

Expositions

Volume 32, numéro 128, septembre–automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53922ac>

[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

(1987). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 32(128), 64–71.

MICHEL DENÉE GRAVER SOUS LE PAYSAGE

Quelque chose d'étrange s'est passé quand l'artiste d'origine belge Michel Denée a présenté ses *Paysages, 1985-1987*: une série de treize tableaux décrivant, selon les mots de l'artiste, «un non lieu symbolique où l'aube se confond avec le crépuscule». Or, il n'y eut pas que l'aube et le crépuscule qui furent confondus, le public, en général, est resté stupéfait, perplexe, confondu, devant ces icônes aux glaces émaillées qui «condensent une lumière minérale, un feu tellurique qui consume arbres, rochers, nuages de l'intérieur».

Oui, c'est tout cela qu'on voyait, qu'on sentait, devant les bois gravés aux coloris anciens, soit l'ocre, le vert et le noir. Des teintes austères que Michel Denée utilise pour faire ressortir la blancheur du bois gravé. Au travers des paysages, des tombeaux de Cézanne, de Poussin, de Fortin, de l'ombre du Lorrain, c'est une nuée de signes gravés dynamisant le tableau qu'on pouvait voir: des milliers de particules, comme les lettres éclatées d'une écriture magique. A ce propos, l'artiste a écrit que «Les traits gravés dans le bois forment une écriture de foudre, un négatif pictural, qui ouvrent l'illusion réaliste sur son signe énergétique. Ils évoquent aussi la façon dont le froid et la glace éclatent et sculptent la terre nordique.»

Ces *Paysages* sont la suite directe de l'esthétique des œuvres passées que Michel Denée exposait, en 1979, à la Galerie Gilles Gheerbrant puis, en 1983, au 49^e Parallèle, de New-York.

Au début, l'imagerie des plaques de Denée est quasiment inexistante. Il n'y a là que quelques mots anglais et français que l'artiste grave sur la plaque de bois. Il groupe ces mots comme des grappes de sens. Des sens qui s'entrechoquent, se provoquent, éclatent. Les données de base de son travail sont relativement simples: poids, gravité, équilibre. L'utilisation de ces thèmes est faite avec une grande économie de moyens, dans un extrême dépouillement. Les plaques sont d'ailleurs directement clouées sur le mur de la galerie. Le clou fait partie intégrante du tableau. Peu à peu, le dessin, l'imagerie, prend place. Les signes gravés sont toujours là comme des rappels, des échos du plaisir qu'a l'artiste à inscrire cette «écriture de foudre» qui électrifie dans ses moindres fibres et nervures la plaque de bois. Le paysage s'installe. Le passage de l'aube au crépuscule se réalise. Le retour à la nature, à l'extérieur, vient créer un contrepoint, un fond qui enveloppe le texte-poème gravé par l'artiste. Les mots pénètrent

sous la surface de l'image. Une image-décor, où doucement s'énoncent les murmures de la langue.

Avec cette nouvelle série de paysages, Michel Denée rend hommage aux peintres qu'il aime. Ainsi, entre le mot et l'image, entre l'inscription et l'application des coloris, se présente un parcours intérieur, une réflexion sur le regard et la sensation. Michel Denée a eu l'audace tranquille de nous amener au bout d'un long chemin où débouchent les luminosités intérieures de son rêve: un équilibre classique entre le paysage intérieur, la connaissance et la pulsion de la vie. Il y a de cela dans ses paysages. S'il emprunte les voies de l'austérité et du dépouillement, s'il utilise des coloris sombres, sans éclat réel, c'est pour nous faire comprendre que toute lumière part de l'intérieur. Et, cette recherche de la lumière échappée doit accompagner une écoute de soi et d'autrui.

La méditation, cette promenade crépusculaire entre le jour et la nuit, entre le sommeil et l'éveil, nous fait prendre conscience qu'avant d'être un système formel, la peinture représente une attitude mentale, un silence, une vision, que l'histoire oublie perpétuellement».

1. A la Galerie René Blouin, du 4 avril au 2 mai 1987.

Rober RACINE

CHRISTIAN BOLTANSKI - MONUMENTS

Pour la première fois au Canada, une galerie présente une exposition personnelle de Christian Boltanski avec cinq des *Monuments* choisis pour représenter la France à la Biennale de Venise, en 1986¹. Ces monuments concilient deux aspects de son œuvre: la collection d'artefacts improbables de son enfance, sous la forme de vitrines d'objets usés et d'albums de photos moches où le personnage de B.C. (1969-1975) se retrouve sous différents traits (ce que la critique s'est empressée de relier à son imaginaire d'enfant juif devant l'holocauste) et les grandes photographies en couleur très soignées qui élaborent des mises en scène mélancoliques: *Compositions japonaises*, 1979, *Marionettes*, 1982, *Les Ombres*, 1984. Il semblait y avoir, d'un côté, la dérision de certaines valeurs artistiques: biographie de l'artiste, faux et usage de faux pour des motifs spécieux; de l'autre, un véritable culte, la célébration d'un sujet dramatique dans une mise en forme des plus raffinées. Avec les *Monuments*, le drame et la comédie se retrouvent curieusement mêlés.

On entre chez Chantal Boulanger comme dans une chapelle ardente: dans la pénombre brillent de petites ampoules fixées sur les murs, autour des photos (assez floues) de visages d'enfant (des élèves du C.E.S. de Lentillères, à Dijon, en 1973), posées au-dessus de la frise de photos qui semblent être du calcaire coloré mais qui sont en fait celles de papier-cadeau, icônes presque effacées que Boltanski, magicien, hisse sur une dalle en trompe-l'œil.

Les fils électriques pendouillent anarchiquement, établissant une distance entre l'ordonnance de cet étrange columbarium et le spectateur. Boltanski arrive au bout de son incurable nostalgie. L'archéologie de ses enfances aboutit à leur consécration dans la mort, grave sans être trop triste à cause de ces fils qui dépassent, dans une atmosphère sacrée, mais humaine².

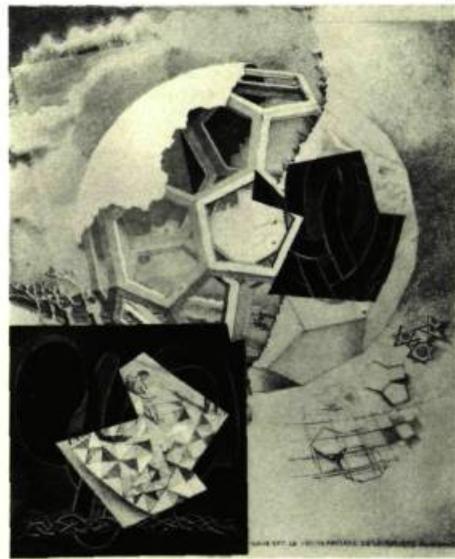
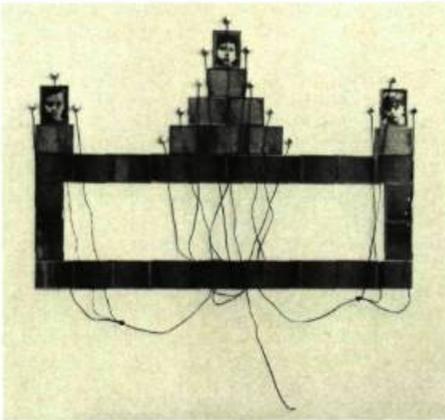
1. A la Galerie Chantal Boulanger, du 25 avril au 23 mai 1987.
2. Voir aussi l'article de Chantal Boulanger, dans *Vie des Arts*, XXX, 121, 65.

Claire GRAVEL

ALBERT FLOCON UN NOEUD DE COMPLEXITÉ

Devant les quarante gravures et dessins d'Albert Flocon¹, je me suis rappelé l'exposition très attachante intitulée *Nœuds et ligatures*². Vérification faite, aucune œuvre de lui n'y figurait. Étonnante omission car loin d'être un thème épisodique, le nœud constitue chez lui l'image première (au sens bachelardien), le fil conducteur qui le mène, héritier de Dédale, au labyrinthe du constructeur qu'il est. Rompu à la discipline du Bauhaus, il est doué, comme son patron mythologique de la «palamè» qui valorise l'adresse et l'habileté créatrice de la main, de la paume (*Main glissante, Compassion*) sans laquelle il n'est point de «métis» (ingéniosité artistique).

Flocon répertorie le nœud dans tous ses états: borroméens, marins, lié dans un fil unique ou liant pluriel *Knoten, Tresses*, treillis, entrelacs, anneau de Moebius, impossible échangeur d'utopique Métropolis, *Parcours* péripatéticien aux croisements interdits. Dans



l'entrelacement des signes dessinés ou gravés, «on accepte l'illusion du cheminement visuel proposé et l'on suit des itinéraires – même très complexes – en glissant sous un brin et en passant par-dessus le suivant... L'orientation alternée des croisements, liés entre eux, est la règle de base»³. De plus, il est nœud de sens, enchaînement d'idées par association d'images, chaîne verbale, rhizome étymologique: «Ce lien qui va de l'entrelacs des mots à celui de la psyché en passant par le truchement des objets apparaît avec évidence pour peu qu'on étudie l'étymologie.» En exergue aux Suites expérimentales, Flocon cite un extrait du *Cratyle*, de Platon, où Socrate met en parallèle tissage et langage. Nous savons, grâce à Riopelle, que les jeux de ficelle des Esquimaux sont langage. De même, la tresse qu'égrènent les récitants maoris, «on la nommait *Origine-du-verbe* car elle semblait faire naître les paroles»⁴. Le travail de Flocon est un tissage où la chaîne est la ligne, et la trame le mot. Il le compare lui-même à celui de Pénélope jamais fini, toujours recommencé.

Il était fatal qu'il rêve sur les voyelles, sur l'alphabet, à la suite de Rimbaud et de Victor Hugo. Le texte en prose de ce dernier lui sert de prétexte pour une suite de vingt-cinq lettres à la gouache⁵ dont la minutieuse, libre et ludique paraphrase s'est étalée sur seize années. Entre alpha et oméga, le temps ne compte plus... et ces lettres, elles aussi, dessinent nœud et anneau.

* Pour sectionner le nœud gordien, pour sortir du labyrinthe graphico-sémantique de l'inconscient collectif, pour imposer l'ordre au chaos, la précision mathématique est la seule voie. Flocon recourt à ses symboles, à ses formules, à la symétrie, à l'infinie profondeur. Il bâtit aussi, en très petits formats, des architectures titaniques pour homoncules insouciantes et rend hommage à ses maîtres ès sciences: Archimède, Avicenne, Gauss... Peut-être à Palamède qui a inventé, paraît-il, certaines lettres de l'alphabet et le jeu de dames. Que de damiers chez Flocon, pour délier les courbes et tendre des chaînes d'arpenteur! Or, Bachelard reconnaît dans le damier «le labyrinthe sans paroi, le labyrinthe sans cause externe, le labyrinthe né d'un malheur intime, le simple sillage d'une longue souffrance»⁶. On n'en sort pas: c'est le propre du labyrinthe...

1. A la Galerie John A. Schweitzer, du 4 avril au 3 mai 1987.
2. Au Centre National d'Art Contemporain de la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, de Paris, du 21 juin au 28 août 1983.
3. *Sujets liés*, texte d'Albert Flocon pour les Suites expérimentales.
4. Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, cité dans le catalogue du CNAF, p. 6.
5. Bernard Letu, Éd., 1978.
6. Gaston Bachelard, *Paysages – Notes d'un philosophe, pour un graveur*. Lausanne, Editions de l'Aire, 1982, p. 74.

Monique BRUNET-WEINMANN

ANDRÉ FOURNELLE ET LA NOTION DU HASARD

André Fournelle n'oublie pas. Depuis une vingtaine d'années, il ponctue sa production sculpturale de gestes directs. Souvent extrêmes. Leitmotiv vital qui, selon les décennies et les appellations consacrées, s'est matérialisé par des happenings ou des performances. Sorti de lui-même, à la fois témoin et acteur, déchiré par un cri sourd, incendié en dedans, il se jette, il se lance, il court devant. Il voudrait bâtir des villes, sa propension à l'architecture en témoin, mais il souffre de les avoir vues en ruines, en guerre, en sang.

Dans le plaidoyer de sa plus récente action-installation, André Fournelle affirme une fois de plus que «la symbolique se trouve dans l'acte» et nous invitait à assister à un cérémonial qui avait pour but de révéler la notion de hasard¹. Cette notion qui n'est admise par aucune religion et que Mallarmé déploie avec une splendeur énigmatique dans une de ses dernières œuvres, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dont Fournelle s'inspire jusque dans la composition spatio-temporelle du lieu de l'acte. Ainsi, dans l'espace comme dans l'organisation typographique du poème, chaque élément a une fonction autonome et répond en même temps à l'ensemble auquel il appartient.

Le scénario, lui-même minutieusement préparé, s'est déroulé en deux minutes et demie. Entre l'artiste et la cible, une dizaine de mètres de distance et une cage qui contient treize colombes. Le symbole est évident. Sans détour. Vêtu de blanc, des souliers à la carabine, Fournelle épaule et tire. Un coup à toutes les treize secondes. Treize fois.

Il s'agissait, bien sûr, de traduire un fort sentiment d'angoisse mais aussi de provoquer. «Parce que l'art, selon Fournelle, se doit toujours d'interroger.» Or, les spectateurs, même ceux qui s'étaient promis d'intervenir, sont restés figés dans leur rôle de voyeur. Respectueux de la convention (l'artiste, la performance) – peut-être dans une situation inconfortable – mais décidément impassibles, ils se sont tout de même révélés, à eux-mêmes parfois, par leur silence ou leur passivité. Une fois décou-

verte, l'orchestration de la supercherie – Fournelle tirait à blanc – a déçu les uns, réconcilié les autres.

L'art et le rôle de l'artiste ont été pour un temps rediscutés. C'était donc à voir et à vivre comme une des trop rares occasions de se colteler avec un flot de questions fondamentales. Entre autres, lorsqu'il s'agit de définir l'art entre la vérité du spectacle et celle du spectateur.

1. Cette action-installation s'est tenue au Centre des Arts Contemporains, au 4247 de la rue Saint-Dominique, à Montréal, du 6 au 17 mai 1987.

Marie DÉCARY

LES VOCABULAIRES DE DENIS LESSARD

D'entrée de jeu, on sait, par le titre de Vocabulaires qu'il a donné à son exposition¹, que Denis Lessard va nous proposer une énumération de choses. Il s'agira, pour le regardeur, de savoir si les mots composant ces vocabulaires formeront une langue fermée et définitive ou s'ils ne seront pas plutôt des points de repère dans l'édification d'une archéologie de l'identité.

Des trois installations présentées, la première, à l'entrée, apparaît comme la plus travaillée (dans le sens de la manipulation, du bricolage). Sorte de constellation sur le mur, elle rassemble, dans un premier temps, bouts de carton, broche, papier d'emballage, métal, fleur en plastique, morceau de prélat, enveloppe «par avion», le tout accompagné de mots formés dans une écriture à la Broodthaers. Avec chacun de ces petits édifices bien titrés: *L'Archer de mon cœur*, *Le Bijou sonore*, *Le Personnage avec perle*, *Le Ménage*, l'artiste nous propose une mise en scène de la séparation. En effet, tout ici se sépare; non seulement les matériaux tissent leur origine de partout et d'ailleurs mais les concepts véhiculés par les mots, dans une sorte de transport métaphorique, vont dans tous les sens et échappent par là à une perception unique, affirmative («Il existe: il fuit», dit Kristeva).

La deuxième installation reprend, en plus serré, la configuration de la première. Les images, ici, sont banales, laides même: tirées de catalogues de grands magasins ou de suppléments de fin de semaine, l'artiste reprend différents types d'inventaire; il y a des images de cassettes de musique rangées dans leur boîtier pour une énumération du *Top 40*, puis une série de boîtes de biscuits importés, une suite d'étoiles de mer, des outils, des coffres à outils et, sur la même lancée, des hommes en robe de chambre, frais découpés dans le dernier catalogue de Simpson. Ici encore, mais en creusant davantage, l'artiste montre des répertoires pos-

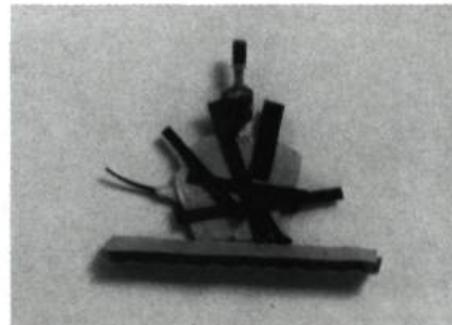
1. Michel DENÉE
Le Tombeau de M.-A. Fortin, 1986.

2. Christian BOLTANSKI
Un Monument (tiré de la série des cinq monuments), 1986.

3. Albert FLOCON
Suite expérimentale – Hommage à Avicenne, 1981.
Lithographie et collage.

4. André FOURNELLE
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1987.
Action/installation.
(Phot. Michel Dubreuil)

5. Denis LESSARD
Montre énigmatique, 1985.
Assemblage; 7,6 x 6,4 cm.
(Phot. Louis Lussier)



sibles, marquants pour lui. Certains sont culturels, le *Top 40*, d'autres abusivement poétiques, les étoiles de mer ou même, originaux, plus sentis, les hommes en robe de chambre. C'est ici que la structure narcissique se déploie, et, tout à la fois, se dit avec le plus de vérité dans une sorte de «vaporisation et de centralisation du moi» (Baudelaire).

La troisième partie de l'exposition est composée d'une vingtaine de petits étendards («Contre nous de la tyrannie...»), tiges de métal au bout desquelles on a accroché des signes divers, presque décoratifs, légers, accrocheurs, sculpturaux même. C'est comme si, par là, Lessard, jeune critique d'art montréalais, nous présentait ses armes et ses couleurs pour son entrée en solitaire dans l'autre monde des arts.

Un petit livre d'artiste, avec des citations de Sarraute, de Queneau, de Breton, et des images choisies de l'exposition, complète le tout.

1. Projet présenté dans le cadre de Art Actuel/Acte 6 au N° 6585 de la rue Saint-Denis, du 22 avril au 17 mai 1987.

Serge MURPHY

L'ATELIER ROUGE DE MOLINARI

Quand, depuis trente ans, un artiste anime un débat où il situe l'art à l'extérieur du verbal, il y a danger à vouloir d'abord retenir le titre de l'œuvre qu'il présente. Pourtant Guido Molinari a identifié par le double vocable *Danse/Soupir* l'œuvre unique qu'il a montrée à son atelier¹.

Cette suite de quatre panneaux en modulation de rouge crée un rythme à la structure simple où la complexité est engendrée par le placement de la couleur, où la ligne n'est que le fait d'une rencontre entre deux zones du tableau, où cette ligne peut disparaître par le déplacement du spectateur. L'allusion est évidente et nous renvoie à *La Danse et la musique*, exécuté par Matisse, en 1909-1910, pour le collectionneur russe Stchoukine et, surtout, à l'autre

Danse, de 1931, de la Collection Barnes. Là aussi, la ligne était devenue presque abstraite, et ce sont les zones de couleurs pures qui créaient le rythme du tableau. Toutefois, la presque monochromie, du moins dans l'identification de la gamme chromatique, est, chez Molinari, l'aboutissement d'un travail constant sur l'emploi de la couleur dans un espace non référentiel.

A l'occasion du débat Leduc-Borduas, il y a plus de trente ans déjà, Molinari avait fait paraître un écrit où il signifiait sa position et concluait ce texte, dans *L'Autorité*, par ce qui suit: «Quel que soit le vocabulaire littéraire ou plasticien dans lequel une forme d'art voudra se définir, elle ne sera valable qu'en fonction de la structure spatiale qu'elle créera. Et c'est la solution au problème de la couleur-lumière qui conditionnera cet espace.» Depuis ce 2 avril 1955, Molinari a développé par les œuvres sa déclaration de principe et indiqué clairement que sa peinture s'inscrivait dans une évolution de l'art du chevalet qui passe aussi par Malévitch et Mondrian.

Pour cette *Danse/Soupir*, il faudrait ajouter des considérations sur l'effet d'espace, sur la nécessité que le tableau soit expérimenté par le regardeur pour être visible, sur la dynamique du grand format et de la quantification de l'espace, sur l'établissement du rythme sur la surface, sur l'effet de masse du rouge et de son action rétinienne. A ce propos, ajoutons que Molinari a utilisé une peinture au fini mat pour la construction de la couleur: le regard joue donc dans les zones, crée des pauses, des temps, des lieux d'arrêt, des *soupirs*, quoi! C'est alors que la relation avec les *Nymphéas*, de Monet, s'impose.

1. Rue Sainte-Catherine Est, à Montréal, du 25 avril au 16 mai 1987.

Normand THÉRIAULT

TREIZE JEUNES ARTISTES DE MONTRÉAL

Dans un cadre qui évoquait à la fois le passé manufacturier du lieu et les chic galeries de l'East Village, une exposition intitulée *Quelques* regroupait les œuvres de treize jeunes artistes montréalais¹.

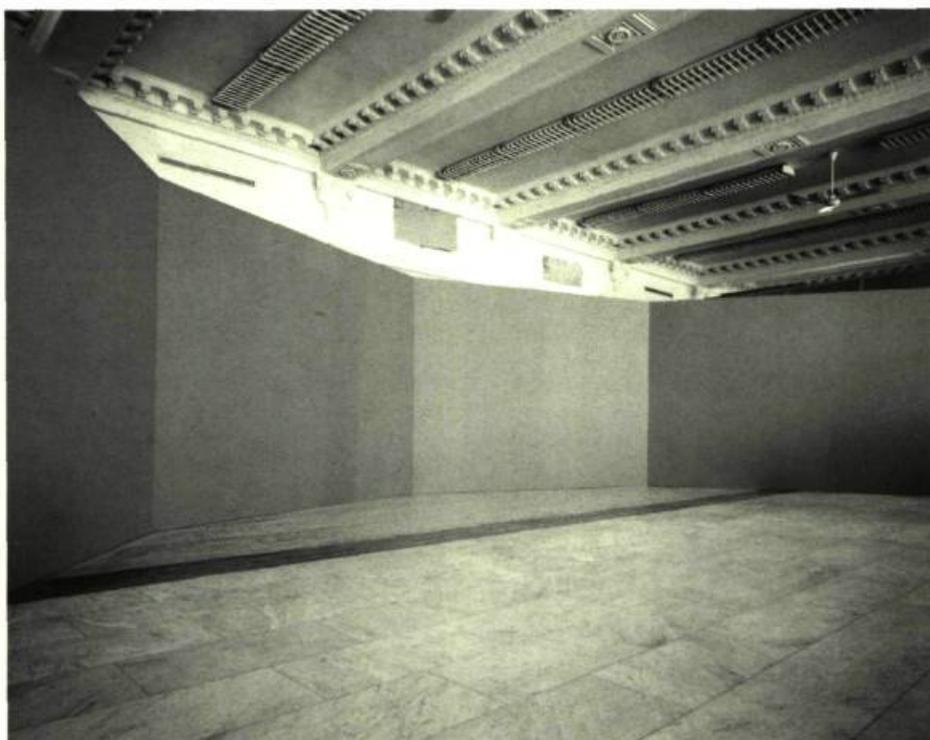
D'expérience éphémère, l'installation est devenue démontable, réutilisable, et son site temporaire, un présentoir d'œuvres pour combler le vide des galeries commerciales trop peu nombreuses.

Quelques se distinguait de plusieurs façons des manifestations hétéronomes caractéristiques des années soixante et soixante-dix. Les œuvres de chaque artiste circonscrivaient un territoire donné, une aire déambulatoire distincte; ces zones ne fonctionnaient pas par rapport les unes aux autres mais plutôt les unes malgré les autres.

Plusieurs des participants avaient déjà l'habitude des expositions hors circuit. A ce propos d'ailleurs, on se rappellera que Pierre Fournier et Renée Chouinard ont vécu l'expérience de Montréal tout terrain, en 1984. Comme le titre *Quelques* le sous-entendait, il ne s'agissait pas de recenser ou faire le bilan des tendances et des disciplines en vogue mais plutôt de présenter quelques artistes. Difficile à planifier et à réaliser, ce projet a tout de même réussi sur plusieurs plans: exposer et diffuser les œuvres d'artistes peu connus, dévoiler leurs affinités, forcer une réaction critique et, enfin, attirer un nombreux public. C'est en ce sens que cet événement incarnait l'esprit de la libre entreprise dans l'art actuel.

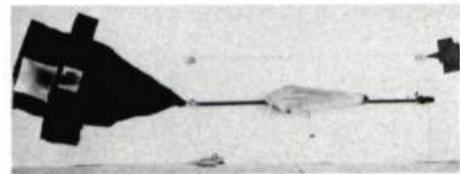
Le catalogue illustré accordait un court texte à chaque artiste. Le commentaire du coordinateur Jacques Doyon portait surtout sur le potentiel des initiatives des artistes et, plus particulièrement, sur l'installation; or justement, *Quelques* en proposait plusieurs versions. Dans la même veine, les textes des treize auteurs et auteures se calquaient sur cette structure multipartite, en reflétant autant de visions critiques.

S'il ne s'agissait pas d'un événement représentatif de tout le milieu, il reste que *Quelques* participait des courants actuels du renouveau machiniste (chez Fournier, Heller, Lebeau, Raymond) et du retour à la tradition du paysage (Darcel, Lafortune, Savoie).



Contextes urbains ou naturels, référents historiques ou affectifs, autant de sources virtuelles. Pigment, fil d'or, feuille d'aluminium et pellicule plastique posés sur autant de supports possibles: papier, couverture, branche, métal, miroir, verre et tapis. Cet éclectisme produisait une fusion des matériaux (ainsi devenus presque indifférenciés) et menait à un brouillage des disciplines et des genres. Quelques of-frait tout de même des contrastes marqués: la ténuité de l'*Arbre-chevalet*, de Marie-Josée La-fortune, et la violence figée des *Réflexions*, d'Éric Raymond; l'interprétation cartésienne du temporel dans *Time is honey*, de François Le-beau, et la fiction cumulative du processus dans les peintures-objets de Renée Chouinard; l'in-solite théâtre sémantique des *Porteurs de signes*, de Jennifer Macklem, et la dynamique perpétuelle du *Sisyphé*, de Vera Heller. Malgré les divergences, chacune des œuvres prescri-vait au spectateur un mode d'approche, un par-cours et une lecture déterminés. Le regardeur, ainsi intégré au travail, devenait l'acteur prin-cipal, le voyeur ou l'instigateur de l'œuvre, mis en présence de celle-ci, mis en scène et repré-senté. Ainsi, l'œuvre de Pierre Fournier n'existe qu'en attente du spectateur qui doit déclencher le mécanisme. Prisonnier d'un espace et d'un point de vue, le regardeur devient responsable du sens que prendra la *machine sensible*. Dans l'œuvre de Loly Darcel, les composantes se ré-fèrent à un passé personnel et collectif, alors que les maisons de Steve Curtin et les scènes bidimensionnelles d'Anne-Marie Bonin font ap-pel à des indices culturels ou historiques. De cet amalgame, le sens est engendré. Les compo-santes des œuvres empruntent aux éléments iconographiques leurs formes familières mais non leur signification profonde. Le souvenir de ces images doit être reconstitué, connoté à nouveau dans ses diverses combinaisons. Le travail sur le récit s'opère à un niveau plastique, le caractère narratif de l'œuvre n'existe que dans sa virtualité, en attente de la projection du spectateur et des associations émotives de celui-ci.

Ces treize artistes exigent tous du regardeur une remise en question de son rôle traditionnel,



6. Guido MOLINARI
Danse/Soupir, 1987.

7. Steven CURTIN
Quatre maisons sur socles, 1987.
(Phot. François Gagné)

8. Pierre FOURNIER
Sans titre (série des Machines sensibles).
(Phot. François Gagné)

9. Arnulf RAINER
Blutiger Herbst.
Encre de chine et huile sur photo; 50 x 60 cm.

10. Richard-Max TREMBLAY
Personnage à l'écoute d'une nature morte
(l'orange), 1987.
Acrylique sur toile; 168 x 270 cm.
(Phot. Richard-Max Tremblay)

passif tout en utilisant des moyens didactiques pour le guider dans l'appréhension de l'œuvre. Si cette exposition témoignait du processus de réification du concept de l'installation et de l'œuvre installée, il est intéressant de noter qu'ici l'*objet d'art* nous était présenté avec son mode d'emploi.

1. Exposition présentée au 2^e étage du N^o 4060 du boul. Saint-Laurent, du 21 mars au 19 avril 1987.

Francine DAGENAIS

LES AUTO-PORTRAITS D'ARNULF RAINER

Porter atteinte à l'image photographique, à la perfection de la représentation, n'est pas une attitude très courante. Cela l'est encore moins lorsqu'il s'agit de l'image du corps, bien que nous ayons déjà été confrontés à cela depuis la peinture expressionniste allemande.

Fidèle peut-être à un fonds culturel de tradition germanique, Arnulf Rainer, Autrichien, a fait partie de ces artistes qui, par une expression gestuelle *explosive*, désacralisent en quelque sorte l'image photographique, en modifiant les normes établies de son statut esthétique. Il n'est d'ailleurs pas photographe, et il s'est fait photographe des centaines de fois, nu ou habillé, en prenant des poses et des expressions qui, au départ, sont déjà très théâtrales par l'exagération des attitudes. Mais, malgré la multiplicité de ces prises de vue, l'artiste affirme que la photographie n'est pas un moyen qui lui suffise pour traduire et communiquer les moments de fortes tensions d'un visage grimaçant et toute la mobilité des contorsions musculaires du corps entier. Avec des crayons, des pastels ou de l'encre, il retravaille alors, avec beaucoup d'instan-tanéité et de liberté, ses autoreprésentations, par de violents coups de pinceau ou, encore, par des traînées faites directement avec la main, préala-blement trempée dans la peinture et appliquée, par contre, avec plus de douceur, comme s'il avait caressé le corps. Cette peinture gestuelle, presque rituelle, possède d'évidentes réfé-rences anthropologiques, à la manière dont les indigènes se peignent le corps ou aux animaux qui renforcent leur mimique pour communiquer. Elle montre que Rainer cherche à retrouver ainsi tout un langage corporel que l'être humain au-rail perdu. Néanmoins même s'il pratique un art du comportement, il ne fait pas du body art, car il n'utilise pas son corps comme support direct mais fait plutôt une sorte d'action painting sur son image. Il la surcharge par la trace de la pul-sion du geste et accentue l'expression dyna-mique du corps et l'intensité de la transformation faciale qui ont été figées par le mécanisme pho-



tographique. Sa recherche de l'identité est dans le paroxysme de l'expression et tente de s'ap-procher le plus possible d'une réalité qu'il ap-pelle lui-même «psycho-physique», mais il s'agit aussi d'une constante préoccupation autour de la notion dichotomique de la vie et de la mort. Sous le poids de cette multitude de traces dé-formantes et disloquantes, ne s'agirait-il pas justement d'un questionnement sur sa propre disparition?

L'ensemble de ces autoportraits de 1969 à 1973¹ compose la majeure partie de son œuvre la plus significative. Ils tiennent à la fois d'un art dramatique proche de la performance et de l'art graphique. On se trouve alors en face d'instan-tanés aux images défaites, inachevées et in-quiétantes, qui sont autant d'exemples d'une intégration étonnante de la photographie et de la peinture.

1. Présentés au Centre Saidye Bronfman, du 17 mars au 16 avril 1987.

Ariane THÉZÉ

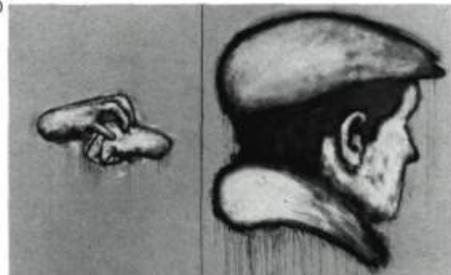
RICHARD-MAX TREMBLAY

Les tableaux récents de Richard-Max Tremblay¹ dénotent une certaine urgence de dire de la part de l'artiste. Cette exposition compte une douzaine d'œuvres dont une suite de trois diptyques intitulée *Trois personnages écoutant une nature morte*, qui donne le ton à l'ensemble.

Voilà maintenant trois ans que cet artiste traite de la figure humaine et, plus précisément, de la tête humaine. Dans les *Portraits*, de 1984, et dans sa *Suite sur la légèreté*, 1985, la tête, masse anonyme plus ou moins opaque, per-mettait à l'artiste un jeu formel de chassés-croisés entre le fond et la forme. Le spectateur s'identifiait inévitablement à ces œuvres par leur capacité d'évoquer le vaste «champ des possibilités humaines»².

Dans les trois diptyques qui forment le noyau de la présente exposition, le propos de l'artiste se resserre: il devient carrément politique. Il veut, *déclarer-t-il*, «jeter, par le biais de la nature morte, un certain regard sur le rapport que nous pouvons entretenir avec la tradition et l'histoire de l'art»³. Pour exprimer cette nature morte, il emprunte le langage des sourds-muets. Ainsi, chaque diptyque comporte un volet repré-sentant un fruit (pomme, citron, orange) dans un signe tiré de ce langage. Dans le panneau voi-sin, une tête détourne son regard de cette na-ture morte, laissant paraître une oreille qui devient un réceptacle qui ne peut rien recevoir.

L'intensité qui émane de ces trois gestes concentrés, jumelée à l'implacabilité de cette silhouette qui se refuse à nous (et à la tradition de la peinture), ne laisse aucun doute sur le parti pris de l'artiste. Le motif répété de la tête dé-tournée repris dans les trois œuvres sur papier



(*Homme écoutant 1, 2, 3*) vient scander la silence accusatoire de son œuvre aussi bien que celui qui enveloppe le spectateur.

Tremblay nous facilite la tâche puisqu'il nous dicte l'objectif de sa présentation et, du même coup, réduit la multiplicité des rapports que nous pouvons entretenir avec cette suite. Par la même occasion, cette approche plutôt littéraire de l'œuvre nous détourne d'une appréciation picturale des diptyques.

C'est dans les toiles *Homme assis*, *Homme assis - Étude*, *Portrait au bras rouge* et *Deux mains*, qui forment un complément à cette suite, que son thème prend une ampleur qui va rejoindre le «champ des possibilités humaines». A l'écart, ces trois personnages invitent en douceur à une réflexion, et c'est par le biais de ces tableaux que l'on ressent le poids de l'incommunicabilité. Ici, l'on est appelé à sentir le cloisonnement des surfaces qui bloque ses formes dans l'espace et la richesse des coloris que l'artiste estompe et frotte, en leur donnant ainsi un aspect patiné.

Cette exposition vient troubler le lyrisme habituel de Tremblay. Elle traite de l'écart qui peut exister entre le mot dit et écrit, aussi bien qu'entre l'image peinte et l'image peinte remémorée. Il s'en dégage une nostalgie qui se concilie avec l'image de ce magnifique tableau des *Deux mains*, d'une tendresse grave que l'on porte en soi longtemps après avoir quitté l'exposition.

1. A la Galerie 13, du 9 avril au 10 mai 1987.

2. Milan Kundera, *L'Art du roman - Essai*, Paris, Gallimard, 1986. Page 61.

3. Déclaration de l'artiste affichée à l'entrée de l'exposition.

Michèle THÉRIAL

RICHARD-MAX TREMBLAY, PHOTOGRAPHE

Il arrive que des peintres s'adonnent à la photographie, qu'ils voient dans cette discipline *mécanique* un moyen de dire autre chose que dans leurs toiles; ou, mieux, de dire autrement les mêmes choses. Citons, pour mémoire, les cas de Robert Rauschenberg ou de David Hockney et, plus près de nous, ceux de Charles Gagnon ou de Sylvain-P. Cousineau. Or, depuis le printemps dernier, il faut aussi compter avec Richard-Max Tremblay.

En effet, avec ses *Portraits, 1984-1987*¹, ce jeune artiste s'est imposé d'emblée comme un photographe remarquablement sensible, avec une vision à la fois classique et personnelle qui

n'est pas sans rappeler son attitude en peinture, notamment dans une série d'œuvres sur papier de 1984 intitulée *Portraits*.

Quiconque connaissait tant soit peu les toiles de Tremblay retrouvait dans plusieurs de ses photographies - par ailleurs très perspicaces psychologiquement - des préoccupations formelles et des thèmes propres à son aventure picturale, qu'il s'agisse de la pesanteur problématique de la tête ou du pouvoir structurant des épaules, des bras et des mains qui venaient l'asseoir (ou la retenir).

Il en résultait une profonde unité qui sera toujours la bienvenue dans l'inévitable disparité d'une galerie de portraits et qui n'empêchait pas quelques déviances annonciatrices de recherches photographiques plus risquées.

1. Exposés chez John A. Schweitzer, du 5 au 31 mai 1987.

Gilles DAIGNEAULT

DU ROMANTISME A LA DOUCHE FROIDE

Amorcée deux ans plus tôt, la démarche de Lucie Lefebvre s'annonçait déjà fascinante, avec ses images fabriquées à partir de *presque rien*. En effet, placés hors de contexte par la magie des éclairages et de projections lumineuses, papiers froissés, tissus plissés et objets kitch se transformaient en de petites fictions très denses et mystérieuses, relevant du décor de théâtre. Le romantisme s'y manifestait, certes, mais avec retenue. Avec son exposition *Simulacre et romance*¹, Lefebvre a enfin osé s'abandonner aux méandres de ses émotions, proposant cette fois-ci des paysages oniriques tout en artifices, superbement dépouillés, dont l'intensité de la couleur et le découpage du contour font osciller le regard entre l'illusion de la mise en scène et la matérialité du support photographique.

Artiste multidisciplinaire française, établie à Québec, depuis quelques années, Béatrice Reuillard s'est révélée être une photographe pour le moins originale avec ses polaroids sollicitant à la fois l'œil... et l'oreille². Cette créatrice fait plus précisément appel au corps tout entier du visiteur alors qu'une bande sonore incantatoire, dont elle a créé la musique et le texte, rythme de façon intimiste (grâce à l'utilisation du baladeur) le parcours de l'exposition. Dans un esprit zen, à l'affût de l'expérience de la réalité de l'instant, Reuillard propose en fait «un voyage à faire seul», apparenté à une quête d'équilibre intérieur. Le titre *Québec, ou Le voyage de Gutenberg en Chine* n'est certes pas fortuit, ne se-

rait-ce que pour le texte récité, à la façon du conte ou de l'épopée, qui réfère à cette culture orale orientale, occultée en Occident depuis l'apparition de l'imprimé. Mais c'est surtout l'allure calligraphique des images qui retient l'attention, alors que les branches et les troncs noueux, inversés, évoquent tant des fabuleux dragons que des cavaliers sur leur monture!

Qu'un sculpteur nous fasse part de sa pratique en dessin, voilà qui semble aller de soi; l'inverse, par contre, ne manque pas d'étonner. Mais ce vétéran dessinateur du corps humain qu'est Paul Lacroix (et quel dessinateur!) n'en est pas à un paradoxe près! Ainsi, sa dernière exposition³, intitulée *Des voluptés de remplacement*, rend compte, de façon bien matérielle cette fois, de la sensualité de ses œuvres antérieures. Rondes, voluptueuses, les pierres «cueillies» par Lacroix (l'artiste ne fait que les associer) deviennent ici autant d'indices anatomiques émouvants, quasi archéologiques par leur respectueuse disposition sur le sol. «Tu es poussière, et tu retourneras à la poussière», semblent nous dire ces sculptures...

Après plusieurs années d'une pratique symbolique plutôt rationnelle, Lauréat Marois s'est, lui aussi, finalement laissé tenté par le courant du romantisme. Bien connu pour ses sérigraphies à la technique époustouflante, cet artiste s'adonne maintenant à la peinture, proposant une fusion encore plus spirituelle qu'auparavant entre les pôles de l'abstraction géométrique et de la figuration réaliste. La richesse des matières et des reliefs, de même que les formats plus envahissants, ne sont pas sans surprendre le regardeur, et si le thème de l'eau s'avère familier, celui de l'opéra et de l'ange, plus personnels, déconcertent franchement. Les tableaux étaient indiscutablement les œuvres de Marois les plus achevées à ce jour⁴, et elles ont d'ailleurs toutes trouvé preneur.

Contrastant avec ce qui précède, les expositions à caractère politique du Québécois Jean-Claude Saint-Hilaire et des vingt-neuf jeunes Irlandais sélectionnés par la conservatrice Lucy Lippard⁵, apparaissent davantage comme des douches froides venant bouleverser la quiétude de notre confort nord-américain. Ainsi à partir d'un glissement de mots, d'un tableau de René Magritte et... d'un dessin de Léonard de Vinci, Saint-Hilaire dénonce l'impérialisme américain avec un humour féroce, délectable en dépit de l'éparpillement des pièces proposées, qui exigent du visiteur un esprit particulièrement déductif! Plus troublantes, les œuvres contemporaines exposées au Musée du Québec proposent, quant à elles, une perception de



l'Irlande à mille lieux des clichés folkloriques et dont la violence, latente ou explicite, ne manque pas de plonger le visiteur dans de tortueuses réflexions... Une exposition lucide, nécessaire.

1. Chez Vu, du 5 février au 1^{er} mars 1987.
2. Chez Vu, du 1^{er} au 26 avril 1987.
3. Événement organisé par René Bertrand et présenté aux Voûtes de la Maison Boswell, à Québec, du 11 février au 8 mars, puis au Musée de Matane, à Matane, du 12 mars au 12 avril 1987.
4. D'abord au Musée Régional de Rimouski, du 12 février au 15 mars, puis, à Sillery, à la Galerie Madeleine Lacerte, du 22 mars au 5 avril 1987.
5. Ceci n'est pas une étoile, de J.-C. Saint-Hilaire, à la Galerie du Musée, du 9 avril au 17 mai, et l'Irlande... art nouveau - Divisions, carrefours, états d'esprit, exposition qui a circulé en Ontario, en Alberta, au Saskatchewan et dans le Maine avant de terminer son périple au Musée du Québec, du 15 avril au 31 mai 1987.

Marie DELAGRAVE

STARDUSTERS

Risquant de passer quelque peu inaperçue, si ce n'était du beau catalogue qui l'accompagne, l'exposition intitulée Stardusters achève au Québec son long périple à travers le Canada¹. Stardusters réunit les œuvres de quatre artistes amérindiens: Jane Ash Poitras, Pierre Sioui, Joane Cardinal-Schubert et Edward Poitras, ce qui est déjà intéressant à relever, mais qu'il l'est encore plus quand on se rend compte de ce que ces artistes nous proposent.

Le dilemme des arts autochtones d'aujourd'hui est de s'exprimer dans un langage actuel sans pour autant renoncer à exprimer des valeurs culturelles spécifiques. Dilemme insoluble? Le langage plastique d'aujourd'hui ne s'est-il pas élaboré dans et par la négation de tous les régionalismes? Ne s'est-il pas toujours réclamé d'un internationalisme sans compromis? Par ailleurs, d'où les cultures autochtones tirent-elles leur identité, sinon de leurs traditions respectives et donc de leur particularisme?

Mais, le dilemme dans lequel on voudrait enfermer la production autochtone contemporaine est-il fondé? Il me paraît reposer sur deux postulats qui ne le sont pas. Que dire tout d'abord de l'internationalisme de l'art moderne? Une récente exposition, au Musée d'Art Moderne de New-York, consacrée aux sources primitives de l'art moderne, a démontré que cet internationalisme n'était que l'envers du colo-

rialisme européen, dans un premier temps, et de l'impérialisme américain, ensuite. Notre culture prétend à l'universalisme parce que son appétit est sans borne et qu'elle voudrait assimiler - «avalier» serait un terme plus juste - toutes les cultures. Nous nous croyons riches parce que nous avons beaucoup emprunté - pris serait un meilleur terme.

L'autre postulat tient à l'image que nous nous faisons des cultures autochtones. Nous serions prêts à leur reconnaître une identité en tant que celle-ci les fige dans le passé. Dans leurs productions, nous ne reconnaissons comme authentiques seules celles qui ressemblent aux objets que nous avons réunis dans nos musées ethnographiques. Cela revient à nier la plasticité des cultures. Nous nous en réservons le privilège - nous appelons cela le progrès - mais de quel droit? Toutes les cultures changent.

C'est pourquoi l'exposition Stardusters m'apparaît si importante. Elle rompt avec l'image folklorique de l'art autochtone puisque tous ces artistes s'expriment dans le langage d'aujourd'hui. Ils le font avec une force extraordinaire, nous révélant, pour une fois, ce que pourrait être un art engagé politiquement qui ne sente pas la propagande.

1. Au Musée du Bas Saint-Laurent, à La Rivière-du-Loup, du 1^{er} octobre au 15 novembre 1987, et à l'Université de Sherbrooke, du 22 novembre au 22 décembre 1987.

François-Marc GAGNON

TOUR D'HORIZON

Une fièvre du printemps semble s'être emparé des galeries de la région, dans l'attente de l'inauguration des deux remarquables vitrines d'art que seront le Musée des Beaux-Arts du Canada et le Musée Canadien des Civilisations.

Commençons notre survol par une visite au pittoresque L'Imagier, d'Aylmer, où Bonnie Baxter, de Val-David, présentait une douzaine de grands formats et où l'enfant terrible de Niagara Falls, Evergon, exposait des photographies. Yvette et Pierre Debain ont aussi organisé l'exposition Installation holographique, une présentation saisissante d'œuvres de Georges Dyens, professeur de sculpture à l'UQAM, de Michael Sowdon, de Saskatchewan, président de l'Interference Hologram, de Toronto, et enfin de Philippe Boissonnet, de France. L'œuvre de Dyens intitulée *Reliqua Terrae* superpose la mer, la terre et le ciel en vert, rose et gris argenté. Les mouvements du laser font surgir des formes hallucinantes, comme si les éléments eux-mêmes s'animaient. Les trois hologrammes plutôt amers de Sowdon incorporent certains caractères d'imprimerie, alors que Boissonnet, pour sa part, exploite l'ambiguïté même de l'hologramme, en se jouant de nos perceptions. En effet, des murals peints et des constructions de plexiglas s'ajoutent aux hologrammes, si bien que la confusion est inévitable.

Au mois de mars, l'avant-gardiste Axe-Néo 7, de Hull, montrait des peintures de Pierre Larmarche, Guy Lapointe et Arthur Munk, alors que Carla Whiteside nous offrait *Le Délire et l'instant*¹, explorant aussi, lors d'ateliers, les grands polaroids d'Evergon, de Linda Lindroth, de New Haven, et de John Reuter, de New-York. Marc Lemieux, de Montréal, a présenté *Agour-Pointer*, une installation de peintures. Les États pigmentaires, de Denis Juneau, et les murals, de Marie-Carmen Marcheterre, occupaient la vénérable Galerie Montcalm. La directrice, Marie-Jeanne Musiol, inaugurerait³, Nouveaux clichés, de Marion Bordier et Jean-Philippe Fauteux.



13



14

11. Richard-Max TREMBLAY
Martha Townsend, 1986-1987.
(Phot. Richard-Max Tremblay)
12. Béatrice REUILLARD
Québec, ou Le voyage de Gutenberg en Chine, 1987.
Séquence photographique.
13. Anne CARLISLE
Blockheads, 1984.
Sérigraphie, acrylique et crayon sur papier;
142 x 197 cm.
Dans le cadre de l'exposition *Irlande... art nouveau: divisions, carrefours, états d'esprit*.
14. Pierre SIOUI
Génocide II, 1986.
Sérigraphies dans une boîte.
106 x 55 x 2,5 cm.
Gracieuseté du Musée de Thunder Bay.
(Phot. Janet Anderson)

A Ottawa, on trouve les expositions d'avant-garde à la Saw Gallery du Marché Byward. Qu'on en juge: projections des films du réalisateur allemand Reinhard Wolf, les acryliques noirs et blancs, de grand format, de Wendy Coad. En mars, *Afrika*, de Frank Petric, un vaste mur de verre incorporant barbelés, ampoule nue et texte sur notre perception de l'Afrique. En avril, *The Flowery Wars*, de Roger Ely et Ian Smith, d'Angleterre, un banquet hindou avec récital de poésie libre accompagnant les services. Toujours en avril, les grands panneaux *publicitaires* de David Clarkson, *She*, les journaux intimes, de Susan Mills, et enfin les vidéos, de Ray Hagel et Angèle Gagnon.

Allen Sapp, l'artiste cree récemment décoré de l'Ordre du Canada, exposait à la Robertson Galleries des peintures inspirées de sa vie sur la réserve. Wallack Galleries, pour sa part, offrait une programmation substantielle pour le printemps: les masques de Dale Dunning, les paysages de la Torontoise Philippa Hunter, les travaux en noir, blanc et terre de Sienne de Robert McInnis et les peintures de Joan Sutherland, d'Ottawa.

A la Galerie 101, Blair Sharpe présentait des peintures récentes en avril, alors qu'en mai la galerie avait organisé *The Writing is on the Wall*, œuvres d'écrivains canadiens qui avaient choisi de s'exprimer visuellement.

En attendant l'ouverture du Musée des Beaux-Arts du Canada sur Sussex Drive, les visiteurs doivent se contenter d'en admirer la maquette au rez-de-chaussée de son immeuble actuel. La présentation s'intitule *New Building: Work in Progress*.

1. Du 18 mars au 19 avril 1987.
2. Du 3 au 23 mai 1987.
3. Le 1^{er} avril 1987.

Anne McDOUGALL

(Trad.: Francine Du Bois)

AU CENTRE GEORGES-POMPIDOU ET DANS LES GALERIES

Joli printemps à Paris avec l'événement de l'année: Le Centre Pompidou souffle sa dixième bougie et, en guise de gâteau d'anniversaire, Beaubourg s'offre et nous offre une importante exposition d'art contemporain. Sous le titre de *L'Époque, la Mode, la Morale, la Passion* (somme toute un peu pompeux mais emprunté à Baudelaire), quatre conservateurs ont sélectionné une soixantaine d'artistes français et étrangers avec pour but affirmé de constituer un vaste panorama de la création artistique de ces dix dernières années. Véritable bilan historique, dans la tradition des grandes expositions du Centre (de Paris-New-York à Vienne), cette manifestation se propose, à partir d'un choix limité, mais fort heureusement électrique, de faire le point sur l'art d'aujourd'hui, en s'efforçant d'en montrer les principales tendances, sans toutefois négliger des courants plus souterrains ou des démarches restant très individuelles. Pari difficile certainement, d'une part, parce que l'on sait qu'une sélection menée par quatre personnalités très différentes implique un certain nombre de compromis; d'autre part, parce qu'il est toujours délicat d'analyser ce que nous vivons, en gardant la tête froide et surtout en conservant un certain recul vis-à-vis un marché de l'art qui impose partout ses lois.

Pari extrêmement intéressant, néanmoins, notamment en raison de la publication d'un énorme catalogue (pièce maîtresse de l'exposition) qui fera d'ici une dizaine d'années figure de manifeste critique, témoignant des goûts de cette décennie (coups de génie et erreurs confondus). Il serait laborieux de citer ici la liste des participants. Disons, en résumé, que les choix sont larges et vont de Dubuffet, Guston, Beuys et De Kooning, à Combas, J. Holzer, T. Schütte ou Keith Haring. Il y a inévitablement quelques grosses lacunes (Boltanski, pour la France, par exemple), et l'on peut s'étonner aussi de la présence de certains artistes dont la participation ne semblait pas s'imposer. A l'heure même de son ouverture, cette énorme rétrospective suscite d'ores et déjà les commentaires les plus divers. Espérons simplement que son grand mérite sera avant tout de savoir éveiller les curiosités du public et de ranimer au sein d'un milieu de l'art assez indifférent quelques bonnes polémiques!

Pourtant, si ce dixième anniversaire met le Centre Pompidou au premier plan, il ne faudrait surtout pas négliger les galeries qui, cette saison, ont su créer l'événement. Rive droite, chez Gabrielle Maubrie, une exposition rassemblait des peintures de l'Italien Salvo et de l'Allemand Andreas Schulze. Deux individualités fortes et singulières, dont les œuvres se situent très en marge de la production artistique de leurs pays respectifs. Accrochage et non pas confrontation, puisque en dehors de cette singularité de situation, rien ne rapproche, du point de vue formel, les deux artistes. De là, aussi, l'intérêt de l'exposition: mettre en parallèle deux personnalités très marquées et deux attitudes assez opposées; l'un (Schulze), jouant la mode et le marché avec une peinture très américaine; l'autre (Salvo), transgressant les convenances de l'art contemporain et remettant sans cesse en question nos idées reçues sur la modernité.

Plus loin, dans le Marais, Agnes Martin, chez Yvon Lambert, qui, à l'occasion de cette expo-

sition, montrait une suite de toiles significatives, parcourant ces dix dernières années. Découverte, puisqu'il s'agissait là de la première exposition d'Agnes Martin en France et que, jusqu'à maintenant, on ne connaissait son œuvre que grâce à des catalogues ou des revues. Née en 1912, et proche du minimalisme de Kelly, d'Ad Reinhardt ou de B. Newman, Agnes Martin a construit une œuvre rigoureuse et équilibrée. Une peinture chargée et humaine, dont il émane un curieux sentiment de présence-absence, une aspiration évidente à la perfection.

A signaler aussi l'exposition de Ger Van Elk à la Galerie Durand-Dessert: toute une suite d'autoprototypes, où l'artiste se met en scène, en reprenant les grands modèles de l'histoire de la peinture. Enfin, pour terminer, on a pu voir, réunie au Grand-Palais, une partie des œuvres de la Fondation Lucio Amelio, de Naples. Une fondation créée par le célèbre marchand napolitain, qui invite des artistes à travailler quelques temps à Naples. De grandes œuvres et des noms prestigieux, une qualité pas toujours évidente, quelques déceptions, mais aussi quelques superbes pièces: Beuys, Richter, Boltanski, Mapplethorpe, Paladino, Gilbert and George... L'intérêt aussi de constater ce que chacun a ressenti devant cette ville chargée d'un passé historique très fort et marquée des stigmates de chaque tremblement de terre. *Terra e Motus* était d'ailleurs le titre de l'exposition.

Françoise-Claire PRODHON

BRASSAÏ AU MUSÉE PICASSO

Brassaï fait la connaissance de Picasso, en 1932, alors qu'il doit préparer une série de clichés de l'atelier de la rue de la Boétie pour le premier numéro de la revue *Minotaure*; c'était le début d'une longue amitié qui est relatée au nouveau Musée Picasso, de Paris'. En tout, soixante-dix-neuf tirages originaux de Brassaï, consacrés à Picasso et à ses œuvres peintes, sculptées ou cuites, illustrent un personnage parfois désinvolte, parfois absorbé dans un travail; un personnage toujours aussi entier et fascinant par le mystère qui l'habite.

Cette exposition temporaire a une valeur documentaire qui devient une sorte de propos sur la vie de Picasso dont les œuvres marquantes de sa collection personnelle jalonnent les cimaises et les espaces de ce nouveau musée, inauguré l'automne passé.

1. Du 17 juin au 28 septembre 1987.

Jean-Claude LEBLOND



15



16

JOSÉE SICARD

Le Groupe et le lieu alternatif Calibre 33 naissent à Nice, en 1978, et ses membres exploitent les possibilités des moyens d'expression, qui s'expriment en textes, vidéos, performances et installations. *Josée Sicard rejoignit ce groupe et fonda, plus tard, Médiastock, groupe de réflexion sur un art total qui pourrait réunir peinture, musique, danse, poésie, etc.* En 1987, Calibre 33 est une galerie d'art contemporain, et c'est avec elle que l'artiste a participé à la 2^e Biennale des Arts Visuels de l'Est du Québec.

Après cette expérience, Josée Sicard se tourne vers une recherche plus personnelle et commence à ériger des sculptures qui traduisent un travail sur le volume et dont l'opposition est la base: en effet, maniant un matériau qui n'a pas de poids – le polystyrène – jusqu'à ce qu'il en ait un, elle lui redonne sa légèreté par l'adjonction de plumes et de verre, notions d'envol et de transparence qui font chavirer l'impression première de poids. A ces pièces rouge vif et peu élevées succèdent d'autres pièces grises et blanches beaucoup plus hautes qui traduisent un travail sur la relation des plans dans l'espace. Un seul matériau subsiste, le polystyrène, et la manière dont il est taillé, dont les différentes parties s'imbriquent les unes dans les autres et dont les espaces sont discrètement aménagés pour capter la lumière, donnent à ces pièces triangulaires une telle sévérité, une telle rigidité, une telle simplicité, qu'on ne peut que les remarquer. Les jeux d'ombre pointus et sobres les rendent mystérieuses, voire dramatiques. Pourtant, certaines parties commencent ici à s'arrondir et annoncent les pièces suivantes, à nouveau rouge vif, très basses et absolument rondes. Plus aucune trace du triangle; le polystyrène s'enroule, se roule et se déroule.

Mais qu'elles soient rouge vif, blanches et grises, triangulaires, élancées ou à ras du sol, les sculptures de Josée Sicard présentent toujours la même austérité, la même volonté de mettre en question volume et espace, et le sens même de la sculpture. Cette dernière n'était-elle pas destinée à l'origine à faire partie d'un ensemble décoratif architectural? Mais Josée Sicard refuse la décoration. Ses sculptures existent par elles-mêmes. Leur physique les voue au monumental¹.

1. La Galerie Calibre 33 a présenté les œuvres récentes de Josée Sicard, du 2 juillet au 15 août, ainsi qu'à Art Jonction International, du 10 au 14 juillet, à Nice. Une exposition a été aussi tenue à la Galerie Catherine Mace, de Cannes, du 12 juillet au 8 août 1987.

Marie-Laure LIONS

17

LA 13^e BIENNALE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE, LAUSANNE, 1987

En donnant pour thème La Célébration du mur, les organisateurs de la treizième Biennale Internationale de la Tapisserie, de Lausanne, voulaient renouer avec le support premier de l'œuvre textile: le mur, dans une acception toutefois peu traditionnelle. Revenant momentanément au mur, les œuvres proposées dans cette édition de 1987 posent, parfois avec une folle originalité, la relation de la tapisserie à son support¹.

Et, sous ce rapport, la participation japonaise est tout à fait exceptionnelle, cette année, tant sur le plan du concept que de la maîtrise de l'exécution. Par exemple, la pièce présentée par Machiko Agano, dialogue avec un mur fenestré, est composée de grandes feuilles doubles d'organza de soie entre lesquelles, dans une transparence un peu évanescence, des branches de bambou apparaissent, comme émergeant d'un brouillard. Il en est de même de la pièce *Black Rain d'une autre Japonaise*, Keiko Ooi, qui accroche, au bout de tiges de bambou suspendues au mur, de longs fils de soie et de lin rendant ainsi le mur complice d'une organisation spatiale qui s'intègre avec l'environnement de la salle d'exposition. Et c'est là, peut-être, le mérite de cette participation japonaise: prendre le mur comme ancrage de propositions très achevées pour bâtir de véritables sculptures, établissant ainsi la synthèse, si j'ose dire, de la tapisserie comme sculpture et de la sculpture murale.

Cette année, le Canada était représenté par Marcel Marois, de Québec, qui, pour sa part, présentait une pièce décidément murale au sens classique, et dont le propos d'ordre écologique portait sur la tragédie des caribous dans le Grand Nord. Pourtant, il faut y regarder de près pour déceler le thème, tant l'enchevêtrement des têtes et des bois des bêtes évoquent les sous-bois bleutés des après-midis d'hiver.

Un événement comme la Biennale de la Tapisserie permet, depuis un quart de siècle, non seulement de faire le point sur l'évolution d'une discipline mais de promouvoir celle-ci au rang d'art majeur, autorisant ainsi toutes les audaces de l'imagination.

1. Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, du 20 juin au 13 septembre, 1987.

Jean-Claude LEBLOND

18



15. Philippe BOISSONNET devant un de ses hologrammes.

16. BRASSAI
Picasso tenant la sculpture de l'orateur, 1939.
(Phot. ©Madame Gilberte Brassai et Spadem, Paris, 1987)

17. Josée SICARD
Sculpture; 60 x 35 x 16 cm, 1987.
(Phot. Galerie Calibre 33)

18. Marcel MAROIS
Passage interrompu, 1986-1987.
Haute lice; laines naturelles; 275 x 318 cm.
Propriété de l'artiste.
(Phot. Jean-René Archambault)

19. Machiko AGANO
Sans titre, 1986.
Technique personnelle, organza de soie et bambou;
220 x 480 x 80 cm.
Propriété de l'artiste.
(Phot. Takashi Hatakeyama)

19

