

## Expositions

---

Volume 24, numéro 95, été 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54742ac>

[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

(1979). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 24(95), 62–71.



1. Jennifer DICKSON  
*Le deuxième miroir —  
 Réflexions, 1978.*  
 Aquarelle colorisée à la main;  
 56 cm x 46.  
 Tirée de la série  
*Les trois miroirs à Narcisse.*

### TENDANCES ACTUELLES AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN — PANORAMA OU RÉTROSPECTIVE?

Pour qui ignorerait tout de l'art contemporain du Québec, l'exposition *Tendances actuelles*, présentée de novembre 1978 à janvier 1979, en deux tranches, au Musée d'Art Contemporain, aurait pu constituer une introduction intéressante. Encore aurait-il été nécessaire d'en soigner davantage la présentation.

S'agissait-il d'un panorama ou d'une rétrospective de l'art contemporain au Québec? On hésite à se prononcer. Rien de plus équivoque que ce titre de *Tendances actuelles!* Faute d'exposé explicite (le catalogue de l'exposition n'est toujours pas paru au moment où nous allons sous presse), on en est réduit à interpréter les intentions des organisateurs de l'événement.

L'exposition regroupait plus d'une centaine d'artistes: quarante peintres, vingt graveurs, vingt sculpteurs, trente-cinq photographes. On y retrouvait aussi des œuvres vidéographiques provenant de groupes réunissant une vingtaine d'auteurs. En somme, un échantillonnage plus que suffisant pour donner un bon aperçu de la production plastique contemporaine du Québec. Bien sûr, on peut toujours s'ingénier à relever de notoires absences (des oublis?) ou prendre note aussi des *significatives* abstentions, précisément celles d'artistes qui, comme par hasard, estiment représenter plus que d'autres, peut-être, les tendances actuelles et qui, par conséquent, ont refusé de jouer au jeu des tendances actuelles selon les règles du Musée d'Art Contemporain. Dresser le catalogue des absents serait ici un exercice fastidieux et inutile puisque toutes les tendances de quelque importance (actuelles ou non) étaient exprimées.

Le problème n'était donc pas un problème de représentation mais de présentation. C'est beaucoup plus grave. En effet, les tendances actuelles, c'est-à-dire celles que l'on n'identifie pas au mouvement automatiste ou au mouvement des plasticiens avaient bien du mal à émerger au milieu de l'éparpillement général. Impossible donc pour les œuvres se réclamant de l'art minimal, de l'art conceptuel, de l'art génératif, de l'art gestuel ou du néo-constructivisme (on se limite ici à la peinture) de faire contrepoids aux deux principaux mouvements *historiques* du Québec. Sans doute, croirait-on volontiers que les responsables se sont efforcés de reconstituer à leur manière et en miniature (dans l'espace forcément limité du Musée) la *réalité* restreinte au seul art contemporain que l'on rencontre, par exemple, à Montréal où coexistent dans les galeries les *tendances* lointaines, celles qui remontent aux années 1950 et 1960, et les *nouvelles tendances*, les vraies.

Bien entendu, les organisateurs se sont bien gardés de présenter, d'une part, les automatistes et les plasticiens et, d'autre part, l'éparpillement actuel. Il n'en demeure pas moins que le parti-pris historiciste de l'exposition était évident. Ainsi, dans une certaine mesure aurait-il été plus didactique (sinon plus honnête) de le déclarer ouvertement. L'exposition du *Trentenaire du Refus global* qui avait lieu simultanément à celle des *Tendances actuelles* ne pouvait qu'accroître l'impression de parti pris favorable à l'histoire officielle.

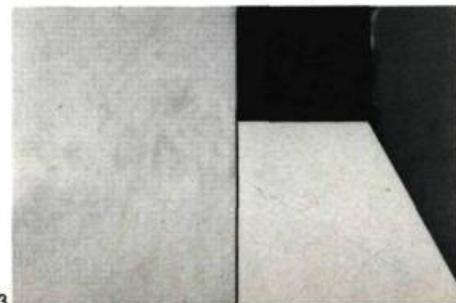
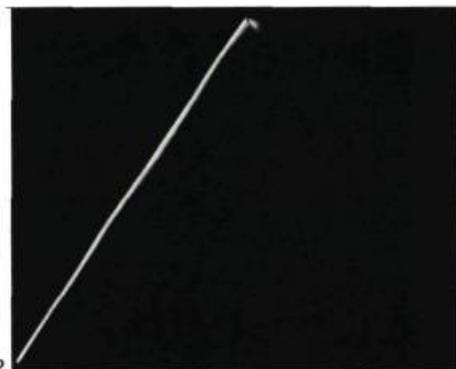
La synthèse dans ce genre d'entreprise s'avère souvent difficile. Les responsables de *Tendances actuelles* en choisissant une approche analytique (la juxtaposition d'œuvres individuelles) devaient bien se douter qu'ils s'exposaient à se voir reprocher d'importantes lacunes.

Si l'on a voulu dresser un panorama des expressions plastiques dominantes des trente dernières années, il faut bien admettre que l'on y est parvenu. Simplement, l'accrochage eût gagné à expliciter cette intention en regroupant, par exemple, les œuvres de mêmes *tendances*. On aurait pu choisir de montrer aussi en quoi l'*histoire* récente de l'art au Québec (impitoyable histoire) repose sur deux pôles ayant à la fois des trajectoires distinctes et de nombreuses interférences: l'automatisme ne pourrait-il pas être considéré comme un moment particulier entre le surréalisme et l'*action painting*? Le mouvement des plasticiens n'est-il qu'un carrefour de l'abstraction lyrique, d'un certain géométrisme et de certaines études de juxtapositions chromatiques? Automatisme et mouvement des plasticiens sont aussi deux moments particulièrement féconds de réflexion sur l'espace pictural et, pour les sculpteurs, sur l'espace tout court. Cette réflexion ne se poursuit-elle pas aujourd'hui d'une autre manière? Oui? Alors quelles sont les tendances actuelles? Un formidable éparpillement? Un éclatement total? Soit. A cet égard, les artistes du Québec réagissent de la même façon que leurs collègues d'Europe ou des États-Unis qui exposent dans les galeries de Rome, Paris, Londres, Berlin, New-York, Boston ou Los Angeles. Il aurait été intéressant de montrer que, parfois, sous l'éclatement actuel, se cachent une grande uniformité et même un certain conformisme. La photographie et la vidéographie échappent sans doute à ces remarques.

Bernard LÉVY

2. Tim CLARK  
 Sans titre, 1978.  
 Impression en noir et blanc; 48,5 cm x 59,5.

3. Christian KNUDSEN  
*Kite/77, 1977.*  
 Techniques diverses sur panneau; 122 cm x 183.  
 Montréal, Galerie Mira Godard.



## MARIUS DUBOIS ENTRE LA RÉVÉLATION ET L'OCCULTATION

Mise en question des styles et des époques, interrogation fondamentale sur l'insertion de l'œuvre picturale dans son contexte culturel, légitimité du cheminement du créateur, telle est la propédeutique obligée à laquelle l'exposition consacrée à Marius Dubois, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, en mars dernier, conviait le visiteur.

Un cheminement de dix années qui suscite la condamnation intempestive ou emporte l'enthousiasme, comme si une règle fondamentale de la production artistique avait été ignorée ou révélée. De 1969 à aujourd'hui, la démarche qui conduit Marius Dubois d'un surréalisme à la Magritte à une œuvre largement tributaire de l'art de la Renaissance dérouté, fascine, mystifie.

Révélation et occultation de l'événement, tels semblent être les pôles extrêmes entre lesquels oscille la symbolique complexe et très personnelle de cette œuvre.

Autant la thématique de l'œil, du regard, du voyeur, de la lumière, du miroir qui veut garantir la réalité de la vision y occupe une place de choix, autant celle du voile, du rideau à demi tiré, de la fenêtre close, de la coiffure qui couvre l'œil, de la menace ennemie située hors de l'espace pictural, de la nuit qui obscurcit le champ de vision y est présente.

Horizon bouché, horizon ouvert, la perspective creuse de plus en plus la toile au fur et à mesure de l'évolution de l'artiste et organise un monde de moins en moins chaotique.

Êtres hybrides qui tiennent à la fois de l'animal et de l'humain, créatures androgynes cèdent peu à peu la place à l'homme et à la femme dont l'apparente et illusoire quiétude ne semble être qu'éphémère en même temps qu'immuable. Repos, sommeil sur lesquels plane une menace multiple et diverse, elle-même figée dans une forme, un geste, un mouvement arrêtés qui jamais ne seront accomplis.

Mais révélation et occultation de quoi? De l'apparition progressive de la présence humaine qui finit par occuper une place essentielle dans les plus récents tableaux ou de la surcharge de l'accessoire vestimentaire, ornemental, architectural et symbolique qui vient distraire de la contemplation de cette présence? Primauté de l'accessoire sur l'essentiel? Révélation d'un nécessaire retour aux sources pour affirmer un nouvel humanisme ou occultation de l'impossible bonheur d'être par le recours à des formes picturales académiques? L'œuvre fascinante et déroutante de Marius Dubois ne poserait-elle que cette question que déjà son existence s'en trouverait justifiée.

André MARTIN



4

## RENÉ CARCAN

Avant tout poète de la nature, de la botanique solaire et de la géologie florale, René Carcan, artiste belge, nous a été présenté, il y a quelque temps, par la Galerie L'Aquatinte. Toujours dirigé vers des horizons nouveaux, le regard de René Carcan éveille tout un Brabant de chemins calmes, comme dit André Sempoux, et nous offre de grands bouquets de ciel.

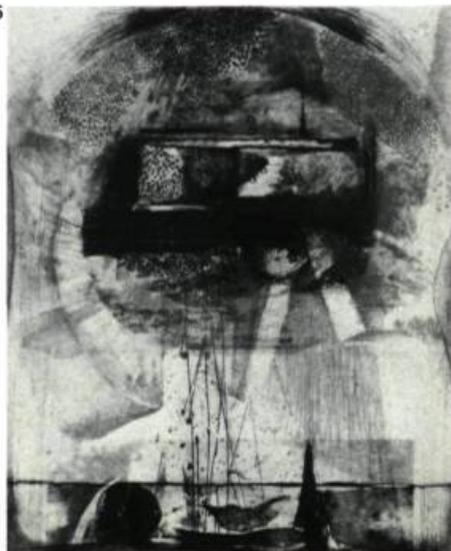
Ancien élève de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, la formation première de Carcan fut celle d'un sculpteur. Il fit cependant des stages aussi bien chez un peintre tel que Léon Devos, que chez des maîtres en sculpture comme Jacobs et Friedlaender. De plus, il travaillait parallèlement la gravure et fonda le Groupe Le Cap d'Encre. Aujourd'hui, il fait aussi de l'aquarelle et crée de complexes bijoux en métal précieux.

L'Aquatinte, lors de cette récente exposition, s'est concentrée sur la production actuelle de Carcan en gravure, métier exigeant mais dont il est si amoureux. Il explore toutes les techniques de ce travail du cuivre avec une maîtrise sans faille. Ses traits de burin sont nets, d'une grande sensibilité, et peut-être est-ce le sculpteur en lui qui l'incite à exprimer une troisième dimension frappante et révélatrice pour le spectateur.

De ses paysages imaginaires, semi-figuratifs, de ses profondeurs marines, de ses horizons foudroyés ou éthérés, de ses feux de racines et des herbes folles dans le vent, se dégage une liaison étroite et particulière avec la nature. On traverse des plans, des transparences, des étapes de réminiscence, des espaces physiques tour à tour sereins et violents comme l'est la nature elle-même. René Carcan nous suggère des reflets de

4. Marius DUBOIS  
*Étude de mains, N° 1, 1974.*  
Graphite sur papier; 31 cm 6 x 21.  
Lac-au-Saumon (Matapédia),  
Coll. Andrée et Pierre Lussier.

5. René CARCAN  
*Influence cosmique, 1976.*  
Aquarelle; 59 cm x 49.



paysages d'où sortent véritablement des reliefs et des remous profonds. La distance, la pénétration, la transparence, l'absence et son contraire, la présence, caractérisent l'œuvre graphique de l'artiste.

Cette transparence des plans se traduit aussi par une transparence des couleurs et de riches tonalités: c'est la gamme des ocres jaunes et de l'ombre brûlée, une gamme qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs, comme le soulignait Friedlaender, le message d'Hercule Seghers, si attentif à la lumière. La lumière jaillit en effet de toutes parts chez Carcan. Elle illumine vivement le présent et l'actif alors qu'elle éclaire tout doucement les chemins perdus et les réminiscences lointaines.

René Carcan semble vouloir exprimer quelque chose qui nous viendrait «du bout du monde ou du fond des temps», une réflexion, une étude même sur une genèse des choses et tout ça, en petits formats puisque ses gravures sont parfois presque des miniatures. Sa sensibilité est grande, et ses paysages fantomatiques nous imprègnent de rayonnements bienfaisants.

Michèle TREMBLAY-GILLON

6. Georges ROUAULT

*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam.*  
Gravure; 65 cm x 49,3.

7. Jocelyne ALLOUCHERIE

Sans titre, 1978.  
Mur: papier, feuille d'or, gouache, laque, crayons; 227 cm x 182;  
Sol: bois, sable, pierre; 122 cm x 127.  
(Phot. Patrick Altman)

8. Michelle WAQUANT

*Vue sur la mer*, 1978.  
Papier, crayons de couleur, plomb, bois, céramique; 186 cm x 123.  
(Phot. Marcel Michaud)



## LE MISERERE DE ROUAULT

Pour fêter le 75e anniversaire de sa fondation, l'Oratoire Saint-Joseph a organisé, depuis le mois de mars, une série de manifestations dont l'exposition du *Miserere* de Georges Rouault<sup>1</sup>. C'est une heureuse initiative que de montrer, à Montréal, l'ensemble des 58 gravures du *Miserere*.

Lorsque Ambroise Vollard conçut le rêve de devenir un grand éditeur d'art, il fit à des peintres comme Rouault une commande d'illustrations de livre, dont le premier fut le *Miserere*. A l'origine, Rouault songeait à deux volumes de 50 planches chacun, l'un intitulé *Miserere*, l'autre, *Guerre*. Peut-être à cause de l'ampleur de la tâche — songeons au format exceptionnellement grand des planches: 65 cm sur 49,3), l'artiste limita son travail à 58 planches et renonça à écrire le texte, se contentant de choisir des titres dans la Bible ou bien d'en composer un pour chaque pièce. Puis, jugeant que le mélange d'un mot français et d'un mot latin dans un même titre ne convenait pas, il intitula l'œuvre *Miserere*.

Rouault se mit à la tâche avec acharnement afin d'apprendre un métier qu'il ignorait, si bien que, de 1914 à 1927, la gravure devait prendre le plus clair de ses énergies au point de lui faire négliger la peinture. Après de nombreuses esquisses à l'encre de Chine, les sujets étaient transposés sur le cuivre avec peine, comme l'a précisé l'artiste dans la préface du livre de l'abbé Morel: «Sur chaque planche... sans cesse ni arrêt, j'ai travaillé avec différents outils... Insatisfait, je reprenais le sujet indéfiniment, réalisant jusqu'à 12 ou 15 états successifs.» Il fait alors fi des recettes traditionnelles du métier pour emprunter à toutes les techniques (eau-forte, aquarelle, vernis mou, résine, burin, limes, grattoirs, papier émeri) et, du coup, renouveler le métier.

On a souvent dit que le *Miserere* constituait un sommet dans l'œuvre de Rouault; cet ouvrage, en effet, réunit tous les thèmes essentiels de l'artiste: la procession de la détresse des hommes et des hypocrisies de la société. «Je crois à la Douleur, écrit-il, elle n'est pas feinte chez moi; voilà mon seul mérite»<sup>2</sup>. De planche en planche, comme une hallucination, c'est la même figure dénudée, poitrine creuse, qui défille: le clown, la prostituée, l'enfant pâle, le bourgeois, le pauvre, le juge, la victime, la femme du peuple et, dans la deuxième partie, les images de la guerre. Malgré cette vision tragique de la vie, Rouault ne sombre pas dans le désespoir: au milieu de tant de laideurs, on voit luire l'espérance chrétienne, l'image du Christ souffrant, humilié, abaissé comme ses frères et qui les sauve par sa résurrection et celle de la Vierge. Les deux parties de l'œuvre s'organisent selon une même alternance: de la souffrance du Christ à celle de l'homme ou de la souffrance de l'homme à celle du Christ.

Le besoin d'expression religieuse, qui accompagnera Rouault toute sa vie, est une réaction à la société où il vit et une libération des laideurs qui l'entourent. De la lignée de Daumier, Goya, Toulouse-Lautrec, il se distingue d'eux par son exaspération, qui est celle de la dimension religieuse qui aggrave la condamnation.

L'application à son travail et la sobriété si caractéristiques de son œuvre, Rouault les a acquises dans le climat artisanal où il est né. Fils de menuisier, il répétera sans cesse: «Je suis du peuple.» De l'art populaire, il a la franchise, le mélange de brutalité et de raffinement.

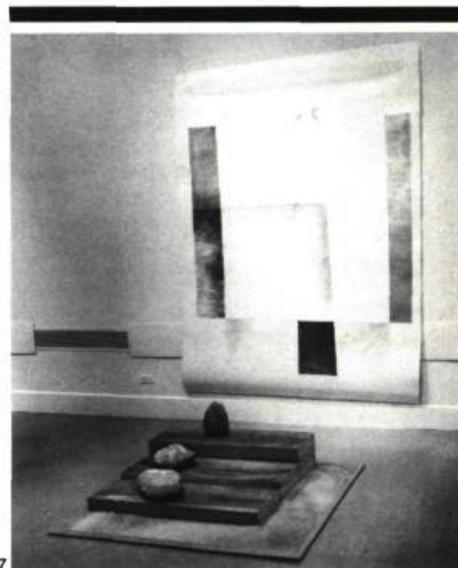
Du dessin initial, Rouault a su garder le rythme et l'immédiateté de l'expression, soulignés aussi par le caractère populaire des légendes. Le volume des figures s'exprime de manière ample et sûre, réalisé dans une technique qui semble abolir le volume. C'est chez Cézanne qu'il a appris la réalisation hardie de la forme et le besoin de rendre cohérents les éléments du tableau par delà la référence à la réalité extérieure. De la nuit sombre, l'image surgit telle un fantôme, une simple suggestion, sans aucune précision plastique. Bien souvent, un seul personnage, dont l'artiste n'exprime que le buste, voire la tête, s'impose sans éléments anecdotiques. S'il ajoute à ses compositions, la mer, la montagne, le soleil, de petites figures, il ne les décrit pas, il les suggère. Certains procédés de composition et de construction, comme la présence de lignes droites se coupant abruptement ou l'accord funèbre des noirs et des blancs, accentuent l'atmosphère de dureté et de détresse de la vie de l'homme.

Il faut souligner le soin avec lequel le Père Paul Le Duc et M. André Bergeron ont réalisé, d'après maquette, cette exposition que l'on pourrait qualifier d'exemplaire. Les planches ont été accrochées selon des groupements qu'avait prévus Rouault. La sobriété de la présentation convient bien à l'austérité et au dépouillement de l'œuvre et facilite le recueillement. Détail intéressant à remarquer: chaque gravure se détache sur un fond de couleur brique, celle-là même que Rouault avait choisie pour le coffret contenant le *Miserere* et pour les cimaises de la première exposition, à Paris, en 1948. Enfin, il ne reste qu'à souhaiter que cet événement de qualité soit suivi d'autres expositions d'art sacré.

1. Du 8 mars au 6 septembre 1979.

2. Lettre de Rouault à André Suarès, 1926.

Michelle CANTIN



## QUATRE EXPOSITIONS

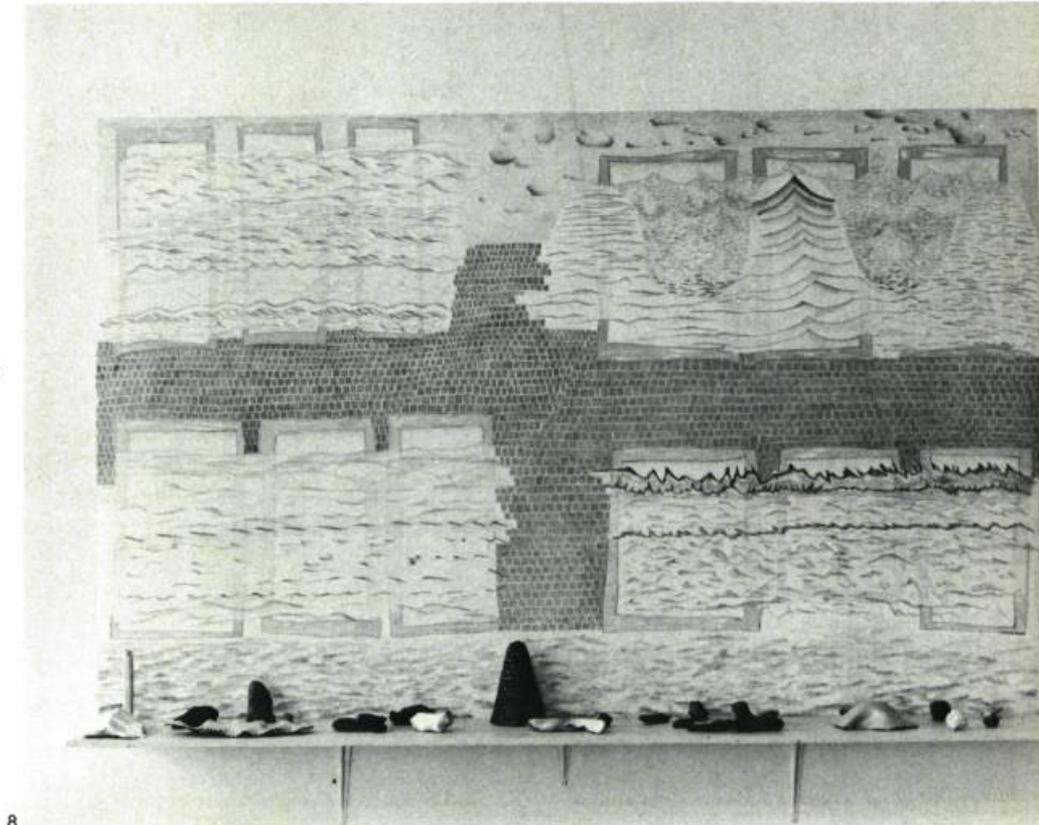
Québec, un autre pas pour l'art actuel! En effet, la saison 1978-1979 s'est poursuivie sous le thème d'une écriture dite au féminin. Les œuvres présentées, et les lieux qui les montrent, affirment plus volontairement que jamais que les arts visuels, ici, expriment des réalités sociales sous-jacentes. Ainsi en est-il de cet ensemble de propositions picturales ou sculpturales soumises en majorité par des femmes dans des lieux différents où s'inscrit, chez certains, une pensée radicalement neuve.

Le Musée du Québec s'est ouvert, en janvier, sur l'exposition particulière de Jocelyne Alloucherie qui avait réalisé, au moyen de grands formats verticaux en papier, des surfaces où les trajectoires géométriques répondaient à des interactions de texture et de plan. Au sol, des blocs de bois ou des étagements de pierre reprenaient cette dialectique de la rupture linéaire par une utilisation de gestes superposés ou juxtaposés à l'égard des matériaux. Aussi, des rapports de réciprocité ou de différence étaient-ils perceptibles entre le mur et le sol d'où ressortait un climat atmosphérique rendu par l'action globale du regard. De projections contemplatives véhiculées par le traitement de la couleur à des gravitations spatiales plus ou moins répétitives et irrégulières, le spectateur était amené à entrer dans un rituel que ces travaux vibratoires prenaient en charge par des rythmes inattendus et virtuels.

A La Chambre Blanche, Lise Bégin, pour sa part, avait monté, toujours en janvier, un environnement mi-pictural, mi-sculptural. Des pièces de contre-plaqué de forme rectangulaire et d'articulation horizontale ceinturaient complètement l'espace de la galerie. Cette ceinture, comme elle était mise en place à un niveau peu élevé du sol, nous forçait à la suivre jusqu'au bout. Il devenait alors fort difficile de deviner que le support était de bois tant d'interventions la chevauchaient, que ce soit par les orientations diverses des gestes — horizontal/ondulatoire/diagonal/vertical — ou encore par les média employés — acrylique, crayon gras, plume, papier, métal, etc. C'est à un espace différencié et tactile que nous étions confrontés de par les structures opérantes qui étaient mises en acte par la durée du visionnement.

De ce fait, on peut se poser la question suivante: la Femme est-elle mise en œuvre? On voit déjà que les textures sont tributaires de la forme dans ces travaux d'Alloucherie et de Bégin. D'autre part, les plans ont tendance à être posés en relief pendant que l'œil est forcé à regarder longuement le déroulement des surfaces s'il veut en connaître le processus créateur.

Je rattache à cela la manifestation de Michelle Waquant tenue, en février, à La Chambre Blanche également. De grandes surfaces de diverses qualités de papier plus ou moins transparent, d'orientation horizontale ou verticale, étaient accolées au mur au-dessus de tablettes de bois peintes sur lesquelles étaient posés de petits objets en céramique colorée. Sur ces surfaces apparaissent les grands thèmes des courants humanistes présents tels la ville, la nature, la terre, représentés par le grossis-



8

sement inattendu d'objets connus normalement par leur format réduit (le procédé contraire était de même identifié). Au moyen de tracés linéaires en creux ou de traits de crayon largement esquissés, le regard nous forçait à focaliser sur les couleurs rendues avec extrêmement de nuances d'un registre tournant principalement autour du pastel. Les avant-plans et les arrière-plans ainsi produits amplifiaient une lecture rythmique de type perspectiviste.

De nouveau, on ne peut comprendre une telle attitude créatrice qu'en fonction de la durée du visionnement. Les œuvres se déroulent à partir de celui qui regarde en l'amenant progressivement à aller chercher autre chose que les manifestations picturales qui sont nommées. Dans le cas de Michelle Waquant, on peut y voir, par l'utilisation du dessin et de la matière, une métaphore comme si l'homme ne pouvait exister moralement que dans sa capacité de se lier à une cosmogonie qui le comprendrait nécessairement.

Peut-on en ce cas dériver sur de nouvelles significations? Les modes d'appréhension picturale nous ouvriraient possiblement à une connaissance de nous-mêmes, de nos perceptions quotidiennes qu'en fonction du temps et de l'espace circonscrits par l'œuvre d'art...

L'exposition particulière de David Bolduc présentée à la Galerie Jolliet, en février, prononce encore ce questionnement. A partir d'un fond créé par une addition de couches de deux teintes différentes, ton pâle sur foncé par exemple, le format rectangulaire est renforcé par les valeurs antagonistes qui le construisent. Le fait ensuite d'entourer par une série de couleurs vives, le rouge et le jaune en particulier,

l'espace de ce format au niveau des bordures périphériques du tableau, l'œil se trouve quasi contraint à chercher des traces à l'intérieur de celui-ci. Comme sur l'axe central apparaît une autre forme rectangulaire, d'une autre couleur ou de carton coloré, les gestes au crayon qui répètent celle-ci nous disent une fois de plus l'importance du temps que nous devons prendre à désigner chacune des interventions du peintre. Le choix des gestes et du désir qu'ils signalent nous imposerait conséquemment un déchiffrement plus profond que la simple action de lire une surface travaillée.

Avons-nous affaire à une certaine constance picturale et philosophique, ici, à Québec, par le biais de ces expositions? Quoiqu'on puisse y constater une attention ferme sur le plan de l'étude des profondeurs du champ spatial, il me semble qu'on pourrait y compter des sens pluriels. Je veux dire qu'au plan visuel, on y note des formes encerclantes qui se doublent d'un autre rapport, cette fois-ci, plus dense, de tenter d'ajuster les appareils moteurs de la perception à un choc sensible qui exige une durée prédéterminée. Ce choc se produit formellement par les parentés picturales et sculpturales qui, d'une façon parallèle ou antagoniste, nous font vibrer à de l'étrangement.

Mais le fond de ces trajectoires, en majorité exécutées par des femmes pendant cette dite période, n'est-il pas de mettre en question le travail spécifique de la peinture et de la sculpture lorsque celui-ci nous provoque à nous demander qui est le véritable créateur en art, les artistes ou nous-mêmes?

Jean TOURANGEAU

JOHN EATON — LA NATURE ET L'ÉNERGIE

A l'instar de William Blake, qui estimait que la peinture à l'huile se refuse à la lumière et exagère la matérialité des choses, John Eaton s'abstient d'utiliser la peinture à l'huile, lui préférant le pastel, le fusain, le crayon, l'encre et les pâtes d'argent ou d'or. Peindre la lumière, et aussi le son, passionne Eaton. Le son, morceaux de bruit projetés dans l'air comme des brins d'herbe dans le vaste silence qui s'étend jusqu'à l'horizon, apparaît presque toujours, consciemment ou non, dans son œuvre.

Les lignes ont tendance à se former en motifs, et ses toiles donnent une impression de calligraphie onduleuse venue d'Orient. Des lignes noires se déploient en paraboles majestueuses sur la surface du papier, libérant des figures de danse chargées d'énergie et prêtes à sauter hors de la composition. Eaton estime qu'il ne pourrait jamais, avec l'huile, atteindre la subtilité qui caractérise ses ouvrages.

Sans vouloir faire des comparaisons désobligeantes, il faut bien dire qu'il y a, dans les dessins d'Eaton, un rappel des temps passés. Ainsi qu'il était possible, à l'époque de Léonard de Vinci, de trouver dans les ouvrages des maîtres des rêves, des mythes et des fantaisies (qui dépassaient le contrôle de la raison), de même peut-on en trouver dans les peintures d'Eaton. Son tempérament le porte généralement vers un romantisme fait de solitude mélancolique. «Mes œuvres ne veulent pas être une simple reproduction. Elles sont très métaphysiques. Elles se rapportent aux préoccupations des jeunes d'aujourd'hui — le spiritualisme et le monde psychique.»

Eaton n'est pas engagé dans les thèmes contemporains — le réalisme social des Chinois, par exemple — préférant représenter le monde invisible en y adjoignant son intérêt pour la métaphysique, la philosophie et l'astronomie. Tous ses dessins vont à l'encontre de la matérialité oppressive de la vie quotidienne, quoique des animaux de basse-cour, chevaux, oies et chats, se glissent sur le papier. Le plus souvent, Eaton dessine des paysages ou des visions de l'esprit accompagnées de personnages asexués ou des créatures placées dans ce qu'il appelle un *corridor* — un état de flux. Ce dont il se préoccupe profondément, c'est le cycle de la vie et le dépassement hors de la médiocrité.

Rien ne trouble le cours des jours d'Eaton, si ce n'est une intense production de tableaux. Il ne s'est jamais trouvé dans le cas d'être empêché de travailler, quoiqu'il lui ait fallu à l'occasion enseigner ou bricoler, et il quitte rarement l'atelier qu'il a installé dans la maison de ferme qu'il a achetée dans la Gatineau, il y a dix ans... sauf pour un voyage en Italie, où il s'est essayé à la sculpture, et, occasionnellement, de courts voyages à New-York, Toronto et Montréal.

Eaton, une sorte de prodige lorsqu'il avait vingt ans, a été un protégé d'E. E. Cummings, poète américain maintenant disparu, qu'il avait rencontré pendant ses études dans le New-Hampshire. Par la suite, il illustra le livre bizarre écrit par Cummings pour

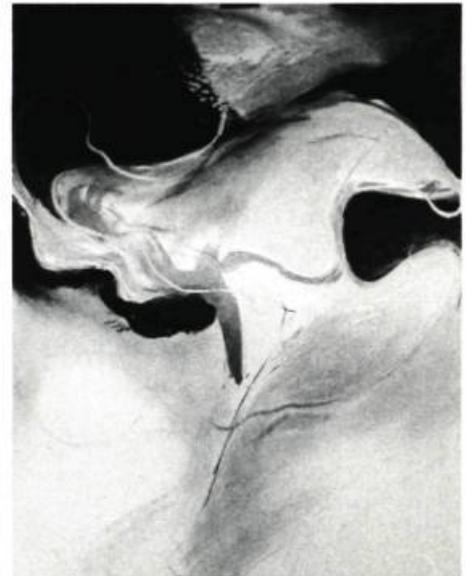


les enfants. Sa réputation comme artiste canadien lui a permis, au cours des dix dernières années, de vivre de la vente de ses ouvrages. Le cercle des collectionneurs de ses œuvres s'est récemment élargi, et, depuis peu, ses dessins font naître des rêves chez ceux qui ne se contentent pas des bandes psychédéliques et des boîtes de soupe. Effectivement, une peinture de John Eaton vaut par elle-même; ce n'est pas une imitation de quelque chose d'autre.

Dans ses dessins, il y a généralement une ligne d'horizon et, presque toujours, des taches de couleur que l'on peut prendre pour des membres, des branches d'arbre ou des oiseaux. L'artiste explique «qu'ils symbolisent le contenu matériel». Les dessins sont d'ordre intime et autobiographique — une nature morte d'après un poisson qu'il a pris, par exemple, mais ses personnages sont portés vers l'histoire. Les êtres asexués et les animaux mythologiques qu'il peint épousent le lyrisme des peintres florentins ou le détachement du monde de William Blake.

Les personnages d'Eaton sont d'habitude entourés d'une aura qui symbolise les cycles changeants de la vie et tous les traumatismes qui l'accompagnent. Il utilise souvent des figures de danse qui représentent le processus de la libération. Ces dessins sont d'abord visuels. Ils demandent à être vus *dans l'esprit* et à être éprouvés (plutôt que caressés et manipulés) avec des sens qui ont presque atteint le point de saturation parce que notre sensibilité est, de nos jours, en quelque sorte amoindrie par une publicité surabondante et par le changement, de sorte que nous avons presque perdu la capacité de sentir le beau.

Le processus par lequel une œuvre d'art passe de l'esprit de cet artiste jusqu'à l'ouvrage fini inclut beaucoup de choses, y compris un souci des relations entre les diverses phases de sa propre vie. Les résultats finals sont des poèmes qui célèbrent le mystère de la création.



9. John EATON.

10. John EATON  
*Self-Portrait as a tree.*  
(Photos Edith Dalschen)

11. Stuart ASH  
*A season of Theatre Posters, 1972-1973.*  
38 cm x 24,5 chacune.  
(Phot. Art Gallery of Ontario, Toronto)

John Eaton pourrait-il s'exprimer aussi bien au moyen de la peinture à l'huile? Il ne semble pas, car la limpidité du pastel suggère la transcendance. La forme extérieure des arbres, de la forêt et de l'eau n'est rien de moins qu'un voile tendu devant l'infini. Il ne se préoccupe pas de reproduire les textures variées et les formes différentes de la matérialité de chaque substance; il se borne à recréer l'énergie incommensurable de la nature. Il est particulièrement attiré par le thème de l'eau et son pouvoir de renouvellement. Et la translucidité de ses pastels, de ses pâtes, de ses crayons et de ses fusains, posés avec des brosses, ses doigts et des morceaux de linge et appliqués parfois d'une manière très dramatique et violente, devient le signe de l'indifférence absolue de l'énergie à l'égard de la forme.

Après une exposition réussie, à l'automne de 1978, à la Galerie Robertson d'Ottawa, et une autre, le printemps dernier, au Studio de Nancy Poole, à Toronto, Eaton a présenté, le 24 mai dernier, une autre exposition à la Galerie Robertson. Il exposera, cet automne, à Toronto et à Calgary. Les derniers ouvrages d'Eaton sont plus colorés qu'auparavant — les couleurs sont vives et présentées selon des combinaisons assez étonnantes —, et un nouveau groupe de personnages *dans un Corridor*, ou dans un état de création spirituel, formera la majeure partie de cette exposition.

Susan HALLETT

(Traduction de Geneviève Bazin)

L’AFFICHE AU CANADA

Comme beaucoup d’autres points de l’histoire de la culture canadienne, l’art de l’affiche, tel qu’il a été pratiqué au pays depuis le milieu du 19e siècle, demeure obscur. L’étude des arts graphiques n’a été ici que sporadique, et la plus grande partie de notre connaissance du sujet est tirée de la pratique à peu près analogue des États-Unis, de la Grande-Bretagne et de l’Europe. Le peu que nous en savons se limite principalement aux chapitres d’introduction des biographies et des études critiques sur les artistes dont l’apprentissage s’est fait dans l’une des professions connexes, lithographie commerciale, gravure, illustration, composition graphique, typographie et autres techniques du même genre.

En raison du peu d’importance que la plupart des érudits accordent aux arts graphiques appliqués du fait que le marché de consommation en dispose immédiatement, des dizaines d’années d’évolution tombent dans l’oubli. De façon analogue, les nécessités urgentes du commerce privent à la fois l’industrie de la publicité et ses destinataires de toute perspective historique et ravissent ainsi aux générations futures toute idée du passé, à l’exception de quelques survivances accidentelles que le passage du temps colore de la patine de la curiosité étonnée ou de nostalgie. Les beaux-arts recherchent l’éternité; l’art commercial, la nouveauté. Voilà pourquoi aucune autre forme d’expression ne représente mieux son époque que l’affiche, et pourquoi ceux qui l’ont étudiée, du moins au Canada, ont été surtout des historiens et des sociologues à la recherche des vestiges du temps passé.

On peut difficilement imaginer un pays plus hostile à l’art de la rue que le Canada. Son épanouissement a été empêché par un climat inclément ainsi que par une société puritaine, uniquement tournée vers le commerce et qui a sérieusement étouffé toute tentative pour importer la légèreté et l’exubérance de style qui ont donné tant de verve et de charme à l’affiche française et belge de la belle époque. Il est pourtant indéniable que l’affiche, qui a succédé à celle qui était seulement typographique, a capté l’imagination du public peu de temps après avoir connu une grande vogue à Paris, à Rome, à Londres et à New-York.

Le genre d’affiche qui attirait les connaisseurs d’ici n’était pas l’équivalent canadien des lithographies fantaisistes multicolores qui annonçaient le café dansant et les music-halls des vieux pays. Néanmoins, d’après la revue *The Poster*, il y avait, au Canada seulement, en 1894, environ mille collectionneurs d’affiches.

La fièvre prit naissance au début des années 1890 avec la passion pour les panneaux des agents de publicité qui faisaient la réclame de revues ou de journaux, un médium dont les praticiens étaient les Américains Will Bradley, Edward Penfield, Maxfield Parrish et J. C. Leyendecker. Au tournant du siècle, l’intérêt des collectionneurs se porta vers d’autres objets, et ce n’est que lorsque la Deuxième Guerre mondiale fit voir aux publicitaires la force de persuasion des affiches de guerre et des panneaux-réclame que le médium retrouva sa popularité, cette fois non comme une spécialité destinée aux aficionados, mais comme une arme puissante dans les combats du lancement et de la propagande.

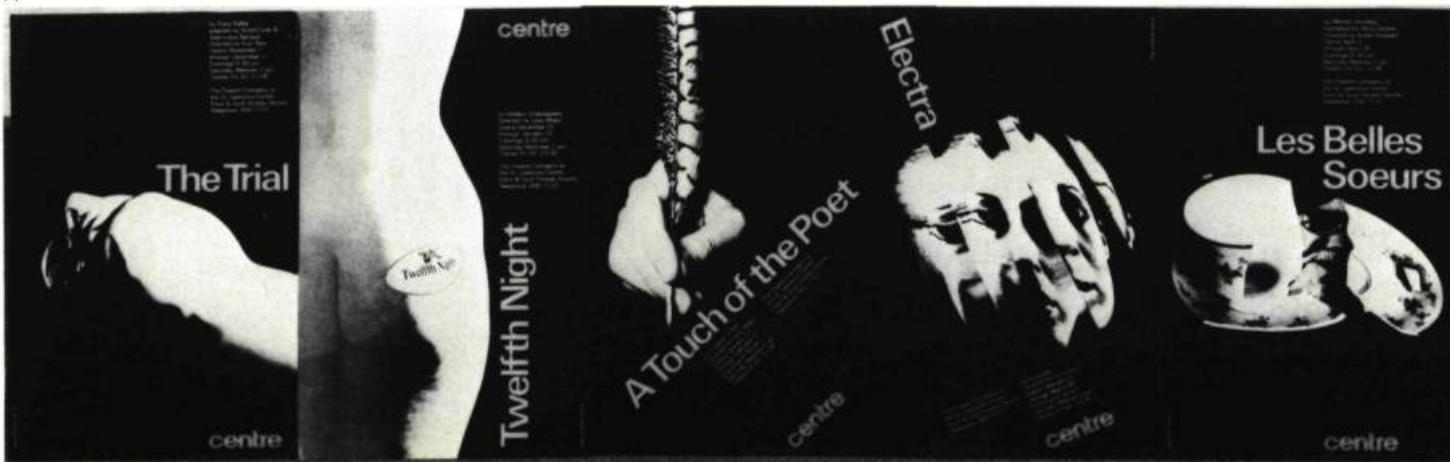
Ce que le passant de l’avant-guerre connaissait le mieux, c’étaient les anciennes affiches et les prospectus de type xylographique ainsi que les chromolithographies illustrées dans le style naturaliste et détaillé des cartes d’affaires; ce sont les affiches de ces deux genres qui apparaissent en profusion dans les boutiques, les bureaux et les gares ferroviaires, de même que sur les panneaux-réclame des foires, des cirques, des ventes à l’enchère et des autres attractions du même genre. C’est ce type d’affiche que nous avons souvent rencontré au cours de notre recherche d’articles à inclure dans l’exposition itinérante organisée par le Musée des Beaux-Arts de l’Ontario, sous le titre de *100 Years of the Poster in Canada*.

L’affiche comporte la réunion de la compétence et de l’application des procédés d’exécution. Elle peut être née de deux ou de plusieurs mains, mais elle doit présenter une intégration des voies et moyens, du lettrage et des illustrations. Elle doit avoir un but, ne serait-ce que celui de faire connaître sa propre existence. L’exposition en cours se divise en sept catégories principales: l’agriculture ainsi que les foires et les expositions industrielles et commerciales; la politique, les élections et la contestation; les deux guerres mondiales; le voyage et le tourisme; la publicité de produits et de ser-

vices; l’exposition d’art; la culture et le spectacle. Elle ne comprend pas plus de 70 affiches, mais, pour la préparer, il a fallu réunir des centaines de pièces anciennes et contemporaines; visiter plusieurs ateliers de publicité, interviewer des créateurs

et des imprimeurs, inventorier des collections d’archives, de bibliothèques, de galeries d’art, de musées, d’entreprises, d’organismes gouvernementaux et de collectionneurs privés. Le nombre d’affiches que l’on découvrit donnait presque le vertige, mais il faut, cependant, apporter à ceci quelques réserves. L’état de la plupart des collections est rarement digne de louange: trop d’institutions montrent peu ou pas d’intérêt pour l’affiche, et celles qu’elles conservent ne sont souvent pas cataloguées et se trouvent dans un mauvais état. De plus, peu d’imprimeurs, de graphistes, d’agences publicitaires, de maisons d’affaires ou même d’artistes se donnent la peine de conserver des exemplaires qui pourraient guider le chercheur vers une meilleure compréhension des réalisations effectuées au cours des décennies même les plus récentes. Si l’on a trouvé plusieurs pièces des années 1880-1900, et, bien sûr, des années 1970, on n’est pas peu surpris de constater que les décennies intermédiaires, à l’exception des années de guerre (alors que les affiches étaient publiées par centaines à la fois par les organismes gouvernementaux et le secteur privé) sont moins bien représentées. La rareté de pièces dignes d’exposition était d’autant plus frustrante que les illustrations découvertes dans les revues contemporaines d’art publicitaire révèlent que l’affiche montrait beaucoup de vigueur au Canada pendant les années vingt et trente et n’a commencé à décliner que pendant les années cinquante. Au cours de notre exploration de cette sombre période, nous avons été ravis de tomber sur un disciple du cru de deux maîtres français des années vingt et trente, A.-M. Cassandre et Paul Colin, Raoul Bonin, de Montréal, qui a mis sur pied ce qu’il croyait être le tout premier salon canadien de l’affiche française de l’époque moderne. C’est son ancien collègue, le peintre Allan Harrison, lui-même encouragé par E. McKnight et Paul Rand, qui nous a conduit vers Bonin. La difficulté de convaincre les publicitaires canadiens d’accepter le style plus moderne et plus dépouillé, dont des

11



maîtres européens du symbolisme graphique s'étaient faits les pionniers, contrairement aux affichistes canadiens des années quarante et cinquante. Vers le début des années soixante, cependant, le climat commençait à devenir plus favorable à une évolution. Cette décennie vit la grande explosion de l'affiche qui éclata parallèlement au renouveau d'intérêt pour l'Art Nouveau, tout comme les années soixante-dix ont ressuscité l'Art Déco.

Une deuxième découverte était peut-être plus prévisible. Il n'existe pas qu'un seul style d'affiche canadien, mais plutôt une multiplicité d'approches qui reflète notre diversité culturelle ainsi que notre subordination aux réalisations d'autres nations. Ce moyen d'expression doit, cependant, se nourrir des rudes énergies des marchés culturels et commerciaux qui alimentent l'innovation et l'audace. La plupart des meilleurs affichistes du pays sont, en conséquence, des audacieux qui ont forgé leur style personnel. A l'heure actuelle, entre beaucoup d'autres, on retrouve, parmi les principaux: à Montréal, Vittorio Fiorucci et Georges Huel; à Ottawa, Neville Smith; à Toronto, Jim Donoghue, Heather Cooper, Theo Dimson et Ted Larson; à Winnipeg, Bernard Michaleski; à Edmonton, Walter Jule et Walter Jungkind; à Calgary, Stefan Czernecki; à Vancouver, Bob Masse. Au nombre des artistes de talent qui furent à l'origine de la conception actuelle de l'affiche, il faut compter F. S. Challener, C. W. Jefferys, J. E. H. MacDonald, Arthur Keelor, Stanley Turner, A. J. Casson, Eric Aldwinkle, Henry Eveleigh, Jack Shadbolt et Allan Fleming, aujourd'hui décédé.

A la lumière de ces remarques, il est également encourageant d'apprendre que le service des Archives Publiques du Canada est en train de mettre sur pied une collection et un registre national des affiches. Notre patrimoine, dans le domaine passionnant mais négligé des arts graphiques devenus aujourd'hui si populaires, obtiendra sans doute, finalement, l'audience d'un plus vaste public.

1. Cette collection a déjà été exposée au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, à Toronto, au Musée Historique de St. Catharines et à la Galerie de Stratford. En juin et juillet, elle sera à la Maison du Canada de Londres; du 3 août au 2 septembre, au Centre Culturel de Burlington; du 15 septembre au 15 octobre, à la Galerie de Guelph; du 1er au 25 novembre, à la Galerie de l'Université McMaster, à Hamilton; du 5 au 23 décembre, à la Tom Thomson Gallery, à Owen Sound; du 10 au 31 janvier 1980, au Centre de l'Exposition Nationale de Thunder Bay.

Robert STACEY et Mela CONSTANTIDINI

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

Robert Stacey est l'auteur de *The Canadian Poster Book*, à paraître chez Methuen Publications. Il a agi comme consultant pour cette exposition. Mela Constantidini, qui est chargée des expositions des Services itinérants du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, en a été la coordonnatrice.

## MARCELLA MALTAIS, OU LE REGARD TRANSFIGURATIF

On se sent revivre à la vue de ces ciels d'Hydra, de Paris, de Saint-Isidore qui brillent d'un éclat voilé, fascinant comme un doux visage de Vermeer de Delft. On découvre, grâce à Marcella Maltais, toutes les richesses de ces clairs paysages que le regard du peintre a su transfigurer.

Sentant précocement qu'elle avait «la peinture dans le sang»<sup>1</sup>, Maltais suivit, vers l'âge de 13 ans, les cours pour enfants de l'École des Beaux-Arts de Québec. Deux maîtres, tels Jean-Paul Lemieux et Jean Dallaire (1950-1954), l'encouragèrent, à poursuivre une aventure artistique, présente comme fort prometteuse. Elle entra dans la peinture par la voie du figuratif, en exprimant l'univers de son environnement quotidien — les rues de Québec et les paysages des Éboulements. Elle abandonna vite cette première source d'inspiration au profit d'un modernisme plus ou moins expressionniste.

Entre 1954 à 1956, elle quitte Québec et va à la découverte d'un monde autre, en vivant tout d'abord à Toronto, puis à Montréal, où elle est fortement impressionnée par le Mouvement automatiste qui s'est cristallisé autour de la personnalité de Borduas. Vers 1956, croyant pouvoir réussir à se dire totalement dans la liberté d'une peinture gestuelle, elle se jette avec passion dans la peinture non figurative.

Et, en 1958, elle assume de vivre un rêve: se rendre peindre à Paris. Pendant dix ans, elle poursuit ses recherches dans ce qu'il est convenu de nommer l'abstraction lyrique. Mais cette quête n'avait-elle point ses propres limites? A partir des années 1963-1964, Maltais s'interroge sur sa démarche

du moment, à tel point qu'en 1964, elle passe une année sans retourner à son chevalet. Quel courage, quel hasard allait lui permettre de rompre avec un passé, même fructueux? Ce fut la découverte de l'éblouissante lumière d'Hydra, en Grèce. En août 1968, après de longs mois de disponibilité créatrice, Maltais se mit à peindre, de sa fenêtre, le paysage qui appelait son regard. Semblable à une néophyte, elle eut l'impression qu'elle ouvrait les yeux pour la première fois.

Délaissant l'expression instinctuelle, sa palette s'enrichit d'une lumière concrète, consciemment et patiemment accueillie. Si Maltais désire que «la peinture redevienne souveraine», c'est bien qu'elle souhaite, en même temps, purifier le regard, lui redonner le serein plaisir de sentir la plénitude de la lumière.

Il ne faut donc point être étonné si Maltais souhaite que sa peinture devienne «transfigurative». La double exposition qu'elle vient d'avoir à Paris<sup>2</sup>, ne fait que brillamment confirmer la justesse de son choix profond vers une clarté totale. *L'Atelier de Saint-Isidore* est une toile carrée — format inhabituel — dont la construction très serrée est basée sur le rectangle: les lattes du mur et du plancher, les toiles appuyées à la fenêtre, la couverture, le découpage de la courtopointe, et jusqu'au paysage fragmenté par la fenêtre, tout suggère le rectangle. L'Intérieur est traité en camaïeu de ton beige, avec un éclat feutré de gouache. Le paysage est beaucoup plus vif dans ses couleurs, presque froides. La fenêtre elle-même en fait partie, avec ses barreaux bleus frangés de lu-

12. Marcella MALTAIS  
*L'Atelier de Saint-Isidore*, 1977.  
Huile sur toile; 60 cm x 60.



mière. Décentré dans le tableau, inattendu dans ses couleurs, un magnifique bouquet d'épilobes échevelés, rompant le rythme géométrique, fait le lien entre ces deux mondes et apprivoise la lumineuse clarté.

Parfois, s'il nous arrive encore de penser que l'univers n'est qu'harmonie, nous devons nous souvenir que Marcella Maltais a su redonner à la nature l'atmosphère lumineuse dont la vraie peinture s'est toujours nourrie. Avec de la couleur, elle a fait de la lumière.<sup>3</sup>

1. Entretien de Marcella Maltais avec Michel Camus dans la revue *Obliques*, no 16/17, Paris, 1978, p. 288-293.

2. Du 26 octobre au 3 décembre 1978, au Centre Culturel Canadien de Paris (16 tableaux); du 24 octobre 1978 au 15 janvier 1979, à la Librairie-Galerie Obliques (24 tableaux). La Galerie Klinkhoff, de Montréal, exposera, le printemps 1980, de récents tableaux de Marcella Maltais.

3. Voir l'article de Marie-France O'Leary, *Maltais*, dans *Vie des Arts*, Vol. XVI, N° 64, p. 38-41.

Normand BIRON

qui pourraient bien nous venir d'une voie lactée que les titres qu'il a choisi de donner à ses dernières œuvres, *Les Idiomes galactiques*, ne sont pas sans rappeler.

Dans cette quête où Louis Jaque semble vouloir prendre ou, mieux, reprendre à l'univers sa magique lumière, l'artiste trace par ses tableaux la *voie des signes*. Dans *La Voie des signes*, N° 3<sup>2</sup>, le peintre semble avoir emprunté à l'éclat de l'azur son élan profond. Faut-il s'étonner si le lien ténu, qui réunit les forces cosmiques en une tension momentanée, se fond dans la verticalité. N'est-ce pas le désir essentiel de tout créateur de lier l'azur au limon de la terre! Cette toile traduit admirablement cette interrogation. Cette colonne cérulescente, au milieu du tableau, qui va du bleu sombre vers une serène blancheur, n'est pas sans rappeler un Icare qui, voulant fuir l'ombre, s'est envolé vers la lumière. Mais ce cheminement ne semble possible qu'en assumant son appartenance à la glèbe. Car, aux côtés

de l'homme dans son cheminement ne peut oublier.

Comme le soulignait judicieusement Monique Brunet-Weinmann dans sa préface à l'exposition parisienne des œuvres récentes du peintre: «Peinture abstraite, elle est le contraire de l'automatisme gestuel comme des conceptualismes intellectuels. Cette ambiguïté est le signe même de sa richesse et d'une profonde sincérité.» Si nous devons définir brièvement le peintre Louis Jaque, nous oserions le nommer poète de la transparence.

1. *Les Idiomes galactiques* (10 tableaux), du 27 octobre au 3 décembre 1978.

2. *La Voie des signes*, N° 3, 1978. Huile sur toile, 130 cm sur 195.

3. *La Voie des signes*, N° 1, 1978. Huile sur toile, 130 cm sur 162.

N. B.

## DADO

Remises en question et renversements artistiques contemporains s'articulent avec de permanents rebondissements de formes issues de la tradition. C'est dans ce contexte que se retrouve l'œuvre d'une portée universelle de Dado, peintre marqué par un insolite pouvoir de fascination.

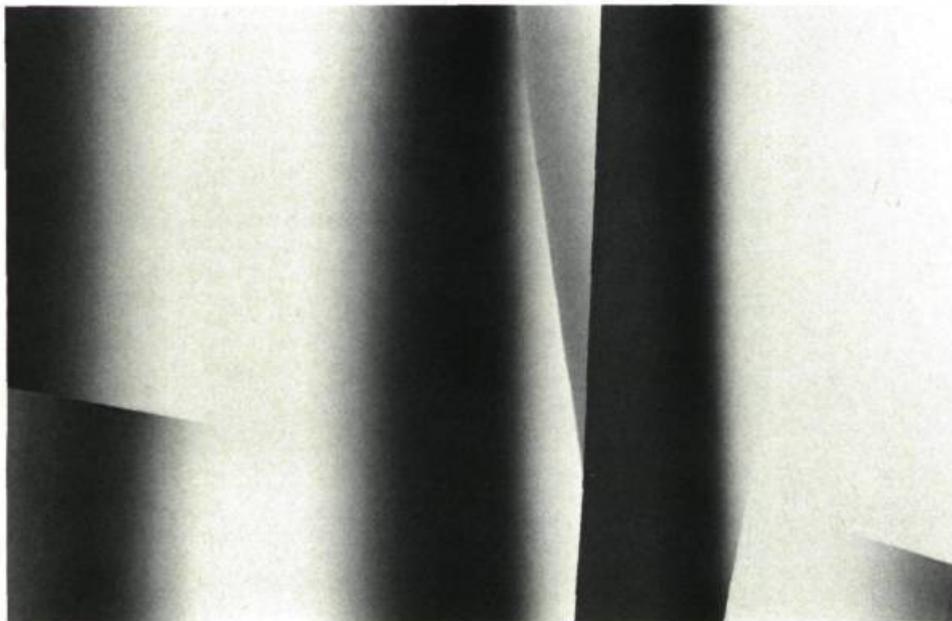
Mais qui est Dado? D'où vient la magie de ses images? Prophète maudit, il inscrit sur ses toiles une vision apocalyptique, double symbole de détresse et d'espérance. Exorciseur, il tente d'enlever le sortilège jeté sur notre humanité, rongée par ses faiblesses et par ses démons.

Oeuvre-miroir, œuvre-reflet, la peinture de Dado affirme la conscience de l'artiste, concrétise visuellement son subconscient. Le pinceau devient baguette magique. Les faits de la vie et ses protagonistes prennent leur vraie place dans la réalité, à travers une certaine anamorphose.

Le pouvoir d'exorcisme veut chasser le mal par le mal. On décèle une thérapeutique homéopatique. On peut voir aussi l'amputation du côté pourri pour sauver le reste ou, plutôt, l'essentiel, une humanité plus humaine. L'œuvre artistique suit peut-être les voies du meurtre rituel ou passionnel, quand on tue ce qu'on adore parce qu'il ne s'élève pas jusqu'au niveau que l'on rêve d'atteindre, idéal ou désir.

Les créatures fantastiques qui grouillent dans les compositions de Dado sont atteintes d'une maladie qui transforme les êtres en monstres. Ce mal s'apparente d'une certaine manière à la «rhinocérite» mise à jour par Eugène Ionesco, une affection déformante, un symptôme de profonde gangrène morale. Mais, chez Dado, créateur de visions cauchemardesques, on découvre un personnage doux, de qui émane une attachante chaleur humaine. Après chaque image par quoi il se libère de ses fantasmes, il est vidé et se retranche dans un univers très personnel, propre à le sauvegarder et à le tenir hors des atteintes extérieures.

Dans quelle conjoncture a-t-il pu apparaître et se former un esprit aussi tourmenté? Dado, nom de guerre artistique cache une appellation à résonances très sonores: Miodrag Djuric. Ces résonances semblent des échos qui se répercutent à travers des



## LOUIS JAQUE, POÈTE DE LA TRANSPARENCE

«... il n'est pas de clarté, dans l'ordre de l'esprit ou des sensations, qui ne comporte une part obscure, ni de sens qui n'enferme son contresens. Si la fleur, l'homme ou le tableau que nous regardons étaient parfaitement transparents, ils ne seraient pour nous ni verts, ni rouges, ni clairs ni obscurs. Ils seraient pour nous comme s'ils n'étaient pas. Et le rai de soleil dans la chambre se révèle aux cent mille grains de poussière qu'il ne traverse pas. Bref, ce n'est qu'à la faveur de l'obscurité que nous distinguons la lumière...»

(Jean PAULHAN, Polygraphie II)

Que son œuvre soit totalement vouée à la luminosité, Louis Jaque nous a permis une fois de plus de vivement le ressentir, lors de la récente exposition que lui a consacré le Centre Culturel Canadien de Paris<sup>1</sup>. Si le blanc contient toutes les couleurs, c'est bien à partir de ce blanc qu'apparaissent de sensibles vibrations chromatiques

de cette fulgurance bleutée, une autre zone verticale, en dégradés de vert nous fait souvenir de la mer de toutes les origines, sans oublier, à la gauche du tableau, cette pulsion d'or et d'ocre qui, fractionnée par un trait horizontal, nous montre que la terre féconde ne peut offrir ses dons sans le flambeau solaire.

Et cet hommage à la terre, pénétrée par la rouge incandescence du feu, transparait dans une œuvre telle *La Voie des signes*, N° 1<sup>3</sup>. En effet, par sa présence corrosive, cette brûlure purpurine traverse, à la verticale, toute la toile. Semblable à une flamme, cette lumière ascendante et mobile se dégage de la matière en fusion grâce aux ténèbres d'un noir qui voisine avec l'ardente blancheur des nuits galactiques. Ici encore, la couleur marron chaud qui envahit la gauche du tableau fait revenir dans la mémoire sensitive la saveur terrienne que

13. Louis JAQUE  
*La voie des signes*, N° 3, 1978.  
Série: Les idiomes galactiques.  
Huile sur toile; 130 cm x 195.



temps et des espaces lointains. Né à Cettigné, en 1933, dans le Monténégro, pays de la République Fédérative de Yougoslavie, Dado a passé son enfance dans une ambiance de mythes et de légendes qui se greffait sur un passé marqué par le drame et la cruauté. Mais ce dessin de luttés pour la liberté d'un peuple fier est chez lui réactif en permanence par une réalité que côtoient la mort et la destruction. Sa grande sensibilité et son tempérament l'orientent vers les études artistiques. Il enrichit ses dons naturels dans les ateliers de l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade qui lui procurent la maîtrise du dessin et de la peinture. Dado vient à Paris, en 1956, et prend contact avec la vie de la grande métropole et avec son milieu artistique. C'est une autre rude réalité, toujours terrifiante, malgré ses apparences trompeuses.

Peu après son arrivée en France, on découvre la valeur en puissance de l'art de Dado. Parmi ceux qui ont favorisé ses débuts, se trouvent Jean Dubuffet et, surtout, Daniel Cordier qui lui organise plusieurs expositions à Francfort, New-York et Paris<sup>1</sup>. C'est le début d'une notoriété qui bientôt s'affirmera par de nombreuses manifestations prestigieuses, par des publications et, bien sûr, par des acquisitions qui font figurer ses œuvres dans les musées et dans les collections privées les plus importantes du monde. Dorénavant, la mythologie de Dado prend une place exceptionnelle dans le mouvement artistique contemporain. Aujourd'hui, Dado mène une existence paisible avec les siens et travaille sans arrêt à de grandes compositions et à des suites de dessins, dans sa retraite du Moulin d'Hérouval, près de Gisors, légendaire commanderie des Templiers.

Peut-on cataloguer l'art de Dado dans tel ou tel courant? Il semble que non, puisque son œuvre suit une filière qui a donné à chaque époque de grands visionnaires. Sur ce chemin, se retrouvent invocations païennes ou bestiaire fantastique, folklore

paysan ou envoûtements moyenâgeux. Il y a des similitudes avec certains concepts philosophiques et avec le climat psychotique de chefs-d'œuvres comme *La Nef de fous* et *Tentation de saint Antoine* de Jérôme Bosch ou du *Triomphe de la mort* et de *La Chute des anges rebelles* de Pierre Breughel, jusqu'aux défoulements goyescques des *Caprices*. Le *nouveau* contemporain porte toujours, bien sûr, l'empreinte spécifique à l'éternel humain.

Contradictoire, l'art de Dado et son univers d'horreur attirent, fascinent. On est tellement subjugué et ébloui qu'on ne reconnaît pas notre monde, la réalité privée de tous ses maquillages. Dans ce miroir de la vérité, ne se voit-on pas? Le regard devient-il aveugle ou, par contre, rend-il plus conscient? On ne s'interroge pas. Y a-t-il un côté masochiste? Je crois qu'on y trouve plutôt la force d'une vérité qui subjugue, qui impose une remise en question de toutes les conventions et de tous nos comportements. D'ailleurs, Dado charge ses fantasmes métaphoriques d'une multiple ambiguïté. Il invite à la réflexion sur le bien et le mal, sur la vie et la mort, sur la corrélation entre le réel et l'imaginaire, entre la culpabilité et l'innocence. La dualité va plus loin. Le tragique et l'amertume, malgré leur âcreté, ne se rendent pas jusqu'au pessimisme. Par contre, le grotesque qu'il imagine possède une tonalité très nuancée de sarcasme et d'ironie mordante qui vont jusqu'à l'humour noir mais définissent un détachement et inspirent des jugements de valeur. Les créatures vivantes sont recréées selon un nouveau rapport morphopsychologique afin de mettre en évidence leur vraie personnalité. Un agencement insolite articule un langage plastique typique.

L'optique de Dado contient aussi une réponse à une question vitale, à savoir si la notion d'art se résume dans la beauté ou s'identifie avec elle. Pour lui, la beauté c'est l'expression de l'authenticité, de la

vérité. S'y ajoute la valeur du message humain qu'il réussit à nous transmettre.

Obsédé par l'aliénation qui règne dans le monde, il ne dépasse pas, dans son délire apocalyptique, le seuil de réceptivité sensible susceptible de susciter l'angoisse et le désespoir.

Comme toutes les images, les siennes sont illusions, illusions très suggestives. Une riche fabulation offre, par mutations ou par métamorphoses, un singulier spectacle de grotesques. Êtres hybrides et formes simiesques se retrouvent parfois dans une désolation d'après cataclysme, où règne la mort, où se tient le Jugement dernier. Plus souvent, le cadre se change en un déchaînement de sabbat ou de messe noire, de danse macabre ou de charivari carnavalesque. Le répertoire de ce bestiaire hallucinant aligne, dans un magma de vivants et de revenants, des créatures en pleine déchéance, monstres de formes équivoques, entre la grenouille et l'extra-terrestre, des rapaces charognards ou ridiculement emplumés, des gnomes et des lutins, et tous sont représentés dans des attitudes aberrantes ou obscènes. Et ce reflet, renvoyé par la vision extraordinaire de l'artiste, continue la faune imaginaire avec des apparitions difficiles à décrire.

La maîtrise de Dado donne à sa peinture un caractère très spécial. Toutes ces créatures, de même que le cadre matériel dans lequel elles évoluent, ont une consistance de terre cuite, d'argile réveillée à la vie comme dans la légende du Golem. Une matière lézardée, parfois effritée, qui accentue l'irréel et la tension. Il se crée une sorte de détachement à l'égard de tous ces spectacles, et il est même réalisé avec des moyens picturaux qui, en contradiction avec le tragique inquiétant des sujets, utilise, avec ironie et un évident mépris, une palette chargée de couleurs et de tons pastel.

Dernièrement, sa conception de la peinture et sa manière de peindre ont changé. Les personnages ont perdu leur massivité argileuse en faveur d'apparitions aériennes, de spectres. Une verve spontanée a remplacé une certaine immobilité et augmenté le dynamisme de la composition.

Pour Dado, le dessin est une aventure qui vaut en soi, tout comme la peinture, avec ses horizons, avec son monde. Les deux domaines se rencontrent et se complètent dans une intime complicité. Les thèmes se poursuivent, et l'artiste, après la tension des grandes toiles, retrouve son *rythme de croisière* avec le dessin.

À propos de Dado, de son œuvre et de sa maîtrise, on peut parler d'une nouvelle *Comédie humaine*. Défi artistique et éthique, son œuvre marque notre contemporanéité et exemplifie merveilleusement le créateur qui s'adonne intégralement à sa mission, à son destin, en se consommant dans le malheur pour faire entrevoir l'aube du bonheur de l'humanité.

1. Voici une liste des plus récentes. Au Grand-Palais de Paris, F.I.A.C. 78 — Art contemporain; à la Galerie Averbach, de New-York, du 20 au 29 octobre 1978, *Oeuvres récentes*; au Kunsthalle de Lund (Suède), en novembre-Décembre 1978, *Rétrospective*; à la Galerie Brachot, de Paris, Novembre 1978-Janvier 1979, *Dessins récents*.

**GESTE DE LA COULEUR**  
**NOTES A PROPOS DE LA PEINTURE**  
**DE JACQUES BERNAR**

1 - L'acte de peindre implique une distribution de la peinture à l'aide des mains nues. Le peintre creuse le champ réputé médiocre de la toile de coton du poids de son corps. Traces d'une lutte (corps à corps). Herbes écrasées, arrachées (peau écorchée). La couleur a quelque chose d'un corps dépecé. Le nom de Bernar est-il encore visible sous cet écheveau de veines?

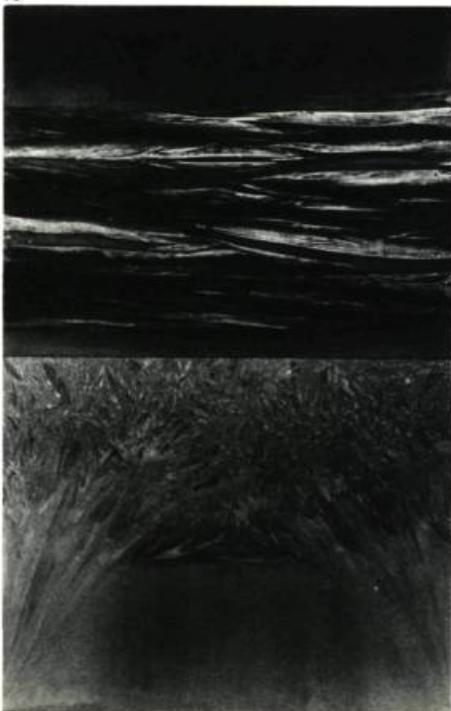
2 - Geste sacré. La main panse les plaies de cette pièce de tissu qui repose sur le sol comme un corps après l'amour. Le peintre dépense la couleur dans l'épaisseur du temps.

3 - Que voir sinon l'accroc par où se vide le corps? L'œil ne surprend qu'un essaim de brisures. Cette peinture ne provoque aucun discours (car celui qui parle a l'œil dans sa poche). Pierre cernée de ronces. La couleur ne brûle que quelques onces de silence.

4 - Galerie Stadler (Paris, 1976). Bernar manipule son corps dans le corps de l'étendue à peindre. La toile donne à saisir un lieu battu non par une description mais par la production d'une parole scripturale (écrire la couleur). Peinture dansée dans un espace propre au désir. Couleur à la dimension du corps du peintre qui se risque au cœur même de la peinture.

5 - La couleur s'éveille dans la question que lui pose l'œil. Brèves blessures d'oiseaux dans le bleu du ciel. Taches, empreintes laissées par le corps sur le sommeil blanc du drap. Éclaboussures d'abeilles aux abdomens lourds de silence. Mais voir n'explique rien. La peinture de Bernar s'ouvre sans cesse sur de multiples visions.

15



6 - Galerie Stadler (Paris, Avril 1978). Sur la chaux vive du drap, Bernar libère la couleur qui se répand selon un parcours semé d'embûches. De nappes paisibles en cascades tumultueuses, la peinture se dénoue dans une course éperdue à la recherche d'espaces à saisir.

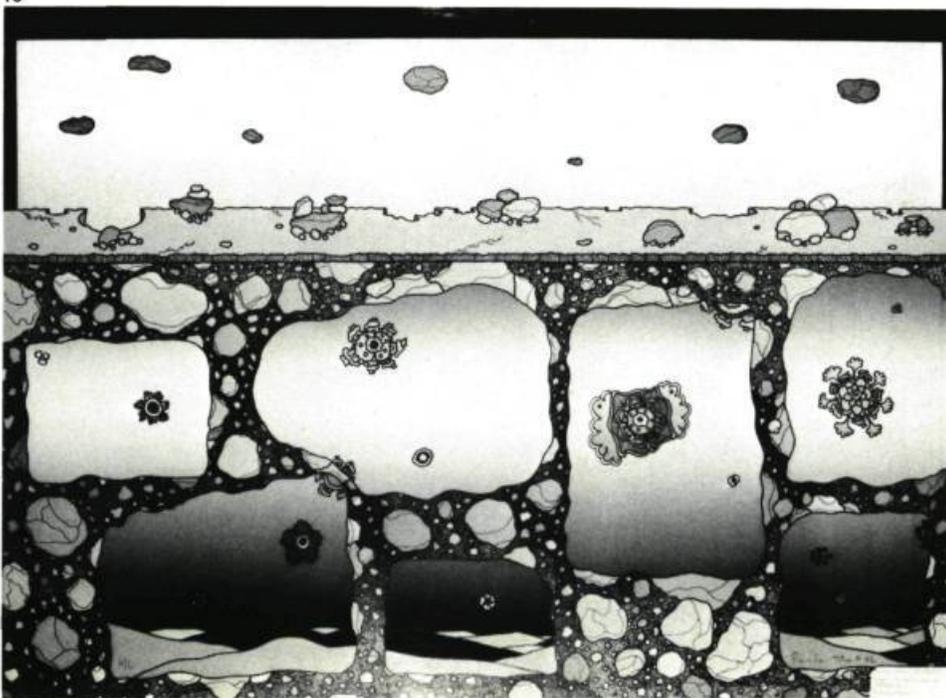
7 - La couleur découpe son chemin comme le cours d'eau qui couche l'herbe ou se brise sur le rocher. Elle délivre son propre dessin (ou dessein) dans cette lente coulée durable au soleil. Sa mouvance expulse une peinture illisible pour l'œil de celui qui ne rêve pas.

8 - Galerie du Fleuve (Bordeaux, Novembre 1978). Exposition intitulée *Palimpseste*. Premiers travaux sur papier. Bernar donne à voir l'autre côté du miroir de la couleur. La peinture a quelque chose à cacher sous sa peau. L'eau redonne à la couleur son corps liquide que le peintre caresse avec ses mains pour saisir son non-vu. La couleur s'annule pour s'écrire à nouveau sur l'écorce raidie du papier.

9 - Gouleur déchirée vive. L'œil s'enserme dans l'espace d'un brasier aussi épais que l'oubli. Bernar mêle sa sueur à celle de la peinture. La couleur, avec sa moisson d'arbres déracinés, de pierres dressées, de brassées d'herbes, de buissons d'oiseaux, descend, comme un cri dans les remous de l'air, la pente abrupte de la toile.

Didier ARNAUDET

16



**GRAVURES QUÉBÉCOISES**  
**SUR LA CÔTE D'AZUR**

*Cent que'q gravures québécoises*, tel est le titre d'une exposition de cinquante-neuf artistes tenue au musée municipal de Vallauris<sup>1</sup>. Ce voyage au Québec via Vallauris et les cent et quelques gravures qui y furent exposées ont fait la preuve de la vitalité et de la diversité de ce mode d'expression dans un pays où s'assimilent la riche tradition graphique européenne et la nouveauté dynamique de l'art pop américain. Figuratif et non figuratif, abstraction lyrique, gestuel et figuration symbolique, les paysages et les scènes de famille pseudo-naïves s'y entremêlaient. Des compositions plasticiennes répondaient à des images romantiques; le surréalisme et le pop se retrouvaient et s'unissaient pour mieux célébrer l'expression fantastique. A la diversité des thèmes et des tendances s'ajoutait la variété de la technique. Bois, linogravure, eau-forte, aquatinte, taille-douce, lithographie, sérigraphie, photomontage, monotype, collage, rien n'est dédaigné, tout est expérimenté par ces graveurs dont la moyenne d'âge se situe autour de trente ans.

Cette exposition s'inscrivait dans le cadre des activités culturelles de la Commission Permanente Franco-québécoise.

1. Du 16 décembre 1978 au 5 mars 1979.

Félix MUZY

## 14. DADO

*Fête de Saint-Hubert, à Fleuru.*  
 Huile sur papier maroufflé; 119 cm x 190.  
 Bruxelles, Galerie Isy Brachot.

15. Jacques BERNAR  
 Sans titre.

16. Pierre TÊTREAU  
*Pour une poétique de l'espace, 1976.*  
 Lithographie; 56 cm x 76.