

Choix du trimestre

Numéro 61, hiver 1970–1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58031ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1970). Compte rendu de [Choix du trimestre]. *Vie des Arts*, (61), 63–66.

la galerie d'art de l'université de sherbrooke

par
CLAUDE LAFLEUR

A peine âgée de dix ans, l'Université de Sherbrooke ouvrait en 1964 une galerie d'art. D'abord exclusivement orientée vers les expositions, elle devait s'intéresser, deux ans plus tard, à d'autres activités artistiques et culturelles. En effet, les besoins du milieu amenèrent son directeur à organiser des conférences, des séances de cinéma; puis, ce fut le tour du théâtre, de la musique, etc., de sorte qu'en 1969, on fondait officiellement le Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke.

Maintenant, la Galerie d'Art présente chaque année, une douzaine d'expositions d'œuvres d'artistes canadiens et étrangers. Dans d'autres locaux du Centre Culturel sont également montées des expositions diverses. La saison dernière, un nombre total de trente-deux expositions figuraient au programme.

En juin 1970, la Galerie d'Art présentait une exposition intitulée **Sculpture céramique**. Trois sculpteurs de Montréal: Michel Fortin, Jean-Yves Leblanc et Michel Savoie, tous professeurs de sculpture à l'Université du Québec, présentaient soixante pièces, certaines de très grandes dimensions. Depuis trois ans, ces artistes travaillent dans leur atelier de l'avenue de Lorimier. **LEBLANC** — Nous avons ouvert l'atelier avec l'intention d'expérimenter plusieurs matériaux, plusieurs disciplines. Nous songions à centrer notre production vers la céramique, avec des possibilités vers le bois, le métal, le plâtre, etc. Très rapidement nous nous sommes aperçus qu'il était onéreux d'être versatile en sculpture et qu'en plus il y a une limite de temps dans la création qui oblige à se restreindre.

Très peu de sculpteurs s'intéressent à la céramique, surtout pour des pièces de grandes dimensions. D'ailleurs, depuis une cinquantaine d'années, il ne se fait à peu près plus de modelage en sculpture; les artistes sont passés de la forme modelée à l'assemblage en métal, en bois, en plastique, etc. Pour Fortin, Leblanc

et Savoie, le contact sensuel avec la matière demeure essentiel, d'où leur option pour la céramique.

— Comment trois artistes arrivent-ils à travailler dans le même atelier?

FORTIN — Nous avons d'abord opté pour cette formule par simple souci d'économie. Un atelier de sculpture bien équipé ne fonctionne qu'à grand prix; d'ailleurs, la plupart des sculpteurs créent des pièces importantes sur commande seulement. Se grouper, pour nous, voulait dire une plus grande liberté. Nous faisons de grandes pièces parce que nous en sentons le besoin, nous en assumons le coût en sachant fort bien que des pièces de six pieds en céramique se vendent difficilement.

SAVOIE — Si nous nous sommes groupés par souci d'économie, il est évident que nous étions assurés de pouvoir nous entendre. Sur le plan technique notre situation nous permet de nous consulter, de profiter de l'expérience des autres. Cependant, sur le plan formel, il est très clair qu'il n'existe pas vraiment d'influence. Nous avons pris très rapidement des orientations différentes et nous n'avons aucunement l'intention de former une école de pensée.

Dans le passé, en Chine par exemple, l'art de la sculpture en céramique consistait en des copies d'objets de bronze afin de permettre leur diffusion parmi le peuple. Certains vases de céramique, certains chevaux, par exemple, qui sont parmi les premières pièces de haute qualité artistique, sont en réalité des copies. Quelques-unes des sculptures de Fortin, de Leblanc ou de Savoie donnent l'impression d'être fabriquées de métal...

FORTIN — C'est un fait qu'il y a une parenté dans certaines pièces avec la sculpture de métal. La technique d'assemblage des galettes où l'on décèle des bavures qui rappellent la soudure, de même que la coloration, peuvent jusqu'à un certain point donner un effet métallique mais, personnellement, je crois qu'après observation il n'y a pas de confusion possible. Nous n'y retrouvons pas les mêmes qualités plastiques, et c'est là l'avantage de la terre de pouvoir se modeler si facilement qu'elle peut devenir mince et lisse comme une plaque d'acier ou rugueuse et massive comme la pierre.

— Sur quoi ces recherches vont-elles déboucher, croyez-vous?

LEBLANC — Notre production, à ce jour, a été une expérience individuelle. Dès l'an prochain, nous comptons amorcer un projet collectif qui portera sur les problèmes d'environnement, des multiples. Nous n'avons pas l'intention de demeurer isolés, de poursuivre la recherche d'une image individuelle; nous aimerions déboucher sur quelque chose de plus intégré à la société.

SAVOIE — Ce but d'en arriver à un projet collectif ne changera pas pour autant notre orientation. Nous comptons poursuivre nos recherches en céramique car nous sommes très conscients qu'il existe des procédés techniques encore à découvrir, tant au niveau du moulage que de la coloration.

— En conclusion...

LEBLANC — Nous considérons le fait d'avoir exposé ici, à la Galerie d'Art de l'Université de Sherbrooke, comme un grand avantage. Nous avons touché une clientèle nombreuse, contrairement à ce qui serait arrivé dans une galerie commerciale où un public de collectionneurs aurait été attiré presque de force, et nous avons l'impression d'avoir montré notre travail au grand public sans nécessairement nous adresser aux plus avertis.

les ardentes années

Sylvie MELANÇON, à l'Étable

par
ANDRÉE PARADIS

Une première grande exposition. Une définition d'un monde jeune, vu avec des yeux pleins d'enthousiasme. Beaucoup d'appétit aussi. Trois tendances: la première, évocatrice de personnages en situation, très humains, des couleurs douces, gris et bleu, celles de la tendresse. Puis, une seconde manière, sorte de poétique de la nuit avec des fonds bleu intense et un graphisme robuste dans des tons d'orange et de blanc. La troisième manière répond mieux au désir de la découverte. Elle marque la volonté d'ouvrir le tableau, de faire entrer de la lumière, de s'assurer la participation d'un fond de décor. Il plane dans ces grands tableaux un souffle frais, gai; du pop, hanté par le goût du théâtral. De l'élan, une progression vers la maturité.



Sylvie Melançon
VERS L'IMPORTANT EN PASSANT PAR LES CHOSSES, 1970. Galerie de l'Étable. Musée des Beaux-Arts de Montréal.
Toile; Acrylique et acétate transparente; 4 pi. sur 5 (121,95 x 152,45 cm)

une poétique de l'intensité

Irena KWIAT, Llewellyn-Picart Art Gallery

par
CLAUDE-LYSE GAGNON

Ses toiles sont étranges. Elles sont comme des forêts de sequoias. Où, entre les arbres immenses, à peu près les plus hauts du monde et les plus feuillus, descendent en oblique et en beauté la lumière, le soleil. De sorte que lorsqu'on s'y balade comme dans la plus belle qui se trouve en Californie, non loin de l'Oregon, on se pense en pays enchanté.

La peinture d'Irena Kwiat (Irena Kwiatkowska de Grandpré) a la magie des contes de l'enfance. C'est-à-dire multicolore, feu d'artifice, peuplée, sensible, avec cependant toujours une dominante en bleu ou en rouge ou en mauve. Et ses personnages sont souvent des enfants aux corps androgynes, minces, dansant dans leurs rêves. Toutefois, c'est étonnant, ils n'ont jamais de visage. On ne peut pas dire qu'ils ressemblent à qui que ce soit, à quelqu'un. Ça fait un peu peur. Je sais bien que dans les plus belles forêts du monde comme sur toutes les mers qui entourent les cinq continents, les êtres ont la frousse chaque nuit mais c'est alors qu'ils sont seuls, trop seuls ou chargés de trop d'ennuis. C'est ainsi que les toiles de ce peintre illustrent paysage et solitude, parlent de pays où l'on couche tout seul. Ou bien de voyages où tout dépaysement devient souvenir. Un, puis deux, puis quatre, puis mille.

Est-ce violence? Cela dépend. D'abord oui. Comme sont tempêtes la souffrance, la séparation, le départ, et combien la mort. Quand on saisit. Quand l'imagination frise la folie, ce qui n'est peut-être qu'une extrême, une infinie fatigue et comprend, une saison, un instant, le cycle de la vie, à la fois le commencement qui n'a pas de début et la fin qui n'achève pas.

Et puis non, ce n'est pas violence pour violence. Ses toiles disent les paroxysmes, les abysses des âges qui ne s'éternisent pas, qui filent comme vagues, comme galops, avec ses destins de joies mais surtout de peines. Comme si Mme Irena Kwiat avait cette destinée de peindre davantage les sommets de la solitude que l'épaulement et les creux de la tendresse. Bref, ce n'est pas un peintre de septembre ou d'octobre. Elle est de novembre et des bourrasques.

Mme Irena Kwiat est Polonaise. Née à Varsovie. Vers dix, douze ans, c'est difficile à savoir car elle ne veut pas en parler précisément, elle devint orpheline. Fut élevée par une tante ou sa grand-mère. Ensuite, alla en France pour étudier. Elle obtint un doctorat ès lettres de l'Université de Paris, entre autres. Voici qu'elle publie un essai sur Stephan Zeromski, ce grand romancier polonais qui personnifie la conscience nationale en donnant une expression lyrique à ses préoccupations sociales. Elle rencontre et aime un Québécois: Pierre de Grandpré. Et c'est la traversée, le voyage outremer. Un nouveau pays.

C'est une petite femme blonde et beige, peignée comme poussent les cheveux, plus à la bohème qu'aux frisettes, un peu partie, avec ses secrets, mais bien attentive aux êtres quand ils lui rappellent des musiques. Elle vit dans une maison qu'elle décore au fur et à mesure qu'y viennent des gens. Sinon elle peint ou écrit. Je la vois sur une musique de Paderewski.

Elle dit dans son dernier recueil de poèmes: "Je n'ai pas de souvenir du printemps de ta venue Mais l'automne de ton départ ne finit jamais."

La Fontaine, dans son épigramme, divisa sa vie en deux. Dont une part à dormir et l'autre à ne rien faire. Écrivit-il? Madame Kwiat a le vertige entre la peinture et la poésie.

Et sa rencontre me fait songer à un petit recueil de poèmes que j'avais acheté vers 17 ans. Il était fort mélancolique, et j'aimais bien cela parfois. C'était d'une Polonaise aussi. Je crois qu'elle s'appelait Helena Idebska. Un nom dans ces consonances mais je n'en suis pas certaine. Elle disait que très souvent les gens trouvaient qu'elle ressemblait à quelqu'un. Elle avait alors cette réponse magnifique: "Si je ressemble à tout le monde, c'est que justement je porte en moi la douleur du monde."

J'ai perdu le bouquin, n'ai retenu que cette phrase. C'est peut-être cela, la poésie: une réponse. Non?

l'instinct vif de la couleur

Léo AYOTTE, à la Galerie d'Art Desmarais

par
PAUL DUMAS

Léo Ayotte est un artiste sincère qui poursuit depuis plus de trente ans une carrière active de peintre figuratif fort prisé des amateurs.

Il est né à Sainte-Flore, dans la Mauricie, en 1909. Bachelier ès lettres après avoir étudié à Trois-Rivières et à Nicolet, Ayotte commença à peindre en 1935, seul, dans son village natal. Désireux de suivre les cours de l'École des Beaux-Arts, il vint à Montréal en 1938, mais ne pouvant trouver d'emploi pour assurer sa subsistance, il accepte de s'engager comme modèle d'artiste, puis comme concierge, à l'École des Beaux-Arts. Faute de pouvoir recevoir un enseignement suivi, il observe, de loin, ce qui se passe à l'École. Il demeure donc un autodidacte dans toute l'acceptation du terme. Il lui arrive un jour un événement heureux lorsque, concierge-peintre, il a un tableau accepté au Salon du Printemps. Il y exposera à plusieurs reprises par la suite.

En plus du Salon du Printemps, Ayotte a



Irena Kwiat

la peinture affaire de discrétion

TREMBLÉ à la Galerie d'Art Desmarais

par
ANDRÉE PARADIS

participé à plusieurs expositions collectives, au square Saint-Louis, au square Dominion, à la Place Ville-Marie, et il a tenu de nombreuses expositions individuelles à Shawinigan, à Grand-Mère, à La Tuque, à Trois-Rivières, à Sherbrooke, à Québec et à Montréal (chez Eaton et à la Galerie d'Art Desmarais). Ayotte a fait de brefs séjours à New-York où il a peint le portrait de Raoul Jobin et de plusieurs autres artistes lyriques. A Paris, en 1963, il a pu se rendre compte que la peinture figurative est encore vivace. Il n'a jamais reçu de subvention, ni de bourse, et il vit de son art. De nombreux amateurs canadiens et européens ont acquis de ses toiles, mais aucun musée canadien n'en possède encore.

Grand, musclé, la crinière et la moustache en bataille, Léo Ayotte a longtemps été dans notre milieu l'incarnation vivante de la bohème artistique.

Il a admiré autrefois Marc-Aurèle Fortin, sans jamais l'imiter, et Tom Tomson, du Groupe des Sept, dont il se rapproche parfois par le choix de ses thèmes empruntés à la nature vierge et par la vivacité de son coup de pinceau.

Ayotte aime la vie, la nature, les femmes, mais avant tout la peinture et il ne se lasse jamais de peindre. Vivre pour lui, c'est peindre, et "plus il peint, plus il aime ça". Il a connu peut-être des périodes de doute et des journées stériles, au cours de ses années de bohème. Mais il s'est toujours ressaisi et s'est remis à l'oeuvre avec un enthousiasme renouvelé. Sa fougue de peindre se manifeste dans sa façon de travailler: il ne dessine jamais, sauf l'esquisse qu'il trace au pinceau sur la toile, avant de couvrir celle-ci de couleur.

Ayotte a brossé des nus, des portraits, des natures mortes, mais ce qu'il préfère, c'est travailler sur le motif, en pleine nature. Au début de sa carrière, il trouvait ses sujets autour de lui, sur la ferme, dans le parc du Mont-Royal, dans les tavernes. Plus tard, circulant en auto, il se rendra au loin, dans les Laurentides, dans les Cantons de l'Est, en Gaspésie, au Cap Breton, plantant alors son chevalet en plein air. Ayotte travaille vite, suivant l'élan du premier jet et retouche rarement ses toiles. Il ne se répète jamais non plus et, exception faite de ses nombreux autoportraits, il ne peint jamais deux fois le même sujet.

Ayotte est surtout un coloriste et il sait communiquer à la couleur un éclat peu commun. Peintre instinctif, il ne s'embarrasse d'aucune théorie, ni ne se pose de problème. Artiste figuratif, l'art non figuratif le laisse indifférent: il n'est ni pour, ni contre, se contentant au plus de remarquer que cette forme d'art a permis à bien des médiocres de se produire.

L'on relève peu de défaillances dans son abondante production. Son oeuvre comporte des portraits (il n'accepte pas de commandes pour ceux-ci), des natures mortes, des nus et surtout des paysages exécutés sur place, scènes de la forêt ou de la campagne, vieilles fermes, visions de cours d'eau, de lacs ou de mer, évocations de l'aube, du crépuscule, de la nuit ou de l'hiver, car Ayotte est passionné de la nature et il en aime tout, les arbres, les eaux, le sol, le ciel.

Son oeuvre évolue aujourd'hui vers une plus grande liberté d'expression ainsi qu'en témoignent les touches plus larges et les rythmes plus amples qui la soulèvent. Elle foisonne de beaux morceaux de peinture enlevés avec brio et dans lesquels l'artiste nous chante avec enthousiasme et en toute candeur son vif amour de la vie, de la nature et de la beauté.

Un monde qui passe par la couleur. Incandescence des tons, fourmillement des formes, l'étrange nature surmultipliée, et un peintre qui ne prétend pas peindre des choses extraordinaires, qui espère seulement traduire la vie, non pas comme il la voit, mais comme il la regarde jusqu'au fond, qui en sent le mystère, et qui aspire à en exprimer le symbole. C'est rare. Tremblé est à la fois vibrant et discret comme son oeuvre. Il se partage entre la ferveur d'une expression spontanée du milieu ambiant et la joie plus réfléchie, plus intellectualisée de jouer dans l'inconnu.

Venu à la peinture par des sentiers timides, il a été amené aux décisions heureuses par des choix d'homme vivant, c'est-à-dire capable de reconnaître l'importance des expériences et de subir un certain nombre d'influences, notamment, celles du Groupe des Sept. Beaucoup plus électrisantes furent la rencontre de Van Gogh et la découverte de la force tournée vers l'intérieur chez Vlaminck qui disait lui-même du peintre des **Tournecols**: "C'est mon père." Enfin dans le contexte québécois, Marc-Aurèle Fortin et René Richard comptent parmi ses admirations les plus vives. Tous des Nordiques et, en définitive, des maîtres du paysage.

Mais il n'y a pas que la peinture. Il y a aussi la poésie, celle de Roland Giguère, en particulier, qui inspire les tableaux habités par les oiseaux. Il y a aussi la poésie des chansonniers créateurs de mythes et de paysages, Vignault, Léveillé, Leclerc et les résonances d'une musique toute contemporaine. Nourritures vives qui deviennent, chez Tremblé, éléments de synthèse ou forces allusives.

L'huile d'abord lui a permis de découvrir comment la lumière entre dans une toile, à même l'ombre. Rapidement vinrent les limitations, l'esclavage de la spatule, tandis que pressaient de nouveaux besoins. L'autre pas: le pastel, qui coïncide avec la découverte d'une nouvelle aisance. Source accrue de possibilités. Une matière souple qui facilite le travail sur le coin de la table ou mieux sur le sol libéré d'entraves. Jamais de chevalet, ni d'esquisses. Tremblé se refuse à tout agrandissement d'une première impression.

Par contre, il éprouve un immense besoin de se dégager de la réalité pour entrer dans un certain absolu. Alternent entre la ferveur, source de lyrisme, et une certaine froideur analytique qui relie par des schémas intérieurs. Donc, deux tendances et une oeuvre à deux saisons, le printemps et l'automne. Un certain refus de l'hiver. Une oeuvre qui refète le chercheur sincère épris de solutions sans être jamais complètement satisfait d'une trouvaille. Ici, la peinture est affaire de discrétion, de qualité.



Léo Ayotte. PRÈS DE SAINTE-ROSE. Huile.



Tremblé. L'ARBRE. Huile.

total existence in space

Yves TRUDEAU, at the Musée du Québec

by
JUDY HEVIZ
and
TERRY KIRKMAN

Over recent years the gaps between architectural and sculptural concepts have continually been narrowing. The buildings of great contemporary architects such as Le Corbusier, Niemayer and Frank Lloyd Wright, have the appearance of huge monumental sculptures in space.

The counterbalance of this is found in much of today's bold sculpture, which could easily become the framework for enormous works of architecture.

This theoretic interchangeability can be applied to the latest sculpture of Yves Trudeau. His ideal is to create walls — "more immaculate, joyful, sunny, serene, human; walls closed, walls open, walls of hope."

The folded planes of his new works are relative to his concept. These individual sculptures could be the walls of buildings of the future.

As his exhibitions at the Musée du Québec and L'Apogée, at Saint-Sauveur, in the fall, showed, this sculpture represents a new step in Trudeau's creative researches and, as he has done in the past, he has adopted the language best fitting his ideas.

In his earlier works he translated 20th century technology into fantasy-full cosmic visions of bronze and wood combinations, realized with a high degree of craftsmanship. In his progression from that stage, through his recent modern church decorations, to today's oeuvre, there lies a course of expressive simplification.

His present sculpture, restrained with economy to minimal forms, may seem to be very simple at first glance (as complexities often do), but on closer observation one discovers that these works, and their paper maquettes, are not the repetitious forms that a superficial view would indicate. They are instead subtle harmonies and variations of interdependent areas.

These areas are formed mainly by hard edged rectangular and triangular articulate fields; there is a wide range of inventiveness and sensible calculation of rapports in their thickness, inclination, depth and angles (they are never parallel) — producing with their infinite modulations of the same minimal elements a rhythm comparative to that of Ravel's Bolero.

Materials and sizes vary from skilfully labored bronze and painted steel to plexiglass; from large works intended for wide open spaces to quite small pieces for interior decoration.

But the initial conception is the same: none of his sculptures are fixed to their base, nor to each other when in groups. Consequently they can be repositioned in new orders creating differing

compositional effects.

This feature reveals the precise computing of the probabilities of each piece's equilibrium plus that of the whole work when it comprises more than one part.

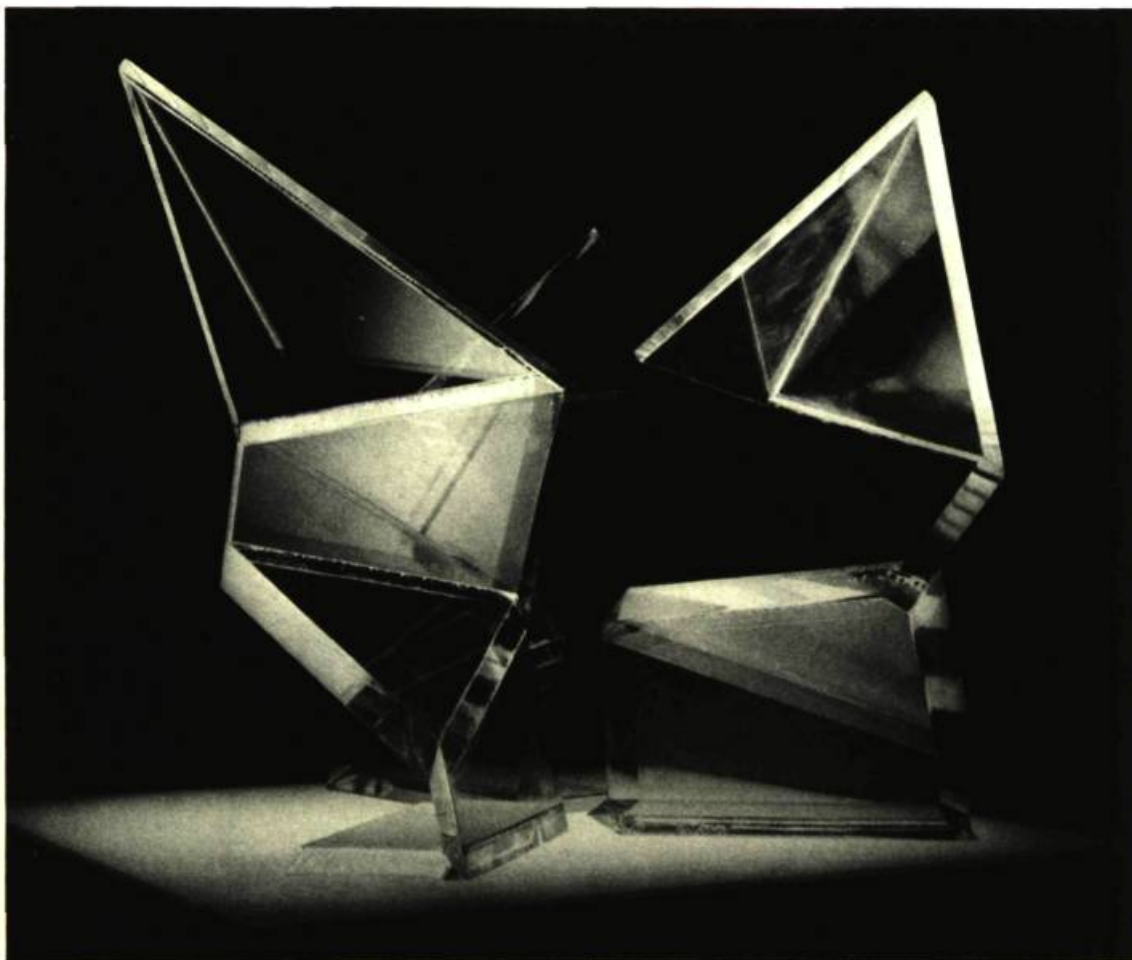
Trudeau appears to foresee all the possible eventual changes and in a very sensible manner determines the inter-action and the suite of following folded surfaces, so that the organic unity of composition will not overturn.

The influence of light in the compositional effect is also well determined. When a work is stationary beneath powerful spotlighting it is the cut-out mass and monumentality of the piece that is high-lighted. But move the lights, or the sculpture, in slow rotation and a rhythmic ballet of forms is produced by the changing volumes of planes and shadows.

Optical effect is exploited to an even greater extent in his plexiglass, where light is refracted from the crystal-like cuts of the smaller facets into the prismatic wider walls. The overall decorativeness of the work increases through the light effects produced by the transparent material.

Several years ago Trudeau said he wished to realize sculpture which rested on nothing, but existed totally in space. His latest works have brought him close to this desire; they could easily be associated with floating drapes petrified in space, or the decomposed sequences of a running movement.

The associations can differ, but what cannot is the certitude that these works represent a decorative proper value and are a meaningful stage in the creative life of a talent in continual rejuvenation.



OPENED & CLOSED WALL # 17, 1969. Plexiglass.

Expositions récentes:

Québec, Musée du Québec,
Du 16 septembre au 11 octobre;

Saint-Sauveur, Galerie de l'Apogée
Du 2 octobre au 5 novembre.