

Expositions

Volume 39, Number 158, Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53473ac>

[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

(1995). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 39(158), 68–72.

Paul Gauguin,
Enfants luttant,
Huile sur toile, 1888,
93 x 73 cm,
Coll. Josefowitz.



MONTRÉAL

GAUGUIN ET L'ÉCOLE DE PONT-AVEN EN CENT TREIZE ŒUVRES.

Artistes : Gauguin, Bernard, Chamaillard, Denis, Filiger, Jourdan, Laval, Maufra, Moret, Seguin, Sérusier (France); Amiet (Suisse); Ballin, Clement, Willumsen (Danemark); Bevan, Forbes-Robertson (Angleterre); Meyer de Haan, Verkade (Hollande); O'Connor (Irlande); Slewinski (Pologne).

Musée des beaux-arts
de Montréal
9 février- 9avril 1995

Pont-Aven, petit village de la Bretagne du sud, était depuis 1860 un lieu où aimaient se retrouver des peintres. Il aura fallu l'arrivée de Gauguin, en juillet 1886, pour que cette modeste localité devienne le foyer de l'art d'avant-garde entre 1880 et 1890 et bouleverse le cours de l'histoire de l'art. C'est à la fois cette aventure esthétique et l'histoire d'amitiés nouées et parfois perdues entre la vingtaine d'artistes qui composent l'école de Pont-Aven que restituent un peu les soixante-dix-neuf tableaux, les trente-et-une œuvres sur papier et trois sculptures sur bois présentés au Musée des beaux-arts de Montréal. Cette exposition provient de la collection londonienne de M. Sam Josefowitz. Elle circule en Amérique du Nord grâce aux soins du San Diego Museum of Art. Mme Mayo Graham, conservatrice en chef du

Musée des beaux-arts de Montréal, s'est chargée de la présentation de l'exposition à Montréal.

De toute évidence, Pont-Aven inspire Gauguin qui déclare : «J'aime la Bretagne, j'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur le sol de granit, j'entends le son sourd, mat et puissant que je cherche en peinture.» Plus âgé que ses collègues, Gauguin est un maître écouté qui énonce auprès de ses amis Émile Bernard et Paul Sérusier non une doctrine mais des principes : «L'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat. C'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin Maître, créer.»

La sélection de cinquante-quatre œuvres de Paul Gauguin, Émile Bernard et Paul Sérusier couvre à elle seule près de la moitié de l'exposition. Certes elles frappent l'observateur par leur unité esthétique qui s'affiche en rupture avec l'impressionnisme et le néo-impressionnisme dont elles sont issues. Cependant ce sont les œuvres de Gauguin qui «cognent le plus fort». Et le visiteur est bien obligé de constater combien la personnalité d'un artiste — et tel est le cas de Gauguin — dépasse toujours les canons d'une position esthétique. Certes, on voit bien que Sérusier et Bernard appliquent avec talent, sensibilité et intelligence les principes du synthétisme et du cloisonnisme propres à l'école de Pont-Aven; ils forcent le trait graphique en marquant les

contours qui font ressortir la découpe et le relief d'un paysage, d'un arbre, des personnages; l'un et l'autre jouent du contraste des couleurs. Ni l'un ni l'autre, cependant, ne possède la puissance d'expression du dessin, ni l'irréalisme de la couleur de Gauguin. Ils n'ont pas l'audace de juxtaposer des espaces si différents qu'ils soient quasi incompatibles et, par là, bouleversants. Pas d'ombre, pas de relief chez Gauguin. Rien de ce qui pourrait dénaturer la couleur, détourner son timbre premier, son primitivisme.

Le grand mérite de l'exposition, c'est de rappeler comme le souligne Richard Brettell dans sa présentation que les peintres de Pont-Aven ont réellement créé une école de peinture, pratiquement au même titre que les écoles de Venise, de Florence ou de Sienne. L'enseignement de cette école demeure aujourd'hui d'une actualité troublante: que l'art soit indépendant de la nature et qu'il exprime des vérités universelles par l'interaction entre la sensibilité de l'artiste, le milieu dans lequel il vit et les matériaux à sa disposition. Les vingt artistes qui ont composé l'École de Pont-Aven ont eu recours à une gamme étendue de procédés d'expression: peinture, sculpture, dessin, eau-forte, sculpture sur bois, lithographie. Ces artistes, au nombre de vingt, venaient de divers horizons européens; sans doute cette diversité des origines a-t-elle contribué au rayonnement de leur vision du monde et du modernisme français.

B.L.

ANDRES SERRANO : L'ART, LA MORGUE, LA MORT

Du 21 octobre 1994
au 21 janvier 1995
Musée d'art contemporain
de Montréal

Une mort foudroyante, précocité et à «longue-distance» d'un ami très cher. Un corps absent pour moi, ayant déjà pris, dans une boîte scellée, la route du pays d'origine. C'est à ce moment précis de perplexité devant un événement si prévisible et paradoxalement si imprévu que je suis entrée dans la *Morgue* de Andres Serrano au Musée d'art contemporain. Comme on le verra, l'«entrée» aura été presque littéraire. Le sujet de l'exposition qui, tout comme les œuvres, portait un titre sans équivoque devait être le principal responsable de mon hésitation et de mon appréhension.

Je connaissais bien cet artiste new-yorkais rendu «visible» par le scandale, mais demeuré sur la scène artistique par son incontestable talent. Désormais «monument de l'anti-censure,» il n'hésite pas à s'attaquer aux plus grands tabous, tout en les mettant en conflit lors de surprenantes et courageuses juxtapositions «unpolitically correct». *Piss Christ*, (1987) par son titre qui n'a pas besoin d'être explicité davantage est une œuvre emblématique pour cette pratique du mélange... Serrano provoque et dérange avec ses sujets audacieux, approchés par des voies toujours déviantes. Qu'il s'agisse d'œuvres où coexistent les fluides corporels et les signes religieux, ou de portraits du racisme sauvage (Ku Klux Klan), ses photos lui valent des démêlés avec les hautes instances de l'intolérance. Et comme la droite se fait de plus en plus entendre aux États-Unis, on peut comprendre qu'il est la cible privilégiée de ces voix.

La *Morgue* ne fait pas exception en tant qu'exposition qui teste et redéfinit la limite, cette fois-ci la dernière. L'extrême intelligence, sensibilité et pudeur de la part de l'artiste et l'accro-



Adrés Serrano,
Infectious Pneumonia, 1992,
Cibachrome,
125,5 x 152,5 cm.

chage de Réal Lussier qui sait respecter son intégrité, font de cette visite l'une des plus mémorables au MAC. Mon interrogation ponctuelle sur le sujet inquiétant de la mort se trouve investie dans un repli vers l'intérieur de l'œuvre de Serrano. En même temps, dans un mouvement contraire d'expansion, l'œuvre d'art enveloppe le quotidien d'une couche complémentaire de sens. Ainsi, l'œuvre n'est pas un simple repas aussitôt oublié par le cannibale nécrophile. A l'extérieur de son double monument funéraire (la morgue emmurée dans le musée) l'œuvre de la mort vit et nous accompagne.

Si Andrés Serrano rend l'insupportable supportable, c'est grâce au fin équilibre entre un esthétisme stratifié et une qualité très explicite. Car les titres lancent la vérité droit dans la figure du spectateur, sans le ménager. Sous l'effet de cette franchise, il a juste le temps de soutenir le choc de l'image avant de l'absorber et de l'assimiler. Des deux, je dirais que c'est peut-être l'image qui est la moins violente. Résultat d'une violence plutôt, elle représente un détail de corps d'enfant ou d'adulte, de brûlé, de suicidé, d'empoisonné, d'accidenté, de victime de maladies infectieuses, (à peu près toutes les possibilités de la mort y sont exprimées par les dix-huit photos monumentales qui composent l'exposition). L'image a l'effet contraire au titre. Au lieu d'horrifier, elle apaise grâce à l'extrême beauté qui porte l'empreinte de l'art statuaire de la Renaissance. La théâtralité est réduite à l'essence par une fragmentation qui plonge l'image dans l'abstraction et l'anonymat de ce que Jankélévitch appellerait «la mort en troisième personne».

Les cadrages à la fois sensuels mais sobres, découpent davantage les cadavres prêts sur la table de dissection dont j'ai cherché à ne retenir que la fonction catalytique et cathartique. La tâche de l'analyse (qui revient à la dissection), je l'ai laissée à l'autre critique, le médecin légiste.

Entre la synesthésie et l'anesthésie, le spectateur se déplace sur une mince corde fragile, traversant subtilement des espaces que l'artiste laisse flottants, suspendus dans l'indécision, où ni la marque du temps, ni celle de l'espace ne peuvent indiquer une réalité précise et locale. Le manque d'information palpable rend plus efficace le brouillage de toute frontière. Dans l'ouverture où se défont les bords géométriques du cadre qui enserme la mort, la perspective disparaît sous sa propre loi et selon ses propres coordonnées. Le point de fuite commence à bouger en désordre, incontrôlable sur des axes multidirectionnels, dans les zones floues de notre imaginaire qui, comme on le sait, n'a pas de cadre.

Pas de voyeurisme, seulement pudeur dans le regard du photographe. La pose impose à son tour le respect du deuxième regard qui place le spectateur dans un recueillement presque religieux. Le silence sacré et frigorifiant des cadavres accompagne notre témoignage médiatisé et filtré par la photo de la dernière catastrophe: la mort a fait sa première œuvre d'art avec notre corps. Statue. Les images de Serrano ne cherchent pas à «immortaliser» un moment indéfinissable de ce passage. Elles ne sont pas la documentation d'une mémoire au présent-passé (celle du cadavre en train de se transformer en statue), mais plutôt les germes d'une mémoire à venir, du vrai futur (car le dernier), du futur pas encore né. On pressent sa forme tout comme le secret du point de fuite sans toutefois savoir où placer cette dernière station de notre propre existence.

Détachées d'une réalité immédiate de l'identification, les

images de la mort sont propulsées vers une expérience universelle. Voiles de toutes sortes, allant du cadrage aux masques variés, font de ces photos d'abord des écrans. Nous permettant de nous distancier, ces boucliers protecteurs nous renvoient aussitôt le reflet de la mort. Méduse est là, premier autoportrait qui tue. L'image-écran devenue miroir, ouvre le passage de la troisième à la première personne, dans un des plus intrigants face-à-face avec la mort. Un soir, le dépliant de l'exposition sur la table m'avait renvoyé ma propre image. Une fraction de seconde le héros masqué ravagé par une pneumonie, c'était moi.

Ioana Novac

LA MISÈRE TRANSFIGURÉE

Œuvres de Victorien Pilote
Maison d'art Fra Angelico
1320, rue Wolfe, Montréal
Du 14 au 31 mai 1995

Depuis plusieurs années des artistes s'interrogent à nouveau sur la pertinence de l'art dans le combat social. Toutes les incertitudes ou les critiques véhémentes ne sont pas parvenues à ébranler certains créateurs qui, portés par le souci persistant de la condition des autres, portent haut le flambeau de la dénonciation par le moyen de l'expression artistique.

Victorien Pilote a d'abord exercé le droit social en prenant fait et cause pour l'opprimé. Il a délaissé le prétoire et propose des tableaux qui expriment l'espoir de rencontrer le regard complice d'un semblable, frère dans la solidarité à l'égard des oubliés d'une société qui tend à se fragmenter entre une classe possédante, gavée de pouvoirs, et les autres de plus en plus exclus de ce que la société a de mieux à offrir. Son tableau *La redistribution de la richesse* est, à cet égard, d'une beauté mordante. Il apparaît comme le point de départ de l'engagement de l'artiste.

Averti des limites d'une œuvre engagée, le peintre cherche une facture esthétique qui lui permette de transfigurer son message socio-politique, tout en conser-

vant la valeur expressive de l'art; ce pouvoir de nous introduire à des mondes autres que celui suggéré par le discours, par la figuration. L'essence même de l'art visuel: un discours sous une autre forme que la parole.

L'ABSTRACTION FIGURATIVE OU FIGURATIF-ABSTRAIT

Abstraction, figuration: Victorien Pilote fait le pari que l'une n'est pas l'antinomie de l'autre. Son défi, aménager un espace de peinture où la figure tracée structure la perception en lui proposant un contenu référentiel, pendant que le rendu de ce «figuratif» fait glisser de plus en plus notre appréhension du tableau vers un univers de sensations provoquées par la touche abstraite du peintre. Dans *Au pays de Jaurès*, nous pouvons clairement saisir l'efficacité du procédé pictural. Les lignes qui définissent les troncs des arbres structurent la composition pendant que le rendu abstrait du chemin et du feuillage, par un tachisme tout empreint de dynamisme, fait éclater la figuration.

Élaborant ses compositions sur des fonds souvent d'un rouge sanguin, il parvient à créer une luminosité au tableau; ici, l'éclairage est diffus, là dirigé, ailleurs ténu, quand ce n'est pas d'une violence qui accentue le caractère dramatique de l'œuvre. Victorien Pilote maîtrise son art parfois délicieusement, parfois avec rage, en soulignant ses états d'âme par les contrastes de la couleur.

Les créations récentes de Victorien Pilote, à la Maison d'Art Fra Angelico, renvoient une image parfois choquante de la société et suscitent une prise de conscience. Il s'agit d'une peinture fondée sur un langage plastique qui s'attache à décrire la misère de l'être humain, sa déchéance, ses difficultés à cohabiter avec certaines idéologies qui concourent à nier les valeurs profondes de l'âme...

Réjean-Pierre Grenier



Au pays de Jaurès,
Acrylique sur toile,
1993,
61 x 51 cm.

ENTRETIEN
**PHOTO:
 DIETER APPELT,
 LA MISE
 EN SCÈNE
 DU CORPS**

Dieter Appelt, né en 1935 à Niemeck (ex-Allemagne de l'Est), compte parmi les photographes contemporains européens les plus remarqués. Son œuvre, encore peu connue en Amérique du Nord, fait l'objet d'une première rétrospective organisée par The Art Institute of Chicago qui se poursuit au Musée du Québec, du 1er mars au 14 mai. Influencé dans les années soixante par les nombreux artistes pratiquant l'art corporel comme Otto Mühl et Arnulf Rainer, il met en scène, depuis 1970, son corps exposé à toutes sortes de dommages et de sévices pour finalement tenter de fixer le visage humain (le sien, la plupart du temps) et certains de ses fantasmes qui s'organisent autour des thèmes de la vie et de la mort. Il a accepté de donner quelques détails sur sa technique, ainsi que sur son écriture photographique à l'occasion d'un bref entretien.

VA: *Pendant de nombreuses années, vous avez été chanteur à l'opéra de Berlin...pour ensuite devenir photographe!*

DA: Oui. Je m'occupais aussi beaucoup de mises en scène pour lesquelles je dessinais. La pratique photographique est venue s'inscrire naturellement dans la logique de la mise en scène puisque je prépare longuement mes prises de vue. Pour moi, la photographie est autre chose qu'une simple saisie de la réalité. Quand elle se veut «réaliste», elle n'est que mensonge, et ne présente aucun intérêt. Elle doit nous mener vers un approfondissement de la vie. Voilà pourquoi mes thèmes sont la mort, l'angoisse. La photo en tant que photo, ce n'est pas de l'art. Ce qui est essentiel, c'est le processus psychologique qui mène au résultat sur papier. En ce qui me concerne, une telle opération ne peut qu'être reliée à une mise en scène du corps.

VA: *Comment réalisez-vous vos clichés?*

DA: C'est très étonnant, je suis curieux de tout. Quelquefois je vois sur une photo des formes qui me suggèrent une position «sculpturale» dans laquelle émergent des souvenirs d'enfance reliés à des positions.

VA: *Vous parlez donc de séries photographiques?*

DA: Oui, d'une photo à l'autre, cela se passe un peu comme l'osti-



Release of
 the Fingers,
 n°6, 1979.

nato en musique qui est la répétition d'un même motif musical. Mais pour d'autres photographies, un mot peut servir de déclencheur. Par exemple, Raymond Roussel a écrit dans ses Impressions d'Afrique: «Sur le miroir, il y a une tache qui fait la respiration». Ce mot «tach» m'a inspiré une des œuvres intitulée: *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft* (1977).

VA: *Comment se passe le travail photographique?*

DA: Je conçois une mise en scène avec un temps de pose très long. Pour l'œuvre reproduite sur l'affiche de l'exposition, par exemple, *Erinnerungsspur* (1977), je suis couché sur une table, la tête renversée. J'ai utilisé un vieil appareil photo sans diaphragme; la pose a duré deux heures. Durant cette période, l'impression se fait peu à peu sur l'émulsion. Le procédé rappelle le travail d'un peintre qui superpose plusieurs couches de rouge jusqu'à ce qu'il obtienne le rouge désiré.

VA: *Intervenez-vous sur le négatif ou l'agrandissement?*

DA: Non. Je choisis un négatif parmi les nombreux négatifs d'une même pose du corps. Il n'y a aucun hasard dans mon travail.

VA: *Pourquoi les bandages et la terre sur votre corps?*

DA: Des bandages parce que la forme joue un rôle capital en photographie. La forme transcende l'être. Par ailleurs, j'ai passé la moitié de l'année 1970 au Japon. J'ai vu un enterrement où tout était blanc. J'ai fait des recherches sur la signification du blanc sur le corps et je me suis aperçu que c'était le signe de la dégénérescence extérieure. La terre et la couleur sur le corps deviennent pour moi une métaphore de la résurrection. C'est comme cela que je tente d'aller au-delà de la réalité en photographie.

Dieter Appelt
 Musée du Québec

Du 1^{er} mars au 14 mai 1995

68 œuvres: photographies, carnets de dessins, documents intermédiaires

Bernard Paquet

**LES ANNÉES 90
 AU RAYON X**

Exposition: le lieu de l'être
 Musée du Québec,
 du 14 septembre 1994
 au 21 mai 1995

Depuis sa création en 1982, la collection Prêt d'œuvres d'art a fait l'objet d'expositions régulières au Musée du Québec, l'institution qui en assure la gestion. La plus récente de ces manifestations, intitulée *Le lieu de l'être* (du 14 septembre 1994 au 21 mai 1995), s'avère cependant la plus sensible jamais encore présentée. Cette sélection de 48 pièces, parmi les 370 acquisitions des quatre dernières années, propose une véritable radiographie de notre époque multiforme, changeante et confondante.

L'art contemporain ou actuel dérouté, c'est bien connu. Non pas pour le simple plaisir de la chose (quoique certains puissent se complaire dans cet «effet»), mais bien parce que ses préoccupations, ses rêves et ses revendications vibrent aux rythmes souterrains d'une société en constant bouleversement. La dérouté provient en fait de la résistance que chacun oppose à tout changement; parce que confortables, les habitudes souffrent mal d'être remplacées par de nouveaux comportements!

Guy Mercier, le conservateur de la collection Prêt d'œuvres d'art, témoigne avec l'exposition *Le lieu de l'être*, mais plus encore dans le catalogue qui l'accompagne, de sa compréhension du contexte global de la création.

Les artistes ne sont pas des individus déconnectés de la réalité. Bien au contraire. Et dans son texte d'accompagnement, M. Mercier parvient avec une acuité, un humour et un certain lyrisme, inhabituels dans le milieu de l'écriture sur l'art, à démontrer de façon éloquente la nature de résonateurs, d'amplificateurs ou de révélateurs que sont les créateurs. Il faut lire le catalogue, je le répète, car c'est si rare, pour savourer les idées, tendances et événements que Guy Mercier rapproche en guise de pistes d'interprétation ou de facteurs pouvant avoir influencé l'art récent.

De la carte de guichet automatique au téléphone cellulaire, de la chute du mur de Berlin à la guerre du Golfe, d'un réfugié à l'aéroport de Roissy à Michael Jackson, le conservateur de la collection Prêt d'œuvres d'art évoque une multitude de petits et grands phénomènes sociaux qui ont le don de susciter la réflexion.

De cette mosaïque d'intuitions, associée à sa fréquentation assidue de l'art actuel, M. Mercier a distingué la récurrence de deux thèmes au sein des acquisitions récentes de la collection: le lieu et l'être. Vaste perspective certes mais, comme le mentionne l'auteur du catalogue: «Le destin de l'individu se joue entre ces deux pôles: évolution personnelle et adaptation au monde, à l'être et au lieu.» Les œuvres de l'exposition nous parlent donc à des degrés divers, de façon subtile ou tonitruante, des lieux de passage, du déplacement des frontières, de la qualité de la vie, de la conception individuelle et collective du monde, des relations interpersonnelles, de l'altération de la personnalité, et d'encore bien d'autres sujets.

Mes coups de cœur vont du côté de *L'arbuste*, une sculpture en schiste de Sylvie Bussièrès (Québec), qui allie pérennité et fragilité; *L'île*, une photographie de Marik Boudreau (Montréal) aux teintes subtiles, sur l'effritement du rêve américain; et *Gare*, une sculpture sur pilotis de Marie-Chrystine Landry, liée aux lieux de transit et à l'architecture industrielle. L'œuvre sur papier *Corps imagé, série biératique, sans préalable*, de François Morelli (Montréal), radiographie des grands cycles de l'existence et de la destinée collective, et, dans un ordre d'idée diamétralement opposé, le ludique *Dentier de crocodile* sculpté de Paryse Martin (Québec), constituant d'autres jalons révélateurs du large spectre sensible de l'exposition.

Si, lors de sa création, la collection Prêt d'œuvres d'art s'adressait tout particulièrement aux jeunes artistes québécois, un curieux phénomène s'est produit au fil des années. En effet, ces créateurs ayant continué de



Au centre, L'arbuste, sculpture de Sylvie Bussiès
Photo: Jean-Guy Kéroac

soumettre leurs réalisations aux comités d'acquisition, la collection est devenue le reflet de toute une génération se déplaçant dans le temps et dont la moyenne d'âge, aujourd'hui, se situe à 40,2 ans.

Cette réalité démographique et sociologique n'est pas passée inaperçue au Musée du Québec, qui a entrepris de considérer sérieusement le passage d'œuvres de la collection de prêt (destinées principalement à être exposées dans des édifices publics du gouvernement) à sa collection permanente proprement dite. Ainsi, 28 d'entre elles ont connu cet heureux sort, en décembre. Bien que la vocation de la collection Prêt d'œuvres d'art demeure la même (stimuler la création en arts visuels), les comités prendront désormais en considération ce nouveau critère. Par contre, celui qui devait se tenir l'automne dernier a été reporté à la fin de 95. Ce retard, problématique dans un marché restreint, permettra-t-il au moins à l'enveloppe budgétaire d'être plus substantielle que les 200 000 \$ habituels? La question demeure pour le moment ouverte.

Marie Delagrave

TORONTO

FERDINAND HODLER SUBLIME MODESTIE

Musée des Beaux-arts
de l'Ontario,
du 10 février au 17 avril 1995

Que penser d'un artiste qui fut un ami de Corot et de Courbet, qui abandonna une carrière de pasteur pour devenir peintre, dont l'œuvre influença Egon Schiele et le mouvement sécessionniste décadent de Vienne, tout en étant loué tant par le néo-classique français Puvion de

vannes que par le préraphaélite anglais Edward Burne-Jones et dont la quête artistique de toute une vie tenta d'exprimer l'ordre spirituel sous-jacent de l'univers? Comprenant 57 tableaux provenant de 26 collections suisses importantes tant publiques que privées, dont plusieurs n'ont jamais été vues hors d'Europe, cette exposition, la première rétrospective des peintures d'Hodler présentée en Amérique du Nord depuis plus de 20 ans, révèle un artiste accompli, un individualiste dont le style allie symbolisme et réalisme et devient l'équivalent d'un idiome pour la Suisse, pays où Hodler passa la majeure partie de son existence. Non-violent et généreux en détails littéraires et descriptifs aussi minutieusement précis que des horloges suisses, l'art d'Hodler témoigne d'abord et avant tout d'une vénération pour la nature.

Le passé puritain de l'artiste est évident dans l'un de ses premiers tableaux, un sombre, presque stoïque *Autoportrait* (1874) et dans *Sur la berge de la rivière Manzanares près de Madrid* (1879), un paysage qui n'est pas sans rappeler les premiers paysages de Piet Mondrian. Bien que l'on retrouve en début de carrière des influences de Romantiques nordiques tels que Philipp Otto Runge et Caspar David Friedrich, Hodler apporta à son amour de la nature une pureté en quelque sorte frugale et pénétrante qui pouvait aller du kitsch pur de *Garçon enchané II* (1894) au magnifique lyrisme de *Intuition* (1901-1902) où s'avancent en procession sur un fond neutre abstrait quatre femmes à demi-nues qui regardent au loin. C'est là une incarnation éternelle, presque biblique de l'attachement et de l'amour de l'humanité pour la nature. *Forêt de bêtres* (1885), une œuvre transitoire qui marque son délaissement du réalisme pur en faveur des motifs abstraits, des couleurs décoratives et de la représentation symbolique de ses œuvres ultérieures, reflète la fascination de cette fin-de-siècle pour les influences néo-païennes, les sources obscures et la connaissance secrète, ainsi que sa

propre théorie du Parallélisme par laquelle Hodler cherchait à exprimer les liens intrinsèques entre l'humanité, la nature et, en définitive l'univers. Mais parce qu'il ne rejeta jamais complètement le réalisme et continua à peindre ses sujets symboliques avec un vernis si réaliste, Hodler ne fut jamais considéré comme *moderniste* dans le sens littéral du terme et demeura ainsi largement ignoré des publics non-européens. *Femme extatique* (1911) et *La splendeur des lignes II* (ca. 1908) sont deux peintures puissantes précisément parce que le message y est moins didactique et que la signification figurative s'appuie moins directement sur la représentation réaliste.

S'il y a des éléments plus sombres dans l'œuvre d'Hodler, comme dans *La vérité II* (1903), le penchant humain pour la bonté, ici incarnée par une femme, les repousse non grâce à la connaissance de soi mais grâce au présage symbolique. Les symétries étrangement sévères du paysage miniaturisé, presque médiéval, au pied de la femme, les rythmes dansants des hommes qui l'entourent, la fusion d'un réalisme descriptif et d'une abstraction symbolique forment dans cette œuvre une portion des plus saisissantes. L'une des œuvres les plus fortes de l'exposition, *La vérité II*, rappelle, par sa représentation thématique des rythmes cycliques de la nature et de la vie humaine, l'œuvre du peintre norvégien Edvard Munch. Dans d'autres œuvres d'Hodler, ce mélange semble presque bizarre: les éléments classiques sont minimisés mais toujours présents et les sensibilités abstraites sont éthérées, moins



Autoportrait les yeux grands ouverts,
Huile sur toile, 1912,
40,5 x 31,5 cm,
Coll. Kunsthaus Glarus.

structurales et concrètes que chez Cézanne. Les œuvres les plus macabres de l'exposition sont sans nul doute les pénétrants portraits de sa maîtresse Valentine Godé-Darel sur son lit de mort. Les paysages plus tardifs d'immaculées scènes montagnardes ou de lacs, tel le charmant *Le lac Genève et le Montblanc à l'aube* (1918) projettent un agréable sentiment d'infini, d'esprit universel. Ces paysages sont spectraux comme l'étaient ceux d'Edvard Munch, mais sans anxiété ni introspection fébrile. On y retrouve plutôt une tranquillité et un sentiment de calme démesurés comme si la présence de l'humanité n'était qu'une fraction d'une force plus grande, apaisante.

La place mystérieuse qu'occupe Hodler dans le paradigme moderniste à peine naissant de son époque, contient tous les éléments potentiels d'un modernisme bourgeonnant sans toutefois les fantaisies d'évasion ou les anxiétés urbaines que nous associons habituellement à cette époque ou à la virtuosité de plus en plus auto-référentielle de l'art pour l'art à dépasser stylistiquement ses prédécesseurs et à nous étonner avec ses innovations. Ce qui ressort finalement le plus de l'exposition *Ferdinand Hodler: Vues et visions* est un sentiment de sublime modestie, de contentement personnel et d'un amour pur envers la nature et la place qu'y occupe l'humanité. L'art d'Hodler devient ainsi une équation lyrique et naturaliste qui exprime l'éternelle liberté de l'esprit humain.

John K. Grande

(traduit par Monique Crépaud)



Printemps II, c.,
Huile sur toile, 1907/10
102,5 x 129 cm,
Coll. privée.

RICHESSES SECRÈTES

Un simple coup d'œil sur la liste des artistes dont les œuvres ont été sélectionnées pour la série d'expositions regroupées sous la bannière de *Hidden Values* témoigne de l'impressionnante



Catherine Widgery.
Draining Rod, 1991.
Acier et bois,
118 x 91 cm,
Collection Heenan Blaikie.

quantité de valeurs artistiques sûres rassemblées par les entreprises privées canadiennes. En fait, cette remarque appelle aussitôt une question : jusqu'à quel point les acquisitions d'œuvres d'art effectuées par d'importantes compagnies commerciales contribuent-elles de façon déterminante à accroître la valeur des œuvres et la notoriété des artistes ?

En prenant l'initiative de rassembler quelque 300 œuvres d'artistes canadiens contemporains prêtées par 143 sociétés privées, les Fonds mutuel Trimark ont permis de souligner l'attention voire le soutien que certaines entreprises témoignent aux arts visuels d'avant-garde depuis plus d'une trentaine d'années. Il s'agit d'un intérêt méconnu parce qu'il s'exprime discrètement de la part de dirigeants du monde des affaires.

Le projet *Hidden Values* recouvre plusieurs initiatives : tout d'abord une série d'expositions qui ont été présentées dans les régions de l'Atlantique, de l'Ouest du Canada, ainsi que de

l'Ontario ; puis la production d'une cassette vidéo sur les collections d'art d'entreprises du Québec ; enfin la publication d'un catalogue.

L'exposition *Hidden Values* a surtout mis en vedette les œuvres des collections privées provenant de l'ensemble du Canada en tentant d'illustrer les liens des artistes avec leur milieu.

Ainsi, la Galerie d'art de Nouvelle-Écosse, par les soins de son conservateur invité, M. Allan MacKay, a coordonné le volet *Atlantique* en présentant des œuvres de Christopher Pratt, Alex Colville, Tom Forresthall, Tom Hopkins, Mary Pratt, Tim Zuck, Medric MacPhee, Anne Meredith Barry, Ron Shuebrook et Bruno Bobak.

La Galerie d'art d'Edmonton a délégué Robert Swain, conservateur invité, en association avec sa conservatrice en chef Elizabeth Kidd, pour réunir des œuvres tirées de collections des quatre provinces de l'Ouest (Saskatchewan, Manitoba, Alberta et Colombie-Britannique).

On a remarqué notamment les œuvres d'artistes comme Jack Shadbolt, Gordon Smith, Ivan Eyre, Otto Rogers, Gathie Falk, David Thauberger, Ted Godwin, Ron Mopett, Alex Janvier, Doug Haynes, Alexandra Haeseker et Vic Cicansky.

C'est également à Robert Swain que Megan Bice, conservateur de la Collection d'art canadien McMichael, a fait appel pour rassembler des œuvres qui illustrent l'ambition de certaines entreprises de relever les défis sociaux et intellectuels de notre temps. Défis que traduisent sans doute les œuvres d'artistes comme Stephen Andrews, Dorothy Knowles, Regan Morris, Doug Kirton, Tony Sherman, Jack Bush, Ken Webb, Eric Gamble, Ron Martin, Betty Goodwin et Harold Klunder.

La participation québécoise à l'initiative des Fonds mutuels Trimark, *Hidden Values* se présente sous la forme d'un enregistrement vidéo qu'animent des collectionneurs aussi notoires que MM. Charles Bronfman, fondateur de la collection

Claridge, Arnold Steinberg, associé de la firme Cleman Ludmer Steinberg et André Bérard, président de la Banque nationale du Canada. Le volet *Québec* de l'exposition *Hidden Values* présente des œuvres d'artistes comme Irène Whitome, Geoffrey James, Michèle Waquant, Denis Juneau, Michael Jolliffe, Angela Grauerhorlz, Serge Tousignant, Geneviève Cadieux, Jennifer Dickson, Paul Béliveau, Roberto Pellegrinuzzi, Marc Garneau, Evergon, Rita Letendre.

Enfin, un luxueux catalogue présente une sélection d'une centaine d'œuvres accompagnées de notes biographiques des artistes, ainsi qu'un bref profil des entreprises ayant pris part au projet *Hidden Values*. Les textes sont signés Robert Fullford et Robert Swain. Éditeurs : Douglas & McIntyre. 176 p. 75 \$.

L'envergure de l'exposition *Hidden Values* quelles que soient les questions qu'elle appelle, demeure impressionnante.

Michael Molter

COUP D'ŒIL SUR LA COLLECTION D'ART CANADIEN MCMICHAEL

Elle est déjà loin l'époque où Robert et Signe McMichael ont créé le premier noyau de leur collection d'art canadien. C'était en 1951, dans un camp de style pionnier d'une dizaine d'acres qu'ils nommèrent Tapawingo (lieu de la joie) situé près de Kleinburg, au nord-ouest de Toronto. Aujourd'hui, la Collection McMichael est préservée au sein d'un vaste complexe d'une centaine d'acres. Elle abrite quelque 5000 œuvres qui témoignent tant de l'art traditionnel que de l'art moderne canadien. Elle regroupe également cent mille pièces de la collection Cap Dorset qui donne un fidèle reflet de l'art indien, inuit et métis.

Cette année, la Collection McMichael s'apprête à célébrer le trentième anniversaire de sa fondation qui coïncide avec le 75^e anniversaire de la création du *Groupe des Sept*, groupe qui a réuni, contrairement à ce que son nom indique, une dizaine d'artistes considérés aujourd'hui comme les pionniers de l'art moderne authentiquement canadien. A cette occasion, sous le titre *From Hot Mush School to Canadian Heroes*, la Collection McMichael organise du 30 juillet au 12 novembre une importante expo-

sition qui rassemble des œuvres variées de ces artistes, ainsi que des documents d'archives.

Récemment la Collection McMichael s'est chargée de présenter le volet *Ontario* de l'exposition *Hidden Values* parrainée par les Fonds mutuels Trimark du 13 novembre 1994 au 5 février 1995, à Kleinburg, Ontario.

Actuellement en circulation, *Contemporary First Nations Art 1994-1995*, organisé par la conservateur Lynn Hill, met en vedette les œuvres des artistes Carl Beam, Blake Debassige, Elmwood Green, Robert Houle, Jæ Jacobs, Alex Janvier, Goyce Kakagamic, Clifford Maracle, Gerald McMaster, Norval Morriseau et Dapne Odjig.

Du 19 février au 7 mai 1995, *The Kluane Expedition*, exposition organisée par Jean Blodgett, présente une vingtaine d'œuvres d'artistes canadiens de Colombie Britannique, d'Alberta, de Saskatchewan et de l'Ontario.

Du 4 juillet au 6 août, ALTER/ NATIVE: *Comparative Photo Compositions*, exposition de photos organisée par Lynn Hill, comprend des œuvres d'artistes comme Mary Anne Barkhouse, Patricia Deadman, Marianne Nicolson, Shelly Niro, Arthur Renwick, Greg Staats et Jeff Thomas.

Michael Molter