

Expositions

Volume 30, numéro 120, septembre–automne 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54123ac>

[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

(1985). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 30(120), 68–77.

MONTRÉAL

JOHN MINGOLLA, OU L'ART DE L'EMPRUNT

Au moment où certains critiques affirmaient que la peinture était morte, voici que celle-ci triomphait à Milan comme à Berlin, à Lyon comme à New-York, à Montréal comme partout ailleurs. Pour la première fois depuis l'*Arte Povera*, au début des années soixante, une démarche internationale prenait la forme d'une nouvelle figuration, une figuration dite sauvage. C'est dans cette voie qu'il faut comprendre l'exposition récente de John Mingolla intitulée *Simply Savage*¹.



On peut dire que la touche rapide de Mingolla s'apparente à celle de Castelli, de Salomé et de Fetting, mais l'idée de consensus ne saurait s'établir ici en fonction d'une appropriation réciproque. Il est plutôt question d'une manière similaire de sentir le monde dans des lieux différents mais qui répond au même moment au même sentiment d'urgence.

En ce sens aussi, les nombreuses influences vécues par l'artiste sont dévoilées au lieu d'être occultées. Dans *Unsheatd Lovers No. 12*, les têtes sont, de fait, des masques qui miment le style des muralistes mexicains. Certes, il s'agit là d'une appropriation, mais qui intervient à un autre stade que Picasso envers l'art nègre: Mingolla s'inspire de murales qui sont déjà une interprétation du folklore mexicain, tandis que Picasso cite directement la culture nègre.

La juxtaposition des masques les uns à la suite des autres nous remémore de plus les œuvres de Jasper Johns du début des années 60 qui incluait des boîtes. Lorsque Mingolla utilisera réellement des boîtes, et ce, à partir de 1985, il se trouvera à poursuivre cette influence tout autant que son propre cheminement. Ainsi ses tableaux-objets et sa fontaine de la

même période dérivent de Rauschenberg à l'époque de ses *combine-paintings*, au même titre que la *tridimensionnalité* découle de la *bidimensionnalité* confrontée à l'espace réel.

Enfin, la manière d'appliquer la couleur nous fait penser à l'East Village School de maintenant comme si elle était une réponse matérielle au mouvement de l'*expressionnisme sauvage* marqué en bleu sur un fond balayé de vert et de jaune. L'artiste emprunte donc à ces styles les figures qui les définissent.

Je propose alors que l'on analyse la démarche de John Mingolla

lignes pointillées servent aussi à assujettir la perspective en tant que mesure spatiale.

C'est pourtant l'introduction du miroir brisé – à la façon de l'Américain Julian Schnabel et de Kevin Kelly chez nous – qui explicite à notre avis le nœud de cette problématique, une problématique centrée sur le regard. En effet, le miroir survient pour la première fois dans le pastel le plus éclaté pour revenir ensuite dans le collage le plus dispersé. Les boîtes seraient par conséquent les formes fermées des pastels, placées selon une composition chaotique ressemblant au miroir brisé.

Lorsque l'auteur place à l'intérieur d'une boîte et un morceau de miroir et un fragment de sa photographie, il met définitivement en présence son propre reflet et sa représentation. L'œuvre du jeune artiste porte sur le regard de la figure envers elle-même, comme si la surface de la toile ou du papier lui servait de lieu où elle se réfléchit. Si cette manière de procéder calque l'expressionnisme abstrait, la figure ici entre en relation avec le regardeur. La surface est alors donnée comme lieu de projection, de miroir, au regardeur. Si le travail de Mingolla reflète les styles qui y opèrent, les acquis du modernisme et le désir de l'auteur d'incarner les points forts de son environnement artistique, c'est pour démontrer en quoi il est une mémoire collective. En ce sens, cette œuvre est actuelle².

Jean TOURANGEAU

1. John MINGOLLA, *Unsheatd Lovers No. 12*, 1984. Acrylique sur papier; 165 cm x 106,6. (Phot. P.E. Rioux) Galerie Noctuelle.

1. Galerie Noctuelle, du 4 au 29 mai 1985.
2. Le fait que Marc Paradis présente un portrait-vidéo sur l'artiste, en même temps que l'exposition, confirme cette actualité.

comme un passage allant de la non-figuration vers la figuration. Dans *Unsheatd Lovers No. 13*, le bleu prononce les valeurs atmosphériques pendant que le jaune détermine les bordures entre les formes et la surface, ceci rappelant Rothko. Or, la figuration surgit au moment où le travail à propos de la bordure s'efface. Ainsi, les pastels de 1982-1984 montrent des formes fermées, dessinées à l'intérieur d'un rectangle classique. Les formes éclateront, pour sortir du rectangle par la suite et devenir des têtes de serpents ou d'oiseaux.

La bordure est encore employée dans un autoportrait de 1984: elle sert de double au support, en définissant ses limites et de cadre imaginaire à la figure représentée. L'auteur y met en évidence les liens qu'il conserve avec le formalisme tout en s'en démarquant car le sujet représenté, soit lui-même, est un transfert, pour ce qui est de la pose, du Christ mis en croix. La bordure et le corps agissent comme mesure pour le tableau, la première par les espaces internes ainsi créés et le second par l'échelle. Les

théâtre de marionnettes, jouxtant la sculpture ou mimant la peinture, elles méritent entièrement l'appellation que Bouchard leur confère, «constructions-peintures»¹. De fait, sa recherche sur la couleur et l'espace et le *bricolage* qui en résulte se situe à mi-chemin des grandes catégories que sont la peinture et la sculpture.

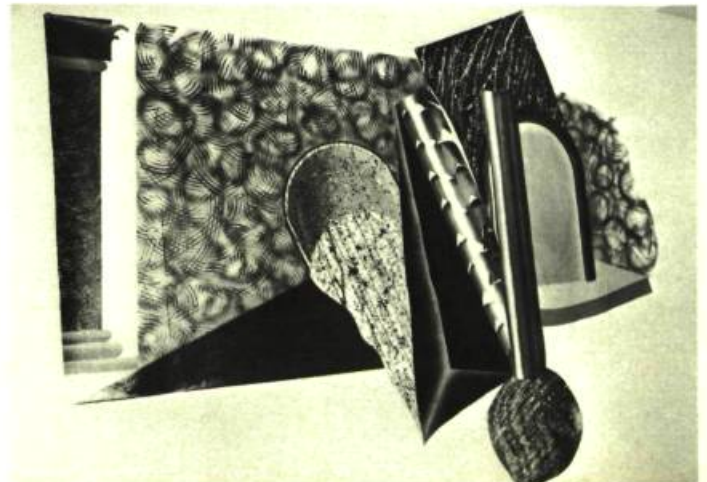
Considérons les mises en scène de théâtre: fermées sur trois côtés, les boîtes, peu profondes, sont aussi travaillées par la profondeur de la perspective. Une des trois boîtes fait référence à une architecture rêvée où des arches, des portes, des colonnes s'entrecroisent (*La Maison d'Art-Ria*), une autre illustre un contenu autobiographique (un autoportrait et des éléments symboliques dans *O'Raison*) et la troisième organise une petite fiction narrant la rencontre de deux cultures, personnifiées par un ange et une Égyptienne de l'Antiquité (*L'Art-Ange Aman*). A ces composantes figuratives, s'ajoute un recouvrement coloré investissant toutes les surfaces, qui forme un catalogue de citations de la peinture américaine (Stella, Pollock). Ce recouvrement est présent dans toutes les œuvres et signale l'importance capitale de la peinture chez cet artiste.

Bouchard utilise également le canevas comme support plat du pigment, deux exceptions à la règle de la *construction*. Dans un cas (*Art-Rite-Mytique*), les citations sont combinées à des motifs géométriques, sans pour cela que le décoratif l'emporte, car le système révèle son fonctionnement: les découpages intègrent le mur comme partie de l'œuvre. Dans *Plaidoyer magique*, les références architecturales sont plus voyantes; le seul relief qui anime la surface d'une des colonnes prend la forme de dentelures retroussées.

JEUX DE MOTS ET D'ESPACES

Les œuvres de Laurent Bouchard sont protéiformes: tantôt prenant l'aspect d'un minuscule

2. Laurent BOUCHARD, *Art-image*, 1984. Acrylique sur toile; 304 cm x 240.



A l'inverse, deux œuvres rejoignent presque le territoire de la sculpture (*Love*) ni *Présence*, *Prophétie*); en fait, ce sont plutôt des tableaux tridimensionnels car ils ne sont pas tout à fait libérés de leur appartenance au domaine pictural. Il leur faut encore le mur comme arrière-plan, et le contenu figuratif prime sur le traitement de l'espace. Curieusement, c'est dans ces œuvres que Laurent Bouchard laisse percer le plus de références religieuses: l'autel du sacrifice, les Tables de la Loi, la lumière divine... Ces allusions bibliques jointes aux autres éléments iconographiques (la pyramide et l'antiquité égyptienne, Moïse, les colonnes corinthiennes, l'ange) et au titre se rapportant aux visiteurs d'autres planètes, tout cela aboutit à un curieux syncrétisme religieux. On en est d'autant plus surpris que l'exposition de l'an dernier ne donnait à voir que le côté abstrait de sa peinture et la possibilité de transformer les œuvres en maniant ses parties amovibles.

Les autres œuvres de l'exposition sont d'ailleurs plus proches de cette ancienne manière, bien que cette fois elles ne peuvent être manipulées. Elles se détachent en partie du mur, tout en indiquant sa présence à travers elles. De grands morceaux dentelés ou ondulants se déploient dans toutes les directions, superposés et enchevêtrés, mêlant harmonieusement les couleurs; surtout des bleus éclatants mais aussi des roses vifs, des jaunes.

La vitalité quasi organique des formes se perd dans les pièces trop construites, trop monolithiques. Les paysages évocateurs et les mises en boîte conservent la légèreté et l'inventivité que Laurent Bouchard a su faire siennes. Mais l'artiste saura sans doute conjuguer le lyrisme de la peinture et les constructions pleines d'énergie et de pertinence.

1. Exposition tenue à la Galerie J. Yahouda Meir, du 22 mai au 8 juin 1985.

Pascale BEAUDET

LA VIOLENCE A LA PUISSANCE GOLUB

Il est des œuvres qui semblent produites dans un climat d'osmose avec l'esthétique dominante de leur époque. D'autres, au contraire, se forment à contre-courant des tendances du milieu et du moment: c'est le cas de l'œuvre saisissante de Leon Golub, dont on a pu voir une importante rétrospective récemment à Montréal¹.

Issu d'une famille de la petite bourgeoisie juive de Chicago, Leon Golub, qui allie les talents d'un peintre féru d'histoire de l'art à la conscience d'un citoyen américain sensible à la violence, crée, depuis 1950², une œuvre d'abord en réaction contre l'expressionnisme abs-

trait encore triomphant, à cette époque, aux États-Unis.

Ce que Golub reproche à l'expressionnisme abstrait³, outre la tendance à l'anonymat résultant du refus systématique de l'imagerie personnalisée qui caractérise ce mouvement, c'est qu'en préférant l'impulsif au discursif, il oblitère le rapport entre l'artiste et la réalité objective.

Or, le but que poursuit Golub, comme en témoignent ses réflexions critiques autant que ses recherches plastiques, c'est la réalisation d'un art direct, immédiatement accessible, d'un art visuellement objectif et d'un art à caractère national capable de confronter l'artiste aux stéréotypes contradictoires de sa civilisation.

C'est donc un peu à la façon d'un reporter que Golub qui, incidemment, travaille beaucoup à partir de photographies de presse, tentera d'exploiter les stéréotypes contradictoires de sa civilisation. L'ensemble de son œuvre s'articule autour de la violence sous toutes ses formes et, en particulier, autour de la violence qu'engendre le pouvoir. Le titre des tableaux est à ce point de vue très évocateur. *Homme mutilé*, *Oreste*, *Homme calciné*, *Combat I*, *Gigantomachie III*, *Assassins II*, *La Porte du napalm*, *Portrait de Franco*, *Mercenaires II*, *Interrogatoire III*, *Le Commando blanc III* constituent autant d'illustrations percutantes de ce thème.

Mais son œuvre est plus qu'un simple reportage car Leon Golub est conscient et de la contradiction et de la continuité historique en art. De plus, la civilisation dont il se réclame transcende l'époque actuelle et s'étend jusqu'au passé gréco-romain, qui l'a vivement impressionné. Si, en effet, le peintre de Chicago se définit en réaction contre l'expressionnisme abstrait, c'est qu'il s'inscrit lui-même dans une tradition picturale figurative qui puise ses sources aussi bien dans l'art primitif – dont le rappel est assez net dans des œuvres comme

Le petit prince, *L'Homme-anchois* ou *Sphinx siamois* que dans la sculpture étrusque dont il admire le caractère «féroce humain»⁴ ou, plus encore, dans l'art romain du Bas-Empire, qu'il juge grossier et barbare.

Cette filiation que ressent Golub par rapport au passé, il la résume lui-même en situant son œuvre à trois niveaux: «Le rappel de l'art classique, la rupture de ces schèmes classiques [et] leur réinvestissement de toute la violence contemporaine»⁵. Autant que la violence contemporaine, ce rappel de l'art classique est presque partout présent dans l'œuvre de Golub non seulement dans le choix de certaines figures qu'il emprunte à la mythologie, à la statuaire ou au bas-relief mais également dans le traitement et la facture des œuvres elles-mêmes.

Ce qui frappe l'artiste dans l'art romain – et il n'est pas sans noter des similitudes entre la situation de Rome, à l'apogée de l'Empire, et l'impérialisme politique et culturel américain –, c'est la puissance rhétorique de cet art et l'état fragmentaire dans lequel ces œuvres, tout comme celles de la Grèce, nous sont parvenues.

Cette puissance rhétorique tient à la frontalité des personnages dont le regard le plus souvent scrute le spectateur, à la fixité des scènes évoquées, à l'utilisation de l'aspect brut de la toile, à l'absence de profondeur du champ pictural et à l'utilisation de ce rouge presque pompéien dont le peintre colore parfois le fond d'une scène et qui projette littéralement ses personnages hors de l'espace pictural. On la retrouve, non seulement dans des œuvres plus anciennes comme dans *Jeune homme allongé*, 1959, où les personnages sont traités davantage à la façon du sculpteur qu'à la manière du peintre, mais aussi dans des œuvres plus récentes comme *Gigantomachie III*, 1966, *Mercenaires IV*, 1980, et *Vietnam III*, 1974,

pour lesquelles l'artiste utilise des toiles qui couvrent des murs entiers (respectivement 304cm 8 sur 584,2 et 304,8 sur 853,4).

Quant au goût de Golub pour l'œuvre antique mutilée, fragmentée, torturée, il se manifeste dans plusieurs aspects de son œuvre. Sur le plan du cadrage de l'image, on le retrouve dans la représentation de figures humaines pour la plupart amputées des pieds. Dans le choix du sujet, il est présent dans cet *Homme calciné* qui, bien qu'inspiré par l'Holocauste, ne cesse de rappeler ces cadavres pétrifiés dans la larve que l'on peut apercevoir à Herculanium. Il est plus manifeste encore dans les techniques que le peintre utilise. Ainsi, le solvant auquel Golub a recours pour décomposer et dissoudre la peinture, pour accélérer la détérioration de la laque employée, concourt à créer cette texture qui évoque le passage du temps, la décrépidité de la fresque antique. De même, la technique du raclage, qu'il utilise de façon acharnée pour ne laisser apparaître sur la toile qu'un résidu de peinture, n'est pas étrangère à ce goût.

L'œuvre de Leon Golub ne constitue pas simplement le reportage d'un observateur contemporain de la violence. La conscience qu'a cet artiste de s'inscrire dans une continuité historique de la pratique picturale et l'utilisation qu'il fait des œuvres du passé, les intégrant à ses propres tableaux, en font davantage un archiviste des archétypes et des stéréotypes de la violence que tout dans son œuvre, autant la puissance rhétorique digne du Picasso de *Guernica* que la violence du traitement infligé aux toiles, poussent à son paroxysme. En ce sens, plus qu'à la visite d'une nouvelle villa des Mystères de la violence, c'est à la découverte de la violence pratiquée comme forme d'art que nous convie cette rétrospective de l'œuvre percutante de Leon Golub.

1. Golub, Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 18 avril au 2 juin 1985.
2. Date de la première exposition individuelle de Leon Golub à la Contemporary Gallery de Chicago.
3. Voir *A Critic of Abstract Expressionism*, dans Lynn Gumpert et Ned Rifkin, *Golub*. New-York, The New Museum of Contemporary Art, page 32.
4. Lynn Gumpert et Ned Rifkin, id. p. 14.
5. Lettre au critique Robert Pinchus-Witten, citée par Gumpert et Rifkin, id. p. 17.

André MARTIN



3. Leon GOLUB *Mercenaires II*, 1979. Acrylique sur toile libre. Musée des Beaux-Arts de Montréal.

LE TRACÉ D'UNE MÉMOIRE D'ARTISTE

La Galerie d'Art Contemporain Michel Tétrault invitait à partager son espace où *Le Déjeuner sur polymère*¹ de Jean Noël nous accueillait au seuil de son jardin en veille². «Si la forme est droite, l'ombre sera droite aussi»³. Neuf sculptures, suspendues à quelques centimètres des murs, occupent la périphérie de la galerie. *Lune de miel Zig Zag Mon Coeur* et *Mare frigidis* sont deux superbes pièces d'une transparence et d'une légèreté remarquables. Elles font référence à la brise, à la mer, et occupent une bonne partie de la pièce. Ce type d'arrangement est une préoccupation nouvelle pour l'artiste.

Ses objets transformés, stylisés, restructurés, surprennent et envoûtent. C'est une œuvre intimiste, postminimale, qui suggère des signes réglés, agencés et affichés. Ses bois laqués, effilés, ses tiges arrondies et filiformes, tels des ikébanas géants, résultent de la méditation douce. Ces fleurs, feuilles et branches – mots trop botaniques, ici – servent de parois, de couloirs, à la circulation de l'air, comme pour laisser place à une troisième dimension. L'absence de vent dans ce lieu artificiel désavantage certaines sculptures. Elles sont en réalité des objets syllogistiques, de menus volumes situés entre l'Orient et l'Occident. Les matériaux de base (bois, plexiglass, tige métallique), aux couleurs tièdes et froides, appellent la transformation, la métaphore.

Est-ce à penser que l'espace restreint des ateliers parisiens fa-

cilite la démarche artistique de Jean Noël? Y a-t-il vraiment quelque chose à saisir? Refaire de ses mains, avec ses yeux, le tracé besogneux de l'artiste ou tenter de capter une énergie? «J'imagine bien l'univers, en tapis se déroulant et se recréant périodiquement en de nouveaux assemblages à partir de ses vieilles poussières»⁴.

Une chose est certaine, les influences de l'école minimale de New-York ne sont pas visibles dans cette production récente. L'artiste fait voir une recherche renouvelée. Elle murmure un silence, venu d'ailleurs et de nulle part; au jardin de nos hivers froids et humides, leurs volumes suivent l'itinéraire des mouvements et se suspendent.

Une lumière éclatée aveugle, le temps d'un clin d'œil, certaines œuvres.

Tenter d'imaginer, un instant, que ces objets arrachent l'air à la périphérie de la pièce/galerie, tenter de dépoussiérer les arabesques des mosquées de Damas et d'approprier à nouveau une beauté recréée. «Ma stratégie de travail n'est pas fondée sur le vide et encore moins sur son ombre»⁵.

La plus aérienne des sculptures est *Lune de miel Zig Zag Mon Coeur* 84. Elle est conçue pour attraper le vent et elle doit s'inscrire dans un lieu aérien. Son triangle supérieur jaune en fibre de verre ondule ses douze courbes régulières à la manière d'un cerf-volant. Il laisse se faufiler en son centre une longue tige métallique qui fait danser l'air ambiant. Le lien entre ciel et terre est majestueux et dessine une grande lettre: en «e». Sa partie inférieure se dandine au terrain de nos yeux. Dépressions et saillies se contorsionnent et hypnotisent.

Mare frigidis, la sculpture au sol, est faite de deux losanges de bois peints fixés en sept points qui s'appuient sur deux grands demicercles de fil rigide. Fragile, cet assemblage de va-et-vient de la mer se balance dans un petit bruit de floc. L'intellectualisation du minimal est disparue, et Jean Noël prend place au plaisir du sens des signes.

1. Titre de l'exposition.
2. Du 5 au 30 juin 1985.
3. Taisen Doshimaru, *Textes sacrés du zen*. Paris, Seghers, 1975. P. 53.
4. Jean Noël.
5. Jean Noël.

Stella SASSEVILLE

L'IMPRESSION DU DÉJÀ-VU

L'espace de la Galerie Powerhouse paraît vacant tant les papiers de Nancy Spero adhèrent au mur, font corps avec lui tels des marques et inscriptions pariétales¹; évidé, comme une grotte de craie vouée à quelque célébration rituelle que figure sur la paroi du fond une double frise (avec simple re-



5. Nancy SPERO, *Goddesses & Snakes*. (Phot. Denis Farley)

tour angulaire) dédiée à *The Goddess*. C'est l'œuvre la plus récente de l'exposition, avec *Déeses et serpents*, et visuellement la plus intéressante. En tout, cinq bandes de papier mises bout à bout que rythme une suite de plusieurs motifs alternés, répétés, diversement colorés en rouge assourdi, ocre jaune, vert foncé et bleu (presque) Matisse. On pense à lui grâce au dynamisme des corps en mouvement, au dépouillement de leur contour, au travail en frise du papier, sans que l'œuvre ici atteigne la monumentalité des papiers découpés des *Acrobates* ou de *La Danse*.

De quel rite pour quelle déesse de quelle civilisation s'agit-il? Aucune n'est évidente, bien qu'évidemment on ait une impression de déjà-vu, la figuration éclectique calquant son dessin linéaire sur des formes primitives de l'art antique: grecques, assyriennes, étrusques surtout. Calque et décalquage sont reconnus comme emprunts et appropriés comme manière propre par la technique du tampon. En effet, quand elle est arrivée à un dessin qui la satisfasse, l'artiste se fait faire un tampon qui lui permet de le reproduire identique à lui-même, seul variant la pression sur la feuille, la couleur ambiante et l'inclinaison de son axe, dont elle joue parfois pour donner l'illusion d'un mouvement démultiplié (*Centaure et déesse*, 1983). D'un sceau de caoutchouc, Nancy Spero fait son cachet personnel. Elle joue de l'impression (dans tous les sens du mot) du déjà-vu, dans son œuvre d'abord car les mêmes motifs-tampons sont réemployés sur le mode autoréférentiel, et dans le musée imaginaire emprunté au passé, les restes antiques et fragmentaires empreints dans la mémoire collective. Volontaire ou non, le pari culturel est habile qui mise qu'on intégrera *The Goddess* au futur Dictionnaire des mythologies sans solution de continuité.

Elle n'est pas la Déesse-mère malgré la récurrence du buste, des seins-socle/bouclier. De même que le papier semble pariétal, paroi, le buste dessiné évoque un fragment

de socle sculpté, en stuc blanc ou terre cuite (*Monsters*, 1984). C'est parfois la femme-louve aux quatre mamelles animales et à la souplesse filiforme. (Ailleurs, il est question de *Canine Love* et de centaure). Rappelons que la fameuse louve romaine est étrusque, les deux jumeaux n'ayant été ajoutés qu'au 15^e siècle. C'est la Vénus dionysiaque qui danse la jubilation de sa re-naissance, gymnaste dans la tunique courte des dieux du stade ou corps lancé nu (et rose, le seul rose) dans la course des nouvelles Olympiades. «Ses gestes décisifs ont été de prendre possession de ses plaisirs, d'une part, et de se déshabiller, d'autre part. (...) La femme a pris sur elle de devenir son propre modèle»². Cette Déesse est la Femme-nouvelle, dieu du stade au féminin, car hormis les attributs sexuels, discrets, sa morphologie est quelque peu androgyne.

Non plus le corps supplicié, humilié, rampant d'*El Salvador*, 1985 ou de *Torture of Women*, 1981-1982. Le pas, immense, est franchi qui fait passer de la posture à quatre pattes à la station verticale, debout, à la danse. Du coup, les papiers collés de textes dactylographiés qui veulent témoigner, dénoncer, conscientiser, marqués ou non d'un minime signe plastique (*Child Abuse*, 1979), semblent un stade dépassé du développement féministe et artistique de Nancy Spero. Heureusement, car j'avoue préférer, quant à lire de longs textes (en anglais), m'asseoir avec un livre. Par exemple, *Le Corps des femmes*, d'Edward Shorter: «C'est seulement à partir des années 1930 que les femmes ont finalement été libérées du formidable carcan qu'avait été pour elles, tout au long de l'histoire, la précarité de leur santé. (...) C'est l'élimination de tous ces handicaps qui allait créer les conditions physiologiques de l'émergence du féminisme»³.

1. Du 20 avril au 18 mai 1985.
2. Robert Musil, *La Femme, hier et demain - Essais*. Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 227.
3. Edward Shorter, *Le Corps des femmes*. Paris, Seuil, 1984, p. 9. Traduit de l'anglais: *A History of Women's Bodies* (New York, Basic Books, 1982).

Monique BRUNET-WEINMANN



4. Jean NOËL, *Envoie-moi dans le vert de tes yeux*, 1984. 220 cm x 80 x 20.



CACHE-CACHE-CACHOT DE FRANÇOIS-LÉO TREMBLAY

Après avoir été à la galerie du Musée du Québec, les tableaux récents de François-Léo Tremblay occupaient l'espace de Cultart¹. Il s'agit d'une série qui s'intitule *Cache-cache-cachot*, un jeu auquel ont d'ailleurs accepté de participer un certain nombre de gens. Les caches, telles des rangements muséologiques, identifient les acteurs, les individualisent. Pas tant que cela pourtant, puisque, selon la stratégie de l'artiste, ils deviennent prétextes à une critique de l'art et de ses fonctions.

Un premier niveau de lecture nous informe sur le sujet et sur la manière de faire qu'entend adopter François-Léo Tremblay. Il opte définitivement pour une figuration tributaire d'un travail de maîtrise. Mais cette technique, qu'on l'admire ou non, n'est qu'une mise en scène du leurre. Elle fait partie du propos de l'œuvre. L'élément de cette évidence – la coulée de peinture – si grand qu'il disparaît presque, a pour première fonction de ridiculiser le cadre et pour seconde de déclencher une réflexion sur le moyen d'expression. La stratégie n'est donc pas innocente. Elle n'a pas comme but d'illustrer la dextérité de l'artiste mais, au contraire, de se servir de celle-ci comme d'un miroir réfléchissant le leurre de la peinture.

A un autre niveau, le travail de François-Léo Tremblay s'interroge sur l'expression des mythes individuels. Les objets prennent en effet une toute autre signification du fait du lieu dans lequel ils sont représentés. Dépassant l'utilitaire, ils relèvent alors du symbolique. On remarquera d'ailleurs que plusieurs ont choisi des objets similaires. Ceci démontre combien plus que les rôles ou les professions de chacun, le mythe contrôle la communication visuelle et verbale.

1. Du 13 février au 10 mars 1985.

Manon BLANCHETTE

JENNIFER HORNYAK ET LE GOÛT DE L'ANECDOTE

Si certaines expositions convainquent d'emblée de l'apport innovateur d'une œuvre, d'autres portent plutôt à s'interroger sur les fonctions sociales de telle ou telle pratique artistique tant le propos des œuvres exposées peut sembler à première vue conventionnel. C'est ce type d'interrogation que suscitait l'exposition de Jennifer Hornyak, le printemps dernier¹.

QUÉBEC

LA GALERIE DU GRAND-THÉÂTRE

L'espace artistique ouvre sur l'imaginaire. Au Grand-Théâtre de Québec, Lucille Hamelin l'a bien compris: en trois mois, elle a proposé autant d'expositions de qualité regroupant des artistes aussi divers que doués¹ ce qui nous a valu des moments forts au cœur d'une saison déjà riche.

Mûrie au soleil mexicain, tout entière embrasée de surréalisme, la manière d'Alan Glass² s'approche des modèles aztèques et, parfois, d'Orozco.

Absorbée dans les mystères d'un au-delà mystique et païen, à la fois impulsive et réfléchi, exacte antithèse de la recherche formelle du beau, la création, chez Alan Glass, rejoint l'urgence de l'expression, c'est-à-dire le geste ex-

térieur, le prolongement en territoire connu d'une alchimie intérieure intense.

Ce qui se révèle à la conscience ne se mesure qu'à la sensibilité du regardeur. Ainsi, les œuvres d'Alan Glass renvoient aux expériences du passé et invoquent la mémoire: choses sues, choses vues³.

Les dessins rappellent un art traditionnel⁴. Les motifs renouent les richesses d'un passé constam-

certaines qui percent dans plusieurs tableaux et qui tiennent tant au sens du cadrage de l'image qu'à beaucoup d'habileté à rendre une ambiance ou à saisir un moment fugace, Jennifer Hornyak ne réussit pas toujours à éviter ce piège. *Le Jongleur de feu*, *Danseuse mexicaine*, *The Clown* sont autant d'œuvres dans lesquelles le sujet, autant que le traitement, n'échappent pas au stéréotype pictural.

Au delà de cet écueil, les toiles les plus personnelles de Jennifer Hornyak réussissent, par leurs thèmes, à imposer une vision sen-



7. Jennifer HORNYAK
La désinvolture.
Huile sur toile;
101 cm 6 x 96,5.

Ce qui semble dominer dans l'œuvre disparate de ce peintre d'origine britannique, c'est un goût marqué pour la peinture à prétexte anecdotique (et à l'occasion allégorique), le plus souvent traitée dans un style qui emprunte au néo-expressionnisme. En effet, outre de rares natures mortes dont une *Nature morte aux fleurs et aux fruits* particulièrement réussie dans sa simplicité et quelques paysages dont *Bromont*, les tableaux les plus nombreux sont ceux qui trouvent leur source dans l'anecdote à caractère social ou amoureux comme *Coup de foudre*, *Fascination*, *The Graduation*, *Business Dinner*, ou ceux qui semblent surgir du souvenir intime comme *Le Retour*, *L'Attente*, ou *Souvenir d'enfance*, tous empreints de nostalgie et parmi les plus sentis des œuvres présentées.

L'écueil que comporte de tels sujets, tantôt anecdotiques, tantôt descriptifs, est évidemment celui du cliché et, malgré des qualités

suelle et nostalgique de la réalité bourgeoise de la vie mondaine, toute entière centrée sur le personnage de la femme dont l'image, souvent surannée, parfois actuelle, est toute faite de séduction et de distance, comme dans *La jeune vendeuse de roses*.

Peu aventureuses et peut-être parfois trop conformistes, hésitantes entre un néo-expressionnisme feutré et un réalisme qui rappelle l'art de l'illustration, ces œuvres de Jennifer Hornyak semblent prédestinées au goût d'un public fait à leur image, un public qui attend d'un tableau qu'il lui renvoie de la réalité une vision conforme à ses habitudes et à ses rites sociaux. C'est là une fonction sociale à laquelle certaines pratiques artistiques sont vouées; c'est le rôle que semblent remplir, par plusieurs aspects, les œuvres de Jennifer Hornyak.

1. A la Galerie Claude Lafitte.

André MARTIN

ment présent au quotidien en quête d'un passé. Tout se joue dans la boîte-objet, là où le monde hétéroclite, microcosme du désir et de la vie, livre sa moisson d'entrechoquements et de douceurs.

L'art d'Alan Glass surgit des montages allégoriques, des associations aux prolongements multiples et du foisonnement des idées au détour d'une vision plurielle de l'invention esthétique.



La merveilleuse folie des travaux de Thérèse Guy⁵ rejoint l'esprit panthéiste d'Alan Glass. Plus gestuelle que contenue, déliée, abandonnée à toute influence stimulante, la création s'approprie un terrain immense, un champ d'action élargi et ouvert à tous les vents.

L'énergie dynamique de Thérèse Guy, sa jeunesse et sa fraîcheur, se manifestent dans le vitrail, le dessin, le collage, le graphisme et la boîte-objet⁶. Son art protéiforme aboutit au regard sociologique: attitudes contemporaines, ironie, parodie et critique. Jouant la surprise et l'étonnement – objets fabriqués, objets trafiqués⁷ – dans un registre grinçant, l'humour conduit à différentes qualités d'émotion, dans un grand éclat de rire, au cœur des remous qu'elle engendre.

Aux antipodes, les travaux de Gaston Petit⁸. Aucune hérésie n'en trouble le déroulement; une facture de qualité révèle une minutie tout orientale. Rigoureuse, austère, hautement expressive en son dénuement, la calligraphie résume l'essentiel d'un art raffiné où le contrôle du trait (large ou étroit) et de la densité (opaque ou légère) le dispute à l'expression. Purement gestuelle, rattachée à la sémiologie en ses racines linguistiques, la calligraphie procède de l'écriture.

Chez Gaston Petit, la beauté des signes emprunte les formules contemporaines: de longs traits entrecroisés expriment le mouvement, l'idée, la direction, et supposent une liberté assujettie à l'équilibre de l'espace.

Perméable aux finesses orientales, formé au symbolisme occidental, Gaston Petit synthétise le meilleur de deux mondes et prolonge en son art une pensée universelle.

8. Thérèse GUY, *Elle jouait toujours cet air-là* (détail), 1985. Vitrail.

Rarement la photographie entre dans le jeu de la recherche formelle et s'adonne au style comme au contenu pour ainsi subjectiver ce que capte l'appareil.

Le regard neutre intéresse peu Alex Neumann⁹. Le paysage prétexte l'intention mais ne déroule jamais son panorama – si ce n'est pour le modifier. L'intervention de l'artiste devient manipulation au moment du déclin: interférer sur le réel et le rendre déviant; introduire l'aléatoire et poétiser l'image. Pour Alex Neumann, le flou impressionniste de ses grandes photographies aux couleurs adoucies est façon de s'éloigner de l'apparente rigidité de la caméra.

La lumière, seule, appréhende le monde, ses formes et ses couleurs. Ce que l'œil apprécie, évalue, discerne, la pellicule l'enregistre et le photographe l'accroît ou le diminue.

Au delà d'une haute technicité, l'exposition Pears & Co. d'Adrien Duey¹⁰ souligne le caractère expressif de la photographie d'art. Explorant les avenues multiples offertes par un thème unique – la poire, ses courbes, ses couleurs et son environnement, réel ou forgé –, voici la rêverie sensuelle poursuivie jusqu'au désir de s'abandonner aux images devenues hyperréalistes. Fragiles et sensibles comme l'aquarelle, les photographies d'Adrien Duey décrivent les atmosphères par petites touches imperceptibles. Les textures, les dominantes, les accessoires insérés dans la composition, la lumière et le grain des choses, toutes sensations retrouvées, assurent la qualité d'un art entier encore trop peu connu.

Pour terminer, les travaux récents de Guaitan Lacroix¹¹. Ébauches suggestives, pierres pensives, aquarelles évanescentes, à la limite du discible; fragilité, force, ambiguïté: autant de caractères heureux dans l'expression de ce jeune artiste. Fragments d'un œuvre qui se bâtit, les sculptures jouent à retrouver l'équilibre des masses. Le ciseau creuse des courbes fines, mord les surfaces, prolonge les veines minérales, cherchant toujours la ligne expressive.

Quant aux dessins, des paysages imaginaires, ils inventent des langages neufs et fermés aux étroites interprétations. Finement tracées, les lignes rappellent la calligraphie, ce geste plénier du désir d'entrer au cœur des choses. L'élégance du trait circonscrit l'émotion.

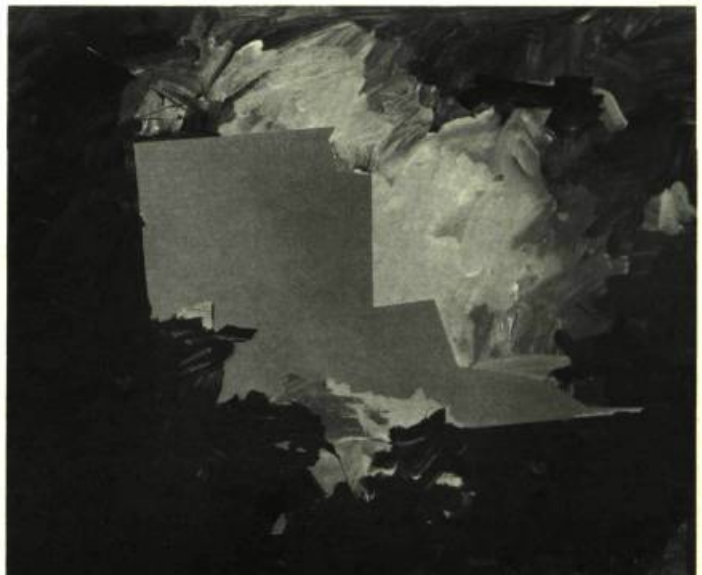
PIERRE BLANCHETTE ET NICOLE MALENFANT DES ENTRAÎLLES TERRESTRES AUX FIGURES D'ENVOI

Vouloir décrire la fulgurance des tableaux qu'a exposés récemment Pierre Blanchette¹, c'est assurément accepter d'emprunter les sentiers qui mènent au pays légendaire du *Götterdämmerung* (Le Crépuscule des dieux). Cette pâte sombre et épaisse à travers laquelle il a inscrit ses inquiétants appels à la nuit, accueille les foudres de la lumière. Ces paysages profonds, semblables à des forêts ténébreuses, sont traversés par l'éclat lumineux de brutales déchirures. Ces éclairs, ces escaliers qui surgissent des ombres de l'ancestral, semblent présider aux destinées des hommes et des dieux. On dirait qu'un grand cri a fait jaillir des entrailles terrestres l'écho de l'infini.

Comme dans *Le Crépuscule des dieux* (Wagner), l'aube se lève lentement, tirée du silence des passés. De ces antres noirs, s'abandonnent des mers de bleus qui fécondent les feux souterrains de la passion. Sur ces encres presque opaques, des fêtes inouïes se préparent. Si certaines toiles baignent dans la noirceur des origines, d'autres frémissent de l'éclat des empyrées en flammes. Au delà de tous les enchevêtrements, cet éloge de l'ombre d'où émerge le magnifique visage de la claire splendeur de nos nuits d'hiver, capte l'extrême pointe de la clarté d'un lointain jardin. Cette lumière, pareille à des fragments d'horizon à l'aube, se met à nous envahir tel un rayonnement mystérieux et doux. Elle s'illumine d'un soudain flamboiement. La texture de ces couleurs accroît la solennité intérieure de ces espaces peints.

1. Alan Glass, Mexique; Thérèse Guy, Québec; Gaston Petit, Japon. Trois créateurs québécois, autant de différences, de cultures et de richesses qui éclaireront notre conscience artistique collective.
2. La Galerie du Grand-Théâtre de Québec (GTQ), du 7 au 24 avril 1985. Sélection des œuvres et montage de l'exposition réalisés par Solange Legendre.
3. L'œuvre d'Alan Glass procède d'une pensée mimétique évoluée. Chez Bartok, on parle souvent de «folklore synthétique»; un rapport identique s'établit chez A.G. Art complexe, cependant difficilement réductible à cette seule perspective.
4. Huiles sur papier aux tracés infimes, aux couleurs affadies, proches de l'art savant des civilisations perdues.
5. GTQ, du 28 avril au 14 mai 1985.
6. Cf. *Vie des Arts*, XXIX, 115, 73.
7. Par ex.: *Samedi après-midi*, tondeuse à gazon manuelle dont les lames hélicoïdales sont remplacées par des tubes au néon verts; *Sauve-qui-peut*, art conceptuel et narratif où une table à repasser devient le lieu d'un cauchemar incongru.
8. GTQ, du 16 au 31 mai 1985.
9. Le Centre Vu, Avril 1985.
10. La Galerie Lacerte et Guimont, du 8 au 25 mai 1985.
11. La Galerie Charlotte Frenette, de Saint-Charles-de-Bellechasse, du 28 avril au 12 mai 1985.

Daniel Morency DUTIL



9. Pierre BLANCHETTE, *Peinture* N° 13, 1984. Acrylique sur toile; 210 cm x 173. (Phot. Guy Couture)

De ces recoins ombrés, naît l'harmonie. Dans la profondeur de ces espaces picturaux, s'écrivent parfois des ors qu'irradient des touches d'un rouge profond et vaste. Il arrive aussi que ces surfaces deviennent translucides comme un jade et donnent l'impression d'absorber jusque dans la matière la lumière du soleil, d'enserrer la magnificence de toutes les clartés comme dans un songe. Cet accord profond des teintes que composent ces ténèbres sensibles à l'œil illumine ces palpitantes tempêtes jusqu'à ce que la couleur de l'obscurité nous entoure. Pareil à une pénombre ténue dont chaque fibre transparente resplendrait des feux de l'arc-en-ciel, chaque tableau porte en son centre un lac immense de lumière.

L'exposition porte en son titre toutes les espérances: «Admirable cosa que siendo tenebrosa alumbrase la noche» (que sont admirables les ténèbres qui embrasent la nuit), un extrait de *Baruzi* de Jean de la Croix.

Si Pierre Blanchette emprunte au limon des passés la matière de son œuvre, Nicole Malenfant suit à

l'inverse l'icarienne éphémérité de l'envol. En scrutant la série de dessins qu'elle vient de présenter², on ne peut s'empêcher de revenir à ces temps démiurgiques où l'homme confiait ses interrogations au chant des passereaux, devenu en cette ère fréquemment inaudible dans la longue nuit de la modernité mécanique. Sur ce fleuve du ciel, l'artiste a découpé un triangle devant lequel s'est posé un pouillot fitis. Ce volatile, arraché au bestiaire du fugitif, semble guetter devant cet antre pyramidal le moment de son ascension. Dans un mouvement oscillatoire, enchanté par un rythme binaire, les jardins intérieurs se morcellent en de multiples instants. Comme si le peintre avait voulu dessiner par pulsations la fragilité d'une trajectoire. L'on pourrait croire que fut tirée de l'intimité de l'ombre la figure secrète d'un désir. Ces percheurs au fin ramage semblent, dans un geste de fière ostentation, s'abstenir de pénétrer dans le triangle de l'olympienne félicité.

De ces accidents géométriques, est né un paysage intérieur que révéle admirablement une gouache

légère dont s'émerveillent les douces anfractuosités du papier. Sur cette fibre où s'illumine l'horizon, une main amoureuse et patiente a fait surgir de ces *Impressions d'après-midi d'été*, un gai des chênes qu'observe, dans une apparente distance de l'œuvre, une colombe diamant.

Que ces frères silhouettes soient volontairement présentées ou à peine esquissées, qu'elles vivent sur le mode de la jouissance ou de l'austérité, le créateur enclôt, voue

sa recherche à l'épure ou, si l'on veut le nommer ainsi, au trait qui dessine ce que l'imaginaire l'oblige à dire, en le contraignant à prendre son ciseau, son pinceau, sa plume. Peut-être la signification de ces mystérieux phaétons aux ailes paisibles apparaîtra-t-elle mieux si les lignes qui décrivent cette architecture, deviennent non plus de simples rêves à l'abri mais les multiples figures d'une secrète plénitude.

1. A la Galerie Bertrand, de Québec, du 3 au 27 avril 1985.

2. A la Galerie Lacerte et Guimont, de Québec, du 11 au 28 avril 1985; elle avait exposé à la Galerie Noctuelle, de Montréal, du 1^{er} au 24 décembre 1984.

Normand BIRON

10. Nicole MALENFANT, *Impressions d'après-midi d'été III*, 1984. Crayon et gouache; 118 cm x 40.



OTTAWA

LA CARICATURE ANGLAISE, DE 1620 A NOS JOURS

Les portes de l'ascenseur s'ouvrent. Devant nous, se déroule une scène très animée, voire turbulente. Médusé, le spectateur s'interroge et s'approche... Thomas Patch (1725-1782) a osé déployer des mètres de toile et les couvrir de couleurs à l'huile - oui, les nobles matériaux de la sainte peinture, - pour ne représenter qu'une bachanales intitulée *L'Âne d'or*¹. Assis autour d'une table, trente-sept respectables Anglais, séjournant à Florence, ont bu et continuent de boire à larges traits. Reconnaisable à ses pinceaux et à sa palette, l'artiste s'est représenté à droite, enfourchant un âne sculpté. Sous l'animal figure une citation, empruntée à Machiavel, que la décence nous interdit de rapporter; disons seulement qu'elle met les membres de cette assemblée sur un pied d'égalité avec le bourricot.

Dès lors, le ton est donné à cette exposition sur *La Caricature anglaise, de 1620 à nos jours*² qui rassemble deux cents gravures, dessins, huiles et aquarelles. La caricature aurait son origine chez quelques peintres italiens. Puis vint Hogarth (1697-1764), véritable père de la caricature anglaise, abondamment représenté dans cette exposition. Hogarth a deux fils spirituels - avec ou sans jeu de mots - en James Gillray (1757-1815) et Thomas Rowlandson (1756-1827) qui ne ménagent pas les partis politiques, les célébrités du jour et même le bon peuple.

Toutes les situations de l'existence peuvent se prêter à un traitement satirique. Si se faire arracher une dent n'a jamais été perçu comme étant particulièrement comique, *L'Arracheur de dent* (Anonyme, vers 1770), lui, n'est pas dépourvu d'humour. Brandissant d'énormes tenailles, s'arc-boutant du pied gauche contre le fauteuil, suant à grosses gouttes, il s'attaque à la molaire récalcitrante de son patient. Détail sadique, un chien et un chat lèchent sur le sol le sang de la victime.

Le 19^e siècle n'est pas ignoré, et la principale figure demeure George Cruikshank (1792-1878). La monarchie anglaise fit beaucoup pour la renommée de l'artiste lorsqu'en 1811 la reine paya une forte somme afin de retirer du commerce une de ses caricatures, *Le Combat de boxe royal*. Plus près de nous, les encres de David Lowe (1891-1963) valurent à leur auteur de figurer sur la liste noire des artistes craints et bannis par la Gestapo.

Au fil des œuvres exposées, on est à même de mieux déceler les ressorts de la caricature, ceux-là qui déclenchent sinon le rire, du moins le sourire. La justesse d'une caricature tient le plus souvent à l'accentuation du détail, du geste ou de l'attitude caractéristiques. Parfois, le procédé employé va jusqu'à l'exagération. Il y a aussi le jeu dialectique des oppositions et des similitudes. Le caricaturiste se fait fin observateur d'abord et, de sa plume acérée, se fait juge et justicier. Il dénonce en riant les mœurs du jour et leurs conventions arbitraires, quelle que soit l'époque.

C'est dans une Angleterre libertine que les artistes sont à l'aise et donnent la pleine mesure tant de leur talent que de leur courage. Ils se mêlent à la foule avec laquelle ils partagent ce qu'on appelle le bon sens. Parfois ils posent un regard attendri sur le hors-la-loi. Toujours, ils fustigent les abus, d'où qu'ils viennent.

à Picadilly Circus, était connu non seulement pour sa musique mais aussi pour sa forte compulgence et son bel appétit. Joseph Goupy le caricatura sous la forme d'un énorme cochon dissimulé sous une monumentale perruque blanche, devant une table chargée de mets qu'il dévore gloutonnement. Letitre: *Hændel, la bonne chair* (vers 1750).



11. John HAMILTON MORTIMER (1741-1779), *A Caricature Group*, v. 1766. Huile sur toile; 106 cm 7 x 83,7. Yale Center for British Art, Coll. Paul Mellon.

Organisée par l'Université Yale, cette exposition est venue déridier le public outaouais, ordinairement fort réservé, et, peut-être, lui communiquer un peu d'humour... britannique.

Pour être efficace la caricature doit être facile à comprendre. Ainsi, le symbolisme animalier, connu dans l'Antiquité et particulièrement développé au Moyen âge, refait surface. Par exemple, le compositeur Haendel, qui vivait à Londres,

1. La caricature à l'huile de John H. Mortimer (1741-1779) rappelle de beaucoup *L'Âne d'or* de Thomas Patch; d'autant qu'on suppose que le *Groupe caricatural* de Mortimer fut influencé par celui de Patch.

2. Au Musée National des Beaux-Arts, du 14 avril au 5 mai 1985.

Yves LAROCQUE

KINGSTON

LES TOPOGRAPHIES ROMANTIQUES DE GEOFFREY JAMES

Entrances & Exits – Entrées et sorties, tel est le titre choisi par Geoffrey James pour l'exposition qu'il consacre à la topographie des jardins italiens des seizième et dix-septième siècles¹. Premier jalon, sans doute, d'un travail plus exhaustif qu'il poursuit sur ces œuvres d'art particulières où le cartésien le dispute à la fantaisie et où l'architecture se transcende dans le végétal, l'organique.

Ce travail a deux visées. Documentaire avant tout: Geoffrey James souligne clairement la situation dramatique de ces architectures menacées, soit par le délaissement et donc le délabrement, soit, au contraire, par le recyclage, donc une transfiguration discutable en *disneylands* d'un style forcément regrettable. Il s'agit au premier chef de sauvegarder, au moins par la trace photographique, le souvenir d'œuvres en voie de disparition. Voici la première urgence. Il s'agit, précise l'artiste, «d'arriver avant les spéculateurs, avant les gouvernements».

Toutefois, cette entreprise d'arpentage artistique se double, ou plutôt, se confond intégralement avec une visée proprement personnelle, une dimension poétique dans laquelle le souvenir individuel se mêle aux thèmes chéris par les poètes symboliques. Car Entrances & Exits, c'est bien sûr le jardin compris comme espace théâtral: ce dérapage constant entre le fictif et le réel, ces lieux déserts habités par des statues en instance de mouvement, ce chuchotement, cette prestation



12. Geoffrey JAMES, *Villa Emo Capodilista*, Battaglia, 1984. Photographie.

musicale de fontaines religieusement écoutées par le silence des allées vides; mais c'est aussi, suggérée habilement, l'idée du labyrinthe, celle de la quête.

Souvenirs des labyrinthes délicieux et humides de la villa d'Este où l'auteur se souvient, enfant, avoir donné la chasse à son frère, certes, mais encore recherche de ces fameuses correspondances, de ces associations d'idées, de ces impressions fugaces qui naissent et s'épanouissent dans le jardin, lieu unique de méditation où l'esprit industriel de l'humain aura réussi, pour une fois, à s'allier l'éternelle vivacité du monde organique.

Quête de l'invisible donc. Défi ultime posé à la pellicule. D'où la fascination que les jardins ont toujours exercée sur les photographes. Citons Eugène Atget, tout d'abord, sur lequel James – on ne s'en étonnera point – a d'ailleurs déjà écrit², Josef Sudek ou encore André Kertész chez qui le thème de la présence invisible est constamment évoqué par les cohortes de chaises vides: *Jardin des Tuileries*, 1980, *Jardin du Luxembourg*, 1980, *Chairs of Paris*, 1929, qui peuplent son œuvre depuis toujours.

Dans le propos de Geoffrey James, la forme et l'intention sont adroitement liées. En effet, l'emploi de l'appareil panoramique, dont l'objectif, mobile, balaie un angle de quelque 140° sans imposer à l'image les distorsions habituelles des objectifs grand-angulaires classiques, lui permet de rendre en image fixe l'effet particulier du panoramique de cinéma, cet instrument réservé à la narration visuelle.

Le format oblong de l'image panoramique est distinctif: si le grand angle éloigne les sujets, forçant ainsi le photographe à se ménager un premier plan fort, le panoramique englobe, possède les siens sans les projeter à distance. Il tend plutôt d'ailleurs à amalgamer les différents plans sur un même niveau global de perception et livre une image riche, saturée, dans laquelle l'œil a le choix de multiples itinéraires. L'image photographique classique est immédiate: elle désigne. L'image panoramique, elle, livre un espace, une dimension temporelle diamétralement opposée au rapport *in praesentia* de l'instantané: elle fait figure de véritable paradigme. Aussi, instrument idoine d'une

quête déambulatoire, l'appareil panoramique de Geoffrey James lui permet d'explorer à loisir masses, espaces, perspectives, tangentes, d'exprimer adéquatement ces sensibilités visuelles qui guettent le visiteur au tournant d'une allée, mais également de créer des rencontres insolites comme celle de ce lion menaçant qui semble rappelé par un maître en toge de pierre (*Villa Medici*, Rome, 1984), ou encore de cette divinité ailée boudant résolument ses congénères de marbre (*Villa Donà Dalle Rose*, Valsanzibio, 1984). Sans parler, bien entendu, du fumet romantique qui s'échappe de ces vastes vérandas jadis vitrées, aujourd'hui envahies par la végétation naguère policée de jardins maintenant à l'abandon (*Villa Emo Capodilista*, Battaglia, 1984). Mais cela, pour en revenir au propos initial de l'artiste, il faut peut-être le déplorer.

1. Du 8 décembre 1984 au 28 février 1985, à la Agnes Etherington Art Centre de Kingston.
2. *The Legacy of Atget*, catalogue d'une exposition au Musée d'Edmonton, en 1978.

Serge JONGUÉ

VICTORIA

JOHN FRANKLIN KOENIG

«L'art, de dire John F. Koenig, artiste œuvrant à Seattle, peut se concevoir comme une sorte d'ikebana idéal, par le biais duquel la sensibilité de l'artiste et celle du regardeur trouvent à recomposer et à restructurer les réalités douces ou âpres de la vie». Une exposition récente¹ rendait témoignage du subconscient de cet artiste, pour qui la vie et l'art sont l'une et l'autre une aventure. De fait, ses collages, tout comme ses peintures articulées sur des techniques mixtes, offrent au regard des formes géométriques et non figuratives, empreintes d'une franche allusion aux sentiments.

John Koenig n'est pas aussi connu en Amérique du Nord qu'il l'est en Europe. Il compte en effet de nombreuses expositions en France, de même qu'au Japon, où ses œuvres ont reçu un accueil favorable. Il a passé la majeure par-

tie de sa carrière artistique à vivre et à travailler à Paris, aux côtés des maîtres de l'art moderne. Ses travaux dénotent l'influence de Picasso et de Klee, de Dufy et de Braque. Mais c'est l'œuvre de Hans Arp qui, à son sens, eut le plus d'incidence sur sa perception non figurative du monde. «Arp, affirme Koenig, m'a fait découvrir le non-figuratif.» Cette forme d'expression représentait précisément un défi plus grand que l'art figuratif. «L'art non figuratif puise entièrement dans l'univers profond de notre être, explique l'artiste, et, contrairement au figuratif, il ne dresse devant soi rien de concret qui puisse servir d'inspiration.»

L'art de Koenig se marque, en vérité, d'une référence à l'Extrême-Orient. Et, bien que l'artiste ne se réclame d'aucun ascendant direct, ses collages montrent une certaine orientation lyrique qui révèle un sens étonnant de la méta-

morphose et qui est assimilable aux concepts extrême-orientaux. Obéissant à la définition de l'*idéologie artistique japonaise*, ces réalisations laissent transparaître une relation harmonieuse – mais non passive – avec la nature. Dans leur simplicité, le trait et la forme respectent un apparentement architectonique dans lequel l'espace acquis n'est point l'espace conquis.

La présentation de collages et de peintures de Koenig constitue une importante contribution au panorama artistique de littoral nord-ouest. Chaque œuvre domine l'espace dans lequel elle est exposée et exige du regardeur non moins qu'une perspicacité inspirée.

1. Au North Park Studio, de Victoria, du 24 mars au 13 avril 1985.

Emily Jane ORFORD
(Traduction de Laure Muszynski)



13. John F. Koenig devant *Muro-Mae*, 1984. Victoria, Coll. North Park Studio.

PARIS

LA NOUVELLE BIENNALE DE PARIS

La Biennale de Paris change de look. Créée en 1959 par le critique d'art Raymond Cogniat, cette Biennale a traversé les vicissitudes de vingt ans d'avant-gardisme et essuyé de nombreuses turbulences. Elle a joué la carte des *incertitudes* et des *espoirs* en ne présentant que des artistes de moins de trente-cinq ans. Elle s'est aussi peu à peu essouffée à vouloir coûte que coûte se maintenir dans la spécificité de son cadre. Georges Boudaille, délégué général depuis 1971, a donc décidé de tourner la page et d'offrir à cette manifestation une autre définition, des locaux et des moyens à la hauteur d'une nouvelle ambition. Cela donne la *Nouvelle Biennale de Paris*, c'est-à-dire une manifestation d'envergure internationale qui rassemble cent-vingt artistes de vingt-trois pays, invités, sans limite d'âge, par une commission d'organisation composée d'Achille Bonito Oliva, Gérard Gassiot-Talabot, Alanna Heiss, Kasper Koenig, et présidée par Georges Boudaille. Grâce à l'effort financier exceptionnel consenti par l'État et la Ville de Paris, la Biennale de Paris est bien armée pour pouvoir concurrencer les autres manifestations internationales comme la Biennale de Venise ou la Documenta de Kassel.



Installée dans la Grande Halle du Parc de la Villette, ancienne Halle aux Bœufs, construite en 1867 par Jules de Mérimod et réaménagée par les architectes Bernard Reichen et Philippe Robert, la Biennale de Paris dispose de trois kilomètres de cimaises dans un espace magique qui semble régenté par la transparence et la lumière. Elle se présente comme un immense réseau ponctué par des corridors, des passerelles et des alcôves où se rencontrent, se croisent et s'interpellent les têtes d'affiche des courants marquants de notre temps. Ainsi se trouvent réunis Valerio Adami, Eduardo Arroyo, Jan Voss, Erró, Rosenquist (la Figuration narrative et le Pop art), Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi (la Trans-

avant-garde italienne), Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz (le Néo-expressionnisme allemand), Robert Combas, Hervé Di Rosa (la Figuration libre made in France), Keith Haring, Jean-Michel Basquiat (les graffitistes américains), David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl (la Figuration aux États-Unis), Ulrich Rückriem, Mario Merz, Daniel Buren, Anne et Patrick Poirier, Bertrand Lavier, Lawrence Weiner, Jenny Holzer (les sculptures et installations issues de l'Art conceptuel et de l'Art pauvre), tous proposent des œuvres récentes, la plupart exécutées il y a moins de deux ans. A ce rapide tour d'horizon, il faut aussi ajouter Gérard Garouste, Jean-Charles Blais, Jean-Michel Alberola, Miguel Barcelo, Nino Longobardi, Susan Rothenberg et neuf artistes d'Amérique latine. Mais pour ne pas en rester à l'Art des années 80, la Biennale de Paris montre aussi la production actuelle de quelques précurseurs comme Michaux, Héliou, Lundquist, Czapski, Matta, Antoni Tàpies ou Co Westerik. Elle s'efforce ainsi de dégager des filiations possibles entre la jeune création et celle de ces prestigieux aînés.

Mais ce qui, me semble-t-il, caractérise la singularité de cette Biennale, c'est la possibilité qu'elle a offerte à quelques artistes d'exposer des peintures ou des sculptures de dimensions inhabituelles ou conçues spécialement en fonction du lieu et de l'espace. *La Porte*

de Brandebourg, de Jörg Immendorff, est une sculpture en bronze peint, monumentale, qui symbolise la coupure en deux parties de la ville de Berlin. Georg Baselitz présente *Das Strassenbild* un ensemble constitué de dix-huit toiles où la figure se trouve confrontée à une certaine brutalité de la peinture et de l'espace. *Pit-Stop*, de Jean Tinguely, est un énorme amalgame de roues, de moteurs et de fragments de carrosserie d'une Formule 1 Renault. L'installation de Daniel Buren est l'étonnante conséquence de la rencontre d'un cube de 8 mètres 50 de côté sur 3 mètres de hauteur et d'une pyramide renversée. L'ensemble s'élève à douze mètres, utilise une surface de 650 m² de tissu rayé et n'abrite rien «si ce n'est le regard et

la personne de ceux et celles qui y entreront». N'oublions pas les cônes de Mario Merz autour de la grande horloge de l'entrée de la Halle, les trois blocs de granit de quatre mètres de haut d'Ulrich Rückriem, les gigantesques peintures-graffiti de Keith Haring et enfin le rigoureux empilement de tables et de branches de saule de Jacques Vieille.

Pour Georges Boudaille, la seule priorité, c'est l'actualité. Même si parfois cette actualité est plus *réchauffée* que *brûlante*, cela n'enlève rien à la nécessité d'une telle manifestation. Cette 13^e édition – celle de la mutation réussie – est la première d'une nouvelle série. Attendons la prochaine pour savoir si la Biennale de Paris tiendra toutes les promesses de sa nouvelle formule.

Didier ARNAUDET

NINO LONGOBARDI LA PEINTURE SOUS LA CENDRE

Il est difficile aujourd'hui d'aborder l'art italien actuel sans tomber sur l'inévitable trio de la trans-avant-garde: Sandro Chia, Francesco Clemente et Enzo Cucchi. Il serait pourtant très malencontreux de s'en tenir à ces trois têtes d'affiche. Il existe quelques jeunes artistes italiens qu'il est grand temps de découvrir¹. Parmi ceux-là, Nino Longobardi² me paraît être celui qui donne le plus d'efficacité à une figuration qui, traitée avec légèreté et intelligence, se joue de l'espace et du temps.

Né en 1953, cet artiste napolitain commence par utiliser la technique de l'installation. Mais en 1980, impressionné par la force irrésistible du séisme qui ravage la région sud et les faubourgs de Naples, Nino Longobardi décide d'aban-

donner ce travail d'ordre conceptuel. Il se tourne alors vers une figuration instinctive et chaotique qui semble émerger du vide dans une étonnante vibration de formes confuses, de lumières brèves, violentes, de brusques vertiges et d'errances contrôlées.

Nino Longobardi dessine donc des corps contorsionnés, exilés dans une matière blanche, grasse, suturée de tous les côtés, bousculés par les alluvions d'images surgies de l'ombre comme des imprécations têtues. La violence répond ici à une stratégie précise. Elle accentue la puissance dramatique de l'image précipitée dans un tourbillon qui, dans un même temps, la façonne et l'absorbe pour n'en laisser paraître, en définitive, qu'un écho lointain mais inéluctable.

Nino Longobardi projette dans sa peinture une figure sans souffle ni sang ni parole. Il lui insuffle une sorte d'énergie rudimentaire dont la mort tire les ficelles. Il lui arrache des rêves obscurs où des animaux (cheval, chien, tigre, ...) disposent indûment de son poids de chair. Il lui assigne cette nudité ultime comme si elle venait de franchir les sept murailles de la Maison des ténèbres³. Comme le souligne Philippe Piguet, «la mort hante cette œuvre sans jamais l'effrayer»⁴, car Nino Longobardi l'introduit sans trivialité mais avec une certaine décence, c'est-à-dire avec cette «solennité des os blanchis» que Georges Bataille oppose à «la virulence active de la pourriture».

Pour Nino Longobardi, il est nécessaire que l'espace de la toile ne fige pas l'intensité de l'image dans ses limites spécifiques. Pour cela, il n'hésite pas à investir sur le mur, à prolonger la débâcle de ses figures hors du carcan de la toile. Pour cela, il ne craint pas de coller sur la toile un objet (crâne, os, ...) pour pousser l'image, selon une expression familière, «à sortir de ses gonds». Ce qui compte, c'est de provoquer une tangibilité de la

14. Jean-Charles BLAIS
(Phot. Isabelle Lelarge)



15. NINO LONGOBARDI,
Sans titre, 1983.
Mine de plomb
sur papier;
47 cm 5 x 36.
Paris, Galerie
Montenay-Delsol.

peinture même si, pour en arriver là, il faut triturer une mémoire qui ne lui appartient pas toujours.

«Peindre, c'est toujours faire voir le feu sous la cendre.» Jean-Marie Pontévia⁵ note cela à propos de la représentation de la féminité dans la peinture. Mais cette phrase pourrait tout aussi bien s'appliquer à la peinture de Nino Longobardi. Dans ses figures à la fois légères et accablées, cet artiste napolitain attise un feu redouté par l'espace et le temps, un feu qui a partie liée avec une douleur dure, froide, celle de la peinture sous la cendre.

1. La Nouvelle Biennale de Paris nous en présente quelques-uns: Munzio, Giuseppe Gallo, Pizzi Cannella et Sabina Mirri.
2. Nino Longobardi présentait ses œuvres récentes à la Galerie Montenay-Delsol, de Paris, en décembre 1984 et en janvier 1985 derniers. De plus, il a participé à la Biennale de Paris 1985 et à l'exposition collective sur le *Matérialisme*, présentée par la Galerie Antiope France, de Paris, ainsi qu'à *Terræ Motus* de Lucio Amelio, à Naples.
3. D'après les Sumériens et les Akkadiens, le mort franchissait successivement sept murailles et se dépouillait à chacune d'une partie de ses vêtements pour parvenir nu au cœur de la Maison des ténèbres (Jacques Lacarrière, *En suivant les Dieux*, Edit. Ph. Lebaud).
4. Catalogue Nino Longobardi, Galerie Montenay-Delsol, de Paris.
5. Jean-Marie Pontévia, *La Peinture, masque et miroir*, Edit. William Blake and Co.

Didier ARNAUDET

FRANÇOISE STAAR LA BRÛLANTE INTENSITÉ DE LA FLAMME INTÉRIEURE

Françoise Staar – l'épouse de Philippe Scrive, sculpteur au talent depuis longtemps reconnu – vient de nous prouver¹, à travers une douzaine de toiles et une dizaine de pastels, révélateurs des années 1979 à 1984, qu'elle-même était parvenue, avec une énergie et une autorité surprenantes, à l'affirmation de sa propre identité. En accédant à la synthèse, par la domination des influences reçues ou des expériences vécues, elle nous impose enfin, avec une certaine véhémence, une vision vraiment personnelle, plastiquement très pure, à la fois préservée des clapotis de la mode et fortement marquée par les remous de notre époque.

Femme de sculpteur, donc, Françoise Staar est également fille de sculpteur. Elle-même, avant d'opter pour la peinture, avait songé à prendre le relais d'un père prématurément disparu. Mais il lui a d'abord fallu faire face aux nécessités de la vie courante. Après s'être engagée dans l'édition, et avoir ainsi contribué à la publication de trois ouvrages, elle s'est tournée, quelque temps, vers la mise en scène. Sa rencontre – provoquée par elle – avec Agnès Varda s'est révélée très enrichissante. Mais les milieux du cinéma, exagérément extravertis, ne répondaient guère à son exigence d'intériorité. C'est pourquoi, depuis 1968, elle se voue à ses seuls travaux personnels: aquarelles, huiles ou pastels.

Si elle a très vite été attirée par l'art abstrait, notamment par Kandinsky, c'est Tanguy qui, pour elle, a été et reste le grand homme; de même que Tanguy, on le sait, s'était enthousiasmé pour un tableau dû à De Chirico. Or, ce dernier est fort goûté, lui aussi, de Françoise Staar, surtout pour sa série des Intérieurs métaphysiques. La filiation entre les trois artistes est donc évidente, quelle que soit la tonalité propre au tempérament de chacun, tout comme est parfaitement claire la progression qu'ils ont marquée, plastiquement, génération après génération. Disons, pour schématiser, que, tout en prolongeant les paysages imaginaires de Tanguy, caractérisés par une primauté absolue de l'univers minéral, Françoise Staar les a renouvelés grâce à la sensualité issue d'un foisonnement organique.

16. Françoise STAAR
Aquarelle de 1978.
50 cm x 65.



Celui-ci apparaît d'autant plus impressionnant que, malgré son afflux impétueux, il n'en est pas moins toujours dominé avec la plus extrême vigueur. Un quadrillage graphique d'une grande efficacité vient, de la sorte, contrôler, avec un frémissement continu, parfois houleux, les élans de la couleur. C'est ainsi que s'impose à nous un espace très dense et surpeuplé, tendu vers on ne sait quel appel, et ne se réduisant donc plus, comme souvent chez Tanguy, à la furtive évocation d'une ligne d'horizon.

Il est intéressant de relever combien Françoise Staar est habile à dégager des leçons de ses différentes expériences picturales, et combien elle se montre apte à les mettre en pratique. Elle a suffisamment de sensibilité pour saisir d'instinct ce qui fait la singularité d'une surface ou d'un procédé et, donc, pour y transposer avec dis-

cernement ses acquis, ce qui ne peut manquer, à terme, de lui révéler des virtualités inattendues. Les bleus et les gris, les roses de ses aquarelles, nous les retrouvons sur la toile. Mais, sur celle-ci, les verts et les rouges ardents ont fini par surgir, sans doute suggérés par la pratique du pastel. Née de la communion des rencontres, une vitalité contagieuse et subtile a communiqué à la couleur, pour en compléter le contenu, la richesse émotionnelle des vibrations. Gageons que demain, avec la gouache, d'autres métamorphoses ne manqueront pas de se manifester. Ainsi l'enchaînement des techniques prend-il valeur de suprême enseignement: à l'utilisation d'un nouveau support correspond toujours l'acquisition d'un nouveau savoir.

Cependant, le savoir essentiel, depuis Socrate, n'est-il pas dans la connaissance de soi-même? Mais au bouillonnement aveugle de nos

à la présentation¹ d'une série d'œuvres sur papier conçues pour illustrer «les folles joies de la vie».

Se borner à dire de l'artiste, à ce propos, qu'il procède par anti-phrase serait ridiculement anodin quand son projet premier est de dévoiler avec une telle intensité les tensions conflictuelles inscrites à tous les tournants de l'univers: au cœur de l'homme aussi bien qu'au cœur de la société.

Bougie, pour ce faire, se montre attentif aux pulsations du monde contemporain, ainsi qu'en témoignent ses nombreux déplacements à travers l'Europe, à commencer par un séjour des plus révélateurs en Pologne. Il a su, aussi, s'ouvrir à l'aventure artistique de certains devanciers – Koschka, par exemple, et la violence, si souvent tourmentée, toujours tourbillonnante, de ses touches; Bacon, et la monstruosité de ses personnages, possédés par l'horreur de la décomposition –,



17. Louis-Pierre BOUGIE

impulsions ne succède, hélas! le plus souvent, que le désert obstiné de la conscience. Françoise Staar, elle, est de ces privilégiés qui, jusque dans les replis de la solitude, peuvent au moins se fier à un repère: celui imprimé, avec les oasis de la création, par la brûlante intensité de la flamme intérieure...

1. Galerie Noir d'Ivoire, de Paris. Du 13 au 30 mars 1985.

Jean-Luc ÉPIVENT

BOUGIE DE L'EXORCISME À L'AMBIGUÏTÉ

Aux approches de la quarantaine, Louis-Pierre Bougie vient de donner, à Paris, une heureuse confirmation de ses talents, grâce

avec un sens très sûr des expériences les plus aptes à enrichir sa propre sensibilité. Mais, à partir d'un certain seuil de conscience, chacun de nous se sait voué à l'isolement. La sollicitude elle-même n'a jamais qu'un temps: il n'y a guère que la solitude à être inusable.

En profondeur, tout individu est inséparable de lui-même, quels que soient les événements ou les lieux. Or, Bougie est d'abord un homme de sincérité. Sa qualité maîtresse, face au choix des matériaux, face à celui des techniques, provient d'une humilité elle-même vivifiée par beaucoup d'ingéniosité. Il n'a que faire de la pompe des marbres ou des bronzes: un peu de papier lui permet l'éclatement d'un étonnant pouvoir d'expression. Nul besoin,

chez lui, d'or ou d'encens pour aspirer dans sa fraîcheur la bouffée première du quotidien. Nous savions déjà que l'artiste, très attaché à la gravure, se plaisait à opposer la fluidité et la transparence de l'eau-forte à l'intransigeance et à l'intensité de la taille-douce. Nous découvrons, cette fois, des compositions sobres et subtiles, obtenues par montages, avec, à la base, du papier chiffon, de la peinture acrylique, de l'encre de Chine. Si la précision y perd, la spontanéité, elle, n'en est que plus vive: elle nous impose une respiration où se perçoit, dans les recoins de notre univers, la tiède intimité d'une présence...

Ainsi, l'évolution technique a pour effet évident d'explicitier ou de précipiter la progression purement plastique. L'effort d'épuration poursuivi depuis les débuts est tout à fait probant. A partir d'une mythologie crépusculaire peuplée de serpents et de hiboux, l'artiste, échappant à tous les travestissements, a su accéder à une prise de possession de lui-même qui marque un appel à la lumière. Parce que la grâce était au rendez-vous, un éclairage nouveau a pu surgir de l'intérieur. La liberté, cette fois encore, a eu raison des pesanteurs de l'absurde.

Quelle poignante évolution, en quelques années! Hier, la dénonciation de la société, la condamnation de notre sort. Aujourd'hui, la rénovation, par un curieux sentiment d'intemporalité, malgré l'anecdote, de flottement immatériel malgré l'apparente précision des situations. En vérité, l'abolition de l'espace intervient sous la poussée d'un afflux gris ou bleu dont on ne sait pas très bien ce qu'il annonce: les larmes ou la paix... Telles sont les vibrations du prolongement. Alors qu'il tentait, au départ, de tout réduire sous les charges d'un exorcisme, Bougie a fini par nous séduire avec les charmes de l'ambiguïté.

Voilà donc que sous l'écorce un peu rude d'un homme humble et banal, mais habité par le mystère, nous trouvons l'élan d'un artiste authentique, à l'affût de tout et de lui-même, écorché et inquiet, en exil dans son royaume, assoiffé, exigeant. Ici, le poids du préjugé – si, même, il subsiste – se trouve souverainement assujéti aux lois éternelles de la possession...

1. Services Culturels du Québec, du 5 mars au 5 avril 1985.

Jean-Luc ÉPIVENT

BRUXELLES

FÉLICIEN ROPS, OU LA MODERNITÉ

Ce printemps, le Musée d'Art Moderne (place Royale) et le Centre Culturel de la Communauté Française (sis en bordure du Jardin Botanique) ont présenté, à Bruxelles, une importante rétrospective de l'œuvre de Félicien Rops. Cette exposition a été montrée ensuite – ou va l'être – au Musée des Arts Décoratifs de Paris, au Musée des Beaux-Arts Jules-Chéret, de Nice, à la Kunsthalle, de Baden-Baden.

Félicien Rops demeurant peu connu en dépit de la place singulière qu'il occupe dans l'histoire de l'art du 19^e siècle, il n'est peut-être pas inutile de rappeler les traits essentiels de son existence d'artiste.

Rops est né à Namur (Belgique), le 7 juillet 1833; il est mort à Essonnes, près de Corbeil (Seine-et-Oise), le 23 août 1898. Il a étudié à l'Atelier Saint-Luc de Bruxelles et a joué un rôle considérable au sein de la Société Libre des Beaux-Arts et du Groupe des XX (lequel a compris, entre autres, James Ensor, Fernand Khnopff, Georges Minne, Auguste Rodin, Théo Van Rysselberghe, a invité et exposé Jacques-Émile Blanche, Mary Cassatt, Cézanne, Fantin-Latour, Gauguin, Van Gogh, Max Liebermann, Constantin Meunier, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Odilon Redon, Renoir, John Singer Sargent, Seurat, Sisley, Toulouse-Lautrec, Fritz de Uhde, Whistler)¹. Pendant ses années de jeunesse, Rops a collaboré à de nombreux journaux satiriques: il s'agissait de lithographies d'une grande sûreté dont un grand nombre ont été tirées à part; il a aussi illustré plusieurs livres. En 1862, à Paris, il étudie la gravure à l'eau-forte chez Braquemont et Jacquemart et devient membre du jury de la Société des Aquafortistes. Cependant, depuis 1858, il peint aussi à l'huile et poursuivra dans cette voie sans jamais abandonner la gravure et bientôt l'aquarelle, la gouache, le dessin au crayon de couleur. Il fait de fréquents séjours sur la côte belge et dans les Ardennes, voyage en tous lieux en Europe, touche l'Afrique et l'Amérique (je note qu'il visite Ottawa, Montréal et Québec, en 1887). Installé définitivement à Paris à partir de 1874, il vit, heureux, avec les deux sœurs Duluc, Aurélie et Léontine, qui dirigent une maison de couture pour laquelle il

compose des dessins de mode. C'est un épistolier infatigable. Il entretient une correspondance suivie avec Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Flaubert, Hugo, Musset, les Goncourt – et surtout Baudelaire à qui le lie une amitié profonde (il grave pour lui le frontispice des *Épaves*).

Sa renommée, sans aucun doute insuffisante, Félicien Rops la doit à la beauté et à la hardiesse de ses gravures (par exemple, à cette superbe pierre intitulée *L'Ordre règne à Varsovie*, qui date de 1863!); cependant il est aussi un grand peintre. Ses paysages, en particulier ses bords de mer ou de fleuve, ses plages, ses ports et encore ses vues de ville ou ses scènes de genre (*Dimanche à Bougiva*) évoquent cette sorte d'impressionnisme qu'on sentait poindre déjà chez Manet et Courbet: tout à la fois une sensibilité aiguë et une franchise entière de couleur. Rops, qui au vrai n'appartient à aucune école, annonce très souvent les années à venir.

«Être moderne, dit Sâr Péladan, c'est avoir tout vu, tout lu, c'est avoir tout le passé présent à l'esprit... C'est sentir la spiritualité



18. Félicien ROPS, *La Dèche*, 1882.
Pastel; 45 cm 5 x 30.
Namur, Musée Félicien-Rops.

moderne dans les formes contemporaines... Il n'y a qu'un seul artiste qui l'ait fait, qui le fasse avec envergure: Félicien Rops.» Et Rops écrit lui-même: «J'ai de furieuses envies de briser d'un coup de tête cette martingale de conventions avec laquelle les sociétés civilisées tiennent en bride les natures primitives.» Affirmation qui justifie à ses yeux les provocations (dans la vie et dans l'œuvre), les érotiques, les *diabologies*.

«L'homme, proclame-t-il, est possédé par la Femme, la Femme est possédée par Satan... elle est la rosière du Diable.» La modernité de Rops se manifeste surtout dans les métamorphoses du corps féminin. «Pour les études du nu moderne, écrit-il sur le ton impertinent qu'il affectionne, il ne faut pas faire le nu classique, mais bien le nu d'aujourd'hui qui a son caractère particulier et sa forme à lui, qui ne ressemble à nulle autre. Il ne faut pas faire le sein de la Vénus de Milo, mais le sein de Tata, qui est moins beau, mais qui est le sein du jour.»

Félicien Rops exprime parfaitement son temps et le Futur.

1. Block, *Les XX ans – Belgian Avant-Garde*. Ann Harbour (Mich.), Uni Research Press, 1984.

René MICHA

LIBÉRATION OU ÉCLATEMENT

suite de la page 49

sique qui est de tout âge! J'essaie de rejoindre l'être humain en lui présentant quelque chose d'agréable. Je ne veux pas montrer quelque chose de négatif parce que j'ai trop vécu dans ce monde difficile

à vivre. Je veux rejoindre l'inconscient collectif de l'humanité par l'expression de la grandeur de l'être et de la beauté des archétypes. Dans mes œuvres, j'exprime toujours ces deux réalités, cette espèce de vision d'harmonie, de beauté, et, en même temps, l'autre, celle de l'Apocalypse; et donc toujours il y a lutte, lutte non pour vivre, mais pour commencer l'éternité en

quelque sorte, pour atteindre cette éternité et y demeurer à jamais, pour entrer dans l'Éternité.»

1. Voir Yves Robillard, *Québec underground*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, t. 3, p. 70-103; Michel Bélaïr, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Éditions L'Améac, p. 82-90.
2. Denise Marchand, *Revue Châteline*, Montréal (juin 1971).
3. Chantal Pontbriand, *Demers construisant un théâtre d'environnement intégral*, Revue Médiart Montréal, (Avril 1972).