

Expositions

Volume 37, Number 148, Fall 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53648ac>

[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

(1992). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 37(148), 58–70.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

FRANK LLOYD WRIGHT : UN GRAND SEIGNEUR

Musée des arts décoratifs, Montréal, mars-avril 1992.

Esprit universel s'il en fut, homme passionné et dérangeant, Frank Lloyd Wright est considéré à juste titre comme un des créateurs de la modernité. Wright naît en 1867 dans le Wisconsin. Après des études en génie, il déménage à Chicago en 1887 où il travaillera comme dessinateur principal pour l'architecte Louis Sullivan, le père du Chicago moderne. En 1893, il ouvre son propre bureau où il s'attachera à développer une architecture « usonienne ». Le terme, basé sur un mélange des racines *union* et *unité*, a été inventé par le romancier anglais Samuel Butler pour désigner les habitants des Etats-Unis qu'il plaignait de ne pas avoir de nom spécifique, le mot « américain » s'appliquant à plusieurs autres peuples du continent nouveau.

Prenant à son compte l'expression de cette singularité, Wright signera une architecture basée sur des volumes intégrés à

l'environnement, que des éléments décoratifs de même inspiration viendront prolonger. Style développé d'abord dans les Prairies centrales qui lui étaient familières, et qui fit sa marque. Les deux aspirations fondamentales de l'« usonien » Wright s'y conjuguèrent. Souci d'ordre esthétique pour la qualité du décor, souci d'ordre social pour sa réalisation : frêne au lieu du dispendieux chêne, conception d'éléments modulaires reproduisibles à moindre coût par l'industrie.

Wright construira entre autres des dizaines de maisons individuelles, des bureaux et des ateliers, un vaste ensemble récréatif en plein air, les Midway Gardens, l'Hôtel Imperial à Tokyo (qui résistera à un grave tremblement de terre mais pas au pic des démolisseurs!), et le Musée Guggenheim à New York, achevé en 1959, l'année de sa mort à 92 ans.

Maître d'oeuvre absolu, Wright concevait non seulement ses demeures mais tous les éléments nécessaires pour les habiller : fenêtres, vitraux, lustres, meubles, lampes, tapis et tissus. Il s'agissait d'une recherche d'harmonie globale, dont le dynamisme s'étendait aux moindres détails. Ses dessins épurés jusqu'à l'abstraction découle-



Lanterneau, v. 1912,
Vitrail dans son cadre d'origine,
Conçu pour la Avery C. Coonley Playhouse,
Riverside, Illinois.

ront d'une interprétation stylisée de la nature, dont il essayait de retrouver les lignes essentielles. Il n'utilisait pas d'images, choses qui arrêtent, mais d'allusives formes géométriques qui lais-

saient libre cours à la rêverie.

Wright fut l'un des rares architectes à avoir été par le biais des ventes publiques assimilé aux artistes créateurs au même titre qu'un sculpteur ou un pein-

tre. Succès lourd de conséquence car sa cote s'étant mise à monter, la tentation devint forte pour les propriétaires de ses maisons de les démanteler pour les vendre « à la pièce ». Mais à côté de mauvais héritiers qui rasaient pour construire plus « à leur goût » ou du vandalisme de nouveaux acquéreurs débitant ses meubles sans vergogne, des individus et des institutions ont tenu à sauvegarder le patrimoine unique que représentait l'architecture de Wright, et plus encore sa pensée. Des maisons furent rachetées et transformées in situ en lieux publics ou en musée. Un des plus beaux exemples d'intérieur de Wright, la salle de séjour de la maison qu'il construisit pour Francis A. Little au Minnesota en 1922, a même été reconstituée dans une salle permanente du Metropolitan de New York.

Pour permettre aux Montréalais de mieux connaître son oeuvre, le Musée des arts décoratifs a une fois de plus offert une exposition didactique riche d'enseignements. Sous le titre de « Frank Lloyd Wright: designer aux multiples talents » étaient réunis des plans, des maquettes, des dessins, des vitraux, des meubles, des photos originales, de la vaisselle, des imprimés et même des reliures de livres.

Tous ces éléments provenaient de la Domino's Pizza Collection, de Ann Arbor au Michigan dont le président, Thomas A. Monaghan, s'applique avec une admirable ferveur à préserver cet unique héritage architectural. Le choix des oeuvres avait été confié à M. David A. Hanks, conseiller auprès de la Collection et conservateur au Musée des arts décoratifs de Montréal. Qui sait si les frères Dufresne eux-mêmes n'auraient pas aimé cette exposition?

Paquerette Villeneuve

LE DIXIÈME FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Dix ans déjà. Dix années de travail patient, intelligent et acharné pour percer d'abord, puis pour s'imposer à la fois internationalement et localement comme Le festival du Film sur l'Art, une réussite confirmée, en 1992, par la qualité de la sélection et la réponse du public. Un nombre record de films: 157 productions en provenance de 24 pays. Et des 2 000 spectateurs du début, on passait cette année



Carmen: A Music Fantasy (Ongaku Fantaji: Karumem) de Akira Sugiura, 1989, Japon.

à plus de 11 000. « L'aboutissement d'un rêve obstiné », disait René Rozon, directeur-fondateur du festival qui se tenait du 3 au 8 mars dernier dans cinq salles montréalaises (cinq salles un peu trop éparpillées, de l'avis général).

157 films en cinq jours, nous frôlions la boulimie. Mais anniversaire oblige et trois rétrospectives venaient s'ajouter au programme. Celle des lauréats du Grand Prix, de 1981 à 1991, une remarquable anthologie de films sur l'art de Belgique et un hommage à Reiner Moritz, très certainement le plus important et le plus intéressant des producteurs de documentaires sur l'art.

Mais mon intention n'est pas de vous décliner le programme du festival. Et tandis que, présidé par François-Régis Bastide, le jury se livrait à sa délicate besogne d'équilibriste, je plongeais, moi au hasard des horaires et de ma fantaisie, toutes sections confondues, dans ce voyage plein de surprises à travers l'espace et le temps, une passionnante aventure dont je ne veux retenir que les temps forts et les moments de grâce.

Beaucoup d'émissions de télévision, beaucoup de portraits d'artistes. Le Grand Prix allait du reste être attribué à un docu-

mentaire de Jean Vilar que nous transmettait avec sobriété l'heure vidéo de Marcel Teulade, *Vilar, aventure et passion*, exclusivement composée d'extraits de spectacles et d'entrevues de ce grand homme de théâtre, vingt ans après sa mort.

Né en 1906, Alexandre Trauner vit toujours et il était temps que l'on s'intéresse à cet immense décorateur de cinéma, celui qui a réinventé le paysage portuaire de *Quai des brumes* et le Paris de *l'Hôtel du Nord* pour le tandem Prévert-Carné. C'est *Voyage surprise d'Alexandre Trauner*, de Teri Wehndamisch.

Reculons dans le temps. Contrairement aux préjugés que nous ont inculqués de mauvaises projections, les films muets n'étaient pas que burlesques et sautillants. Dès 1905, des poètes de la caméra imprimaient leurs fantasmes sur la pellicule. Hommage amusé et attendri aux premiers temps du cinéma. *Lyrical Nitrate*, du réalisateur hollandais Peter Delpout, met bout à bout d'étonnants petits films dont la fraîcheur naïve ne peut que charmer.

Beaucoup de charme aussi dans *Paris '900*, court métrage de Francesca Ravello de Santi qui, à coups de brèves citations visuelles, évoque spirituellement une des grandes époques de Paris, lieu de rencontre et de création de l'avant-garde artistique.

Je croyais connaître Paris. Eh bien je n'y comprenais rien et j'espère que nous aurons l'occasion de revoir *Paris, roman d'une ville*, de Stan Neumann d'après les travaux de François Loyer. Une étude passionnante notamment sur la souplesse du système haussmannien et sur l'évolution des structures qui ont régi Paris et qui sont encore perceptibles à l'observateur attentif. Pour n'en donner qu'un exemple: le dédoublement maîtres-domestiques et l'apparition des chambres de bonnes, ces ghettos

mentaire sur l'architecte danois Henning Larsen, *Larsen - Light - Now*, de Pi Michael, tandis que le Prix du Jury allait couronner *Chadwick*, un portrait du sculpteur anglais Lynn Chadwick, réalisé par Barrie Gavin.

D'autres prix allaient souligner les qualités de *Anselm Kiefer: Operation Sea Lion*, de Christopher Swayne, sur le peintre allemand, *Mon pays*, de Valmont Jobin sur le poète ontarien Patrice Desbiens, et *Something Rich and Strange: the Life and Music of Iannis Xenakis*, de Mark Kidel, sur le compositeur grec.

J'ai été touchée par la personnalité vibrante et chaleureuse

du sixième étage. Finement évocatrice, la bande sonore recrée le paysage urbain.

Dans ce festival où la peinture occupe une place de choix, j'ai été particulièrement accrochée, dans *Vélasquez, stratégie pour un spectateur*, de Didier Baussy, par l'exploration de plus en plus fouillée d'une toile, *Les Ménimes*, à travers laquelle se révèle l'art du peintre et sa relation avec son protecteur Philippe IV.

Mais le film qui m'a sans doute le plus étonnée, c'est *Le Japonisme*, du réalisateur belge Guido De Bruyn. Saviez-vous qu'une des grandes découvertes du siècle dernier fut celle du Japon par les peintres européens? L'art japonais en général et Hokusai en particulier allaient influencer profondément Degas, Gauguin, Van Gogh, les impressionnistes, l'Art nouveau. Ahurissant. Une réserve: une fois de plus, on a oublié Camille Claudel qui revendiquait l'importance de Hokusai dont *La Vague* a très évidemment inspiré ses *Baigneuses*.

Le film évoque aussi l'influence des Occidentaux sur l'art japonais. Dans *Carmen: A Music Fantasy*, de Akira Sugiura, la coqueluche des festivaliers, cette influence se manifeste de façon exquise. Il s'agit d'un ballet authentiquement japonais inspiré de l'oeuvre de Bizet dont l'esthétisme est très directement lié à l'art de l'estampe et de la calligraphie. Un divertissement somptueux.

Aux antipodes de cet art du joli et du raffiné, la violence de *Dance of Darkness*, d'Edin Velez, est sidérante. C'est le Buto, un moyen d'expression qui se nourrit du côté noir, des démons de l'âme japonaise. Comme hallucinés, les interprètes dansent dangereusement, toujours dehors, en pleine nature sauvage. « Nous ne travaillons pas pour le Lincoln Center », dit l'un des protagonistes. Participant d'une

autre violence, l'argument de *DV8 Dead Dreams of Monochrome Men*, de David Hinton, est une sorte de stylisation de la drague homosexuelle dans les bouges de Londres. Un film suggestif, répétitif, narcissique et inabouti, mais envoûtant en diable.

Francine Laurendeau

LÉOPOLD FOULEM: OEUVRES RÉCENTES

Galerie Lieu Ouest, du 4 au 25 janvier 1992.

Réputé pour ses travaux sur l'argile, Léopold Foulem vient de réaliser ses premiers modelages en bronze, un ensemble de sept sculptures. De fait, le bronze en tant que matériau sculptural hiérarchisé a été démocratisé et re-défini comme un matériau non-objectif.

La nature-morte, genre que Foulem examine, traite des rapports picturaux. La *vanilas* de type baroque rappelle au spectateur le caractère transitoire et incertain de la vie. La représentation symbolique montre les objets avec, parfois, un sens moral au-delà de l'unique apparence que leurs inter-relations modifient. L'artiste inverse l'iconographie habituelle.

Etablissant un espace réellement négatif pour ses constructions, de larges panneaux peints noir mat sont autant de terrasses, de squares ou de places, de parterres, de jardins ou de forums, de socles ou de

monticules - de *mise en scène* pour un mélange de fruits présentés comme des objets « néo-nature-morte ». Ces scènes, ironiquement, font références à des sculptures et des installations spécifiques. La peinture, appliquée sans pinceau, nie le travail du peintre, les couleurs romantiques, et le « coup de pinceau »; l'intervention artistique demeure objective, à l'exception du travail conceptuel. Les formes de fruits en bronze, de grosseur réelle, ont été toutefois modelés d'après des fruits en plastique, annulant ainsi le naturel.

Still Life with Three Broken Columns traite du passé et du présent. Une banane de forme phallique symbolise la nature comme régénération, et la colonne brisée, le temps et l'immortalité. Dans *Still Life with Green Banana*, un rituel érotique intense est représenté: une banane mûre et jaune, et une autre verte et coupée entourant une colonne font allusion à la pureté, l'innocence et la virginité, versus l'expérience, la liberté et le temps. L'artiste traite d'un cliché des plus banals dans *Still Life with Red Apple*: des colonnes doriques et ioniques définissent le classicisme et la civilisation, et une pomme émergeant en bas-relief représente le péché originel. La composition des éléments, arrangés en champs, est utilisée pour étudier l'oscillation entre la figure et le fond. Une scène

métaphysique, proche de Chirico, qui est aussi conçue comme une architecture plane, une section face à laquelle les perspectives et les points de vue changent, au gré de la position et de l'intervention du regardant.

Still Life with Fruit Basket, une nature morte bi-dimensionnelle, incisée et peinte à l'intérieur d'un panier, nie la forme et la masse en tant que critères de représentation de la nature morte. Une orange est au centre de *Still Life with Solitary Orange*. Réalisation simple, elle est la plus angoissante. Non-relationnelle, avec si peu d'intervention artistique, elle confronte le spectateur au nihilisme de l'art minimal, au narcissisme désunifiant de l'isolationnisme.

Dans *Still Life with Nine Fruits*, Foulem juxtapose pragmatisme et création. La pratique commune de vendre des fruits en les empilant en pyramide, par sorte, est ré-ordonnée par l'artiste. Modifiant l'uniformité de l'harmonie dans un ensemble de fruits de volume semblable, la banane phallique moulée, devenue un objet pseudo-réaliste, fait aussi référence à l'individualité.

Dans cette série, les fruits sont toujours voluptueux, tels qu'en eux-mêmes. Foulem réagit aux présomptions, à la discrimination entre le sensuel, le moral et l'immoral, l'intellect et l'historique, et aux icônes socio-artistiques.

Gloria Lesser

(Traduction André Girard)



Still Life with Nine Fruits,
Bronze peint,
38 x 38 x
12,5 cm.

Photo: Huro

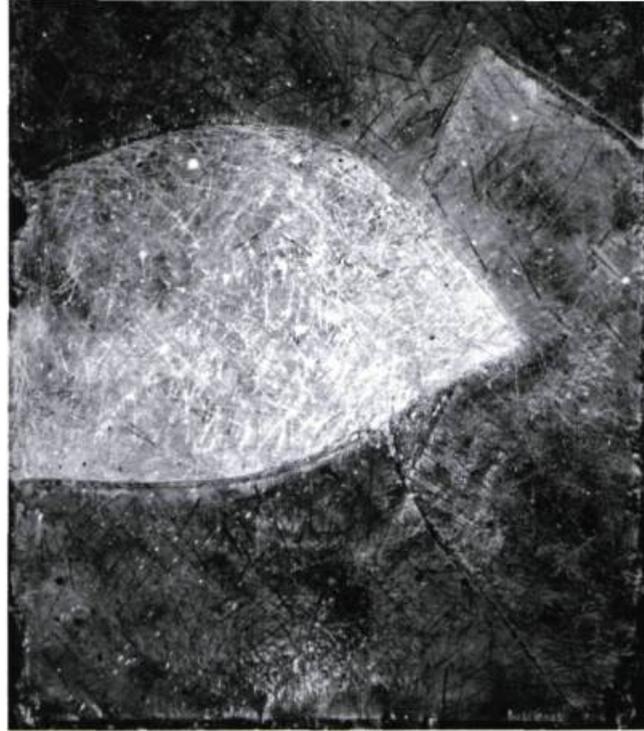
LA PEINTURE VUE COMME UNE FÊTE

Galerie Frédéric Palardy, du
11 avril au 6 mai.

Caroline Bussières est certainement une épicurienne. La matière de ses oeuvres et les titres qu'elle propose ne laissent aucun doute à ce sujet. Safran, soie, parfum, muscade sont autant de mots magiques qui évoquent des couleurs ou des textures que l'on a très vite fait de retrouver dans les nombreuses pièces de sa plus récente exposition.

Tout y est prétexte à la fête des sens. Les couleurs, soutenues par des textures adéquates, sont terreuses ou chaudes comme dans les sous-bois automnaux. La matière, faite de collages d'acrylique et de papier, rend les surfaces grumeleuses à souhait et, par conséquent, implique souvent des connotations relatives à la pierre ou au tissu. Les miettes de crayons de couleur parsemées ici et là ajoutent un soupçon de suavité qui nous pousserait presque à la gourmandise. Quelque chose d'excitant nous attire vers la petite pièce intitulée *L'orient d'un seul récit*. Il est difficile d'en donner la raison, mais cette petite feuille de couleur vert olive nichée dans un ensemble de soie et de papier coton fait à la main possède un pouvoir d'attraction certain. On se surprend même à tenter de percer le secret des quelques minuscules caractères imprégnés dans une matière riche qui est, en réalité, la substance isolante d'une enveloppe postale.

Habituellement et grâce au jeu du papier et de la couleur, l'artiste accompagne ses motifs référentiels, les feuilles d'automne, d'une association tout à fait cohérente. *Halte dans l'ombre d'un boisé* le démontre clairement tant la solidarité logique du sens et de la forme donne à l'oeuvre sa force. La représen-



Litière de feuilles, 1992.
Acrylique sur papier main,
76,2 x 61 cm.

tation des feuilles se fait dans des couleurs et à une échelle qui sont naturelles.

La démarche est toutefois différente dans les trois plus grandes oeuvres traitant du même thème que la précédente. Nonobstant les îlots de grumeaux qui animent partiellement les surfaces, l'esthétique de chacun de ces trois tableaux relève cette fois-ci beaucoup plus de la dimension et de la couleur que de la matière. Le motif de la feuille, parce qu'il démesuré par rapport au référent naturel, prend ici une importance formelle qui débord largement les préoccupations mimétiques. Il anime la surface, impose sa géométrie. Le fond se présente comme une abstraction alors que, dans les oeuvres précédentes plus petites, il colle facilement à l'imitation d'un quelconque fond d'humus ou de terre rocailleuse.

Il y a, néanmoins, au sein de l'exposition que l'artiste nous présente, une série de huit monotypes réalisés en sérigraphie qui offrent des textures nettement moins sensuelles que celles des autres oeuvres. Ces sérigraphies, sur un fond commun gris et noir, font preuve d'une puissance chromatique toute

particulière. D'innombrables contrastes de couleur donnent une allure expressionniste à chacun des monotypes. Le résultat n'est pas sans rappeler la richesse et, en même temps, les déchirements de l'automne.

En exprimant ses thèmes de prédilection, au travers d'une pluralité d'images et de techniques, Caroline Bussières obéit au besoin d'afficher la diversité de son travail des trois dernières années. Elle n'appuie pas sa démarche sur une série d'oeuvres étroitement homogènes et la variété dont elle fait preuve est sans nul doute à la mesure de sa soif de créer. Tenante de l'eudémonisme, Caroline Bussières? On n'en serait pas étonné outre mesure! (A suivre en mars 1993, à la galerie Estampe Plus, à Québec)

Bernard Paquet

MONTRÉAL- MOSCOU OU LE PÈLERINAGE ENCHANTÉ

L'exposition itinérante *Montréal-Moscou*, qui réunit les oeuvres de trois artistes d'origine russo-ukrainienne, a commencé en février 1992, à la Ga-

lerie de l'Université de Montréal. En septembre 1992, elle se rendra à Hull, pour finalement aboutir à la Maison Centrale de l'Artiste à Moscou, en février 1993.

Il n'y a pas à se tromper; l'exposition itinérante Montréal-Moscou n'est pas un de ces projets mort-nés, qu'on oublie avec un soupir de soulagement au lendemain du vernissage. Les trois peintres d'origine russo-ukrainienne, notamment Natacha Wrangel, Luba Genush et Marina Popova, qui, dans le cadre du projet en route s'apprêtent à visiter leurs pays d'origine, ont beaucoup fait parler de leur exposition commune. Et, chose curieuse, son élément cohésif est



Marina Popova,
Chambers street.

justement la profonde diversité des univers qu'habitent les trois créatrices.

C'est du moins l'impression que laissent les spécialistes en art visuel, qui, dans leurs écrits, se sont tournés vers les différentes facettes de l'art des exilées. La conservatrice du projet et historienne en art, Annie Gérin, associe la diversité formelle aux langages spécifiques des tranches temporelles dont se nourrit

leur inspiration. Jean-Pierre Lator, historien et chargé de cours à l'Université de Montréal, cherche le rapport entre les identités particulières et la mémoire de la culture russe, tout autant qu'Ann Dankin, Vladimir Tseltnier et Jean Dumont.

Reprenre le parcours biographique de chacune des peintres pour justifier la quête de la diversité dans leur oeuvre serait chose aisée. Natacha Wrangel appartient en effet à la première vague de l'immigration russe, et pour avoir quitté son pays natal toute jeune, elle n'en porte pas moins l'empreinte culturelle, propre à l'aristocratie russe en exil des années 20, à laquelle elle appartient de naissance. Luba Genush, originaire de Kiev, s'est enfuie en pleine guerre mondiale, en 1943, suivie enfin par Marina Popova, autre ukrainienne, qui ne prend le large qu'en 1980. Quelques 60 ans séparent donc la première et la dernière de ces trois immigrantes russes, qui portent toutes les vestiges d'un passé sublime et la marque d'un présent inaccompli, celui du constructivisme russe des années 20. Mettre ensemble les différences académiques, Wrangel étant formée à l'Institut national d'arts décoratifs de Bruxelles, Genush à l'Académie des Beaux-arts de Vienne, et Popova à l'Institut de textile de sa vie natale, et les influences nord-américaines multiples - voilà de quoi creuser un fossé dans la perception de l'univers qui transparaît à travers l'oeuvre des trois artistes.

Ainsi, Natacha Wrangel se dit vouée à la nature, cherchant dans la transmutation des formes le mouvement essentiel qui est celui de la multitude. Maître de ses « personnages-grappes », comme elle les appelle, elle dirige de main savante leur danse frénétique sous quelque poussée mystique du vent du destin.

Autre mysticisme, celui de Genush, qui cherche la perfec-

tion formelle tout en créant symphonie émotionnelle, véritable arrière-plan de ses tableaux. Ceux-là portent l'empreinte de la confrontation de l'Homme à la technologie, qui, tout en s'adressant à la raison, touche aux cordes les plus profondes de la sensibilité.

Les oeuvres de Marina Popova sont, elles, imbibées d'une vitalité viscérale, qui écrase tout faux-semblant à la recherche des dimensions métaphysiques de l'existence. Dynamiques et vivaces, ces tableaux témoignent d'un va-et-vient permanent entre le passé de la collectivité et l'avenir de l'individu.

En voilà pour les différences, dont la liste pourrait être allongée par des analyses plus ou moins sophistiquées et grandiloquentes, au détriment du bon sens parfois. Car, pour bon nombre de choses séparant ces compatriotes, qui en fait ne se sont rencontrées qu'il y a deux ans, il y en a une, qui est le véritable ciment de leur projet. C'est leur appartenance à l'art contemporain.

La chose semble en soi si évidente, en cette fin de siècle et après la mention du constructivisme russe, qu'on aurait presque tendance à l'oublier. Et ignorer du coup l'apprentissage artisanal auquel étaient soumis les artistes de l'époque classique avant de se voir octroyer le titre de « peintre ». Leurs contemporains par contre, sont dispensés des contraintes du code communautaire qu'est la forme précise.

Les trois peintres russes n'en font pas exception. Comme bien d'autres représentants de l'art moderne, elles oeuvrent sur le terrain de la forme-signification éclatée. Et si la fragmentation de celle-ci est d'une richesse picturale kaléidoscopique, les éclats de beauté, voire d'individualité, sont par contre rares. D'ailleurs, que signifie beauté quant on fait référence aux personnages-grappes de Natacha Wrangel,

aux interférences informatisées de diagrammes et de croquis de Luba Genush, pour ne pas aborder les couleurs compilées de Marina Popova?

Répondre catégoriquement susciterait un tollé d'indignation des adeptes de l'expressionnisme tout autant que du formalisme, auxquels l'on peut apparemment les trois peintres. Une des réponses simples consiste à dire que la Beauté, en tant que concept de l'esthétique judéo-chrétienne, est largement dépassée par la franchise des emprunts dont se nourrit l'art moderne, attribuant ainsi une force de frappe à sa conceptualisation verbale. Le petit exercice consistant à livrer à tour de rôle des interprétations positives et négatives d'un événement en est la preuve flagrante de la dépendance que l'art moderne vit de ses interpréteurs.

Mais est-ce la faute à Wrangel, Genush, Popova, de ne pas porter les noms illustres de Michel-Ange, Van Gogh, Botticelli? Certainement pas. La célébrité élogieuse est souvent attribuable à la perspective historique, et il serait donc injuste d'inculper de son absence l'art contemporain, dont les trois artistes sont adeptes. Dans un système de références esthétiques s'insérant chacune dans la précédente, celui-ci se qualifie par rapport au Beau tout aussi bien que l'art classique. Car quoi d'autre est le Beau, sinon le point d'intersection du Temps et de la sensibilité des gens qui l'habitent?

Évaluer l'oeuvre de Wrangel, Genush et Popova comme une espèce de pèlerinage enchanté à travers un monde esthétique ne tolérant pas d'Absolu, mais avide d'y laisser sa marque dans l'infinie spirale de la création, voilà qui offre une clé au manque apparent d'homogénéité de leur exposition. A travers l'émotivité des artistes, celle-ci concilie leur vision de l'univers des formes et des couleurs et la quête de la

qualité. En termes esthétiques et philosophiques, celle-ci est l'absence de l'art. Mais, face aux tableaux de Wrangel, Genush et Popova, l'on se rend soudain compte, que les esthétiques, les philosophies et les concepts ne sont bons que jusqu'au seuil de la sensibilité de l'artiste, seul garant de la richesse qu'il apporte aux autres.

De cette richesse les trois peintres sont-elles redevables à leur histoire culturelle commune à leur destin similaire, ou à un don céleste, il serait prétentieux de l'affirmer, mais elles n'en sont pas pour autant revenues le coeur vide de leur pèlerinage enchanté à travers les âges et les cultures.

Borislav Nicolov

MICHEL TÉTREULT, À PROXIMITÉ DU MAC

Lorsqu'il est question de crise économique, il est bien difficile de voir le bon côté des choses. Pourtant, ces années de vaches maigres ont un sens bien différent pour Michel Tétréault. C'est en pleine récession (celle de 1982), qu'il décide d'ouvrir



Michel Tétréault.

une première galerie rue Saint-Denis, au coeur même d'une des artères les plus achalandées de Montréal. L'espace devenu inadéquat, les activités devront être relocalisées au 1192 Beaudry dans un immeuble qui ne se voulait être qu'un lieu de passage. C'est à cet endroit que le public eut plein accès à la résér-

ve; sans être une nouvelle politique en soit, ce concept était rendu possible grâce à un local moins exigü que le précédent.

Après dix ans d'activité, Michel Tétréault ne souhaite pas envisager l'avenir comme un « marchand-promoteur d'art » qui peut s'asseoir sur ses succès passés mais plutôt comme le catalyseur d'une nouvelle prise de conscience. Le mot « responsabilité » lui est cher et c'est sans doute pourquoi il cite avec une appréciation évidente le nom de Bernard Lamarre. L'homme d'affaire a su « traduire » son appréciation des oeuvres de nos créateurs en leur assurant une visibilité aussi bien dans les lieux que les édifices publics. Compte tenu de la rareté de tels individus on peut se demander si le Québec ne serait pas une société distincte... à temps partiel. Ce type d'individu-clé sera appelé à donner le coup d'envol à une série de réseaux travaillant dans le sens de la responsabilité et de l'implication. C'est précisément ce besoin de rayonnement et de rupture de l'isolement des intervenants du milieu qui a amené Michel Tétréault à concevoir une toute nouvelle galerie-centre de diffusion dans le voisinage immédiat du Musée d'art contemporain; l'éclosion de ce troisième avatar est imminente. Déjà cinq individus ont été embauchés de façon à préparer le terrain. Leur rôle sera aussi d'imaginer les composantes du volet « accueil » et « éducation ». Ils seront épaulés dans l'exercice de leurs fonctions par un outil privilégié soit la série Art-Poche, dont le prix abordable en assure la visibilité.

Les plans de la nouvelle galerie ont nécessité moult démarches et déplacements à l'étranger; cette patiente cueillette d'information sera sûrement en mesure d'assurer le succès du projet Phase 3. D'autre part, il est souhaitable que ce désir de

ne laisser filer aucun moyen de rejoindre le public ne devienne pas ingérable, voire même être un objectif trop vaste pour MTAC; la multiplication des cibles devient un exercice essoufflant même pour les gens les mieux intentionnés.

A bien y penser, ce n'est pas que dans le contexte muséologique qu'il est possible de tirer des leçons valables sur l'art. Pour illustrer cette affirmation, une simple anecdote: un gymnase, un passionné du beau (Michel Tétréault) et deux jeunes professionnels discutant de leur vision atrocement stéréotypée de l'art contemporain. C'est un dur rappel à la réalité qui incite, peut-être, Michel Tétréault à imaginer en secret la quatrième étape de son cheminement personnel.

Yves Prescott

QUÉBEC

QUÉBEC: DE LA VÉRITÉ EN MUSÉOLOGIE

La perception et l'interprétation constituent deux clés fondamentales de la Connaissance. L'audacieuse exposition *Mi-vrai, mi-faux* du Musée de la civilisation (du 11 mars 1992 au 31 janvier 1993) aborde non seulement plusieurs des multiples facettes colorant ces deux manières d'appréhender la réalité, mais ose également proposer une belle réflexion sur la muséologie et la crédibilité qu'elle confère aux objets.

Usant d'une profusion de moyens plus variés les uns que les autres (tels des décors en trompe-l'oeil, jeux interactifs, documents audiovisuels, bandes sonores, extraits de films et images digitalisées), le Musée de la civilisation remet en question la validité de l'original, du faux, et

des nombreux états « intermédiaires » qui les distancient. La section appelée « Similis » se fait ainsi la plus savoureuse alors que, dans des vitrines en forme de cabinets de curiosités, sont exposés des oeuvres d'art, objets scientifiques ou fonctionnels, animaux naturalisés et spécimens des sciences naturelles bouleversant allègrement notre sens critique. Car s'agit-il de copies, répliques, pastiches, simulations, contrefaçons? Ou de *vrais* objets? Cette truite à fourrure existe-t-elle vraiment? (Non!) Et cet oiseau sans ailes appelé kiwi? (Oui!) Ce Cosgrove, est-ce un



Jacques Poirier,
Aeolus,
une armoire en trompe-l'oeil, 1985,
Hûle sur bois,
collection de l'artiste.

original? (Non, mais il a été signé à l'endos par le peintre « Ceci n'est pas fait de ma main »!) Plus loin, *Mi-vrai, mi-faux* questionne la manipulation de l'information par les médias, au moyen d'un procès de la télévision... par la télévision, ou encore nos stéréotypes culturels.

En tout, quelque 275 objets, prêtés par 65 collectionneurs privés et institutionnels, québécois et étrangers, ponctuent cette déconcertante incursion dans le

monde des illusions et des apparences. Un moment fort de la jeune histoire de ce musée!

Sous le titre *La sculpture au Québec 1946-1961 - Naissance et persistance*, le Musée du Québec propose quant à lui (du 8 avril au 25 octobre) une exposition à la présentation plus classique, mais au propos néanmoins méritoire: celui de la sculpture québécoise moderne. Cette période méconnue d'une discipline souvent laissée dans l'ombre (à preuve la surprise constatée devant les murs nus des salles, pour une fois délaissés au profit du plancher!)

pointe la recherche d'autonomie et l'affirmation individuelle de sculpteurs désireux d'échapper à la sclérose des « monuments aux morts » auxquels la tradition les confinait.

Pour les fins de l'exposition, le conservateur de l'art contemporain Michel Martin et son adjoint Gaston Saint-Pierre ont sélectionné 80 oeuvres de 32 artistes qu'ils ont regroupées autour de cinq thèmes centrés sur la figure. De l'archaïsme à la géométrie, en passant par la fragmentation et la schématisation du corps humain, le visiteur est confronté à un vocabulaire formel dominé par un fort esprit d'invention et l'emploi de nouvelles techniques.

Si les Armand Vaillancourt, Ulysse Comtois, Robert Roussil et Charles Daudelin demeurent très présents dans la mémoire collective, l'exposition réactive celle (pour ne nommer qu'eux) des Anne Kahane, Yvette Bisson, Mario Bartolini, Claude Tousignant et Denis Juneau (ces deux derniers étant connus plutôt comme peintres). Un nouveau chaînon vient de s'ajouter à l'histoire de l'art d'ici.

Marie Delagrave

CULTURE DE SIBÉRIE ET D'ALASKA

Un carrefour intercontinental - les cultures de la Sibérie et de l'Alaska, Musée canadien des civilisations, Hull, jusqu'au 30 septembre 1992. Catalogue de 360 pages rédigé par William W. Fitzhugh et Aron Crowell, « Crossroads of Continents », Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1988.

« L'esprit vagabonde... et prend la forme qui lui plaît »

(Ovide, *Les Métamorphoses*)

Le malheur des uns fait parfois le bonheur des autres. Ainsi en est-il de l'exposition ethnologique *Un carrefour intercontinental - les cultures de la Sibérie et de l'Alaska* qui sera restée presque un an au Musée canadien des civilisations à Hull, alors qu'elle n'était programmée que pour quatre mois à l'origine. On peut visiter cette magnifique exposition jusqu'au 30 septembre prochain.

La raison de cette prolongation inespérée: l'éclatement de l'URSS en décembre dernier et l'impossibilité financière pour la Russie d'accueillir dans ses musées une exposition de cette envergure - 600 artefacts - même si la moitié des pièces lui appartiennent et même si Canadiens et Américains se cotisaient pour régler les frais d'emballage et de transport jusqu'à Moscou.

Américains, Soviétiques et Canadiens ont mis dix ans à monter cette exposition conjointe sur les cultures du Pacifique Nord en tournée nord-américaine depuis plus de trois ans grâce aux services du Smithsonian Institution.

Les Russes devaient la présenter dans au moins quatre villes, dont évidemment Moscou



Masque d'oiseau des Esquimaux Koniags.

et Saint-Pétersbourg, mais devront sans doute se résigner, faute d'argent, à récupérer leurs pièces et les retourner sagement dans leurs voûtes et vitrines d'où elles ont été tirées pour composer l'une des expositions les plus singulières jamais présentées ici.

Nous connaissons assez bien les cultures des peuples de la côte du Pacifique - Haïda, Tsimshian, Nootka, Salish, Kwakiult - de nombreuses expositions leur ont été consacrées, mais beaucoup moins celles de leurs « cousins » du nord de l'Alaska, des îles Aléoutiennes, de Sibérie extrême-orientale et de la région du fleuve Amour (frontalière de la Chine), les Athapaskans, Tchouktches, Even, Koryak et Nanaï.

Ces cultures partagent un héritage spirituel commun - le chamanisme - et des expressions artistiques dont les similitudes et la cohérence sont mises pour la première fois en évidence de façon manifeste. Il aura fallu que les relations sclérosées par la guerre froide « ramollissent », comme les glaces du détroit de Béring l'été, pour que Nord-Américains et Soviétiques mettent leurs connaissances et leurs précieuses collections en commun.

Le National Museum of Natural History de Washington et l'Institut d'ethnographie de Moscou ont ainsi intéressé chacun trois conservateurs à ce projet tandis que le Musée canadien des civilisations déléguait ni plus ni moins que son directeur George F. MacDonald, qui a consacré 20 ans de sa carrière à l'étude des cultures du Pacifique.

À cause de l'aménagement du nouveau musée à Hull, le Canada a dû toutefois réduire son implication directe à cette aventure commune mais a fourni 17 pièces majeures à *Carrefour intercontinental* en plus de l'accueillir sur son sol pendant pratiquement un an. Avant de s'installer sur les rives de la rivière des Outaouais, l'exposition a visité cinq villes américaines - Washington, Seattle, New York, Indianapolis, et Anchorage - pour des périodes de quatre à six mois.

Pour le musée de Hull, il s'agit de la plus grosse exposition jamais présentée dans ses murs. Les somptueux espaces du nouveau musée et le soin apporté à la présentation rendent cette exposition particulièrement attrayante. Tout sent le neuf en effet dans ce grand musée ouvert et éclairé et non pas la poussière (et l'ennui) comme dans la plu-

part des musées voués aux cultures anciennes ou disparues.

De plus, les objets de l'exposition Sibérie/Alaska sont remarquablement vivants par la richesse de leur ornementation et la qualité de leur préservation. Pourtant ils ont appartenu à des peuples dont l'environnement est l'un des plus hostiles de la planète: longs hivers polaires suivis de courts dégels l'été.

Par contre, le gibier terrestre et marin (mammifères marins) est abondant pour ces chasseurs, cueilleurs, pêcheurs et éleveurs de rennes, le plus souvent nomades, vivant dans des tentes l'été et des abris souterrains l'hiver.

On se rappellera que les Russes ont vendu l'Alaska aux Américains, l'année où les provinces canadiennes ont signé l'Acte confédératif (1867). Elle a été russe, 126 ans; athapaskane, aléoute et esquimaude pendant 15, 000 ans... Aujourd'hui, les terres boréales cherchent à tâtons leur identité spoliée, en ski-doo, 4 x 4 ou chaloupe à moteur, devant un téléviseur ou une table de pool...

Mais le vieil animisme qui imprègne toutes ces cultures n'est pas tout à fait mort, comme le montre très bien une bande vidéo tournée de part et d'autre du Pacifique qui accompagne

l'exposition. Le réveil « rouge » qui secoue le continent nord-américain depuis maintenant 25 ans a également pénétré les zones arctiques. Des conférences



Hochet de chaman tingit.

circumpolaires ont déjà permis aux Inuits, Lapons, Evens, Yakoutes et Tchouktches de fraterniser et sonder les « esprits » des ancêtres... Tous ceux qui sont allés dans le Grand Nord ou au centre de l'Asie savent très bien qu'un monde invisible mais, oh combien réel et présent, les entoure.

Il n'est pas si lointain ce passé où tout le monde s'asseyait au coin du feu pour entendre le chaman raconter ses histoires fabuleuses ou invoquer les esprits pour guérir un malade. Dans l'exposition *Un Carrefour intercontinental*, le souffle de l'esprit y est, pour ainsi dire, omniprésent.

Le chamanisme n'est pas une religion mais une croyance très ancienne voulant que tout ce qui existe ait une âme, et même plusieurs, comme c'est le cas pour les humains et certains animaux tels le corbeau, l'ours ou le loup. Le corbeau est le « Prométhée » des peuples du Pacifi-

que Nord. Il n'est pas le créateur de l'univers mais l'ancêtre de l'homme à qui il a donné la lumière, et montré à coudre ses vêtements, tisser ses filets, construire ses canots, battre le tambour. Les Amérindiens de la côte ouest s'identifient souvent comme étant les « enfants du Corbeau ».

Dans les cultures dites primitives, tout est imprégné de sacré et l'équilibre à maintenir entre les esprits du ciel, de la terre et de l'au-delà (souterrain ou sous-marin) est toujours très fragile. Tous les dérèglements de l'univers sont attribuables aux esprits qui ont été dérangés ou froissés. Le chaman - homme ou femme - est cet intermédiaire capable de s'allier les esprits, bons et maléfiques, d'accompagner l'âme des défunts vers l'au-delà, de capter les âmes égarées (celles qui causent la maladie chez l'homme), de prédire le temps pour les chasseurs, d'arbitrer les conflits. Plus le chaman est puissant, plus il peut se concilier d'esprits.

Si on sait la décoder, l'exposition fait une très large place au chamanisme et à ses attributs : masques, hochets, amulettes, capteurs d'âmes, tambours et vêtements cérémoniels. La tunique en peaux d'oiseaux, nous explique-t-on, facilitait le « vol cosmique » du chaman, de même son tambour dont les sons rythmés faisaient fuir les mauvais esprits. La tunique et la coiffe du chaman de couleurs contrastées indiquent son appartenance à plusieurs mondes superposés, 5, 7, ou 9 selon les cultures - c'est-à-dire 2, 3 ou 4 souterrains, un terrestre, 2, 3 ou 4 célestes.

La relation homme/animal (chasseur/chassé) n'est absolument pas celle de l'Occident judéo-chrétien. L'homme n'est pas le centre de l'univers mais bien une partie de celui-ci, comme les animaux qui sont, comme lui, des êtres pensants munis d'une enveloppe charnelle

périssable et d'un esprit immortel. L'animal traqué accepte de se donner au chasseur si l'esprit de ses ancêtres chassés et tués par l'homme a été respecté et ses ossements dûment traités pour qu'il puisse se réincarner. Comme les humains se réincarnent dans leur progéniture et leur nombre est constant dans l'univers. De nombreuses fêtes

amulettes partout, dansent avec des masques et que leurs légendes sont si attachantes. Ils ont apprivoisé des milliers de symboles qu'ils manient avec le plus grand naturel et leur imaginaire foisonne de personnages, d'animaux, d'esprits, ensorceleurs, vagabonds ou moqueurs.

Encore aujourd'hui, au centre de l'Asie, on vous traitera



Hochets haidas.

célébraient l'esprit des animaux les plus chassés : phoques, morsses, baleines, saumons, etc.

L'embarcation du chasseur nordique devait être protégée contre le mauvais œil, les chasseur lui-même évidemment mais aussi ses vêtements, son aviron, son harpon, ses flotteurs, son carquois, ses filets, et c'est la raison pour laquelle les peuples du Pacifique Nord peignent absolument tout, y compris leur corps (tatouages), accrochent des

amicalement de « chaman » si vous réussissez par exemple à endormir un enfant turbulent en lui chantant une berceuse à l'oreille. Je n'ai pas eu à me remémorer plus de deux couplets pour que « La poulette grise » opère son miracle auprès du petit monstre qui était venu se blottir sur mes genoux, remarquablement résistant à toute proposition d'abandonner les armes...

Angèle Dagenais

UN REGARD CRITIQUE SUR L'ORNEMENT CLASSIQUE

Les grands musées n'ont pas toujours la flexibilité nécessaire pour présenter des corpus d'œuvres récentes d'artistes actifs, hors des accrochages de groupe ou des rétrospectives parfois précipitées. La série *Pro-*

voient à la tradition ornementale classique, restitue l'histoire concrète des formes, en les dépouillant de leurs stylisations raffinées. Les rites païens de l'Antiquité recouraient au sacrifice animal, et même humain, pour faire communier les fidèles à la déité incarnée dans la chair suppliciée. Le sang, les viscères, les cheveux étaient répandus



Spring Hurlbut,
Artemis/Artémis,
1990, collection de l'artiste.

jets d'artistes du Musée des beaux-arts du Canada a commencé à développer un créneau pour signaler quelques réalisations courantes d'artistes canadiens ou étrangers. Dans ce cadre, Juan Geuer a déjà installé des miroirs pour refléter le ciel dans une des rotondes du musée. Tatsuo Miyajima déployait l'an dernier une très belle œuvre où une succession de cadrans lumineux relayaient des chiffres digitalisés pour créer une perception d'espace infini.

Le projet *Ornement sacrificiel* de Spring Hurlbut, présenté du 28 février au 26 avril dans une grande salle claire, comportait treize sculptures de plâtre sur socle et au mur. La sobriété des œuvres étayait un propos pourtant complexe et fascinant, en accord avec les questionnements que soulèvent les emprunts croisés de la post-modernité.

L'artiste, dont les frises de plâtre finement modelées ren-

libéralement dans le lieu du culte qui devint, plus tard, le temple grec classique - véritable transposition du corps immolé. Spring Hurlbut réinsère donc méthodiquement dans la frise les langues, les denticules, les cornes, les serres d'oiseaux, les yeux, les os qui ont été réduits à travers le temps en de simples indications formelles. Son geste, qui éclaire les origines sanguinaires d'éléments banalisés par la stylisation, signale aussi l'imminence d'un retour du corps dans le projet architectural.

Ce retour critique sur le passé ne donne pas dans le passésisme mais réaffirme l'exigence d'investir la structure avec l'esprit du corps qui l'habite. Dans tous les arts, les emprunts qui gomment trop leurs filiations finissent par n'être que des maniérismes. Restaurer la mémoire des formes, ce n'est pas seulement faire œuvre d'historienne, mais instituer une exigence pour le présent.

Spring Hurlbut, en remontant au meurtre originel dont serait issu le sacrifice animal et sa représentation stylisée, éclaire l'ambivalence de tout signe: désignation à la fois d'une présence et de sa distanciation dans le tabou. Cette dualité imprègne le propos occidental et l'artiste l'assume. Mais le calme qui se dégageait de l'installation physique des œuvres laisse entrevoir la perspective de symbolismes convergents et de corps réinvestis.

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

ET LA MACHINE CRÉA DIEU

Maurice Colloido, qui a exposé ses dernières œuvres, l'hiver dernier, à la galerie Here and Now (527 rue Parliament), appartient à ce groupe d'artistes qui trouvent leur inspiration dans les mythes, et leurs matériaux de base dans les objets jetés, deux sources inépuisables que l'on se plaît, en cette fin de siècle, à troubler, cherchant dans le passé lointain ou proche les vérités qui pourraient nous aider à donner un sens à notre vie.

En tant qu'artiste, le mythe qui l'intéresse plus que les autres est celui de la création ou, plus précisément, celui de Prométhée



Maurice Colloido.

qui a volé le feu de l'Olympe pour le donner aux hommes. Ce feu nous est aujourd'hui transmis sous la forme de flammes sortant de trois lampes à souder. Comme le mythe, qui n'opère plus, la flamme qui sort des chalumeaux est figée et refroidie dans un néon qui ne répand pas de chaleur. Dans ces conditions, le mythe, qui, tout bien considéré, n'éclaire pas tellement, ne sert plus que de référent.

Ce qui est vrai de ce mythe grec l'est-il tout autant des mythes chrétiens? La juxtaposition des uns et des autres semble l'indiquer, même si l'artiste accorde plus d'espace, donc plus d'importance, au Dieu du Nouveau Testament et aux symboles qui se rattachent à lui. Comme on s'imagine difficilement Dieu, on ne le représente le plus souvent que sous les apparences du Fils, ici crucifié entre des plantes et des armes. Au spectateur de choisir s'il veut se ranger du côté du bon ou du mauvais larron, car le Christ sur sa croix, par sa position horizontale, force le spectateur à effectuer un choix d'ordre moral qui lui fera lever les yeux au ciel ou les baisser vers l'enfer.

Dans *For God, Gold and Glory*, la croix de néon paraît nue sur la voile d'un bateau moderne qui évoque toutefois un des navires de Christophe Colomb dont les intentions ne paraissent pas à l'artiste des plus édifiantes. C'est un sujet tout indiqué pour le 500e anniversaire de son célèbre, et tout aussi controversé, voyage de découverte.

Des sculptures appartenant à ce volet, j'ai préféré *Aqua-Christ* où une couronne d'épine en néon est suspendue au-dessus d'un tétrodon, vulgairement appelé « hérisson de mer », dont le corps, comme l'on sait, est recouvert également d'épines, ce qui favorise le rapprochement.

À ces mythes reconnus auxquels notre culture occidentale renvoie constamment, Colloido

associe des mythes plus récents qui n'ont peut-être pas atteint le même degré de respectabilité, mais qui connaissent presque autant de fidèles, des mythes qui appartiennent au monde du cinéma ou à celui des bandes dessinées. Vient d'abord le mythe de la star, de la déesse de l'amour, de l'Aphrodite des temps modernes qui a supplanté Greta Garbo jusqu'à la faire oublier: Marilyn Monroe. Le tube fluorescent bleu — chaleur intense — suit, dans *Some Like It Hot*, le contour de l'actrice que la mort prématurée a immortalisée. Ailleurs, c'est Spiderman que l'artiste nous propose en le comparant à Gilgamesh, héros mésopotamien tragique qui a découvert que la vie, même la sienne, avait une fin.

Ces héros et ces divinités ont participé, chacun en son temps, à l'histoire de l'humanité. Si leur rôle paraît aujourd'hui sensiblement réduit, c'est que d'autres dieux ont pris leur place: les machines, d'où le titre de l'exposition, *Deus ex machina* que l'artiste traduit de façon fantaisiste, en faisant de Dieu l'objet créé par la machine, elle-même invention de l'homme au même titre que la création est le fait de Dieu. C'est ce qui explique la froideur de cette exposition, une froideur infernale qui inspire plus de crainte que de respect. Ce qu'on admire cependant, c'est l'habileté avec laquelle Maurice Collodo tourne les néons comme une phrase.

L'art pour l'art

Il existe un autre artiste à Toronto dont le processus de création démarre au contact d'objets jetés, mais la galerie où il a choisi d'exposer est la ville entière, ce qui fait de lui un phénomène peu commun. Contrairement aux «graffitistes» qui griffonnent leur mécontentement sur nos murs, celui-ci travaille dans le tri-dimensionnel et fixe ses objets sur des poteaux de téléphone ou sur les palis-

sades qui entourent les chantiers de construction actifs ou abandonnés du centre-ville. C'est sa façon toute personnelle d'embellir ce qui a besoin de l'être. Son nom? Darryl. Adresse inconnue. Formation excellente comme en témoigne ce qu'il a laissé sur ses traces, le soir, sans s'être fait voir de qui que ce soit. Car cet artiste est un clandestin, un timide, qui fuit la publicité. Pas possible! Et pourtant vrai.

Plus ce Mouron rouge des arts se cache, plus on le cherche. Mais en attendant, on met la main sur ses œuvres. Car, dans ce beau monde qu'est celui des arts, il se trouve des galeristes qui croient faire œuvre en pillant les autres; dans le cas présent, en déboulonnant ces sculptures faites pour le plaisir de tous et en les vendant à qui veut bien se les payer. Dire que l'artiste, durant ce temps, se demande si ce qu'il fait est légal, alors que les voleurs font de bonnes affaires à ses dépens. C'est à se demander s'il y a des lois au pays pour protéger les artistes créateurs.

Le commerce des arts, puisque cette exposition gratuite, en plein air, me mène tout naturellement à en parler, est ce qu'il y a de plus pourri présentement dans la Ville-Reine. Tous les grands noms se salissent et, comme s'ils y prenaient de l'agrément, se lancent de la boue au visage. Carmen Lamanna, dont on fait l'éloge parce qu'il vient de mourir, volaient les artistes qui exposaient chez lui, s'il faut en croire Ninon Gauthier qui le dénonce dans *Marcel Barbeau. Le regard en fugue*. Un autre aurait vendu un faux Riopelle. Emerich Kaspar a été trouvé coupable d'avoir vendu un tableau de Frank Carmichael qui ne lui appartenait pas. Et comme entre voisins, on ne se respecte plus, Simon Dresdner a accusé Mira Godard de lui voler un de ses poullins. Les grandes galeries, pas besoin

d'avoir le nez fin pour s'en apercevoir, sentent de plus en plus l'écurie.

Pierre Karch

CAMBRIDGE

ADOLPH MENZEL

Master Drawings from East Berlin, Cambridge, Massachusetts, du 27 avril au 23 juin 1991.

Préparée par le Art Services International (Alexandria, Virginie), cette exposition itinérante, accompagnée d'un catalogue de 235 pages, fut d'abord présentée à la Frick Collection de New York (du 11-09 au 18-11-1990), au Museum of Fine Arts de Houston, Texas (du 01-12-1990 au 27-01-1991) et au Frick Art Museum de Pittsburg, Pensylvanie (du 16-02 au 07-04-1991) avant d'achever son parcours au Busch-Reisinger Museum de l'université Harvard. Fruit d'un long et laborieux travail de recherche regroupant plusieurs spécialistes du romantisme allemand, cette exposition propose une riche sélection de quelques 78 œuvres sur papier (dessins, gouaches, aquarelles, pastels, etc.) de l'artiste Adolph Menzel (1815-1915).

Toutes les pièces de l'exposition itinérante ont été sélectionnées à même la collection de dessins Sammlung der Zeichnungen de la Nationalgalerie, Staatliche Museen, de feu Berlin-Est. Ces œuvres permettent d'apprécier toute l'étendue du talent de ce prodigieux artiste dont bon nombre de tableaux peints avaient pour finalité d'immortaliser les grands moments de l'histoire de la nation allemande qui naissait au même moment grâce à l'effort d'unification. Ces œuvres préparatoires donnent une idée assez juste de la manière dont Menzel élaborait ces grandes œuvres

non dénudées de saveur nationaliste; les grands tableaux célébrant le glorieux Frédéric II de Prusse (1712-1786) dit Le Grand en sont un bon exemple.

Au-delà du Menzel des tableaux officiels, on découvre, grâce à ces deux expositions, celui des petites scènes de la vie quotidienne croquant sur le vif un soldat de la bataille d'Hochkirch, de tendres ours engagés, une femme au regard mélancolique ou de laborieux travailleurs. Chacun de ces dessins exprime sans complaisance mais avec beaucoup de sensibilité la dure réalité de la vie en Allemagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Alors que dans ces *grandes machines*, Menzel se fait le défenseur des grands hommes qui bâtirent la nation allemande, il devient, dans ces dessins, le chroniqueur de la vie des petites gens qui, de leur sueur et de leur sang, rendirent possible cette unité. Et c'est dans ces dessins, d'une main sûre et sensible, que son art atteint des sommets inégalés.

Marie-Claude
Mirandette

PARIS

BRONZES BOUDDHIQUES ET HINDOUS DE L'ANTIQUE CEYLAN

Chefs-d'œuvre des musées du Sri Lanka, Musée National des Arts Asiatiques-Guimet, Paris, du 23 octobre 1991 au 24 février 1992.

L'exposition s'ouvre sur un stûpa reliquaire placé dans l'axe de l'entrée (VIII^e-IX^e siècles); celui-ci est chargé de symboles. Le réceptacle destiné à recevoir la relique emprunte sa forme au lotus. Surmonté d'un stûpa

(structure hémisphérique commémorant le plus souvent la mort du Bouddha), quatre petits bouddhas en méditation y sont adossés, tournés vers les points cardinaux; au registre du bas, huit demi-dieux atlantes supportent l'ensemble. La délicate pièce de bronze (H. 24,4 cm) du Musée National de Colombo, à elle seule, évoque à la fois l'épanouissement et le rayonnement du bouddhisme dans l'île de l'antique Ceylan et même au delà.

Aux VIII^e-IX^e siècles, Lankâ (un des anciens nom de l'île) était depuis longtemps une terre de bouddhisme. Dès le III^e siècle avant J.C., la doctrine y avait pénétré depuis l'Inde. Sous le règne d'Asoka de la dynastie Maurya (c. 268-233), des mis-



Bouddha assis, vers 750-850 ap. J.C.
Bronze doré; yeux incrustés de cristal de roche.
H. 33,5 cm.
Musée Archéologique d'Anurâdhapura.

sionnaires l'avaient portée sur de longues distances. Conduits par le fils de l'empereur, Mahinda, ils étaient parvenus dans l'île avec la précieuse relique du corps du Bouddha qu'on leur avait confiée. Dès lors, le roi de Lankâ et son peuple adoptaient



Ganesa, XI^e siècle.
Bronze, H. 81cm.
Musée Archéologique d'Anurâdhapura.
Photos: J.L. Nou.

la nouvelle doctrine et, avec elle, d'autres aspects de la culture de l'Inde. L'histoire du Sri Lanka allait être liée au bouddhisme et, qui plus est, l'île allait occuper une place importante dans l'histoire du bouddhisme. Anurâdhapura serait la capitale religieuse et politique du pays pendant plus d'un millénaire.

La doctrine bouddhique s'est développée au Sri Lanka sous sa forme originelle, le Theravâda (appelé aussi Hinâyâna ou Petit Véhicule de progression). Centrée sur la personne du Bouddha historique, Sâkyamuni, elle prône le dépassement de la douleur humaine par l'ascèse, le renoncement et la méditation; le

nirvâna en est l'objectif spirituel. Cette libération individuelle du cycle des renaissances est réservée presque exclusivement aux religieux.

Avec le Mahâyâna (Grand Véhicule de progression) qui deviendra très populaire par la suite (VIII^e-IX^e siècles), la doctrine fait l'objet d'une interprétation plus large. Le salut devient accessible à tous. Le Bouddha est déifié et le panthéon se diversifie; les bodhisattvas en font partie qui, au seuil de leur libération, retardent ce moment pour se consacrer à la délivrance des autres. La doctrine originelle se transforme en véritable religion.

Depuis des siècles et notamment entre les V^e et VIII^e siècles,

l'hindouisme, parallèlement, avait pénétré au Ceylan dans sa forme sivaïte y introduisant son très riche panthéon. Au X^e siècle, le Ceylan, envahi par les Chola du sud de l'Inde, devient une province du puissant empire tamoul (993-1070); la nouvelle capitale, Polonnâruwa, multiplie les fondations hindoues. Après des temps difficiles pour le bouddhisme, celui-ci revient au premier plan. De nos jours, les lieux de pèlerinage sont célèbres dans l'île; des adeptes de la doctrine dans sa forme originelle (Theravâda) y viennent sur de longues distances.

Cinquante-trois chefs-d'œuvre des musées du Sri Lanka com-

posent l'exposition du Musée Guimet. Echelonnés entre les II^e et III^e siècles, ces bronzes de petite taille, témoignent de l'originalité artistique cingalaise. À l'image des œuvres présentées, la mise en espace de l'exposition est très dépouillée. Une progression s'établit qui souligne chacune des phases de l'essor religieux. On est d'abord plongé dans l'univers bouddhiste, si caractéristique de l'île.

Au Ceylan antique, la représentation du Bouddha est le sujet principal de la sculpture; chez les orthodoxes (theravâdin), elle en est le sujet exclusif. Dans un premier temps, l'exposition reflète cette dimension de l'expression artistique. Après

une évocation de la phase aniconique de l'art bouddhique (où des symboles remplacent la figure humaine) par deux magnifiques pièces - un petit reliquaire en feuilles d'or martelées et un bol de cérémonie (II^e et III^e siècles) -, des bouddhas historiques assis le plus souvent, ou debout, sont présentés par petits groupes. De son côté, un bouddha du VI^e siècle, l'une des plus anciennes figures trouvées au Ceylan, retient l'attention par son raffinement et par sa taille (H. 54,5 cm). Assis, sans piédestal, l'acuité et la sérénité qui le caractérisent vont bien au delà du côté un peu austère de cet art à l'iconographie restreinte.

Au milieu de la salle suivante, un bouddha en méditation (750-850) réunit plusieurs traits de l'iconographie cingalaise : corps lisse, épaules larges, visage apaisé, nez long et arqué. Le lobe des oreilles du bouddha en bronze doré est étiré par les boucles qu'il ne porte plus ; son corps entier traduit une volonté inflexible. Comme la plupart des bouddhas du Ceylan, de l'Inde du sud, et de l'Asie du Sud-Est, il est assis en *virāsana*. (seule la plante de son pied droit est tournée vers le haut).

Des pièces à l'iconographie plus diversifiée, exemples rares de la statuaire cingalaise, sont présentées par la suite : des bodhisattvas, des divinités au triple hanchement, et une divinité hermaphrodite en font partie. Une superbe Târâ d'inspiration tantrique (VII^e-VIII^e siècles), rare déesse féminine au Ceylan, apparaît, coulée dans un alliage d'argent ; la précision et la finesse de l'oeuvre sont remarquables. La déesse côtoie un Avalokitesvara doré (VIII^e-IX^e siècles), l'une des plus belles figures mythiques du Mahâyâna : bodhisattva à la parure délicate, il est magnifique de recueillement et d'humanité.

Inspirés de la tradition artistique de l'Inde du Sud, des dieux

et déesses de l'univers hindou évoquent l'empire chola. Des figures de Siva, de son épouse Pârvaî, du Nâtarâja (le danseur cosmique) très présent en Inde du Sud, et d'autres encore, rappellent, à travers le mouvement, de grands thèmes mythiques. Une pièce étonnante : cette sainte, Kâraikhal, dont la beauté s'est transformée en laideur. Le corps décharné, le visage creusé, elle incarne ce renversement des valeurs si fréquent dans le sivaïsme. Enfin, un Ganesa, dieu à tête d'éléphant, au corps gros et court, s'impose avec l'éventail de ses attributs : hache, défense cassée, rosaire et friandise.

Cette magnifique exposition conjugue le dépouillement à l'éclat des bronzes ! Elle évoque aussi plus d'un millénaire de l'histoire religieuse, politique, et artistique d'une île qui a rayonné par delà l'Océan Indien jusqu'en Asie du Sud-Est. Enfin, elle sera reprise au Musée Rietberg de Zurich.

**Hélène
Legendre-DeKoninck**

CHRISTIANE CHABOT À LA COUPOLE DE MONT-PARNASSE

Octobre 1991 : La légendaire Coupole, hantée par la mémoire de tant d'écrivains et d'artistes, prête ses murs à la Québécoise Christiane Chabot. 28 œuvres créées en 1991 - huiles, pastels, gouaches et crayons - rappellent le renouvellement de sa recherche des dernières années sur le rapport abstraction/figuration.

Les prolifiques années 80 avaient été marquées par le thème de l'atelier, propice à une intense réflexion sur l'art, sur l'histoire de l'art et surtout sur les exigences du métier du peintre. Le début de la décennie 1990 annonce l'aboutissement d'un effort de quinze ans pour articuler une expression personnel-

le jumellée à une maîtrise de la peinture, au sens plastique du terme. Les deux séries de cinq *Danse (Danse de Sarah, Danse de Patrizia)* paraissent des études préparatoires à la caséine et au pastel pour la pièce maîtresse de l'exposition, *Espace pictural/ Espace mental*, - un grand (146 x 342 cm) triptyque dont chacun des éléments est conçu pour être

transfusion sanguine. La dizaine de natures mortes à la gouache figurent, comme toujours encore et malgré les apparences de pure invention, les objets récurrents de l'atelier de l'artiste : fleurs, fruits et coquillages, billes brillantes - réminiscences de l'enfance -, objets fabriqués et objets du design comme ce vase bleu d'Alvar Aalto, regroupés et



Espace pictural, espace mental, 1991, Triptyque, huile sur toile, 146 x 342 cm, Collection de l'artiste.

Photo : Bernard Collet

accroché indifféremment dans la séquence -, et résume les éléments de cette métamorphose de la figuration dans son œuvre.

Les personnages aux gestes arrêtés, figurés dans la plus pure tradition classique quant au dessin et au traitement de la couleur à l'huile, sont inscrits dans un espace ambigu qui donne l'illusion de la profondeur en même temps qu'il la nie par le traitement en aplat ou carrément bidimensionnel de certains objets, par la juxtaposition d'espaces étrangers l'un à l'autre ; par exemple, les paravents qui servent de motif unificateur aux trois panneaux sont dessinés en perspective mais reçoivent un traitement abstrait et en partie fortement coloré, en contraste avec le classicisme des figures humaines.

Comme toujours chez Chabot, les modèles, jeunes et beaux, et les objets se retrouvent dans les natures mortes et dans d'autres œuvres comme ce jeune homme rejeté dans l'ombre du premier plan, emprunté directement à l'immense murale de *Don de la vie* commandée en 1989 par le Centre national de

épurgés dans une nouvelle forme d'écriture bi-dimensionnelle autour du *Grand Nu* avec un double visage « matissien » et la palette qui, avec l'autoportrait, suggère le questionnement du peintre. Elle annonce un retour au thème de l'autoportrait - procès d'idéalisation du moi? - et à des études qui feront probablement une large part à la bi-dimensionalité.

La longue méditation de Christiane Chabot sur l'art de maîtres comme Vermeer et Raphaël (Musée du Québec), et son lent dialogue symbolique avec l'histoire se sont poursuivis à propos d'artistes plus proches de nous dans le temps, mais par son regard, par son souci d'explorer la vie intérieure et la pensée, elle demeure dans le sillage de Chardin, peintre de la vie silencieuse.

Les lyriques abstractions gestuelles qui ont envahi l'espace naturaliste de ses tableaux n'entament pas, pas encore du moins, l'espace intérieur des êtres en qui s'incarne sa quête inquiète du bonheur.

Claudette Hould

MAUBEUGE : LA DÉRIVE DES CONTINENTS

Lettre de Paris

Pour des générations d'artistes américains, conquistadors et explorateurs d'un art sans frontières, l'Europe et beaucoup Paris auront été non seulement des ports d'attache mais encore des pôles et des points d'appui tissés de rencontres, de stimulations intellectuelles et d'apports fructueux. Cet incessant dialogue entre les continents sera au cœur du champ thématique « couvert » par la Triennale des Amériques de Maubeuge dont on verra au printemps la première édition. Cette Triennale inédite sera abritée sous l'immense chapiteau d'un bâtiment industriel reconverti disposant d'une surface de 4 500 mètres carrés.

À l'enseigne des célébrations du 500^e anniversaire de la rencontre des deux mondes, la présentation – dont la version inaugurale aura lieu du 23 mai prochain au 26 juillet – se veut un écho français aux grandes manifestations organisées par l'Espagne pour commémorer le voyage de Christophe Colomb.

« Il existe, tout compte fait, que très peu d'artistes américains qui ne seront jamais venus ou vivre, ou étudier, travailler ou se manifester d'une façon ou d'une autre en Europe », explique Roberto Pontual, critique d'art d'origine brésilienne et spécialiste de l'art latino-américain. Roberto Pontual est l'un des commissaires, avec Gérard Durozoi, de la Triennale des Amériques. « Or, que cela soit en Europe ou en Amérique, poursuit-il, aucune exposition importante n'avait été à présent organisée pour rendre compte de l'ampleur de ce phénomène. Jamais même n'avait-on confronté globalement et généreusement des artistes provenant

tout autant de l'Amérique du Nord que le l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud. On a toujours isolé, dans des manifestations de ce genre l'Amérique latine et l'Amérique du Nord anglo-saxonne. Quant à l'Amérique française, le plus souvent, il n'en est même pas question ». Le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique était l'occasion rêvée pour combler cette lacune. Avec cette Triennale qui réunira en 90 jours, une quinzaine de pays et 131 artistes, ce sera désormais chose faite.

« Notre objectif premier tant dans le choix des artistes et la façon dont nous voulions les présenter que dans le catalogue était justement de rendre compte d'une énorme diversité à la fois géographique bien sûr mais aussi chronologique et esthétique ». Encore fallait-il éviter tout autant l'écueil d'un illusoire côté « Olympiques » de l'art où chaque pays coifferait « ses » artistes sous « son » pavillon. « Car si nous voulions représenter le plus amplement possible toutes les aires concernées, nous ne voulions pas à tout prix en retenir des exemples. Cela aurait risqué d'entraîner un abandon de la notion de qualité, d'expliquer Roberto Pontual ».

« D'autre part, poursuit-il, nous n'avons pas voulu restreindre le panorama, privilégiant une tendance au détriment de l'autre. Notre position a, au contraire, consisté à inclure un maximum de voies et de voix disponibles afin d'en souligner la diversité. Mais soyons clairs. Nos intentions n'étaient pas d'exalter tel ou tel courant particulier. Et surtout pas d'affirmer l'existence d'un art « américain » – anglo-saxon ou latin – par le simple rassemblement d'œuvres émanant d'artistes de ce continent. Nous préférons miser sur la qualité du travail de chacun, seule source d'originalité et de spécificité. »

Selon les critères de choix, les artistes présents à cette pre-

mière Triennale devaient obligatoirement être nés en Amérique et avoir vécu et travaillé en Europe depuis la fin de la dernière guerre. « Nous avons exclu ceux qui après des études en Europe sont rentrés dans leur pays d'origine. Par contre, nous avons considéré comme relevant de notre programme les artistes qui, bien que ne résidant pas en Europe, ont pris dans les années 80 l'habitude de s'y manifester d'une façon significative ».

L'accrochage, dans cet immense espace qui est celui de l'espace Sculfort à Maubeuge, tentera d'accorder à chacun des exposants des conditions maximales de lisibilité et de respects garantissant l'individualité du travail et les conditions nécessaires à sa juste appréhension.

À côté des artistes décédés dont l'œuvre est en quelque sorte emblématique de cette démarche transatlantique, ces « héros culturels » que sont – proches de nous Borduas – ou ailleurs les Américains exilés volontaires et assumant complètement cette double distance que sont Man Ray, Calder, Gordon Matta-Clark, les Argentins Penalba, Lucio Fontana, le Cubain Wilfredo Lam pour ne citer que les plus connus, se retrouveront les forces vives d'un axe géographique et culturel qui vit désormais au rythme des échanges mondiaux et du « village global » artistique. Par-delà leurs racines culturelles d'origine, en réactivant des sources complexes et en renouant un réseau d'influence qui transcendent les frontières, une centaine d'artistes ont pu ainsi dresser des ponts, établissant et bâtissant leur œuvre sur un tour de force périlleux. Celui d'être restés à la fois des artistes canadiens, américains, argentins, chiliens, etc., mais aussi d'être devenus à part entière des artistes parisiens, belges, suisses, londoniens, etc.

Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle, Jean Noël, Royden

Rabinovitch et Jeff Wall seront les artistes canadiens présents à la 1ère Triennale des Amériques de Maubeuge.

Impossible de citer ici d'une façon exhaustive la liste de tous les exposants. Mentionnant à titre d'illustration : Fernando Botero, James Brown, Jame Lee Bryars, Carmelo Arden Quin, Carlos Cruz-Diez, Mark Di Suvero, Sam Francis, Alfredo Jaar, Sherley Jaffe, Paul Jenkins, Julio Le Parc, Lea Lublin, Roberto Matta, Joan Mitchell, Jesus Rafael Soto, Luis Tomasello, Robert Wilson... et combien d'autres.

René Viau

TOKYO

LES DOUCET- SAITO À TOKYO

Le Contemporary Sculpture Center de Tokyo, l'une des plus importantes galeries du Japon expose tout le mois de septembre les sculptures du couple des Cantons de l'Est, Louise Doucet et Satoshi Saito. Une pièce en granit de ces artistes avait déjà été choisie pour le jardin de sculptures du Tokyo Metropolitan Art Space en 1990. Les Sculpteurs travaillent depuis deux ans à cette exposition dans laquelle ils utilisent des blocs de granit provenant de divers endroits du Québec, du Vermont, de Suède, du Danemark et d'Afrique du Sud. Ces divers granits sont mis en valeur par des formes parfaitement adaptées à leur grain.

D'une hauteur moyenne de 160 centimètres, les 16 pièces exposées forment des piliers, des arcs puissants et bien équilibrés, conçus de façon à pouvoir être reproduits à une échelle beaucoup plus grande. Elles ont un caractère tel qu'on peut les intégrer aussi bien sur une place publique que dans un jardin.