utilise l'or, Rosshandler évalue sa valeur pour les populations péruviennes préhispaniques. L'or est le reflet du divin; le soleil et l'or sont intimement associés (Soleil de Cuzco). L'or est présent chez les vivants (architecture, ornements personnels, objets rituels) et chez les morts (tombes avec offrandes).

Kent C. Day, archéologue du Royal Ontario Museum au Pérou, présente un résumé utile et bien documenté de la préhistoire du Pérou. La collection se limite à des objets recueillis sur le littoral septentrional du Pérou; ils furent fabriqués entre 200 avant Jésus-Christ et 1500 après Jésus-Christ. Il n'en reste pas moins que la lecture de ce texte demeure essentielle pour comprendre l'histoire et le contexte dans lesquels ont été pensés et faits ces objets.

Un dernier texte, celui de A. D. Tushingham, intéressera les adeptes de métallurgie préhispanique. D'où provenaient l'or et les autres métaux? Comment étaient fabriqués ces merveilleux objets, de l'aiguille au soleil d'or en passant par les figurines et les outils?

Enfin, une documentation détaillée et bien faite situe et spécifie l'exposition et les « objets d'art » qui y seront présentés. On ne reste plus au niveau de l'objet, il prend toute sa dimension vécue.

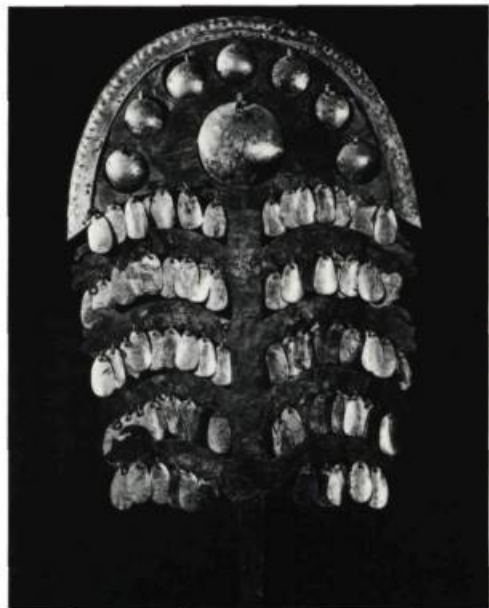
Le catalogue présente encore une série de très belles illustrations en couleur et, finalement, un catalogue raisonné des 365 pièces de l'exposition.

1. A. D. TUSHINGHAM, Catalogue d'une exposition d'objets en or et d'autres pièces fabriquées des périodes préinca et inca du Pérou. Toronto, Royal Ontario Museum, 1976.

Louise-Yseult PARADIS

14. Pérou. Récipient. Chimu.
H. 8,5 cm; L. 20 cm.
Récipient double. Chimu.
H. 16 cm; L. 24 cm.

15. Enseigne ou élément de couronne. Chimu.
H. 32,3 cm.





16

JEAN-CLAUDE FILION, ALAIN GIGUÈRE ET PIERRE TÉTREAULT, A L'ANSE-AUX-BARQUES

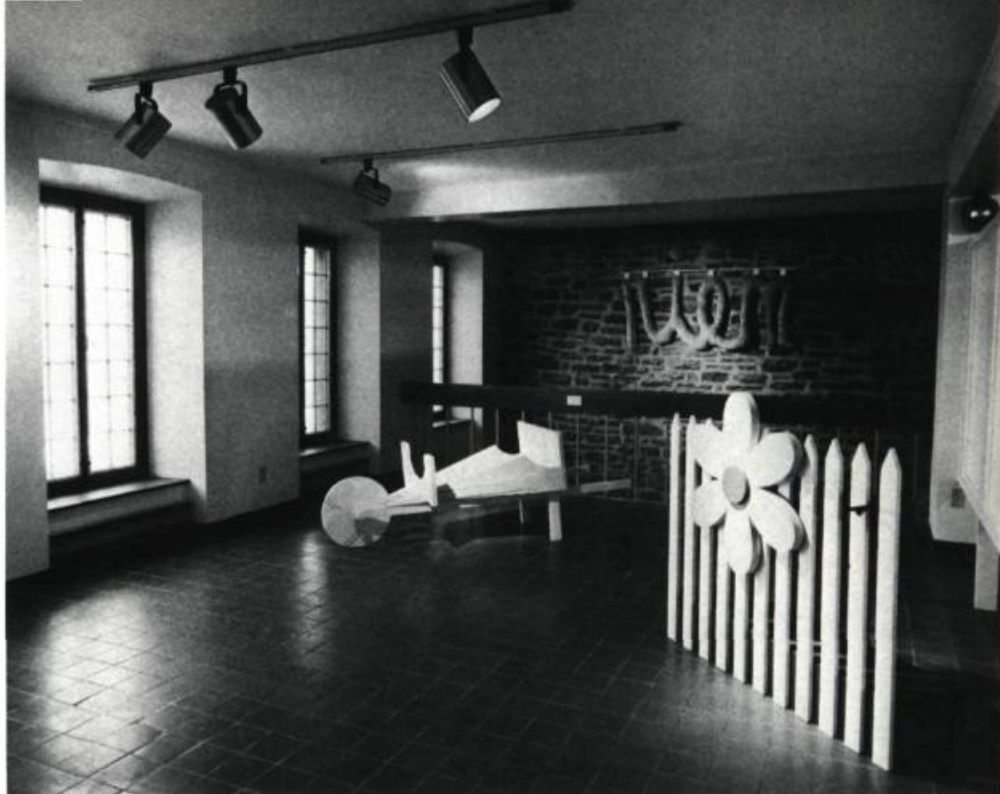
La restauration de la Place Royale aura eu pour effet de faire revivre une partie de Québec. Le Ministère des Affaires Culturelles, par l'entremise du Musée du Québec, a décidé d'intensifier ce climat en créant, en novembre dernier, dans deux de ces maisons historiques, la Galerie de l'Anse-aux-Barques.

Les maisons Amiot-Langlois abritent, au cœur de ce secteur, un lieu vivant que son directeur, M. André Marchand¹, compte ouvrir aux diverses recherches visuelles récentes. L'objectif premier est d'accueillir les artistes à leurs premières expositions, leur offrant ainsi l'occasion de confronter leurs idées. Par ailleurs, l'on présentera par intermittence des créateurs dont la démarche a atteint un contenu plus décerné, dont le temps a permis de fouiller, de détailler leur thématique.

Par extension, on proposera des manifestations tournées vers les arts en général (poésie, musique, etc.) qui amplifieront la volonté d'habiter le secteur, la Maison Chevalier, par les meubles anciens, bouclant l'itinéraire. Cette décentralisation s'accompagnera d'une collaboration plus directe, puisque les artistes des régions moins rapprochées (l'Est du Québec en entier) seront amenés à participer à cette diversification expressive.

Cet espace à l'échelle humaine se définit d'abord par une production actuelle et par une sélection équilibrée qui fait corps avec cette unité. L'Anse-aux-Barques est un point de départ, un démarrage pour un plus, dont la tentative première est de donner à voir.

Exposent au printemps: Jean-Claude Filion, en mars, Alain Giguère, en avril, Pierre Tétrault, en mai. Les thèmes qu'exploitent Filion se divisent en quatre séries: scène intérieure, regard du dedans vers l'extérieur, animalerie et personnage. Ces strates figuratives se réunissent par une étude de perspective, la lumière faisant naître l'espace linéaire. Le médium utilisé, le dessin, prend ainsi des données parallèles puisque le crayon permet de tracer les délimita-



18



tions tout en animant, développant par ses traits, l'atmosphère. L'horizon, les champs se lient à la maison, à la fenêtre, de manière que l'homme reste, s'ouvre au lieu qui le rend unique.

Pour leur part, les surfaces peintes sur papier² d'Alain Giguère nous font pénétrer subtilement dans un climat sensible, le balayage du pinceau ou le crayonnage du pastel comme sortant du rectangle visuel, comme si le néant ou l'infini devait remplir à tout prix le contenu. Les gestes jetés au hasard (brossage, épongeage à la gouache, à l'acrylique) sont décuplés par le jeu du noir et du blanc, répercuté par le gaufrage du papier, que les lignes d'horizon coupent, fracturent. L'intervention du bronze, du cuivre ou de l'argent réfléchit et multiplie la spontanéité, le choix des traces qui donne leur dimension aux plans, à la référence suggestive. Paysages mentaux dont la force centrale

16. L'Anse-aux-Barques. Vue extérieure. (Phot. Patrick Altman)

17. L'Anse-aux-Barques. Vue intérieure. (Phot. Patrick Altman)

18. Alain GIGUÈRE Sans titre, 1976. Acrylique iridescent sur papier; 48 cm x 61. (Phot. Louise Bilodeau)

est d'activer le mouvement, l'urgence d'en arriver à un point d'origine qui engloberait l'apport d'un univers ambiant au je cognitif. Le joint de l'échantillon et du recul, au moyen du réel, matérialise un sens perceptif que l'on pourrait nommer assez justement d'espace vital.

De retour de son séjour au Japon, Pierre Tétrault nous apporte un message de sérénité d'un monde qui s'appartient, d'un possible à transmettre. L'imagerie dense, quasi croquée sur le vif, nous achemine dans une trame où les éléments naturels se recoupent au sein d'un cosmos, l'un dans l'autre. C'est un idéal à réaliser, à vivre, qu'illustrent ces gravures au coloris en fondu, à cet envol qui cadre ce souffle, «exil d'atelier en quête de pays»³.

1. Rencontre du 1er décembre 1976.
2. Surfaces qui, par leurs très grands formats, forment une suite aux travaux exposés en décembre, à la Galerie Comme.
3. Titre d'une des gravures.

Jean TOURANGEAU

LAUSANNE, DE NOUVEAU CAPITALE DE LA TAPISSERIE

La 8^e Biennale sera tenue, au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, du 4 juin au 25 septembre.

La préparation d'une biennale internationale de tapisserie exige de patientes démarches. Depuis deux ans, les comités de sélection sont à l'œuvre dans quarante-quatre pays et soumettent des candidatures. En novembre dernier, le jury international a sélectionné des représentants de 19 pays, c'est-à-dire que 68 artistes sur 1095 participants au concours ont été retenus, de même que 65 propositions sur 1054 présentées. Les critères de qualité et d'originalité ont prévalu dans la détermination des choix.

Le Canada avait soumis les noms de 33 artistes. Deux ont été retenues: Helen Frances Gregor et Mariette Rousseau-Vermette. De Yougoslavie, une seule artiste a été sélectionnée, Jagoda Buić, dont nous avons parlé dans ces pages (*Vie des Arts*, Vol. XX, N° 81, p. 73).