

Expositions

Volume 28, Number 114, March–April–May 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54289ac>

[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

(1984). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 28(114), 69–79.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL



GREGORY KEITH, SCULPTEUR HUMANISTE

Pour un mois, la Galerie Suzèle Carle a rouvert ses portes, avenue Laurier, le temps d'exposer les sculptures de Gregory Keith, un artiste né à Toronto, en 1947, céramiste de formation qui a perfectionné son art en Angleterre avant de prendre femme et maison au Québec, en 1974.

Réalisées entre février et septembre 1983, les dix-neuf pièces de l'exposition témoignent éloquentement des antécédents de céramiste de Keith. Toutefois, point d'assiettes. Pas de vases. Nul bol. C'est bien de sculptures qu'il s'agit. Par ailleurs, c'est dans la cour des ferrailleurs qu'instinctivement et obscurément il choisit quelques débris de notre civilisation que par la suite il métamorphosera par l'adjonction de têtes, de mains ou de pieds qu'il exécute soigneusement en céramique. Depuis les dadaïstes jusqu'à César ou Tinguely, cette interprétation créatrice des rebuts constitue un des courants majeurs du vingtième siècle. Néanmoins, les sculptures de Gregory Keith n'ont rien d'assemblages complexes; il s'agit d'une pièce de ferraille qui s'anime pour prendre forme d'un personnage.

L'art de Keith réside précisément dans sa capacité à transformer radicalement une vile pièce de métal, au point que le spectateur en vient à oublier sa *trivialité*. Et, pour en juger, il suffit de comparer des œuvres dont l'élément de base est une sorte de tuyau percé sur un côté d'une série de quatre ouvertures. Dans le *Message*, l'élan de la tête relevée et les différentes positions des mains qui deviennent presque des battements d'ailes, alliés à la verticalité de la pièce, confèrent à l'œuvre une qualité aérienne et une dimension poétique indéniables. Par contre, dans les deux versions de *Prisonnier* (I et II), l'alignement de quatre pieds, joint à l'horizontalité de l'œuvre, font de ces nouvelles créatures des êtres prostrés, rampants, sortis tout droit d'un cauchemar kafkaïen ou bien d'un goulag. Signalons aussi une *Danseuse* à l'élégance toute classique et un *Danseur* résolument moderne avec ses poses plus anguleuses et saccadées, grâce à une ingénieuse mobilité des pièces de tuyauterie. Il convient ici de mentionner que Gregory Keith a fait des stages de mime auprès de Jean Asselin, à l'École de Mime Corporel du Quat'sous, et que sa conception de la sculpture s'en est trouvée renouvelée: une gestuelle se déployant dans l'espace.

1. Gregory KEITH
Le Messenger.
Céramique (faïence) et métal; 76 cm x 74.
(Phot. Roland Bénik)

Dans toutes les œuvres exposées, il convient de remarquer l'heureux mariage des matériaux; la céramique rugueuse conserve ses tons de terre et s'allie fort bien aux éléments métalliques rouillés et dégradés. Par contre, les bases en acier inoxydable délimitent un espace abstrait pour ces créatures oniriques.

En outre, l'exposition nous propose une série de têtes en céramique aux visages imperturbables. Du crâne de certaines des légions de petits homoncules font irruption, prolifèrent, gesticulent, s'agitent et constituent une métaphore de la pensée foisonnante et irrépressible. Quelques demi-têtes nous révèlent l'intérieur du crâne, les fantômes qui s'y développent et les obsessions qui y logent.

Il n'est pas improbable que certains tiennent pour dépassée, voire suspecte, la voie *humaniste* dans laquelle s'engage la production de Gregory Keith. Sa conception de la sculpture comme une gestuelle coïncidant avec une résurgence néo-expressionniste, il y a tout lieu de croire que leur union demeure prometteuse de réalisations aussi saisissantes qu'insoupçonnées.

A suivre sans faute.

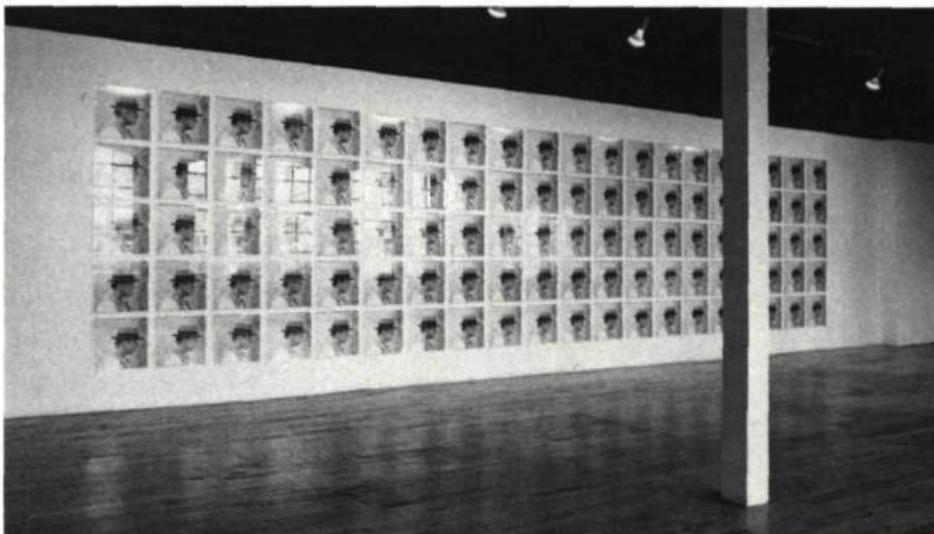
Gilles RIOUX

ARNAUD MAGGS, PORTRAITISTE

Le photographe torontois Arnaud Maggs a présenté¹, il y a quelque temps, trois de ses œuvres récentes qui m'ont inspiré beaucoup d'intérêt pour diverses raisons dont la principale est qu'il y renouvelle un genre qui, au cours des dernières années, avait tant soit peu perdu de sa capacité à susciter chez moi une réflexion, ou encore une émotion.

Originaire de Montréal, où il exerça le métier de graffiste pendant plusieurs années, cet artiste de 57 ans s'est acquis, au cours de la dernière décennie, une réputation importante, tant au Canada qu'à l'étranger, par ses portraits photographiques qu'il présente de façon

2. Arnaud MAGGS
Joseph Beuys, 100 portraits de profil, 1983.
Installation à la Galerie Optica.



constante sous la forme d'assemblage séquentiels horizontaux. Pour l'occasion, Maggs avait accroché trois séries récentes de portraits en noir et blanc de l'artiste Joseph Beuys, un Allemand de l'Ouest. Deux séries d'œuvres (des portraits de face et de profil) occupaient le mur ouest de la salle d'exposition, alors qu'une troisième œuvre, de grand format (7 pieds sur 25), était installée sur le mur nord.

Intitulé *Joseph Beuys, 100 Profile Views, Large Version*, cet ensemble montre le profil de l'artiste (portant son chapeau) photographié devant un mur neutre et dans une pose rigide qu'il tente de conserver le temps de cent images.

Cette œuvre, exemplaire de la démarche de Maggs, peut être abordée selon différents points de vue, de façon à en révéler les multiples aspects. On peut, par exemple, la comprendre comme une proposition de type conceptuel – le titre décrivant bien l'œuvre – qui utilise la répétition d'une prise de vue et d'une forme dans le but de rendre compte de ce qu'elle est. Maggs écrira d'ailleurs à ce propos, dans un court texte d'introduction à cette exposition: «J'ai appris qu'il était relativement facile de garder la pose et de faire face à la caméra sans que la figure change trop d'expression.» Commentaire laconique qui nous reporte à l'œuvre, et non à un idéalisme.

On peut aussi la voir, avec raison, je crois, comme un hommage à l'œuvre de deux photographes. Ainsi, l'utilisation de la séquence (qui fait voir les variations d'une expression) peut nous rappeler les travaux de l'Anglais Eadweard Muybridge, sur la locomotion animale et humaine, réalisés vers 1885. D'autre part, le portrait (froid et objectif) de l'artiste Beuys, vu comme type social, et non comme personnage célèbre à idéaliser, évoque les travaux d'Auguste Sander (publiés dès 1927) et réalisés dans le but d'établir par la photographie une typologie du peuple allemand selon les métiers ou les professions.

Mais je préfère, quant à moi, comprendre cette œuvre non comme une suite d'images, mais, plutôt, comme un assemblage de feuilles de papier recouvertes de sels d'argent, de verre et de clous. La vitre, qui recouvre chacune des photographies, devient dès lors un des éléments importants de cette œuvre. Et c'est elle qui y introduit la notion de narration, une narration suscitée par le jeu des réflexions sur la surface du verre. Nous distinguons, par exemple, dans ces reflets la silhouette du spectateur, celle des édifices qui avoisinent la galerie (située au cinquième étage d'un édifice vétuste) ou encore celle des fenêtres à carreaux qui occupent tout le côté sud de l'espace, où elles font donc face

à l'œuvre, elles-mêmes, tout comme la séquence photographique, assemblage, grille, répétition.

Ces réflexions sur les vitres nous amènent à reconsidérer l'espace de la galerie, vu alors comme une vaste chambre noire, une enceinte fermée où l'ouverture des fenêtres fait pénétrer les rayons lumineux et où l'image des objets extérieurs se forme sur l'écran des vitres. Cette série de portraits de Joseph Beuys pourrait donc être, selon moi, le prétexte à un commentaire de Maggs, sur la genèse de l'image photographique, au moment où l'image apparaît dans la caméra obscura.

Et s'il doit y avoir un modèle à cette mise en scène monumentale, ce n'est alors pas le célèbre artiste Joseph Beuys, mais bien le spectateur, vu comme simple silhouette sur les vitres qui recouvrent les photographies, qui, pensif, contemple cette construction de verre, logique et objectif, à l'image, sans doute, de son époque et de son besoin de rationalité, mais qui en possède aussi, ce que nous oublions peut-être trop facilement, la fragilité.

1. A la Galerie Optica, en octobre dernier.

Michel GABOURY

L'EXOTISME DANS L'OEUVRE DE ROBERT VENOR

Chaque toile est la réalisation d'un rêve toujours manifesté que Venor partage avec son public depuis vingt ans.

Son exposition¹ nous a laissé voir un amalgame enrichissant de l'expérience du plaisir de peindre. L'œuvre est une constante réflexion sensorielle, visuelle, olfactive et gustative; les formes sont d'un subjectif réaliste, exotique. Les couleurs sont de sucre et l'organisation spatiale est antithéorique.

Artiste avant tout, il reçoit des influences de tous lieux: que ce soit en Utopie, dans les livres d'art ou, comme il s'amuse à dire, «... je fais le touriste, ce soir, en ville», il sait tirer partie de l'expérience des autres. Comme ses contemporains, l'influence américaine est présente dans l'ensemble de son œuvre. Il reconstitue jardins, plantes et objets de désir; tout n'est que fascination. Il crée de nouveaux lieux et organise des cités de rêve. Son sens pratique de la réalité place son œuvre à la porte de l'accueil, pour une illusion de voyage. Ces couleurs de gâteaux glacés aux essences fruitées rendent accessible sa production à tout œil profane. Jeux pour enfants et phantasmes d'adultes, Venor considère l'art comme la meilleure façon de communiquer.



3. Robert VENOR
Calligraphy.

Nylon teint et coton taché; 86 cm x 86,3.

Le contrôle des techniques multi-disciplinaires allège le contenu du tableau, en facilite la lecture et fait état d'un professionnalisme solide. Sa connaissance de la couleur et de la forme permet un jeu illimité de combinaisons esthétiques, éducatives, et stimule le regard; il y a une intention constante dans la perception de la figuration. Il aime les roses, les violets, des quatre-saisons. Il utilise les orangés et les verts; leur tonalité correspond aux ondes courtes et moyennes. Seulement quelques monochromes jaillissent de la puissance de la nuit.

«Je fais des plaisir-paintings», dit-il. Venor cultive un goût ancestral pour l'exploration. Il délaisse le pinceau en début de carrière et se lance dans un grand gestuel libre, pendant deux ans. La teinture des toiles, support-surface, est travaillée en couleurs liquides appliquées à l'éponge, et cette expérience l'achemine vers deux nouvelles aventures: les banderoles et la série des *Pyramides*. Les nylons des banderoles teintes transforment des lieux d'architecture en béton; elles font lumière moyenâgeuse, nous annoncent la joie et sifflent au vent climatisé des courants d'air industriels. L'atmosphère estivale de ces œuvres réchauffe les tours de la ville et laisse une note de gaieté au cœur des heureux passants.

Les *Pyramides*, une période qui tire à sa fin, répondent à un désir de structuration à connotation symbolique, comme une devise formelle. «La problématique formelle est le point de départ de l'image imaginaire», dit Venor. Ces grandes toiles sont probablement la période la plus méditative de l'artiste, pour ne pas dire la plus calme. Moins éclatantes et plus sobres, ces toiles transportent le silence. Leur format carré cache une pyramide centrale plus ou moins habillée de décors multiples. Ces stimuli obliques font place à une ouverture qui se ferme, à cause du choix des couleurs en complémentaires. Le jeu optique est très fort, harmonieux et indépendant de l'heure de la palette. Cette période prélude à des phantasmes universels.

L'exposition en cours évoque, à travers une trentaine d'œuvres, appelées *Art in the Boy* (petits et moyens formats), une pyramide centrale siégeant dans une cour intérieure très décorative. Ainsi, l'œuvre est rendue accessible et l'abstrait devient paysage intime; tout chez l'artiste tourne autour du temple.

Ce que Venor appelle «plaisir-painting» fait partie de la période la plus récente. La représentation des *pré-formes*, inspirées de plantes africaines, mexicaines, et d'orchidées, est d'un exotisme subtil et raffiné; ce que chacun perçoit dénote son propre miroir. Ces motifs sont très sensuels, de tonalités douces, et s'intègrent dans un système formel restructuré, personnalisé. Plus encore, l'œuvre, selon Venor, est une «active life in dream life».

Dans les grandes toiles, comme les Nos 3 et 4, ainsi que dans *Fan*, nous retrouvons tous les éléments plastiques synthétisés par l'artiste. Ces toiles sont divisées en bandes verticales de largeurs différentes; les *pré-formes* font contraste sur des fonds de couleurs complémentaires et le lyrisme apparaît en écriture d'opposition dans la non-couleur. Cette perspective figure-fond s'amalgame selon la grosseur des motifs, leur orientation, leur symétrie et leur articulation interne. Les points de jonction entre deux couleurs sont estompés et présentent des halos. Ce qui est normalement qualifié de *hard edge* s'efface ici, et ce n'est plus l'analyse scientifique de l'optique de la couleur qui importe. Nous voyons simplement l'absence de deux couleurs, en contours de quelques centimètres de largeur. L'artiste nous propose l'énergie de la couleur, ou sa neutralité.

Le motif, le halo et le fond sont interchangeables à l'intérieur de la même œuvre. Venor trouve une harmonie des nombres trois et quatre; l'intelligence et l'intuition font figure de classement et soutiennent l'existence de relations avec l'inconscient. La toile *The Fan* demeure la plus évocatrice; la bande centrale occupe la plus grande partie de l'espace et contient quatre fois les deux bandes latérales. Deux cercles proéminents donnent au tableau des rondeurs de silence. Exhibitionnistes, des touffes brunes, en forme de cornets, prennent place dans les centres; une feuille de palmier, peut-être?... Après tout, que cache-t-elle? Il passe à l'action: dans les deux bandes latérales, douze petits éventails roses, en totem, supportent le même geste coordonnant l'expulsion de la couleur vers le haut et vers le bas. Le point d'appui est une base carrée aux tons de bruns, coupée au milieu d'un quart de cercle.

Ces toiles sont parfaitement représentatives du nouvel exotisme abstrait auquel Venor participe activement et dans lequel, sous des couleurs de sucre, pointe un modernisme agressif, voire inquiétant, et qui a tôt fait de réveiller le regardeur assoupi. Une belle exposition, qui nous fait anticiper l'aventure d'une prochaine rencontre.

1. A la Galerie Yahouda Meir, en novembre 1983.

Stella SASSEVILLE

ALCHIMIE DU BATIK CHEZ SÜZEL BACK

Après deux ans et demi de recherches effectuées afin de trouver une solution au problème de la solidité de la couleur du batik à la lumière, Süzel Back nous est revenue avec une exposition de pièces murales¹.

Ce n'est ni en Asie ni en Indonésie ni en Afrique qu'elle a trouvé la solution à ce problème mais bien grâce à une collaboration fascinante avec l'industrie et ses chimistes qui lui ont fait découvrir de nouveaux agents chimiques, de nouvelles cires aux propriétés différentes selon l'effet particulier qu'elle désire obtenir.

D'autre part, elle a mis au point un procédé d'inclusion du batik en résine, qui permet d'exploiter l'effet spectaculaire du batik éclairé en vitrail. La rigidité ainsi acquise, lui permet aussi d'intégrer ses œuvres à l'architecture, de jouer en trois dimensions, de quitter le mur et d'offrir une création aux caractéristiques uniques de solidarité, de légèreté et de longévité. Ainsi, grâce à cette nouvelle technique, elle a déjà réalisé quelques murales de grande dimension qui peuvent être exposées à l'action de la lumière et des variations d'humidité vingt-quatre heures sur vingt-quatre et dont l'une se trouve à l'Île-des-Sœurs, au condominium Le Champlain. L'éclairage par l'arrière révèle de façon étonnante les touches, les textures, la mouvance et la richesse des tons qui, sans lumière, peuvent apparaître simplement noirs. Comme en gravure, cette impression de matière est créée à partir de rien; c'est une illusion de matière; plus elle semble épaisse, moins il y en a eu en fait à la facture. La présence est ici présence négative, présence d'où surgit l'innommable et la conscience de quelque chose. A travers des sortes de grilles scintillantes, surgissent des visions fantastiques d'immensités géométriques de mondes funestes qui semblent en fusion et qui ne sont pas sans faire penser à la fusion même de la cire qui fond et qui masque.

Les caractéristiques de l'apparence des travaux présentés sont le fruit d'un vif intérêt pour la technique du batik qui, dans l'ensemble, est assez peu développée, et sur laquelle il semble



4. Sûzel BACK
Le beau danger, 1983.
 Batik; 1 m 32 x 1,76.
 (Phot. Yvan Boulerice)

n'y avoir que peu de documentation. «Mais ce moyen d'expression est sans limite!», de dire l'artiste.

À l'origine, le batik, procédé de décoration de tissu, a un effet et une utilisation décorative qui incite au toucher². Ici, les pièces murales créent un déplacement du tactile et du manuel vers une mise en situation de regard, en forçant le lecteur de l'œuvre à se reculer et en posant un problème de surface. La perception est frontale, les effets de perspective, d'ombre et de lumière traduisent bien les effets de picturalité. Il y a une interférence de deux genres, un croisement qui permet à un batik de ressembler étrangement à un tableau sans en être un pour autant. La condition de spécificité des images réside justement dans ce croisement qui ne sacrifie pas les acquis mais qui, plutôt, s'en sert pour faire vivre l'œuvre autrement.

Chez Sûzel Back, le matériau et la technique, enrichis de découvertes récentes, mettent en évidence des univers en gestation où les re-mous de la vie et de la mort se confondent.

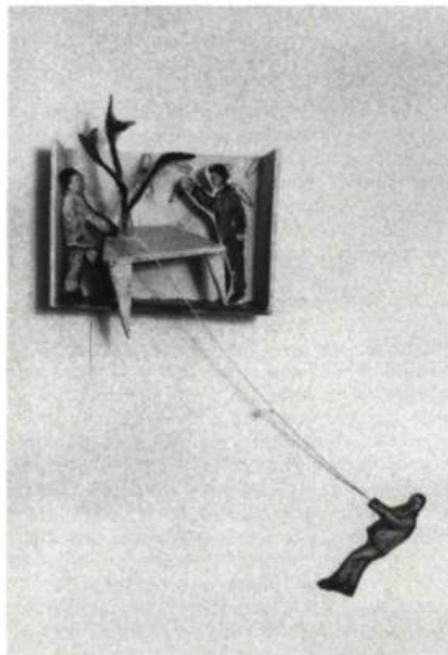
1. À la Tatay Galerie, de Toronto, du 17 novembre au 1^{er} décembre 1983.
 2. Voir l'article de Jacques de Roussan *Thérèse Guitté et Sûzel Back — Le Batik à la recherche d'une nouvelle tradition*, dans *Vie des Arts*, XXII, 89, 42-43.

Michèle TREMBLAY-GILLON

NEUF SUR NEUF

Sous le titre de 9 X 9¹, trente-neuf artistes ont exposé des œuvres de petit format – le titre indiquait, en pouces, la grandeur maximum des ouvrages – mais, contrairement à ce que l'on aurait pu facilement supposer, ce n'était pas un ramas hétéroclite d'œuvres des artistes de la galerie mises en cimaise pour le temps des Fêtes. La liste des artistes piquait la curiosité – elle comprenait beaucoup de jeunes mêlés à plusieurs innovateurs très respectés et dont le nom est mieux connu dans les milieux académiques, les musées ou les galeries dirigées par des artistes que dans le circuit commercial. Chose surprenante, on y voyait aussi le nom de plusieurs critiques d'art et de propriétaires de galerie qui partagent le même idéal. L'exposition a été rassemblée – on pourrait même dire commandée – de bouche à oreille, artiste par artiste, les seules exigences étant les dimensions et l'invitation. Le résultat: une exposition axée sur le problème que le petit format pose à l'artiste et qui n'a éprouvé ni les embarras ni le défaut d'unité qui avaient affecté les participants d'une expérience semblable mais plus ambitieuse, *10 mètres cubes*, tentée, il y a plusieurs années, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, alors que le format avait été fixé selon les dimensions de la caisse d'emballage. Par contre, faisait entièrement défaut le syndrome

de l'œuvre alimentaire qu'on rencontre souvent dans les galeries commerciales et qui résulte d'une demande pour les œuvres de petit format provenant de collectionneurs prudents pris dans l'état d'un budget serré. La variété et la qualité des travaux indiquent qu'il vaut la peine de passer en revue, en toute simplicité, quelques-uns des problèmes posés afin de rappeler ce pourquoi l'œuvre de petit format est, visuellement parlant, un véhicule aussi valable que celle que donne le geste large et les vastes champs qui distinguent les œuvres de grand format que nous connaissons et que nous avons appris à aimer.



5. Ilana ISEHAYEK
Birds of paradise Retold, 1983.
 Montage; 22 cm 8 x 22,8 x 20.
 (Phot. Joyce Blair)

Plusieurs artistes ont utilisé la formule du petit format comme sujet de contemplation ou de méditation. L'objet, sans titre, en forme de boîte, de David Moore, placé en aplomb sur quatre tas de copeaux, rappelait un autel antique ou une arche primitive, tandis que la pierre taillée, posée dessus et liée avec une corde, évoquait, par sa beauté utilitaire, sa nette géométrie d'outil à tout faire et son aspect de fétiche, la corrélation éternelle qui existe entre l'art, le travail et la religion. Dans le dessin au pinceau de Richard-Max Tremblay, l'objet utilitaire, une chaise, était employé comme sujet de contemplation esthétique. La répétition du geste de dessiner, comme la calligraphie qui caractérise le style de Tremblay, et le produit, le dessin lui-même, sous-entendaient la méditation. Le dessin à l'encre de Richard Lanctôt, *D'après les quatre pages du livre de K*, semblait inspiré par l'idée d'un manuscrit enluminé – une série de lignes droites répétées qui constituaient une forme géométrique austère et quadripartite et donnaient au dessin une dimension méditative assez ressemblante à celle des formes gestuelles de l'œuvre de Tremblay et de certaines autres qui figuraient dans l'exposition, tels que *l'Étude* d'Yves Bouliane ou l'installation (sans titre) de formes naturelles d'Eva Brandl.

Dans de nombreuses pièces, le petit format et certaines réalités faisaient très bon ménage. J'ai bien aimé l'humour que distillaient de vastes projets d'environnement présentés dans un espace restreint comme, par exemple, le tableau

de Claude Gosselin intitulé *Tempête de neige en poudre la nuit l'énergie* ou *Baleine*, une gravure sur bois de Bernard Gamoy. *Citron xérogaphique*, de Doreen Lindsay, une nature morte où le fruit tranché est reconstruit en xérox de couleur sur plexiglas, suscite une réflexion humoristique. Bruce Ferguson a utilisé une véritable coupure de journal qui porte une photographie de Ronald Reagan et Margaret Thatcher se souriant à belles dents tout en tenant un jouet en forme de bombe, un commentaire sur la banalité où en est rendu le sujet de la guerre.

L'objet miniature constituait un thème fréquent. Le critique d'art René Viau a placé dans une petite machine à écrire un texte minuscule – une appréciation des joies du détail, alors que le fait de lire le texte constituait, pour le spectateur, un encouragement à observer les œuvres voisines. À cet effet, Viau a même fourni une loupe. Plusieurs artistes ont choisi d'exploiter l'attrait des objets minuscules qui suscitent l'intérêt par la singularité de leur taille. Le relief, non titré, de Louise Viger représentait un petit château érigé sur un aggloméré compressé de matières dénuées de valeur et coloré qui, sans oublier le commentaire ironique de l'artiste, rappelait les forteresses idylliques qui, dans de nombreux tableaux de la Renaissance, figurent sur un arrière-plan de collines. Dans la pièce suspendue de Dennis Golden, qui comprenait des blocs en ciment miniature, de minces carrés de verre, des fils minuscules, des lumières, la complète réduction de la dimension des matériaux de construction ordinaires soulignait leur fragilité plutôt que leur force, leur incompatibilité et leur qualité esthétique plutôt que leur utilité, des réponses complexes à la question de l'enfant, quelle qu'elle fut, qui avait donné l'idée de la pièce. Sur un ton également badin mais allant davantage dans le sens de l'illustration, *Birds of Paradise Retold*, d'Ilana Isehayek, un montage en forme de jouet comprenant des figures découpées et montées en relief, représentait des paradisiers transmués en fleurs du même nom.

Des effluves sensuels et exotiques d'une autre variété d'illustration, la miniature persane, se dégageaient de *Pasion descubierta*, de Tom Hopkins, un petit dessin libre à l'aquarelle et à la gouache représentant, en des couleurs vives, un couple enlacé. *And because the shadow was always devoured, it was considered eternal*, de Joyce Blair, un arrangement architectural en réduction, évoquait des associations du même ordre.

L'étude ou l'esquisse, une catégorie d'ouvrages de petites dimensions qui sont souvent attirantes en raison de leur fraîcheur, de leur liberté et de la convergence des idées, était bien représentée dans cette exposition. Le dessin, sans titre, de Carol Wainio présentait une collection énigmatique de symboles – un bol, un atome, des pieds, un arc-en-ciel, des motifs architecturaux, etc. – aussi riche que n'importe laquelle de celles dont se composent ses autres tableaux. L'esquisse à la peinture d'Harlan Johnson, également non titrée, m'a rappelé les pochades hautement prisées de James Wilson Morrice, un peintre pour qui Johnson montre un intérêt persistant. Et ainsi de suite. L'exposition mettait en valeur l'intérêt d'un vaste échantillon d'artistes montréalais pour l'œuvre de petit format, et il convient de féliciter ses organisateurs d'avoir réussi à en réunir un aussi grand nombre.

1. À la Galerie-Atelier J. Yaouda Meir, de Montréal, du 30 novembre au 24 décembre 1983.

Janice SELINE
 (Trad. de Mildred Grand)

UNE MANIFESTATION DE FEMMES ARTISTES

Des œuvres de vingt-trois femmes artistes des quatre coins du Québec, comprenant des gravures, des sculptures, des peintures et des installations, ont été regroupées, cet automne, et présentées dans l'Édifice Ville-Marie¹, à Montréal. Organisée par un comité formé à cette fin, et avec l'aide d'Air Canada et des Investissements Trizec, cette exposition, conçue comme la première manifestation d'une suite, doit être vue dans la continuité des expositions collectives qui se tiennent depuis quelques années et dont un des objectifs est de favoriser au maximum la diffusion des œuvres des femmes artistes. Répondant à la difficulté qu'elles éprouvent, encore aujourd'hui, à faire connaître au public leur contribution aux arts visuels, Actuelles 1 a ceci de particulier qu'elle se situe dans un centre d'affaires, en marge du circuit traditionnel des galeries et des musées. S'il y a ici volonté de rejoindre un public plus vaste et plus diversifié que celui qui fréquente habituellement ce circuit (dans la logique de l'exposition de la *Chambre nuptiale* de l'artiste Francine Larivée, au Complexe Desjardins, il y a quelques années), cette volonté se double clairement dans le cas d'Actuelles 1 d'un désir de rapprocher le monde des arts de celui des affaires. Dans un texte du catalogue accompagnant l'exposition et intitulé *Actuelles 1: Formules d'avancement professionnel dans les domaines des affaires et de la culture*, Elaine Steinberg Kraut explique clairement ce désir. Il y a maintenant, pour les femmes, la nécessité d'affirmer non seulement leur contribution dans le secteur des arts, mais aussi celle de penser «en termes de carrière et d'avancement», c'est-à-dire en termes économiques, si elles veulent assurer leur place au sein de ce secteur. De là, l'idée de présenter l'exposition à l'Édifice Ville-Marie.

Par ailleurs, même si une exposition collective pouvait fournir à certaines l'occasion de brandir l'épouvantail du manque d'homogénéité, il faut souligner que le regroupement des œuvres d'Actuelles 1, particulièrement par la *diversité* qui le caractérise, ne réussit pas à diluer la force des expressions individuelles au sein d'un fait collectif (et l'on ne peut que s'en réjouir). En effet, Actuelles 1 résiste à une tenta-

tive d'appréhension globale, et la visite de cette exposition est marquée par le sceau de la *fragmentation*, ce qui favorise l'individualité. Fragmentation dans le parcours de l'aire de l'exposition d'une part, mais aussi et surtout sur le plan des œuvres elles-mêmes. A ce sujet, consulter le très bon essai de Christine Ross présenté dans le catalogue, où les œuvres sont abordées sous l'angle de la *vision holographique*, à partir des positions de Robin Morgan sur le féminisme des années 80.

Vingt-trois artistes.

Vingt-trois femmes.

Vingt-trois œuvres.

De Françoise Sullivan à Isabelle Bernier, de Lise Landry à Lise Labrie, de Francine Larivée à Monique Mongeau, en passant par Brigitte Radecki, Manon Thibault, Diane Laurier, pour n'en nommer que quelques-unes.

D'un immense château de sable à des gravures sur bois, de photographies xerox à un jardin de mousses naturelles, d'un sarcophage à des tableaux, de dessins à une énorme vache-abri...

Impossible de tout noter ici, mais ce qui paraît se dégager de toutes ces pratiques, c'est un débordement des préoccupations des artistes, un éclatement dans de nouvelles directions, des questionnements autres qui émergent. Une exploration, une ouverture. De sens et des sens. Les références autobiographiques lisibles dans certaines œuvres des femmes artistes, de même que la focalisation autour du *fait femme* semblent se doubler (cela est particulièrement visible dans le cas des installations) de préoccupations qui ne sont pas étrangères à une remise en question du rapport entre nature et culture: la sphère des approches du réel s'élargit et se complexifie... Actuelles 1 permet d'imaginer que les femmes artistes débouchent maintenant sur le grand axe politique-écologie-survie-femme (dans l'ordre ou le désordre...)

Ne serait-ce que pour cette raison (et vian! voilà les partis pris de l'auteure), l'exposition Actuelles 1 devrait ajouter un autre bon point à la fiche de la qualité des œuvres des femmes artistes.

1. Actuelles 1, du 21 octobre au 12 novembre 1983.

Céline CAMIRAND

QUÉBEC

ARTS TEXTILES MULTIDISCIPLINAIRES

L'exposition tenue à la Galerie Anima G¹, au sommet du plus haut édifice de Québec, réunissait des pièces de toute tendance de vingt-cinq artistes membres du Conseil des Arts Textiles. Symbolisant à la fois le passé et le futur, l'événement juxtaposait, à partir de cette vue imprenable sur une *ville d'histoire*, des travaux de facture traditionnelle et expérimentale.

*Mais où est donc Barbie?*², demandait Marielle Chouinard, soulignant ainsi la percée des arts textiles dans le monde multidisciplinaire de l'art actuel. Elle sous-entend que le métier de tisserand est un métier de femme; elle égratigne et ironise, dans un geste pathétique, l'image symbolique d'un futur promis et inscrit dans la vie de toute femme: le conte de fées, la robe de mariée, la femme, jouet de sa condition. Travaillant le style design d'étalage (tout comme dans son *Environnement pour poisson rouge*), éloignée de toute tradition, Marielle Chouinard utilise le langage artistique pour véhiculer sa conscience sociale.

Dans un même esprit de reformulation, Louise Bérubé-Charbonneau, dans *Geste rituel d'une arhythmie*, façonne de grosses enveloppes. La pulpe chinée et vaporisée remplace la laine et le canevas par lesquels on reconnaît une tapisserie.

Caractéristique du décloisonnement de l'expression artistique, l'engouement pour la recherche formelle, plastique et technique investit les arts textiles jusqu'à opposer les styles, les genres et les créateurs qui pratiquent un art considéré comme patient et méticuleux.

Respectant un métier difficile, Huguette Boucher, dans *L'Attente* (laine et soie), réalise en haute lice, dans le genre Aubusson, un motif traditionnel. Bruno Dubois, dans *Déploiement*, expose une maquette prometteuse qui permet d'apprécier le raffinement de ses dons de coloriste. Et Michèle Bernatchez³, dans *Convergence*, en haute lice (mohair, lin, coton, laine), exploite habilement les textures et les couleurs pour tisser une surface à la fois harmonieuse, chaude et sensuelle.

De la vertu grecque, transfigurée loin de l'Odysée, subsiste le désir ardent d'imposer une discipline liée au souvenir d'un bonheur perdu et dont la quête incessante se formule comme un mythe sous les doigts agiles des liciers. Ce sentiment d'un moment intérieur intense, transposé dans la laine, organique et généreuse, exprime d'une manière secrète ce que Jung appelle l'«inconscient collectif».

Le format dans lequel se traduit l'expression déborde le lieu privé. Par l'ampleur qu'elle se donne, la tapisserie dérobe l'espace, assujettit les volumes, rythme la perception, paraît moins intime que publique. Généralement fonction de commandes, la tapisserie devient un art d'intégration, un vêtement sur mesures pour des lieux où le regard sensible s'accroche à l'aventure de la découverte et de l'émotion. La grande liberté des créateurs met alors en question la matière; l'œuvre crée son propre espace.

GUY LEMIEUX - DU LICIER AU PEINTRE

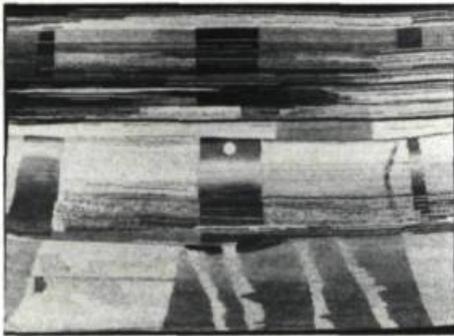
Dans les récents travaux⁴ du peintre et licier Guy Lemieux, on retrouve les mêmes questions à l'égard de la mémoire, du temps et de l'espace. En troquant son métier et ses laines pour le pinceau et la toile, Guy Lemieux renoue avec un art qui lui permet d'affirmer son talent aussi bien que ses thèmes⁵.



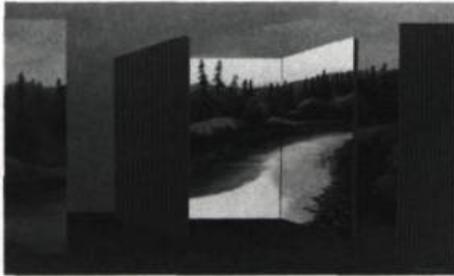
6. Installation de Francine LARIVÉE
Mousses en situation. Test 1.
(Phot. Y. Boulерice)



7. Installation de Brigitte RADECKI
Château de Sable, 1983.
Ciment, aluminat, sable, miroirs.
3,05 m x 6,71 x 2,90
coll. artiste
À gauche, Diane LAURIER
Et Meu, racine latine d'Emos, 1983.
Laine et divers matériaux
2,13 m x 2,74 x 6,10
coll. de l'artiste
(Phot. Y. Boulерice)



8. Michèle BERNATCHEZ
Convergence.
Tapisserie.
(Phot. Yves Martin)



9. Guy LEMIEUX
Entre-temps, 1983.
Acrylique sur toile;
1 m 16 x 1,93.
(Phot. Claire Morel)

A partir d'un projet de structures, il visualise un espace, une salle d'exposition, dont les cimaises accrocheraient des pans de nature offerte à l'œil. Tableau dans le tableau, macrocosme en microcosme, le principe rejoint une philosophie de la contemplation, un moment arrêté, figé, nécessaire. Construisant un lieu pictural neuf, Guy Lemieux paraphrase l'imagerie de ses cartons de licier: des paravents ouverts sur un ruisseau, une forêt; un paysage dans lequel s'égarer, comme dans le labyrinthe d'une mémoire éternelle, à la recherche d'un temps infini; lieux de silence sous les tons glauques d'une lumière onirique.

Un complément didactique (photographies et vidéo) sur l'œuvre et la carrière de Guy Lemieux accompagnait l'exposition, rappelant que l'événement tout entier a été conçu par les finissants du programme d'études de Direction de galerie d'art⁶. L'organisation de l'exposition a donc été confiée aux «apprentis galériens» qui subsaient, ainsi, l'épreuve finale de leur aptitude à diriger une galerie d'art et à intégrer, par la pratique, les notions acquises en une année d'études.

Un ensemble de cours portant sur des sujets d'ordre esthétique (histoire de l'art), technique (moyens d'expression) et administratif (gestion) a conduit le Cegep Garneau à mettre sur pied un programme d'études qualifié de «première au Québec».

En plus d'insister sur les aspects d'enrichissement personnel, le programme promet de familiariser avec le monde complexe de l'art, de former adéquatement aux exigences des agents de galerie d'art dynamiques, compétents et communicatifs, de façon à ce qu'ils puissent, dans l'acquisition des œuvres d'art, apporter leurs connaissances aux collectionneurs, aux compagnies, aux centres d'art, aux galeries et aux organismes privés ou publics.

Démystifiant le milieu, faisant figure de pionniers dans un domaine aléatoire souvent laissé à la débrouillardise, à l'esprit d'entreprise et à la personnalité des élus⁷, Claude-Élisabeth Bouchard, instigatrice du projet, et le Cegep Garneau proposent la démocratisation et l'étude systématique d'un phénomène passionnant.

1. Du 27 novembre au 16 décembre 1983.
2. Assemblage (tulle, plumes, structure, confettis).
3. Cf. L'article de Michèle Bernatchez et Jean Tourangeau, *La Tapisserie à Québec*, dans *Vie des Arts*, XXI, 85, p. 53-57.
4. Complexe Saint-Amable, du 16 au 30 octobre 1983.
5. Cf. Un article de Bruno Dubois, dans *Vie des Arts*, XXVII, 109, p. 65.
6. Programme de vingt-deux cours de 45 heures; offert par le Cegep Garneau depuis janvier 1983.
7. La galerie d'art, à la manière des Durand-Ruel, Vollard ou Kahnweiler, est une aventure personnelle, unique, mystique, prophétique... et lucrative.

Daniel Morency DUTIL

OTTAWA

LE LIVRE ILLUSTRÉ AU QUÉBEC ET EN FRANCE, DE 1900 A 1950

Jean-René Ostiguy, conservateur et documentaliste de l'art canadien à la Galerie Nationale, est l'organisateur d'une exposition ingénieuse et passionnante où s'expriment les ressources merveilleuses du livre d'artiste, tel qu'il est publié au Québec et en France. C'est en comparant vingt-cinq livres québécois et leurs pendants français (un choix portant sur le dessin et sur le moyen d'expression) que M. Ostiguy nous fait découvrir les similarités et les différences de style et d'iconographie.

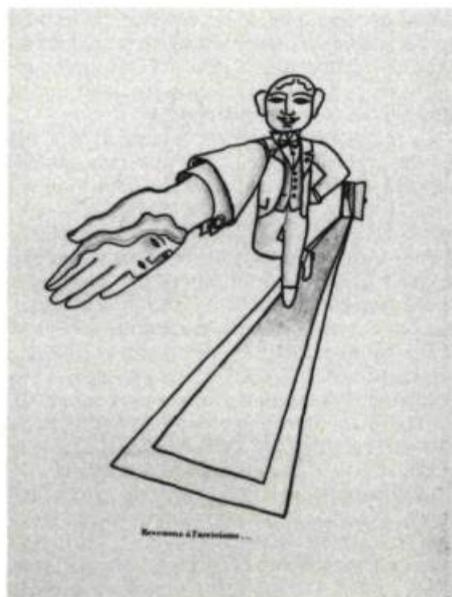
Il faut dire qu'avant le retour de la gravure sur bois, la photographie constituait un procédé très utilisé dans l'impression en offset et dans le cliché au trait: dans les ouvrages du début du 20^e siècle, l'encadrement s'ouvre en quelque sorte et laisse l'image se répandre sur la page imprimée. Puis, à partir de 1928, l'usage de la gravure sur bois s'étend considérablement. Monotype et lino ont permis une maîtrise de cet art, et de cette maîtrise est né le livre d'artiste, heureuse harmonie entre l'écrivain et l'artiste, comme en témoignent les travaux de Gagnon, d'Holgate et de Duguay (Canada), et ceux des

frères Beltrand et de Paul-Émile Colin (France). Une troisième période enfin, celle du modernisme, est marquée par les créations audacieuses des fauves, des cubistes et des surréalistes, dont cette exposition nous fournit quelques spécimens avec des œuvres de Matisse, de Pellán et de LaPalme.

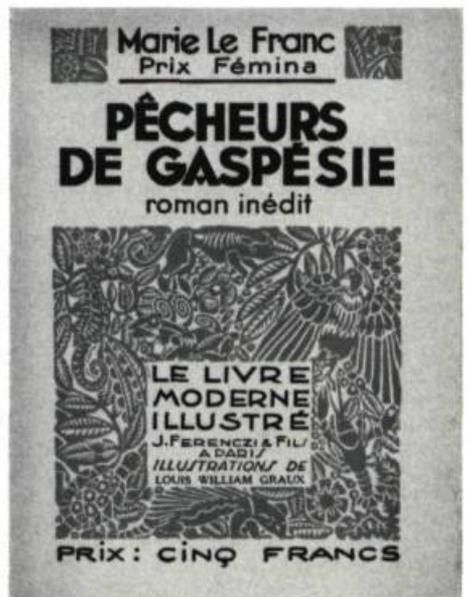
Parmi les parallèles établis, citons l'illustration de Clarence Gagnon pour *Le Grand silence blanc* de Louis Rouquette (publié à Paris, en 1928) laquelle, exécutée à l'aide d'un écran de soie à partir d'un monotype original, oppose des teintes de vert, de blanc et de noir sourds ainsi que des touches de jaune, aux tons plus voilés des gravures sur bois de Maurice Denis et Jacques Beltrand pour la *Vie de saint Dominique* (publiée à Paris, en 1919). Une certaine similitude apparaît toutefois entre l'élégante lettrine créée par Gagnon et la forme rectangulaire choisie par Denis et Beltrand.

Edy-Légrand, quant à lui, a conçu d'impressionnantes pages de garde pour un grand livre (30 cm sur 40) intitulé *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs et explorateurs français* (publié à Paris, en 1921). Réalisées au pochoir et exécutées à la plume avec des encres bleu vert, ces œuvres sont empreintes d'imagination et de l'animation qui règne sur ces navires où s'agitent des marins coiffés de tricornes, tandis que, sur les docks, des dames en robes à crinoline regardent le spectacle. Dans la même veine, l'illustration d'Henri Beaulac pour *La Famille Grenouille* d'Albert Bolduc (publié chez Fides, à Montréal, en 1944), une peinture en relief et à la gouache trichrome, rivalise de fantaisie et d'une éclatante vitalité.

L'illustration réalisée par Jean Benoît pour *Têtes rondes et Côtes-de-fer* de Jean-Pierre Houle (publié à Montréal, en 1944), peinture en relief et gouache à la plume, côtoie ici celle de Lucien Laforge pour *Les Infortunes d'Ogier le Danois* (publié à Paris, en 1913), une peinture en relief, à la gouache et à l'encre, exécutée au pochoir. Si Laforge, pour sa part, emploie plus de couleur, il existe néanmoins une ressemblance frappante, résultant du choix d'un quadrillage très marqué qui, dans les deux gravures, crée véritablement une symétrie.



10. Jean COCTEAU
Illustration pour *Le Secret professionnel*.
Paris, Éditions Sans Pareil, 1925, p. 85.
Dessin en couleur et pochoirs.
Paris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.



11. Clément SERVEAU
Couverture (d'après un bois gravé) adaptée à *Pêcheurs de Gaspésie* de Marie LeFranc.
Paris, J. Ferenczi et Fils (Coll. Le Livre moderne illustré, No 306), 1938.
Collection particulière.

Posées l'une près de l'autre, la gravure d'Henri Beaulac pour *Dans les bois* de Sylvain (publiée à Trois-Rivières, en 1940) et celle de Raoul Dufy pour l'*Almanach des Lettres et des Arts* (Paris, 1917) présentent, par le dessin d'un pêcheur à la ligne, ce qu'Ostiguy considère comme «quelque chose de quintessencié propre au début du XX^e siècle». D'autres comparaisons encore situent Pellan en regard de Jean Cocteau, Jean-Paul Mousseau face à Roberto Matta Echaurren, et Jacques de Tonnancour (Montréal), comparativement à André Derain (Paris). Dans ce dernier exemple, notamment, le dessin au trait de Tonnancour possède une sobriété et une expression tout à fait superbes et, bien que différent du Derain, le dispute à ce dernier en atmosphère et en caractère.

Il existe, en vérité, peu d'études sérieuses sur l'histoire du livre illustré canadien; mais la diffusion massive d'ouvrages comme *Maria Chapdelaine*, *Les Rapailages* et *Ristontac* a pourtant fait entrer, dans des centaines de foyers québécois, les œuvres d'illustrateurs tels Jean Lébédeff, Maurice Gaudreau et Robert LaPalme. Cette exposition s'efforce précisément de créer une prise de conscience de l'authentique patrimoine que représentent les livres illustrés, patrimoine qui n'est bien connu, à l'heure actuelle, et principalement, que des spécialistes du livre. Ostiguy voit donc, dans le livre illustré, un instrument précieux pour retracer à la fois l'histoire de l'art et celle de la bibliophilie au pays.¹

1. Tenue à Ottawa jusqu'au 27 novembre 1983, l'exposition a séjourné au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 20 janvier au 19 février 1984, puis au Musée de Kitchener-Waterloo, du 1^{er} au 25 mars.

Anne McDOUGALL
(Traduction de Laure Muszynski)

GIUSEPPE PENONE – UNE BRÈVE NOTE

J'avais apprécié l'œuvre de Giuseppe Penone pour son ingéniosité (je sais qu'il faut faire attention à l'usage du mot «génie»), pour l'hétérogénéité des résultats plastiques élaborés à partir d'un système cosmique de rapports à la nature. Une réalité englobante qui nous ramène à des détails oubliés ou insoupçonnés: la peau ou l'écorce, la sueur et la sève, les poils, la respiration. Cartographier des processus naturels à peine perceptibles, découvrir des choses cachées, mettre à jour des éléments internes, et fonder une œuvre sur ces bases. Une synthèse personnelle, un univers étonnant, une réflexion profonde, une acuité d'observation.

Le travail de Penone comporte aussi un aspect didactique et démonstratif, en exposant les principes mêmes de la sculpture (addition, soustraction, moulage, empreinte), en dévoilant certains mécanismes de la création plastique. Beaucoup d'œuvres sont simples d'aspect, mais leur exégèse révèle des procédés de réalisation plus complexes qu'en apparence. C'est sur ce point que l'on pouvait buter, en visitant l'exposition de la Galerie Nationale¹. Le mode d'emploi: il est parfois difficile de lire ces œuvres à moins d'avoir lu les textes qui s'y rapportent ou d'être accompagné par un guide attentionné. *Être rivière*, de 1981, constitue un cas limite: deux pierres presque identiques sont posées sur le sol, et liées seulement par une dialectique conceptuelle et poétique. La seconde



12. Giuseppe PENONE
Sentier, 1983.
Bronze coulé.

pièce, extraite d'un bloc, est sculptée par l'artiste à l'image de la pierre de rivière, refaisant ainsi le processus d'érosion naturelle. La présentation des œuvres suscite des problèmes d'ordre muséologique: aurait-il fallu les secondariser d'illustrations expliquant leur réalisation? Mais, à ce moment-là, le tout ne prendrait-il pas des allures archéologiques ou anthropologiques? Quelles sont les solutions mi-toyennes?

Il y a chez Penone un effet indépendant de l'exposition: la *solitude* des œuvres, qui se réaniment pourtant lorsqu'on ravive le souvenir des étapes de leur fabrication. Ce sont des sculptures gestuelles – certaines d'entre elles sont justement intitulées *Grand geste végétal*, de 1983, ou *Double geste végétal/hache*, de 1982. Toutefois, ce sont des gestes durcis, matérialisés, avec une histoire propre. Les objets semblent se dessécher après les interventions qui les ont façonnés; ils deviennent des reliquaires. Je pense aux empreintes de plâtre moulées à partir de traces d'animaux, à la taxidermie même... Ce qu'il y avait d'admiration se transforme presque en répulsion! Le système cosmique est clos, circulaire, en dépit de tout ce qu'il englobe. La nature retrouvée prend des allures de reconstitution, elle devient recroquevillée, tout comme une plante sauvage qui se fane à force d'être manipulée.

Il y a toujours danger de saturation avec les œuvres qu'on aime. L'enthousiasme se désagrège, c'est la fin de l'adulation sans réserve, c'est le début d'un doute et d'un questionnement, ce qui en soi n'est pas une mauvaise chose. L'art de Penone est romantique, ce qui me plaît; à bien regarder cependant, le souvenir et ses aspects morbides de relique sont contenus dans la notion même de romantisme. Il suffit d'évoquer certains objets de Joseph Cornell, très beaux par ailleurs, tels les *Homage to the Romantic Ballet* réalisés durant les années 40: l'image d'une danseuse, des fragments de bijoux et de cristal brisé, du tulle, des ailes de papillon,...

Le catalogue de l'exposition est un fort bel objet, grâce au graphisme aéré et soigné d'Angela Grauerholz. Hors de cela, on a fait remarquer qu'il représente plus que la manifestation elle-même². Le nombre d'œuvres documentées dépasse largement celui de la présentation à la Galerie Nationale. A la limite, il serait possible de dire qu'une exposition accompagne le catalogue! C'est le propre de tout document suffisamment volumineux que de s'imposer en transcendant, en dépassant les œuvres qu'il

commente, au moins pour l'histoire en train de se faire, et qui sera éventuellement révisée plus tard. C'est le paradoxe: à son tour, le catalogue est une relique sur laquelle on finit par se baser, par delà les objets offerts à la perception. L'esprit du catalogue réalise ici le compromis entre une expertise importante sur l'œuvre d'un artiste (Penone), et un texte qui colle de près à une collection d'objets qu'il est nécessaire de réduire, faute d'espace et de fonds. Une fois la mémoire de l'exposition passée, c'est pourtant la première option qui subsistera en sauvant les apparences...

L'œuvre de Giuseppe Penone ne propose pas de critique sociale ouverte et n'affiche pas la truculence des peintres trans-avant-gardistes italiens. En ce sens, c'est un choix parfait pour la Galerie Nationale, qui ne pourrait pas vraiment se permettre de prendre des risques. Le type de l'exposition Penone rejoint celle de Richard Long montrée dans les mêmes lieux, l'année dernière, presque à pareille date. Ces deux manifestations nous permettent d'interroger la vocation de la Galerie Nationale: supposément le premier lieu de diffusion d'un pays, ne devrait-elle pas présenter des expositions nationales (collectives) parallèles à ce qu'elle peut produire en art canadien, plutôt que de tabler sur les célébrations individuelles de grandes réputations?

Un autre détail: les expositions de Long et de Penone n'échappent pas à la mode des œuvres in situ, grâce auxquelles on aura réussi internationalement à systématiser et à standardiser les processus d'intervention sur le lieu ou le paysage. Artistes, voici votre terrain de jeu; prière de ne pas en dépasser les limites, ou si peu... D'ailleurs, c'était exactement le même mur qui a servi de support au *River Avon Ottawa Mud Circle* de Long³ et à *Pression* de Penone...

1. Préparée par Jessica Bradley et présentée à Ottawa, du 7 octobre au 4 décembre 1983. Un catalogue accompagne l'exposition qui s'est également rendue au Musée de Fort Worth, du 28 janvier au 14 mars 1984, et ira au Musée d'Art Contemporain de Chicago, du 13 avril au 10 juin 1984.

2. Voir Francine Dagenais, *Ephemera Fossilized*, dans *Vanguard* de février 1984.

3. Sur l'équivoque de cette œuvre, voir Trevor Gould, *The Long Way Round – Richard Long*, dans *Parachute*, N° 30 (Printemps 1983), p. 59-60.

Denis LESSARD

PAUL-VANIER BEAULIEU CINQUANTE ANS DE PEINTURE

Ah! doux souvenirs de nos premières années universitaires. Mille réveries logaient dans nos têtes d'adolescents lorsque nous voyions projeter sur l'écran argenté les diapositives qui nous montraient les grands mouvements de l'art de notre siècle. Tout commençait sous un soleil torride de Provence, à l'ombre de la montagne Sainte-Victoire et, en passant par les klaxons de Paris, le brouhaha de Montparnasse et des manières, l'artiste a su montrer son talent de plasticien. S'agissait-il d'une rétrospective ou d'une exposition conventionnelle étant donné que les œuvres exposées s'échelonnaient des années 1920 jusqu'à 1982? Également, plusieurs toiles furent rentoilées et restaurées, ce qui témoigne du grand professionnalisme de la galerie.

Telles sont les images de l'exposition de Paul-Vanier Beaulieu¹. Voir ses œuvres, c'est comme assister à un cours sur l'art du 20^e siècle. Par l'éclectisme des sujets, la disparité des genres et des manières, l'artiste a su montrer son talent de plasticien. S'agissait-il d'une rétrospective ou d'une exposition conventionnelle étant donné que les œuvres exposées s'échelonnaient des années 1920 jusqu'à 1982? Également, plusieurs toiles furent rentoilées et restaurées, ce qui témoigne du grand professionnalisme de la galerie.

Né en 1910, au square Saint-Louis, à Montréal, Paul-Vanier Beaulieu fit ses études à l'École des Beaux-Arts de Montréal (1927-1929). En 1938, il s'installe à Paris, dans un atelier de Montparnasse où il vit et peint pendant près de trente-cinq ans. Là, Beaulieu découvre les œuvres de Vlaminck et de Rouault et rencontre Derain, Marchand et, également Picasso «qu'il n'arrive pas vraiment à saisir à l'époque mais dont les conseils lui sont précieux»². Arrêté en 1940 et interné dans un camp de concentration, à Fresnes, il y réalisera plusieurs portraits dont celui de son compatriote Dalaire. En 1947, il est rapatrié au Canada et expose régulièrement. Après plusieurs voyages en France, tous de durée différente, il est de retour pour de bon au Québec, en 1976, et se fixe dans les Laurentides où il continue de peindre.

Une toile de jeunesse, une scène d'hiver canadienne exécutée en 1929, évoque essentiellement les manières de Clarence Gagnon et de Maurice Cullen. Cependant, dans ses œuvres parisiennes, beaucoup plus personnelles, nous sentons la présence de Vlaminck, et ce, par sa nouvelle façon de définir la lumière et sa nouvelle exploitation de la ligne de contour. Cette dernière sera raffermissée dans un portrait frontal intitulé *L'Égyptienne*, œuvre élaborée au camp de concentration. Comme Rouault, il rompra la couleur par sa complémentaire et utilisera une palette d'où seront bannies toutes teintes éclatantes.



13. Paul-Vanier BEAULIEU
Nature morte à la bouteille, 1982.
Huile sur toile.

Ensuite, viennent les thèmes provençaux. Une des toiles, baptisée *Dés, fond de Provence*, de 1952, offre une perspective cézannienne qui laisse entrevoir un certain glissement vers l'abstraction. Beaulieu n'a jamais pratiqué la peinture abstraite de façon automatiste. A son propos, on écrira que «si la couleur se met à l'inspirer par taches, il y a pourtant chez lui une nette volonté de libérer celle-ci du cadre où la figuration l'astreint bien que les éléments figuratifs y soient toujours décelables»³. Malgré que Beaulieu ne soit demeuré dans l'abstraction que pendant peu d'années, il a su garder pour sa peinture à venir la tache de couleur vive. Des tableaux, tels que *Saint-Sauveur* et *L'Estérel*, de 1974, montrent bien cette nouvelle approche figurative. Ces paysages témoignent-ils quelque peu de sa rencontre fortuite avec Nicholas de Staël, lors de l'un de ses nombreux séjours à Paris?

Au crépuscule de sa vie, tombe la neige du souvenir. Aujourd'hui, Beaulieu peint des toiles semblables à celles des années 1950, mais la couleur qu'il utilise sera beaucoup plus vive, un acquis de ses années d'abstraction. Avec nostalgie, il retourne à ses sujets de jadis, ses premières bouteilles, ses poires, ses pommes et ses fleurs. Ah! neige douce et tremblante, monotone et mélancolique. Cependant, malgré la monotonie et la mélancolie des sujets, Beaulieu est un peintre qui, sur le plan plastique, a toujours su évoluer, et c'est là sa grande qualité, sa jeunesse. Bien qu'on l'ait traité de maniériste, il aura donné à la peinture québécoise quelques directions qui ont fait d'elle ce qu'elle est aujourd'hui.

1. Paul-Vanier Beaulieu - Cinquante ans de peinture, à la Galerie d'Art Vincent, au Château Laurier, à Ottawa, du 30 octobre au 4 novembre 1983.
2. Michel Beaulieu, *Paul-Vanier Beaulieu*. La Prairie, Éditions Marcel Broquet (Coll. Signature), 1981, p. 16.
3. Ibid., p. 24.

Yves LAROCQUE

NEW-YORK

FUTURISTES ET FUTURISME AUX ÉTATS-UNIS

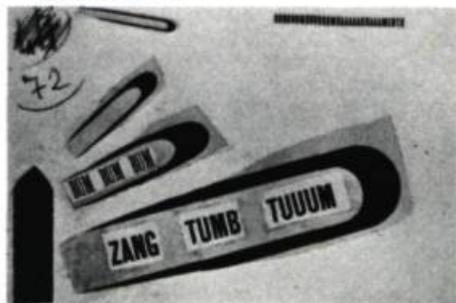
L'œuvre des futuristes italiens est déjà bien connue en Amérique du Nord puisqu'une large part de leur production picturale se trouve au Musée d'Art Moderne de New-York et dans deux grandes collections privées, également new-yorkaises. Cette connaissance s'est encore approfondie récemment avec l'ouverture des Archives Marinetti à l'Université Yale. Ces archives, confiées à la Beinecke Library en 1977, étaient depuis lors en cours de dépouillement, et ce n'est que cette année que l'on a pu voir l'originalité futuriste dans toute sa splendeur et dans ce qu'elle a de plus vif. Dans une exposition intitulée: *The Futurist Imagination. Word + Image in Italian Futurist Painting, Drawing, Collage and Free Word Poetry*, le musée de l'Université Yale a montré une sélection de tableaux futuristes provenant de la Collection Malbin et du Musée d'Art Moderne de New-York, mais aussi et surtout un ensemble de dessins et de collages futuristes, jamais encore révélés et provenant tous de l'ancienne collection privée de la fille de Marinetti. Cet ensemble de collages contenait des œuvres d'Azari, Balla, Boccioni, Buzzi, Cangiullo, Pasqualino Cangiullo, Mario Carli, Carlo Carrà, F.T. Marinetti, Angelo Rognoni, Luigi Russolo, Severini et Mario Sironi. Cette exposition était accompagnée d'une seconde exposition, intitulée *F.T. Marinetti and Futurism*, qui se tenait à la Beinecke Rare Book

and Manuscript Library. Aux premier et deuxième étages de cette splendide bibliothèque, étaient exposés 121 documents, en grande partie inédits, provenant des Archives Marinetti. Parmi les documents les plus importants, quelques pages des *Carnets intimes* de F.T. Marinetti de 1895-1898 et de 1915-1916 reproduisant des dessins de guerre et de nombreuses lettres dont une de Nicolai Koulbin et une autre de Wadim Shershenevich. Enfin, au département d'architecture, se tenait simultanément une remarquable exposition de maquettes d'immeubles et d'usines futuristes, maquettes réalisées à partir des plans et dessins de Sant'Elia et de Chiattione par des artistes professionnels américains. Le British Art Center de Yale présentait enfin, en même temps, une exposition sur *Blast: The British Answer to Futurism*, exposition de dessins et de gouaches de Wyndham Lewis, Lawrence Atkinson, David Bomberg, Jacob Epstein, Henri Gaudier-Brzeska et Edward Wadsworth.

Donc, pendant un mois, ce fut une série d'expositions rétrospectives qui, après celle de Philadelphie en 1980-1981, ont servi à faire le point sur l'importance des avant-gardes européennes dans l'histoire de l'art moderne.

Jean-Pierre de VILLERS

14. F. T. MARINETTI
Bombardement, 1915.
Collage sur papier; 22 cm x 31,1.
Coll. L. Marinetti.

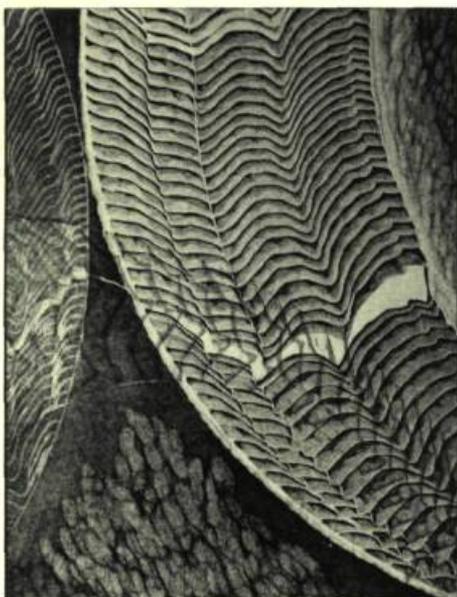


PARIS

LES BOIS GRAVÉS DE FRANCINE BEAUVAIS

Elle est vive, impressionnable, certainement combative, et elle aime si fortement la vie que, dès notre première rencontre, elle me dira: «Si je travaille tant, c'est que j'ai une hantise folle de la mort!» Alors, elle s'est inventée toute une symbolique de spirales, de coquillages, une notion du temps et de l'espace qu'elle exprime dans un mouvement d'ondes qui deviennent vibrations, et tous ces gestes se concrétisent dans de très jolis bois gravés de couleur, qu'elle exposait aux Services Culturels du Québec à Paris¹.

On est d'abord frappé par la solidité de cette œuvre, toute de nuances et de finesse; Francine Beauvais, d'apparence fragile, sait manier les gouges et le couteau avec précision et fermeté. Cette petite femme, «préfère le bois gravé à tout autre forme d'expression à cause de la sensualité du bois, du travail qu'il permet d'aborder, de la lenteur avec laquelle l'on doit travailler, ce qui exige beaucoup de réflexion et une technique impeccable... il faut jouer avec le bois, l'apprivoiser au rythme du cœur...» C'est ainsi que naissent ces surfaces aux coloris délicats, qui laissent toute latitude à l'imagination.



15. Francine BEAUVAIS
Le Passager clandestin, 1982.
Bois gravé; 52 cm x 66.

Francine Beauvais déborde de vitalité et d'activité; elle fait partie de cette génération qu'on est convenu d'appeler de la *révolution tranquille* parce que cette révolution avait exclu la violence et avait opté pour la liberté dans le travail! Après un passage dans les ateliers d'Albert Dumouchel, elle poursuit opiniâtement sa recherche à Paris, puis à Tokyo, enfin à Genève. Elle écrit: «La liberté que je m'accorde demeure la saisie éphémère d'un instant, d'un signe, d'un objet, d'une suggestion de la réalité. Ma façon de sentir reste fidèle à l'émotion, à la mémoire, à l'inconscient. Ma façon de faire: un corps à corps avec la matière.» On peut dire qu'elle donne une dimension nouvelle à la gravure sur bois qu'on a l'habitude de considérer comme une illustration de texte, mais Beauvais décide d'en finir avec cet art d'accompagnement, et ses bois sont présentés comme des œuvres autonomes. Elle dit encore: «Le bois gravé, c'est long à faire, ça exige beaucoup de temps et de patience, c'est pour cela que les jeunes sont rebutés, et c'est dommage!»

L'exposition de ces bois gravés, qui s'échelonnent de 1978 à nos jours, nous a permis d'apprécier cinq années de travail. Les sujets puisés dans les repaires de l'inconscient, sans être monotones, sont uniformes cependant: couleurs, ondes et suggestions de nautesques, somptueux, d'une magie tirée des profondeurs de la mer. Puis l'artiste, au fur et à mesure de son évolution, accède au dépouillement pour ne garder que la surface des vagues, dans un jeu décoratif d'ondes et de lumière. Le tout fait appel à un monde onirique, un monde d'évasion; ainsi la gravure intitulée *Le Temps* présume une interrogation cruelle: un grand oiseau se jette dans une conque marine... l'on suppose un appel... cette ouverture béante pourrait bien être celle du néant?... mais la limite du temps inéluctablement!... Où cet autre au titre évocateur, *L'Entre temps*, où l'on soupçonne une forme féminine qui danse, à moins qu'elle ne brandisse le poing ou qu'elle ne se sauve, ou qu'elle ne plonge dans le vide?... le tout voilé d'ondes sinieuses et parallèles de tons pastels.

Deux bois gravés de 1983 aux titres poétiques, *De l'ombre à la lumière* et *La Marche sacrée*, ne laissent subsister que la relation couleurs-lumière-ondes vibratoires, et restent dans la perspective de l'artiste d'exprimer son obsession du mouvement, du temps et de l'espace.

L'exposition a présenté une œuvre cohérente et sympathique qui ouvre une ère originale à la gravure sur bois.

1. Du 8 novembre au 12 décembre 1983.

Thérèse RENAUD LEDUC

UN AUTRE ENVOL DE RIOPELLE

Dans un Paris vivant, l'aventure de la Figuration libre des artistes plus jeunes placés dans l'orbite du succès au moment d'un fort retour vers la figuration traditionnelle ou *nouvelle*, Riopelle vient¹, devant un public déjà blasé, ébranler des notions et des valeurs conjecturales, briser certaines formules offertes aux regards d'aujourd'hui. Dans le dialogue engagé, l'art de Riopelle prend l'allure d'un riche monologue qui enrichit les autres. Pour Riopelle, comme pour les autres artistes authentiques, la question de la figuration ou de la non-figuration, d'art formel ou informel, trouve sa réponse dans l'existence des formes diverses d'expression qui manifestent une même sensibilité ou un même thème, orientés vers soi-même, le temps, le lieu.



16. Jean-Paul RIOPELLE
Plectoplane des neiges, 1983.
Acrylique, huile sur papier marouffé sur toile; 68 cm x 98.
(Phot. Galerie Maeght)

Le cycle des Oies blanches provient de visions et du sentiment d'une nature vécue et assumée. Un premier émerveillement pour la nature – un spectacle qui fait mieux saisir les significations, les émotions. Valeurs de couleur, de lumière, structures et formes, se déterminent dans l'enjeu entre l'illusion du réel et l'imaginaire du mythe, et, particulièrement, par la sensibilité du peintre. En quête de la nature-paradis, du paradis perdu, Riopelle, fort de sa pérennité, vivant selon le rythme du renouvellement, joint par son art, à notre temps de rupture par multiples contraintes, la création populaire, le folklore ancestral. Intimement lié à sa terre d'origine, le Grand Nord, vision de l'infini, il présente des affinités avec la douceur de l'Ile-de-France qu'il a adoptée.

L'artiste, lui-même explorateur du ciel, est séduit par les oies blanches, des oiseaux migrants pleins de vie, harmonieux par leurs mouvements et la somptuosité de leur plumage. Souvent, en même temps que l'œuvre luxuriante par sa texture, sorte de rappel des végétaux ou des minéraux, se présente l'image des oiseaux, des hiboux ou des perroquets. Son regard attentif et émerveillé suit les sillages

éphémères, sans trace, du vol des oies blanches sur l'écran du ciel ou sur la terre ferme des étapes transitoires, sources de rêves, de notations exaltées, d'œuvres exaltantes.

Riopelle, observateur attentif et passionné, surprend l'essentiel de la vie de la nature et de ses habitants sauvages et le traduit dans des études et des œuvres innombrables. Il y a quelque temps, il a lui-même confessé que, pour la série de dix lithographies sur les hiboux, il a fait plus de deux mille dessins. L'écriture inscrite dans le ciel par les oies migratrices, leur existence mystérieuse, l'élégance de leurs mouvements, ont trouvé leur expression dans le mythe et dans l'image. Ces êtres vivants, les oiseaux, qui ont le privilège de planer dans les hauteurs, de défier le reste du monde, ont toujours excité notre imagination qui leur accordait une valeur magique et symbolique. Partout dans le monde, à travers les âges, leur présence a été interprétée comme une manifestation de signes aux connotations diverses, le plus souvent solaires, comme messagers des rythmes de la nature, comme annonceurs périodiques des changements de saison. Ils constituent un calendrier astral, effeuillé par leur apparition ou leur disparition, par le rythme du temps qui passe, par le rythme du temps immuable.

Une analyse approfondie et persistante de ce thème mène l'art de Riopelle vers une expression plus intense, vers une exaltation toujours spontanée; une fluidité donne une cohérence de sentiment et de vision, émouvante dans ses tenants et ses aboutissants. Peinture de geste, parfois graphisme peint, vocabulaire de signes dynamiques, la série des Oies blanches est loin de l'abstraction automatiste; elle se personnalise en un art vivant. Taches et tracées de peinture, de lumière et de couleurs nettes s'ensuivent dans un jeu gai, libérateur. C'est le dévouement de l'artiste dans sa joie de vivre et de revivre son émotion. Un changement de texture se produit: passage d'une peinture grasse, étalée en plusieurs couches de pâte massive et parfois rugueuse, vers des transparences qui reçoivent d'une autre manière les grumeaux épais de matière, sur un fond plus aérien, d'une consistance plus légère. Contexture picturale qui correspond à l'allégresse polychrome de tissus ou de broderies de tradition populaires et qui s'annonce comme de belles journées d'hiver ensoleillées ou d'un printemps qui commence et renouvelle la végétation en train de couvrir la terre dénudée.

Ce monde varié de formes et de couleurs, de transparences et de structures matérielles, se reconstitue aussi dans de grands assemblages composés par des découpages et des collages formés de lamelles de bambou ou de réseaux métalliques et de feuillages, un autre type d'approche des réalités naturelles. De la frénésie médiumnique déchaînée dans des trames denses de peinture – vision particulière à Riopelle – l'ardeur actuelle du geste s'organise en un agencement sans failles. Solitaires ou en groupe, les oies entament une chorégraphie bien réglée, avec un naturel et une élégance de forme et de mouvement, dignes d'un récit ou d'un rituel. Des contours noirs ou blancs circonscrivent le cadre où, avec une grandeur cérémoniale, s'épanouissent ces présences emplumées.

L'intervention de blancs éclatants, commencée par Riopelle avec les *Icebergs*, se matérialise, aujourd'hui, dans les flocons blancs des oiseaux, mis en valeur par leur contraste avec des échos noirs. Tout se passe dans du bleu azur ou des gammes de bruns terreux, alors que le rouge franc des becs et des pattes augmente l'influx de vie. Pendant leurs étapes, on trouve ces migrants tassés en vrac sur le sol hospi-

tallier, tandis que les plus petits, des oisons gris, gisent dans des nids de fortune, mais leur espace de vie, de liberté, reste l'immensité sans contrainte du ciel. La peinture de Riopelle s'ac-complit dans la frénésie et la joie du travail, sans l'obsession du sujet. L'œuvre finie, il retrouve et comprend le chemin parcouru et abouti.

Plus que dans beaucoup d'autres cas, l'art de Riopelle apparaît comme un phénomène éner-gétique. Parti d'une rare sensibilité et de l'instinct, soumis ensuite aux émotions vécues et jusqu'aux impulsions retransmises, il dégage une poésie sauvage, sauvage comme les réalités qui irriguent la sève de sa vision. La person-nalité de Riopelle est singulière par le chemin parcouru, partant d'une nature, d'une âme de peintre, jusqu'à un art qui, par son pouvoir émo-tif, surpasse le réel, un art hors du temps.

1. A la Galerie Maeght-Lelong, de Paris.

Jacques-Adelin BRUTARU

LJUBLJANA

RENDEZ-VOUS A LJUBLJANA

LA MECQUE DE L'ESTAMPE

Ljubljana, 28 juillet 1983; chaleur accablante: 33 degrés à 7 heures du soir. De grandes ban-nières annoncent partout dans la ville la 15^e Biennale Internationale de Gravure¹. A quel-ques rues de la bruyante Titova cesta, le silence – piétons et bicyclettes – de l'aire culturelle en forme de triangle que dessinent le Palais des Congrès, l'Opéra et le Musée, la Galerie Natio-nale et le Musée d'Art Moderne qui se font face, ouvrant sur la perspective d'un immense parc de verdure. La Moderna Galerija est un bâtiment blanc de ligne horizontale, plus moderne et mo-deste que ceux qui l'entourent, vaste espace fonc-tionnel divisé en une quinzaine de salles. C'est aujourd'hui la Mecque de la gravure, et 1983 donne lieu à des manifestations jubilaires².

Instaurée, il y a trente ans, en pleine guerre froide, la première Biennale donnait «pour la première fois après la fin de la Deuxième Guerre mondiale [...] l'occasion de voir sous un même toit les créations de l'Europe de l'Est et de l'Ouest». Origine située par l'Histoire dans la ca-pitale slovène: «Dans les années de la lutte de libération nationale, parmi les combattants dans les forêts, la gravure s'est développée comme unique branche des arts plastiques qui, vu son caractère reproductif et son format sans exi-gence, a pu remplir une mission culturelle et mobilisatrice importante parmi les masses po-pulaires»³. Depuis, Ljubljana est devenue une référence dans la biographie de tout artiste, et la Biennale a pris des proportions impres-sionnantes.

OUVERTURE PLURALISTE

Qu'on en juge: 1300 estampes de 541 artistes venues de 57 pays sont exposées. La compé-tition proprement dite a attiré 694 participants dont 213 ont été sélectionnés par un jury you-goslave de cinq membres⁴. Outre l'Est et l'Ouest, elle intègre désormais certains pays non alignés et en voie de développement de l'axe Nord-Sud. On remarque cependant l'ab-sence du continent africain. Le classement et l'accrochage se font par états, ce qui aide le spectateur à pratiquer une très relative syn-thèse par impressions dominantes et évaluation d'ensembles.

Pour le visiteur occidental européen, ou à plus forte raison américain, l'intérêt principal réside dans l'observation du monde plastique, cultu-rel, mental, idéologique, des pays de l'Est. Il s'agit en fait de l'exploration d'une immense *terra incognita*, tant est vaste notre ignorance de leurs productions visuelles et de leurs traditions artistiques. Sans quoi, précisément, on parle-rait au pluriel des mondes plastiques de la You-goslavie, de la Tchécoslovaquie, de la Hongrie et, même, de la Slovaquie, de la Serbie, de la Croatie, car il y a sûrement entre ces régions de la République Socialiste Fédérative de Yougos-lavie au moins autant de différences qu'il y en a entre le Québec, les provinces de l'Atlantique et l'Alberta dans la Fédération Canadienne... Mais, là-bas comme ici, les appartenances transparaisent-elles dans la séméiologie de l'image, recouvertes, brouillées, dépassées qu'elles sont par les filiations internationales des tendances artistiques et des techniques gra-phiques? On le sait, c'est le mérite de ces confrontations que d'abolir ainsi frontières et œillères pour ne plus chercher parmi le nombre que l'affirmation de la qualité.

17. Sean RUDMAN
Sans titre, 1981.
Eau-forte; 20 cm 2 x 30,5.



LA QUINZIÈME BIENNALE

La qualité s'impose incontestablement dans des ensembles de haut niveau. Tchécoslova-quie, Bulgarie et Pologne fouillent la figuration humaine par des œuvres ouvertes au sens, nar-rations symboliques ou questionnement infor-mulé. Hormis quelques-uns, les artistes yougoslaves orientent leur travail vers des pré-occupations purement plastiques, et leur pré-sence est à la fois raffinée, précise et forte. Impeccabilité, épuration, cohérence, atteignent un sommet aux cimes du Japon, en noir et en couleurs. L'épuration va jusqu'à l'épure géo-métrique dans la production italienne de la quar-antaine, qui maintient la tradition *design* et son label de qualité. La présentation française est vraiment sans surprise, comportant (on serait tenté de dire: «encore») quelques maîtres

d'avant-hier: Hartung, Vasarely, Friedlaender, à côté de quelques *jeunes*: Titus-Carmel, Assa-dour, Rémusat.

Les pays anglo-saxons semblent se partager l'inventaire de la réalité, aimable, écolo et nos-talgique en Angleterre (de même en Suède); tohu-bohu coloré de la New Image aux USA. Nulle trace du retour de la gravure sur bois qu'on nous annonçait récemment à Toronto⁵. D'une manière générale, et c'est dommage, cette technique se fait rarissime, y compris en Alle-magne (RFA et RDA se rejoignent d'ailleurs dans une moyenne décevante). Seule la Chine maintient la tradition, et les quelques excep-tions ressortent d'autant plus, Aldo Neglia, par exemple, en Argentine. La délégation vénézué-lienne passe de un en 1979 à seize et constitue cette fois un ensemble remarquable. En renou-velant chaque fois son jury international⁶, la Biennale s'enrichit de sang neuf et réajuste l'image projetée par les différents pays.



18. Suzie ALLEN
Les Diableronnes, 1983.
Eau-forte; 25 cm x 30.

Et le Canada dans tout cela? Une participa-tion numériquement importante (vingt-trois ar-tistes pour vingt-neuf aux USA) et fort bien située, cette année, dans la première salle de la Galerija Moderna, en début de parcours. Sur ce nombre, sept étaient déjà présents en 1979⁷, et au moins autant viennent de l'Alberta. On re-marque un bon contingent de la jeune Galerie Noctuelle⁸, mais aussi une participation insuffi-sante du Québec. C'est donc sur un encoura-gement aux graveurs d'ici que je conclurai, pour qu'ils trouvent le moyen de se confronter à ce qui se fait de mieux dans leur discipline. Il faut au départ améliorer la circulation de l'informa-tion et l'efficacité des communications. C'est pourquoi je suis allée à Ljubljana.

1. Du 17 juin au 30 septembre 1983. Un volumineux catalogue accompagne l'exposition, 472 p. dont IX d'introduction, 162 de notices biographiques sur les artistes, chacun d'eux étant représenté par une photo N/B. Le même volume comporte le catalogue de l'exposition des Grands Prix 1955-1981 (p. 333-472).

2. Entre autres, deux expositions particulièrement intéres-santes. A la Galerie de Rihard Jakopic, exposition des qua-torze Grands Prix: Landeck, Adam, Soulagès, Hamaguchi, Rauschenberg, Vasarely, Tápies, Bernik, Kimura, Sutej, Mat-sumoto, Noda, Simotová, Anderle, et au Centre Culturel Cankarjev dom, toutes les gravures primées des artistes yougoslaves depuis 1955.

3. Préface de Tina Tomlje, Présidente de l'Assemblée de la Ville de Ljubljana.

4. Composé entre autres, à Ljubljana, de Zoran Krziznik, secré-taire général de la Biennale, et de Jure Mikuz, conservateur au Musée d'Art Moderne.

5. Leslie Luebers, Directrice du World Print Council à San Francisco, au colloque Visual Arts Ontario, 12-15 mai 1983.

6. Jury international formé, cette année, de Walter Koschatzky (Vienne); Zoran Krziznik (Ljubljana); Milos Lukes (Heidel-berg); Miodrag Protic (Belgrade); Pierre Restany (Paris); Bé-l-gica Rodriguez (Caracas); Elizabeth Underhill (Londres).

7. Ce sont: Pat Martin Bates, Jennifer Dickson, Patrick George, Miljenko Horvat, Al Klayman, Ann McCall, Gary Olson.

8. Avec Suzie Allen, Yvan Lafontaine, Lyndal Osborne, Sean Rudman.

Monique BRUNET-WEINMANN

BORDEAUX

SOL LEWITT, OU L'ESTHÉTIQUE DE LA CONCISION

L'œuvre de Sol Lewitt prend, avec les années, une autorité certaine. Ceci s'explique par l'étonnante qualité de cette œuvre qui s'impose comme l'un des signes majeurs de l'espace culturel développé depuis les années soixante. Sol Lewitt est celui qui a accepté sans détours une altération radicale de la pratique picturale et une traversée de la masse bruissante des discours critiques sans se laisser circonscrire. Son œuvre insiste à la fois sur la contrainte d'un art minimal et conceptuel et sur l'expansion poétique d'une esthétique souveraine. Cette position *décentrée* lui confère une authentique présence qui ne cesse de désamorcer l'illusion conventionnelle.



19. Sol LEWITT

«Le dessin mural est effectué plutôt légèrement à la mine de plomb, de façon à ce que les lignes fassent visuellement partie, dans la mesure du possible, de la surface murale.»

L'extrême condensation de la mise en scène opère une dilapidation du commentaire. L'œuvre ne pérorer plus mais *révèle*. Sans mode, sans figure, sans couverture abstraite, elle décèle les entrelacs infinis des crispations et des singularités d'un choix artistique. La réduction du jeu n'affecte pas l'enjeu. Sol Lewitt s'applique à saisir, avec une évidente discrétion picturale, une vérité ordonnée qui donne le sens de sa démarche qu'aucune projection métaphorique ne cautionne. Comme les anges éplorés de Giotto, la proposition picturale des dessins muraux souligne la violence d'un propos qui invite le regard à s'attarder sur ses surprenantes ressources.

Sol Lewitt attache plus d'importance à la conception de l'œuvre qu'à sa réalisation. Pour lui, c'est l'idée qui prime. Son travail consiste donc à élaborer des plans, aligner des idées et réaliser des dessins préparatoires. L'œuvre est ensuite exécutée par des assistants. Comme Paul Klee, Sol Lewitt place l'idée au-dessus de l'acte¹. Cette primauté de l'idée provoque un espace impossible où l'œuvre existe en dehors de la matérialité qui la constitue. Sol Lewitt emprunte à une voie aride qui implique une réactualisation des «devoirs du modernisme»². Ce qui compte, ce n'est pas la particularité technique qui crée l'œuvre mais «le processus mis en œuvre pour achever une idée».

Par ce parti pris, Sol Lewitt nous engage à reconsidérer sa situation d'artiste. Beaucoup plus préoccupé par la programmation de l'œuvre que par sa conclusion visuelle, il abandonne le rôle de l'artiste matérialiste plus ou moins visionnaire pour prendre celui du pur concepteur. Une fois l'idée de l'œuvre définie et la forme finale décidée, Sol Lewitt laisse les choses suivre leur cours sans intervenir et sans s'inquiéter de l'interprétation concrète. Cette démarche inci-

sive et, à bien des égards, redoutable présente Sol Lewitt comme le pionnier d'un art nouveau d'une pertinente clarté intellectuelle qui continue d'exercer une importante influence sur de nombreux artistes, dessinateurs, écrivains et musicologues.

Sol Lewitt emploie une forme simple de façon répétée pour limiter le champ de l'œuvre et concentrer l'intensité sur l'inscription de la forme dans l'espace. La question qui se pose, c'est celle de l'espace à investir. La forme est donc pratiquée comme un outil pour parvenir à l'investiture qui répond le plus au désir de l'artiste. Dans ses structures, Sol Lewitt utilise le cube comme unité de base parce que «c'est la forme qui suscite le moins d'émotion». Il cherche à supprimer toutes les interprétations sensibles de l'œuvre qui, ainsi produite, ne renvoie qu'à la mise en situation de ses composantes formelles.

exécuté par des assistants. Le dessin mural occupe le mur sans jamais le réduire et à l'audace d'extirper les perversions modernes de l'ombre et de la lumière, de la parole et de l'image.

L'œuvre de Sol Lewitt s'accorde d'une poésie irrépressible sans échapper à ses déterminations. Poésie des ponctuations sévères, des ruptures étudiées et des équilibres élémentaires apposés au vide. Cette poésie n'a d'autre source qu'elle-même. Elle assure sa respiration sous le scalpel des certitudes silencieuses des cubes évidés, des lignes sèches et des couleurs contenues. Elle n'a ni cerne, ni contour, et emprunte à l'espace le plus *clair* de son sens. Elle s'insère dans les encoches, les incisions et les accrocs subtils d'une activité artistique qui ne cesse de formuler une esthétique de la concision.

1. Paul Klee: «Au commencement, il y a bien l'Acte; mais, au-dessus, il y a l'Idée. Et puisque l'infini n'a pas de commencement déterminé mais, comme le cercle, est sans commencement ni fin, on doit admettre la primauté de l'idée.»
2. Georges Blin, cité par André Chastel, dans *L'Image dans le miroir* (Idées/Gallimard).
3. Sol Lewitt, *Serial Project No. 1 (ABCD)*, dans *Aspen Magazine*, No. 5/6 (1966).
4. Mel Bochner *Art sériel, systèmes, solipsisme*, dans *Regards sur l'art américain des années soixante* (Éditions Territoires).
5. Ibid.
6. Catalogue Sol Lewitt (CAPC, Bordeaux - Mai 1983).

Didier ARNAUDET

EDMONTON

CÉRAMISTES, VERRIERS ET SCULPTEURS AU MUTTART

Art at the Muttart constituait une composante visuelle du Festival d'été 1983 d'Edmonton¹, une tradition qui a vu le jour en 1982, et qui présentait des céramistes et des verriers albertains. L'été dernier donc, l'exposition rassemblait les œuvres d'artistes de Colombie-Britannique, de Saskatchewan et d'Alberta, en l'occurrence douze céramistes, sept sculpteurs sur métal, cinq souffleurs de verre et quatre peintres verriers. Des travaux essentiellement non fonctionnels, faisant apparaître une qualité artistique et une habileté technique supérieure. A souligner, en outre, le cadre de l'exposition. En effet, forts du succès de l'année précédente, les commissaires attirés, ainsi que leurs administrateurs - d'ordinaire circonspects -, ont autorisé la conservatrice Susan Fridman à placer les objets d'art parmi les plantes du Muttart Conservatory, dont chacune des quatre gigantesques pyramides de verre abrite un environnement botanique particulier. Et si les botanistes de la serre ont pu éprouver quelque crainte à devoir laisser le personnel de l'exposition disposer les ouvrages au milieu des espèces végétales rares et délicates, ils se sont certainement tranquilisés en découvrant les accords et les contrastes entre la nature et l'art.

De fait, choisie et présentée avec soin, chaque pièce témoignait de la sensibilité de son créateur pour le matériau adopté et révélait par là des travaux uniques. Une unicité de forme, de texture, de couleur et d'ornementation qui, dans les divers environnements botaniques, permettait à chacune des œuvres de créer sa propre atmosphère tout en conservant son esthétique et son intégrité. Les exposants étant au nombre de vingt-huit, une analyse exhaustive de toutes ces productions était impossible, faute d'espace. Je m'en suis donc tenu à une certaine sélection.

Le pavillon des cactées, pour sa part, tenait lieu d'habitat provisoire à la série de colonnes de terre cuite réalisées par Sally Michener; une impressionnante collection d'interprétation du type portraits, créées à partir de colombins d'argile annelée. Les formes cylindriques ainsi ob-

tenues représentaient des corps ou des cous étirés, surmontés de visages particulièrement fascinants. En effet, les enroulements n'y étaient pas dissimulés, mais composaient plutôt une série de bandes horizontales, ou verticales à l'occasion, évocatrices de symboles ou d'ornements faciaux peints ou tatoués. Sculptures longilignes qui, dans leur environnement pâle et achrome, s'affirmaient par ces jeux de dimensions et de surfaces et par la franche intensité de leur incidence visuelle.

Parmi les quelques artistes réinvités, citons Shirley Rimer, une céramiste qui mérite d'être connue. Ses pièces de raku, aux bases compactes et ramassées qui soutenaient ou recevaient des tuiles d'argile souplesment incurvées, réalisaient un étonnant contraste entre la robustesse des bases et la liberté des formes. Les œuvres de Rimer, tout comme celles de Michener, offraient un vivifiant repoussoir au cadre aride du pavillon et témoignaient d'approches conceptuelles bien personnelles dans le traitement d'un composant modulaire simple et de sa multiplicité.

De son côté, le pavillon des aires tempérées accueillait la majorité des sculptures sur métal. La découverte de ces ouvrages statiques aux couleurs denses, au milieu de la végétation d'un vert luxuriant, tenait presque de la chasse au trésor. *Interior Flip*, sculpture sur acier de Don Foulds, Saskatchewan, bénéficiait non seulement d'une plastique réussie, mais également d'une place de choix parmi la verdure. Les formes étaient d'une grande élégance, et les rapports étroits entre les différents éléments aboutissaient à une tension et à un équilibre intrinsèques tout à fait singuliers.

Catherine Burgess, d'Edmonton, qui initialement travaillait le bois, a, elle aussi, adopté l'acier. Dans son environnement touffu et quelque peu limité, *Frieze* proposait sa solidité et sa robustesse. Les quatre sections horizontales de l'œuvre variaient en importance et en configuration, et le traitement différent des côtés de la pièce présentait un heureux effet. Également du nombre de ces sculpteurs sur métal, Peter Hide, un artiste qui joue avec les vides et les ouvertures qu'il crée à l'intérieur de l'œuvre. Sa sculpture en acier inoxydable provoquait un étincelant contraste entre le matériau et le feuillage. Alan Reynolds, d'Edmonton, autre sculpteur de talent, exposait un volumineux ouvrage en acier tout empreint de mouvement et de tension entre les divers composants – rectangles ou disques – aux lignes fléchies, *coulantes* ou désaxées. Dans le même ordre d'idées, Vesna Makale offrait *Anasteema*, éléments d'acier

courbes ou rectangulaires, dont l'agencement laissait apparaître une certaine stratification. Toutefois, l'espace quelque peu inapproprié assigné à l'œuvre ne permettait pas d'en apprécier toutes les faces, ce qui était malheureusement le cas de plusieurs travaux.

Le pavillon d'exposition, moins feuillu, ouvrait ses vastes espaces: des plantes basses aux fleurs multicolores, une fontaine et de grands flots de soleil qui dansaient sur les œuvres, soulignaient leurs formes et y projetaient des ombres intéressantes. Endroit privilégié entre tous pour ces objets d'argile, de verre et de porcelaine hauts en couleur, tel *Carrot Patch: Armchair Garden Series*, glaise de Vic Cicansky; petites touches satiriques, qui prévenaient avec bonheur les commentaires insipides du style «N'est-ce pas divin, chéri?!» Sur de hauts socles miroitants, au milieu des pièces d'eau réfléchissantes et des bouquets en fleurs, les ouvrages de verre soufflé captaient et renvoyaient tour à tour les reflets lumineux – un véritable ravissement pour l'œil. La grande figure de cet art est Robert Held, qui a formé ou eu pour compagnons la majorité des souffleurs de verre du Canada. Ses travaux étaient peu nombreux mais raffinés, car si la forme première en est classique, elle est subtilement remaniée pour offrir une certaine asymétrie. Formé en Californie, Held arriva au Canada en 1967. C'est d'ailleurs lui qui introduisit l'art du verre soufflé au programme d'art céramique de l'Ontario's Sheridan College. Maintenant établi à Calgary, Held y a ouvert un atelier, le Skookum Art Glass, en 1979, et son influence en tant qu'artiste et enseignant a fait de cette ville le centre albertain du verre soufflé. Sa présence, ainsi que l'acceptation de cette forme d'art et la reconnaissance du verre comme objet de collection, ont attiré de nombreux artistes souffleurs à Calgary. Marty Kaufman, artiste indépendant du Skookum Art Glass, est de ceux-ci. Ses formes asymétriques, qui s'apparentent aux coquillages, se colorent de nuances rose tendre et bleu; remarquables d'équilibre et d'harmonie, elles témoignent en outre d'une maîtrise certaine de la technique du verre chaud. Martha Henry, qui travaille également au Skookum, a étudié l'art du verre soufflé avec Robert Held au Sheridan College. Comme Held a fait de la forme et de la couleur son vocabulaire principal, Henry, elle, utilise la technique du sablage; elle parvient ainsi à de subtils contrastes entre les zones translucides lisses et les surfaces lisses et les surfaces texturées habilement déposées. Henry emploie également l'appliqué, ainsi que la feuille d'or et d'argent, dans la dé-

coration de ses vases et de ses bols; telles des fleurs, ses œuvres émergent du feuillage verdoyant, beautés exotiques éclatantes, toutes de chaleur et de mouvement.

Art at the Muttart présentait aussi quatre peintres verriers, dont les compositions reposaient sur le tondo ou sur le rectangle. En vérité, ces réalisations n'engendraient guère d'émotion: les thèmes et les styles anciens y prédominaient, et certains travaux ne faisaient que ressembler à des tableaux où le verre tenait lieu de toile. En outre, les encadrements de bois lourd de la plupart des œuvres paraissaient nuire à la luminosité, de même qu'à la légèreté et à la transparence naturelles du verre.

Enfin, dans le pavillon tropical, plantes et pièces d'art n'étaient pas sans évoquer *Le Réve* du Douanier Rousseau; une végétation verdoyante et luxuriante, aux fleurs hautes en couleurs, côtoyaient des œuvres comme celles de Rosanna Nicholson. Les céramiques décoratives de l'artiste s'embrasaient des coloris audacieux de ses figures et de ses motifs baroques, naïfs ou simplistes. Les récipients de terre cuite de Patti Johnson exprimaient la même agressivité dans la couleur et les formes. En revanche, les vases gravés et les coupes en coquille de Byron Johnstad opposaient à celles-ci leur sobriété et leur minutieuse harmonie de forme, de glacis et d'ornementation. Outre les travaux de Nicholson et de Johnson, il faut, bien entendu, citer les céramiques de Bruce H. Anderson, qui rappellent pareillement le style du Douanier: *Snake Ladder*, *Serpentine* et *Cobra with Hand* sont des œuvres habiles, subtiles, soignées et pleines d'humour. *Snake Ladder*, appuyée contre un arbre, semblait avoir été oubliée par les ouvriers, mais on y découvrait tout à coup des échelons légèrement ondulés, serpents d'argile aux couleurs aussi vraies que nature. Chapeau bas, Monsieur Anderson, pour cet art humoristique!

Un grand nombre d'artistes de talent, que je m'attendais à retrouver, n'étaient pas présents. Et bien que je déplore leur absence, je suppose néanmoins qu'il est bon de faire connaître au public de nouveaux créateurs, de nouvelles pensées, de nouvelles formes et de nouvelles orientations. De fait, si cette exposition doit son attrait au cadre choisi, elle a véritablement atteint à l'excellence grâce à la qualité des œuvres présentées et à la volonté de perfection des artistes.

1. Du 3 au 21 août 1983.

Bente Roed COCHRAN
(Traduction de Laure Muszynski)



20. Catherine BURGESS
Frieze, 1983.
Acier; 82 cm 5 x 101,5 x 31,5.
(Phot. Mark Arneson)



21. Sally, MICHENER
De g. à dr.: *Maryan Column*; 142 cm x 105;
Family Totem; 185 cm 5 x 30,5; *Dranne Column*; 175 cm x 10,5, 1982.
Terre cuite
(Photos Mark Arneson)