

Expositions

Volume 32, numéro 129, décembre–hiver 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62642ac>

[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(129), 62–73.

EXPOSITIONS

**Dominique Sarrazin
une démarche personnelle**

Dominique Sarrazin est née, en 1959, à Québec. Elle a étudié à l'Université de Montréal et à l'Université Concordia où elle a obtenu, en 1981, un baccalauréat en beaux-arts. Ayant réalisé auparavant une seule exposition individuelle¹, Dominique Sarrazin a présenté, à la fin de l'hiver, une exposition de qualité exceptionnelle, sans aucun doute, l'une des belles surprises de la saison².

Ce qui, de prime abord, étonne chez une si jeune artiste, à part sa merveilleuse indépendance à l'égard des modes et des maniérismes au goût du jour, c'est la tranquille conviction qu'elle met dans la création d'un univers poétique personnel, cohérent et profondément attachant.



Dominique Sarrazin
Mémoire d'un chat disparu, 1986.
Acrylique et collage sur papier; 127 x 96 cm.

Les œuvres de Dominique Sarrazin font preuve d'une maîtrise technique, d'un professionnalisme et d'un respect pour les différents aspects du métier que l'on aurait cru à tout jamais oubliés. L'artiste montrait de grandes toiles ou des œuvres sur papier, ses supports préférés jusqu'à présent. Les papiers, qu'elle appelle des-sins, ce sont des œuvres somptueuses, lumineuses, aux possibilités de lecture inépuisables. Elle y intègre des lambeaux de toile ou des morceaux de papier brun, et unifie le tout dans une composition clairement structurée par des lignes horizontales et par quelques courbes. Les couleurs, les graphismes et les reliefs accentuent les sections ainsi créées, et une gestuelle rapide vient relier certaines parties, contribuant à l'enrichissement général de la surface.

Il faut souligner que les collages ne sont jamais chez le peintre des solutions de facilité: ils jouent avec l'illusion des profondeurs et déjouent notre habituel

penchant pour la tridimensionnalité de la représentation. Chemin faisant, par ses textures et par la dialectique de ses combinaisons avec ce qui lui est sous-jacent, ils ont suggéré à l'artiste de nouvelles relations picturales, de nouvelles expérimentations. Rarement aura-t-on vu dans des travaux récents des collages aussi naturellement intégrés: ils risquent fort de passer inaperçus. Le travail de Dominique Sarrazin est ainsi le fruit de l'élaboration, à la fois réfléchi et amoureuse, d'un processus de la connaissance, d'une sensibilité aux aguets, et d'une manipulation raffinée des matériaux qui, des fois, font penser aux transparences de Klee. Ses œuvres constituent certes des exercices d'ordre pictural, des interrogations sur sa propre pratique artistique. Mais, pour une fois, elles sont beaucoup plus que cela, et c'est un pur ravissement.

Je veux saluer en Dominique Sarrazin l'apparition d'une artiste pour qui la peinture entraîne un engagement profond et sans concessions car, de toute évidence, elle lui est tout simplement essentielle.

1. A la Galerie Port-Maurice, à Saint-Léonard, en 1985.
2. Centre d'Art Diffusion III, de Montréal, du 4 au 22 mars 1987. Également participation au 5^e Coup d'éclat de la Galerie Michel Tétreault Art Contemporain qui s'est tenu du 5 août au 6 septembre 1987, Galerie Altinian-Laing, de Saint-Laurent, du 14 au 31 octobre 1987, et Galerie Denise Gallant, d'Orford, du 7 au 28 novembre 1987.

Luis de Moura Sobral

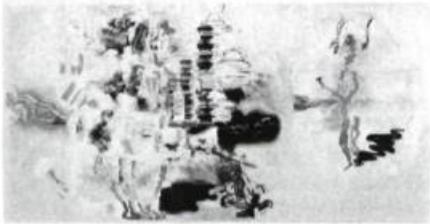
Carol Wainio

L'exposition Carol Wainio¹, aura permis de prendre ou de reprendre contact avec une œuvre qui semble bel et bien réfractaire à la reproduction photographique. Car ici la peinture, avec ses reliefs, sa texture et sa fluidité, est essentielle. Tandis qu'abstraction et figuration se livrent à une ronde équivoque, des scènes étranges n'en finissent pas de se dérouler sous nos yeux. Le tout prend parfois l'allure d'un travail inachevé, en constante transformation, au sens premier de formes qui passent d'un état à l'autre. Au sein de compositions abstraites, des structures industrielles, de la machinerie lourde, les tourelles d'une cité futuriste. Ici et là, des mains aux doigts ondulants font signe à la matière inerte(?). Quelques traits deviennent silhouettes humaines, émergeant de l'abstrait pour traverser l'espace... Et les rapports entre les différents éléments se modifient constamment, selon la durée du regard et la distance à laquelle il s'exerce. Bref, ces tableaux donnent toujours l'impression d'en contenir davantage.

Certaines figures se conforment au code de la représentation pour se livrer d'emblée. D'autres, plus intimement liées à l'abstraction, se réservent et ne se révèlent qu'avec l'assiduité du regard, l'affirmation du désir de voir. Des

plans se détachent petit à petit et questionnent les interactions entre les différents aspects de cette représentation qui oscille constamment entre figuration et abstraction.

L'œil peut facilement se prendre au jeu entre la représentation et la peinture comme matériau. Soumis à la séduction plastique, il explore, s'attarde aux traits de couleur, glisse sur les courbes voluptueuses, guettant l'émergence de nouvelles figures arrachées à l'abstraction. Mais ce chemin ne conduit pas uniquement de l'abstraction vers une figuration qui serait le sujet véritable. Ces figures évanescentes revendiquent leurs origines et nous parlent sans cesse de la peinture, toujours souveraine, à laquelle elles doivent leur existence fragile. Jusqu'à cette grue, affairée à déplacer de grandes pelletées de couleur, un ocre clair...



Carol Wainio
Generation, 1987.
Acrylique sur toile; 111,7 x 223,5 cm.
(Phot. Denis Farley)

Par ailleurs, la composition d'ensemble revient toujours, lourde d'interrogations sur les dimensions de notre existence, sur les rapports entre les différents ordres des choses. Des thèmes comme les mouvements de la mémoire individuelle, de l'histoire – cette mémoire collective qui oublie et cherche comme l'autre –, s'accrochent fort bien des traits qui seront flous ou précis selon le regard, la conjoncture, l'intensité. C'est pourquoi ces œuvres, avec leur précision et leur imprécision, évoquent l'espace intérieur et suggèrent un décalage, équivoque et variable, entre les différents plans de l'existence. Une distance, bien sûr, mais aussi des rapprochements opérés par l'esprit, par l'étoffe intime et mystérieuse des choses.

1. A la Galerie Chantal Boulanger, du 30 mai au 27 juin 1987.

Jean-Pierre Le Grand

Marionnettes Africaines

Dans la société traditionnelle africaine, la marionnette n'a pas, contrairement au masque, un caractère sacré ou rituel. Son rôle, profane en un sens, n'est guère différent de la marionnette occidentale et consiste à illustrer des thèmes narratifs lors de spectacles destinés aux habitants d'un village. Dissi-



Marionnette d'épaules bambara (Mali), vers 1930.
Représente la beauté et la fertilité d'une jeune fille.

mulé sous une grande couverture, le marionnettiste tient sa pièce au-dessus de sa tête et peut ainsi se mouvoir à volonté. Ou alors, il place sa marionnette géante sur ses épaules.

C'est à l'exposition d'une dizaine de ces marionnettes, dont certaines articulées, que nous conviait Esther Dagan de la Galerie Amrad d'Art Africain¹. La plupart des pièces présentées, de bois polychrome, dataient en gros des années trente et provenaient du Congo et du Mali. Contrairement à l'esthétique qui s'est développée dans l'art du masque, l'art de la marionnette s'apparente, quant à lui, à un art populaire immédiatement représentatif de son objet.

1. Marionnettes du Congo et du Mali présentées du 1^{er} juillet au 31 août 1987.

Jean-Claude Leblond

«Glasnost» pour Chagall

Partout dans le monde, on commémore le centième anniversaire de Chagall, mort en France en 1985, né le 7 juillet 1887 en Biélorussie, à Vitebsk, où il vécut au numéro 2 de la rue Pekrovskaya. Même et surtout à Moscou, où la première exposition d'importance accordée au peintre (une centaine de toiles), a été inaugurée au Musée Pouchkine, le 2 septembre. Ailleurs, des gravures sont rassemblées: à Nice (*L'œuvre gravé*), au Musée juif de New York (*Chagall et la Bible*), à Montréal, où la Galerie Claude Lafitte a proposé aux collectionneurs (du 10 juin au 20 juillet) douze lithographies, une tempera sur panneau titrée *L'Échelle de Jacob* et une gouache sur papier, *Les trois bouteilles*, à des prix s'échelonnant entre 15,000 et 400,000 dollars US, plus une tapisserie des Gobelins tissée, en 1974, par Eva Szcherbic.

Les deux œuvres uniques sont admirables, typiques de l'inspiration et de

la manière chagalliennes. Le thème biblique est interprété comme une légende écoutée par la fantaisie d'un enfant, qui peuple son espace sans pesanteur de personnages en lévitation, d'astres et d'animaux gravitant autour d'un soleil, d'un Eden avant la faute où la pomme fatale est bien moins terrible que celle de Blanche-Neige, où le serpent satanique est coloré comme un serpent de carnaval. L'imagination de Chagall est sans conteste dominée par l'élément aérien. C'est pourquoi le conteur yiddish qu'il demeure toute sa vie (ce «*Fiddler on the Roof*» esquissé dans *La Joie*, à l'horizontale), triomphe chez les anges qu'il représente comme de gros insectes naïfs et bienveillants proches des oiseaux-mouches, et chez *Les Équilibristes* (litho de 1984), les jongleurs, les clowns du cirque qui vivent sens dessus dessous les pieds dans les nuages.

Quant aux amoureux, autre thème récurrent, c'est la tête qu'ils ont dans les nuages, (*Songe d'un amoureux*, litho de 1961). Dans leur rêve heureux, il n'y a ni rendez-vous manqué ni séparation des corps, mais des arches d'alliance, des brassées de fleurs (*Les trois bouteilles*, 1975), des hommages universels: la tour Eiffel s'avance comme un Giacommetti pour leur tendre un bouquet. *Vue sur Notre-Dame*, le plus grand format (116 x 75 cm), constituait la couverture de la suite de lithographies éditée par Maeght en 1980, et tirée à 50 exemplaires, à laquelle appartiennent aussi *La Joie* et *Le Bouquet rose*. C'est un chef-d'œuvre de tendresse et d'humour où se mêlent les niveaux culturels: Notre-Dame, c'est la basilique et la dame nue, la pointe de l'île Saint-Louis et le triangle de Vénus, Paris dans le lit de la Seine et l'ange/oiseau/coq gaulois bleu ciel qui veille dans son ciel rose et lui offre des roses bleues...



Marc Chagall
Les trois bouteilles, 1975.
Gouache; 61 x 45,7 cm.

Après tout cela, l'œuvre de Chagall qu'il faut voir, ce sont les vitraux faits à Reims qui illuminent, depuis 1979, le chœur de l'église Saint-Stéphane, de Mayence, en Allemagne. Grâce à la

transparence du matériau, les couleurs atteignent à une plénitude et une intensité inégalées, le bleu surtout, couleur du ciel, de l'air et de l'union mystique.

Monique Brunet-Weinmann

Une atmosphère symboliste

Habités que nous sommes aux regroupements formels, voici que *Table-tableau-toile - La demeure et l'exil* nous amène sur un terrain autre: celui du rapprochement par ambiance, par atmosphère¹. Quatre artistes, Sylvie Bouchard, Jean Lantier, Monique Mongeau et Guy Pellerin, sont réunis sous le thème général du symbolisme, d'où le sous-titre.



Sylvie Bouchard
Sans titre, 1986.
Huile sur toile; 90 x 70 cm.
(Phot. Denis Farley)

Les fonds ambigus de Sylvie Bouchard, à mi-chemin entre les éléments liquide et solide, permettent une multiplicité d'interprétations iconographiques. Manifestement inspirée par les symbolistes du 19^e siècle, et plus particulièrement par Böcklin, Bouchard peint des paysages hantés, marqués par l'onirisme. Jean Lantier peint un profil urbain en contre-jour et dispose à côté de lui une série d'objets hétéroclites, dont la principale qualité est de nous désorienter. Ne sont groupés là, en effet, que des *bribes d'histoire et de géographie* dont l'histoire, justement, reste à faire. Les tableaux de Monique Mongeau oscillent entre l'abstraction (le fond) et la figuration (les petites demeures en relief), mais la toile à l'atmosphère la plus évidemment symboliste est la *Sans titre* tirée de la série Leucé et Hadès, où l'arbre est une métamorphose de Leucé, mortelle aimée d'Hadès. Les arbres évoquent aussi le royaume des morts, autre thème cher aux symbolistes. Quant à Guy Pellerin, les sculptures plates qu'il arrose au mur narrent le voyage vers l'inconnu lointain (l'au-delà?); une autre œuvre cite implicitement le sexuel.

Dans le texte du catalogue, Michel Denée retrace le courant symboliste dans les œuvres québécoises des

années 1970 et 1980. Selon lui, les œuvres minimales et sérielles ont été exécutées dans un esprit «élégiaque ou mystagogique». Bien que sa définition du symbolisme soit floue (par rapport, entre autres, aux symbolistes du XIX^e siècle) et de ce fait, extrêmement inclusive, Denée lance néanmoins d'autres pistes pour la lecture des œuvres. En identifiant ce courant, qui renaît régulièrement de ses cendres, il plaide pour la réconciliation avec l'art du passé, celui de l'époque gréco-romaine, du Moyen-âge et de la Renaissance. Certains y verront un retour en arrière, ce qui serait le cas si l'analyse formelle était négligée et si l'auteur confondait symbolisme et romantisme.

En dehors de toute considération théorique, cette exposition est à marquer d'une pierre blanche.

1. Exposition tenue à la Galerie Optica, du 30 mai au 20 juin 1987.

Pascale Beaudet

Suite pour le jour de Véronique Vézina

Avec une quinzaine d'années de pratique picturale derrière elle, Véronique Vézina reflète les préoccupations, les incertitudes et les interrogations qui assaillent, aujourd'hui, les artistes contemporains de sa génération. Et c'est tout à l'honneur du Musée de Lachine, placé pourtant au confluent de sentiers traditionnels de loisir et de détente, que d'avoir accueilli, en pleine saison estivale, son exposition, *Suite pour le jour*¹, qui témoigne, sans concessions, de cette réflexion nécessaire.

Exposition sans compromis, mais accessible néanmoins, à un niveau ou à un autre, à quiconque acceptait de regarder, puisque, de la volonté même de l'artiste, c'est la lumière qui donne la clé



Véronique Vézina
Lieu scénique, 1986.
Tissus, bois et papier; 90 x 100 x 10 cm.
(Phot. Pierre Charrier)

de ses compositions monochromes. Une lumière changeante suivant les angles, les textures ou les accidents de la surface, et qui transforme en une infinie variété de blancs, la couleur égale des tableaux. Une lumière qui, dans sa mouvance, veut être métaphore du regard du spectateur aussi bien que du passage du temps.

Ce que ce regard révèle, c'est la coexistence, à la surface de chaque tableau, de deux types particuliers de sensibilités. Alors que le centre des pièces est élaboré, majoritairement, à partir de la sensibilité logique et verticale, héritée de l'histoire de l'art moderne, et qui imprégnait une partie de sa production antérieure, leur périphérie ressort d'une sensibilité beaucoup plus ouverte et instinctive. Au centre, l'affirmation des signes forts du discours et de la forme. Sur le pourtour, les matières, la fragilité, le rêve et le flou de la dérive et des logiques horizontales.

Confirmée par les clins d'œil à l'histoire que sont la complexité dissimulatrice de son *Autoportrait*, de 1985, et la simplicité dangereuse de son *Objet guerrier*, de 1987, cette possibilité de coexistence dynamique est certainement plus riche de promesses que n'importe lequel des retours...

1. Du 2 mai au 12 juillet.

Jean Dumont

Seven Brides

Loin de décevoir les attentes qu'il a créées par son excellence, le céramiste Jeannot Blackburn étonne encore par la force, la vitalité, l'intégrité qui émanent de sa plus récente exposition particulière. Intitulée *Seven Brides*, elle regroupe sept théières disposées de manière à entourer une table ovale sur laquelle sont exhibées sept figures mâles qui, bien que couvrant leur sexe d'une main pudique, n'en affichent pas moins une lubricité non équivoque.

Dans le vocabulaire spécifique à la céramique, la théière occupe une place toute particulière, et c'est avec beaucoup de pertinence qu'il l'utilise pour servir son propos. Bien qu'il s'agisse de théières autres que celles que peut répertorier l'usage populaire, leur nature est indéniable, en même temps que leur fonction traditionnelle est rendue superflue par le contenu offert à l'esprit.

Les corps des théières, constitués de formes géométriques simples auxquelles s'ajoutent parfois de fluides drapés d'argile ou des formes moulées sur des objets usuels, contiendraient un liquide brûlant autre que le thé. Les anses et les becs aux lignes pures s'élançant de part et d'autre des corps. Les couvercles, eux, fournissent une clef de lecture. Il s'agit de torsos mâles moulés sur le corps de Ken, légendaire compagnon

Jeannot Blackburn
Bride Teapot, 1987.
25,5 x 31 x 6,5 cm.



de Barbie. Mais il est question ici d'épousailles d'une nature différente... Nous sommes néanmoins aux noces, et les théières convolent, parées des atours d'un rituel amoureux. Les becs deviennent d'impérieux désirs de prendre et les anses des invitations à la réciproque.

Le rouge, omniprésent dans les costumes des mariées, détourne ce mariage de la traditionnelle blancheur et, répandu en masse sur la table centrale, n'est pas sans rappeler l'atmosphère d'un lieu où la luxure est monnayable. Le rapport existant entre les deux groupes en présence demeure ambigu: dans un premier temps, le titre nous amène à penser que les unions portent le sceau de l'exclusivité et de la permanence; d'autre part, la disposition des partenaires sur la table porte à croire le contraire.

Volonté d'engagement amoureux, pendant pour la promiscuité, mélange des deux; la question demeure entière. Pourrait-on d'ailleurs trancher au couteau l'univers des relations amoureuses? Offrant à la fois un régal visuel et matière à réflexion, Seven Brides laisse présager que Jeannot Blackburn n'a pas fini de nous surprendre.

1. A la Galerie de céramiques contemporaines Barbara Silverberg, du 15 au 30 mai 1987.

France Gilbert

Les paysages des nouveaux romantiques

De la peinture de paysage considérée comme un genre majeur, de la nature vue comme le pressoir des émotions les plus violentes et leur représentation, le lieu même du sublime: voilà l'éthique, très 19^e siècle, des neuf peintres canadiens de l'exposition *Paysage nouvelle vague/The Romantic Landscape Now*¹, en réaction contre le néo-classicisme omniprésent dans le post-modernisme. Dans ces nouveaux paysages romantiques, la couleur vous entraîne dans son évocation dramatique d'une nature toute-puissante d'où l'homme est exclu, à l'exception du sauveteur sans visage qui se penche sur une Ophélie inanimée: dans *Love and Fear*, de Tom Hopkins, l'être humain est soumis, dans la structure même du tableau, à une eau glauque, impénétrable comme un miroir, d'une opacité hostile que la lumière du

couchant tache de sang. Dans l'immuabilité d'une nature souveraine résonnent la véhémence d'un Turner et le mysticisme d'un Gustave Moreau.

Richard Storms reste très près du paysage dramatique aux rochers et aux arbres massifs. Sa palette assourdie exhale une force tellurique proche du réalisme. Les paysages déserts, écrasés sous des cieux immenses, de David Bierk sont des pastiches de Turner, de Constable et de peintres américains du 19^e siècle. Le grotesque des encadrements de faux marbre requestionne le concept de nature en tant que vérité morale inviolable. Peter Stephens, avec *That Was Then, But This is Romantic Landscape Now*, exploite cette ambivalence, parodie ou hommage, dans une suite de dix-huit petits tableaux où des copies de paysages romantiques sont collées sur des panneaux. L'ajout de cire blanche fait flotter les formes dans des espaces crépusculaires: l'ensemble a une dimension visionnaire.



Peter Stephens
That Was Then, But This is Romantic Landscape Now, (détail), 1984-1986
Acrylique et paraffine sur bois.

Les énormes panneaux de Jim Reid accumulent les éléments végétaux et minéraux à travers des couches de papier, afin de recréer une atmosphère de fondrière en hiver. Le gigantisme de motif, allié au camaïeu des teintes doucement grisées, procure un effet semblable aux *Nymphéas* de Monet.

Howard Simkins expose une série d'ex-votos, plus proches du néo-expressionnisme. Quant à Douglas Kirton, sa technique pallie mal l'absence de sujet. Jeffrey Spalding s'empare d'un cliché: les chutes Niagara, et en fait les paysages les plus extraordinaires de toute l'exposition. Il nous place à moins de trois mètres du précipice. L'eau nous hypnotise par sa profondeur, rendue par des dizaines de glacis.

Landon Mackenzie est beaucoup plus proche des expressionnistes abstraits, de Clifford Still et de Théodore Stamos. Ses mises en page sont graphiques, la couleur obéit à une symbolique personnelle. Mais ces œuvres, peintes au Yukon, si elles ne sont pas vraiment du romantisme, décrivent une nature sauvage, magique, archétypale.

1. A la galerie de l'UQAM, du 17 juillet au 9 août 1987.

Claire Gravel

Quinze photographes britanniques

On connaît l'intérêt, justifié d'ailleurs, du Centre Saidye Bronfman pour la photographie, puisque l'on peut y voir régulièrement des expositions sur cette pratique. *L'Emprise du réel - 15 photographes britanniques*, est la dernière à ce jour¹.

Produite par le Centre Bronfman et réalisée par l'artiste Miljenko Horvat, cette exposition, qui est accompagnée d'un catalogue bien conçu et réalisé, sera éventuellement présentée ailleurs au Canada. Elle comprend plus d'une centaine de photographies, réalisées dans les trente dernières années, par quinze photographes de presse britanniques, relativement bien connus.

Le but de cette exposition, exposé dans la préface, est de montrer «le monde réel», de transmettre une «vérité», mais aussi de démontrer que la «photographie du monde réel... se porte toujours bien», et cela malgré les tendances récentes, plus sensibles à des notions comme celles de fiction ou de mise en scène.

L'Emprise du réel porte sur des événements désormais historiques, comme la guerre du Vietnam (une série réalisée, dans les années 1960, par Larry Burrows), ou encore sur des lieux ou des peuples (les reportages de George Rodger par exemple, réalisés en Afrique, il y a plus de trente ans).

Il est impossible de commenter ici les œuvres, ce qui demanderait beaucoup trop d'espace pour ce court texte. Chacune des propositions a ses mérites et probablement aussi ses défauts. Mais je dois dire que j'ai été particulièrement intéressé - pour n'en nommer qu'un - par les paysages de John Blakemore, une série d'images réalisées avec un temps de pose assez long, ce qui crée un effet de flou dans certaines des parties de la photographie. Cet effet suscite une série de questions très pertinentes sur les rapports que l'œuvre peut entretenir avec la notion de réalisme.

Malgré des qualités évidentes, notamment en ce qui concerne la recherche visiblement importante que cette présentation a nécessité, je dois dire que je suis sorti un peu déçu de cette exposi-



Sue Packer
Doug (Bluebell) Hughes, 1982.
(Phot. Sue Packer)

tion qui m'a semblé comporter trop de participants, chacun étant représenté par un nombre insuffisant de photographies, ce qui a pour effet de susciter une multitude de points de vue souvent réducteurs sur la réalité contemporaine dont ces œuvres désirent nous informer.

Il aurait pu être intéressant de présenter d'autres supports à l'information visuelle, comme la diapositive, en couleurs ou encore la vidéo, en tentant d'étudier les liens que ces moyens d'expression peuvent entretenir avec les notions de vérité ou encore d'objectivité.

Je me demande, en terminant, si cette exposition nous informe vraiment sur «l'esprit de l'époque», pour reprendre une expression de l'historien d'art Erwin Panofsky. J'ai l'impression qu'elle porte plutôt un regard un peu nostalgique sur une pratique photographique, celle des grands reportages, devenue problématique par le temps qui court.

1. Du 16 juin au 16 juillet 1987.

Michel Gaboury

Poussières de paysage

Paysage, tel était le titre d'une exposition fort intelligente organisée par S. Bérard pour la Galerie Dazibao et la Contemporary Art Gallery, de Vancouver¹.



Roberto Pellegrinuzzi
Paysage (Ansel Adams, *Winter Sunrise, Sierra Nevada*, 1944-1987
Matériaux divers; 130 x 122 x 76 cm.
(Phot. Roberto Pellegrinuzzi)

Elle regroupait six artistes montréalais qui traitaient du paysage en tirant parti de l'image photographique ainsi que d'une approche construite de ce genre.

Jocelyne Allouche présentait une série de panneaux peints, apposés sur le mur. Ces plaques de bois encadraient ou soulignaient des photographies évocant, d'une part, des paysages contrastés d'allure romantique et, d'autre part, des montagnes chinoises.

La peinture refoulée par la photographie réapparaissait par un déplacement métonymique, en frottis, en lavis de tonalités sourdes sur les encadrements et les boiseries. Le romantisme froid et distant, le formalisme symboliste qui en

résultait, posait, avec sa dialectique orient-occident, la question la plus profonde de cette exposition.

Holly King donnait plus ouvertement dans la satire, en photographiant des maquettes colorées de paysages antédiluviens. La surface polie, la perspective idéaliste inhérente à la photographie, se trouvait ainsi court-circuitée par des bricolages expressionnistes de paysages grandiloquents.

Angela Grauerholz alignait des photographies et des photographies de photographies illustrant des vues urbaines, des nuages, un paquebot, voire même une cathédrale qui contrastait avec une structure mécanique. Prudemment ironiques, ces images, si distancées soient-elles, ne brillaient pas par leur originalité.

Pellegrin découpait soigneusement une photographie d'Ansel Adams pour aligner les plans ainsi découpés contre une montagne tridimensionnelle et un ciel peint. Ce théâtre d'un sublime déchu, présenté sur un chevalet fort joliment charpenté, a su préserver un côté féérique qui dégagait surtout, grâce à un travail artisanal de premier ordre, une authenticité émouvante.

Émouvantes, par leur simplicité et la qualité de leur vision, étaient aussi les images de lacs et de forêts que Francine Larivée avait prises d'un avion. Ces petites photos, arrangées comme des idéogrammes, arrissaient le signe et l'illusion, le macrocosme et le microcosme, dans une synthèse très réussie.

Rober Racine, toujours fidèle à lui-même, nous montrait à la place du mot «paysage» découpé dans une page de dictionnaire, le miroir qui lui servait de support. On pouvait ainsi contempler le paysage éludé, éclipsé, par l'effet d'écran et le narcisme primaire qui fonde sa fascination.

Le *Paysage* a pris aujourd'hui une dimension tragique et apparaît comme le lieu fondamental de notre aliénation. L'ironie, la distanciation, la simulation que prône l'esprit de cette exposition peuvent apparaître comme une stratégie polie de l'impuissance. Heureusement, la majorité des travaux présentés ont su dépasser ce confort intellectuel pour nous donner les indices d'une poétique nouvelle.

1. A la Galerie Dazibao, du 27 mai au 21 juin 1987, et la Contemporary Art Gallery, de Vancouver, du 2 au 27 février 1988.

Michel Denée

La démesure au cinéma

En programmant plus de deux cent cinquante films, le 11^e Festival des Films du Monde¹ a confirmé, une fois de plus, son penchant pour la démesure. Malgré le nivellement des valeurs qu'elle entraîne, cette manifestation monstrueuse aura néanmoins de nouveau permis au



L'Ami de mon amie, d'Eric Rohmer.

public québécois de voir l'essentiel des meilleures productions de l'année, au milieu d'un nombre incalculable de films d'une qualité moyenne. Incidemment, plus de la moitié de la programmation du Festival de Cannes, toutes sections confondues, se retrouvait à Montréal.

Que retenir de cette avalanche? Mailon le plus faible de cette manifestation depuis ses débuts, la Compétition officielle a rehaussé son niveau avec des films comme *L'Ami de mon amie*, de Rohmer, un marivaudage délicat qui s'inscrit avantageusement dans la lignée des Comédies et proverbes, *The Kid Brother*, de Claude Gagnon, une œuvre forte, centrée sur un enfant affligé d'un lourd handicap, qui réussit à éviter tous les poncifs du genre en abolissant les frontières établies entre le documentaire et la fiction, ou d'autres films d'une facture plus académique comme *Mon Général*, de Jaime de Arminan, ou *Made in Argentina*, de J.J. Jusid,...

Pour le reste, toutes sections confondues, on a vu ou revu avec plaisir des films sanctionnés à Cannes comme des valeurs sûres: *Le Ventre de l'architecte*, de Peter Greenaway qui, à travers le prétexte d'une intrigue se déroulant dans le milieu muséal, nous propose une fascinante redécouverte de la beauté architecturale de Rome; *Les Ailes du désir*, de Wim Wenders, non pas tant pour la philosophie de Handke, livrée ici par bribes, que pour la fascinante beauté des images en noir et blanc d'Henri Alekan; *Intervista*, de F. Fellini, illustrant avec nostalgie la mort d'un certain cinéma; *Good Morning Babylon*, des frères Taviani, qui constitue une véritable déclaration d'amour et une profession de foi envers cet Art qu'est le cinéma, avec ses moments privilégiés; *L'Apiculteur*, de Théo Angelopoulos, qui propose une réflexion austère sur le sens de la vie; *Repentir*, de T. Abou-ladze, qui propose un voyage singulier au pays de l'humour noir à travers une structure éclatée; *Noce en Galilée*, de Michel Khleifi, un film habile et courageux qui dénonce une situation d'apartheid sans manichéisme...

Aussi, on a eu l'occasion de faire quelques découvertes, comme l'étonnant film de Y. Pidnieks *Être jeune, est-ce facile?*, un documentaire bouleversant traversé de moments de fiction fulgurants qui nous parle de la société

russe et, plus particulièrement, de la vie des jeunes, comme rarement un film a su le faire à ce jour; ou *La Couleur de son destin*, de Jorge Duran, qui cerne avec à propos les motivations profondes d'un geste en apparence gratuit d'un jeune exilé chilien; ou certains films japonais comme *How to Care for the Senile*, de S. Haneda, ou *The Emperor's Naked Army Marches On*, de K. Hara, extrémiste jusque dans sa pratique même du cinéma direct...

Selon un sondage mené par une firme indépendante, la clientèle de ce Festival est francophone à 82 pour cent. Pourtant, les films y sont pour la plupart présentés en langue anglaise, par voie de sous-titrage ou autrement, et le programme y est rédigé en un *franglais* inacceptable: un mépris qui va en s'amplifiant année après année.

1. A Montréal, du 22 août au 1^{er} septembre 1987.

Gilles Marsolais

QUÉBEC

Une capitale souriante

«Souriez Québec!» Pendant tout l'été, la capitale s'est soumise de bonne grâce à cette injonction lancée par cinq musées et institutions, réunis pour célébrer les débuts de l'art photographique et, plus particulièrement, pour rendre hommage à la dynastie des Livernois¹. Initiative du commissaire Michel Lessard, ethnologue et professeur à l'UQAM, cet événement marque d'une pierre blanche la capacité de divers organismes à se rallier à une même cause culturelle, tandis que la photographie, en tant que moyen d'expression, a pu remonter de plusieurs crans dans l'estime du grand public.



Armand Vaillancourt
Sculpture monumentale, 1987.
(Phot. Renée Méthot, Université Laval)

Bien sûr, il fallait s'y attendre: semblable manifestation ne pouvait échapper à la fascination du document ancien et au plaisir de l'identification et de la reconnaissance. La plupart des clichés exposés mettaient principalement en scène

différents coins de la ville de Québec, ses activités saisonnières, ses citoyens les plus humbles tout comme ses notables séculiers et ecclésiastiques, et nombre de visiteurs ont apprécié ce rappel d'une vie disparue, à quelques vestiges près. Toutefois, si les expositions aux Voûtes du Palais, aux Archives Nationales et à Parcs Canada maintenaient la photographie dans sa fonction documentaire, fort heureusement le Musée du Séminaire et le Musée du Québec venaient faire contrepoids à cette dimension surexploitée en insistant davantage sur l'inscription de la photographie dans les grands courants esthétiques occidentaux.

Proposant un survol des tentatives techniques de reproduction du réel (camera obscura, camera lucida, physionotrace), suivies des premiers daguerréotypes précieusement en-châssés dans leur écrin de velours, l'exposition du Musée du Séminaire servait en fait d'introduction au plat de *résistance* de cet événement photographique estival, au Musée du Québec. Réparties dans deux salles, cent vingt années de pratique du studio des Livernois ont été ainsi mises en lumière, débutant avec l'œuvre de Jules-Isaïe Benoît (1830-1865) et d'Élise L'Heureux, sa femme, et se poursuivant avec celui de leur fils Ernest (1851-1933) et de leur petit-fils Jules (1877-1952). Voilà une épopée remarquable, tant en raison de sa longévité que de sa productivité (300 000 clichés et un million et demi d'épreuves!), l'exposition parvenant par ailleurs à souligner l'indéniable polyvalence esthétique des protagonistes et ce, en dépit d'un contexte commercial plutôt lourd.

Deux autres événements dynamiques, de plus courte durée mais davantage inscrits dans l'actualité de l'art, sont venus secouer l'habituelle léthargie qui s'empare des arts visuels pendant l'été. Ainsi en juin, le jeune atelier-galerie Oeil de Poisson a clôturé sa saison avec une manifestation pour le moins originale intitulée *Rébus Rebut*²... inclue au programme de la Semaine canadienne de l'environnement! En effet, c'est par le recyclage d'objets et de matériaux laissés pour compte que cette activité a pu s'aérer de préoccupations environnementales. Ces *Rebuts* ont servi aux artistes et aux autres participants à la production de nouvelles créations dont les thèmes étaient proposés sous forme de... rébus! Une fois déchiffrés, une cinquantaine de titres d'œuvres de diverses disciplines (arts visuels, littérature, musique, cinéma), sont devenus autant de prétextes à l'élaboration de compositions souvent alambiquées mais néanmoins ingénieuses, dans un esprit nettement surréalisant.

L'Université Laval pour sa part a quelque peu innové en proposant Enforcements ou les 120 heures³, espèce de mini-symposium de sculpture destiné à animer le campus universitaire, en juillet. Sélectionnés par voie de concours, cinq jeunes artistes de la région (dont un duo),

ont relevé le défi de la création en plein air, sous le regard étonné des passants. Tandis qu'Hélène Lord, Sylvie Cloutier et Nathalie Lord donnaient la préférence au corps humain, le duo formé par Diane Landry et Jocelyn Robert offrait un commentaire acerbe sur l'aliénation de l'architecture. Mais qui dit symposium de sculpture dit... Armand Vaillancourt. Participant à l'événement en tant qu'artiste invité, son œuvre gravé, qui sollicitait la participation du public (tout comme le personnage, d'ailleurs...) est loin d'être passé inaperçu! Il semble que cette activité se répétera l'an prochain, en modifiant toutefois sa durée: cinq jours, c'est un échancier beaucoup trop court pour des sculpteurs qui voient grand!

1. Cet été, la photo s'expose à Québec, événement en cinq présentations échelonnées entre le 14 juin et le 30 octobre 1987.
2. A l'Oeil de Poisson, du 6 au 20 juin 1987.
3. Université Laval, du 22 au 27 juillet 1987.

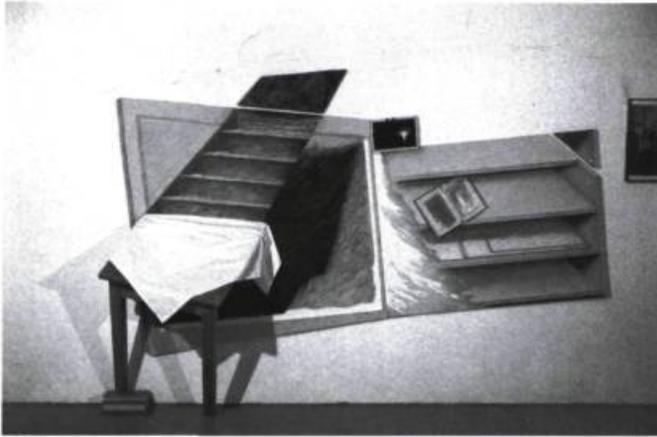
Marie Delagrave

MATANE

La 2^e Biennale des Arts Visuels de l'Est du Québec

Organiser une biennale en arts visuels est en soi déjà audacieux. Mais que, de surcroît, cet événement se tienne simultanément à Matane, Nice et Vancouver, voilà qui relève tout simplement du prodige! Les organisateurs de la 2^e Biennale peuvent être fiers qu'un projet de prime abord aussi utopique ait si bien surmonté les multiples obstacles qui ont ponctué sa concrétisation¹. Et voilà tout un pied de nez que les artistes des régions, supposément défavorisées par leur éloignement, peuvent se permettre de faire aux lieux de diffusion *consacrés* que sont les grands centres! Le thème, Séduction(s) de paysages, apparemment inoffensif, ne doit pas être interprété dans son sens le plus conventionnel, soit l'environnement naturel ou urbain. Au contraire, c'est la dimension métaphorique du paysage qui a été retenue, dans le sens de la diversité de la production artistique contemporaine. Ainsi, ils ont été vingt-cinq créateurs à proposer leur conception personnelle du *paysage*, ou plutôt, de l'art...

Dix-huit de ces artistes étaient de l'Est du Québec et se partageaient, en parties égales, entre artistes professionnels et de la *relève*. Les autres, tous des professionnels, provenaient de Vancouver et de Nice. Il est à noter qu'en mai, neuf professionnels de l'Est du Québec (dont six se sont rendus travailler sur place) ont eu l'opportunité d'exposer aux Galeries Grunt et Pitt, à Vancouver, de même qu'à la Galerie Calibre 33 et à la Villa Arson, à Nice.



Bruno Santerre
Errances/L'atelier, 1987.
Peinture, mobiliers et photographie.
(Phot. Louis Ruelland)

Le résultat, à Matane du moins, s'est révélé dans l'ensemble étonnamment stimulant, bien que l'espace accordé aux exposants n'ait pas toujours rendu justice aux intentions de chacun. Chez les Québécois, les œuvres de Bruno Salvail, Bruno Santerre, Michel Lagacé, Lise Labrie et Paul-Émile Saulnier ne manquaient pas d'impact, tandis que le Vancouverois Kempton Baxter, mais surtout les Niçois Geneviève Martin, Josée Sicard, Raoul Hébréard et Dominique Angel offraient des pièces fort séduisantes qui justifiaient, à elles seules, la visite des lieux.

Après une semblable performance, vivement la 3^e Biennale! Quitte à attendre une année de plus...

1. Du 17 mai au 17 août 1987.

Marie Delagrave

OTTAWA

Jennifer Dickson: Une quête de mémoire

L'artiste Jennifer Dickson répond, depuis quinze ans, à une fascination particulière pour l'aventurière italienne Bianca Cappello, née à Venise, en 1548. Elle propose une reconstitution mnémorique en plusieurs temps de la vie et du personnage de Bianca, qui oscille entre la restitution de l'objet d'attraction et la distanciation calculée¹.

Par appréhensions diversifiées – gravures, peintures, épreuves cibachrome, assemblages et bande vidéo –, Dickson transforme les péripéties d'une vie d'aventurière mouvementée en sujet de réflexion poétique.

L'anecdote sert de prétexte à l'artiste. La vie singulière de l'ambitieuse Bianca relève plutôt du fait divers. Issue d'une riche famille vénitienne, elle s'enfuit, en-

core adolescente, pour épouser un noble florentin qui est assassiné tandis qu'elle devient la maîtresse de Francesco de Medici. Elle-même meurt empoisonnée, en 1587, au cœur d'obscures intrigues à la cour florentine.

Sur cette trame romantique, Dickson retrace un itinéraire personnel qu'elle documente par d'élégantes photographies en couleur et un court vidéo². En sillonnant Venise et Florence à la recherche de la Bianca historique, elle soulève avec sa caméra le voile du temps qui a complètement amorti les moments forts de cette histoire passionnée – ainsi qu'en témoignent les photos de la tombe de Francesco de Medici ou de la fontaine vandalisée à la mort de Bianca –, pour n'en laisser que quelques traces à la limite de l'oubli.



Jennifer Dickson
Self-portrait as Bianca, 1987.
Assemblage dans une boîte.
(Phot. Vlad Vrkhovsky)

Pour la vidéo, malgré les apparences d'une chronologie – portrait de la jeune Bianca et de ses maris, palais aux armoiries princières, chambre mortuaire –, c'est par les vides, le non-dit, que s'infiltreront Dickson. Elle établit des correspondances imaginaires, des identifications possibles avec son sujet, assemblage des écritures fictives ou réelles (du poète Ezra Pound), fabrique des boîtes aux rapprochements sans équivoque: *Autoportrait comme Bianca*.

Mais le masque de l'autoportrait institue en définitive une distance entre l'artiste et l'objet d'un désir qu'elle élude

dans un passé aux reliefs que le présent est incapable de restituer. L'accumulation d'indices évocateurs qu'opère Dickson secrète l'atmosphère d'une passion virée à la nostalgie.

1. A l'École d'Art d'Ottawa, du 20 mai au 3 juin 1987.
2. *Jennifer Dickson's Bianca*, 8 minutes. Réalisation de Bill Sweetman; musique d'Hamish Buchanan.

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

Rétrospective Loring et Wyle

Que chaque génération condamne ce que ses aînés ont prisé est dans l'ordre des choses, et personne jusqu'à présent ne s'est privé pour qualifier de pompier ce qui faisait les délices de ses aïeux. Mais, avant de juger le goût dominant d'une époque, faut-il encore le connaître, et, pour arriver à une meilleure compréhension du passé et de la notion protétienne du beau, peut-on mieux faire que de regarder de plus près certains des artistes qui ont été à la mode? C'est ce que propose Christine Boyanoski, qui a réuni près de cent sculptures exécutées, de 1907 à 1958, par Frances Loring et Florence Wyle¹.

La réputation de ces deux sculpteurs d'origine américaine, qui ont œuvré à la même époque qu'Alfred Laliberté et Henri Hébert – elles ont connu le dernier puisque c'est avec lui qu'elles ont créé l'Association des Sculpteurs Canadiens, en 1928, – ne s'est pas étendue au-delà des frontières de leur province d'adoption, même si l'on peut retrouver quelques-unes de leurs œuvres, en très petit nombre à la vérité, à Montréal, à Winnipeg et aux États-Unis.

C'est en 1905 que Frances Loring (1887-1968) rencontra au Chicago Art Institute Florence Wyle (1881-1968). Elles devinrent aussitôt inséparables. Lorsque Loring s'établit définitivement à Toronto, en 1912, Wyle décida d'en faire autant, chacune emportant dans ses bagages le buste qu'elle avait fait de l'autre et qui servit plus tard de maquette pour les monuments que l'on peut voir, depuis 1985, dans le parc qui porte leurs noms, à l'angle des rues Mt. Pleasant et St. Clair, à un pâté de là où elles vécurent et travaillèrent pendant près d'un demi-siècle.

Ce qu'elles apportaient à la Ville-Reine, c'était une grande maîtrise de leur art et une très bonne connaissance de ce qui se faisait à Paris et à New-York, comme en témoignent les chandeliers de Wyle (1912) qui ont, malgré leur petite taille, la monumentalité des cariatides de Rodin et *Sunworshipper* (v. 1916) qui a la grâce d'un pas de danse d'Isadora Duncan et, bien sûr, toute l'emphase. Ce qui les intéressait, c'était avant tout la représentation du corps humain, de la femme



Florence Wyle
Fountain, Baby with Dolphin, vers 1923.
Plâtre peint; 106,2 cm de hauteur.
Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario.
Don de la Succession Frances Loring et Florence
Wyle, 1983.

en particulier qui, selon elles, se prêtait mieux que l'homme à la sculpture académique.

On doit à Wyle, en plus de charmantes sculptures de jardin et de fontaines comme le joyeux *Baby with Dolphin* (v. 1923), de remarquables nus dont certains légèrement drapés comme *Study of a Girl* (v. 1926) qu'elle reprit cinq ans plus tard en éliminant tout ce qui pouvait tenir du portrait ou de l'étude d'après modèle.

Si Wyle favorisait la sculpture de petit format, Loring, elle, préférait la sculpture monumentale. Ses belles réussites se trouvant en plein air, la présente exposition ne lui rendrait pas justice si ce n'était d'*Eskimo Mother and Child* (v. 1938) qui s'inspire librement d'une photo prise, en 1916, par J.R. Cox. Il s'agit d'un plâtre peint de 190 cm qui n'a jamais été coulé en bronze et qui me paraît être ce qu'elle a fait de mieux.

Durant leurs dernières années d'activité, alors que la sculpture avait totalement changé de direction, Wyle et Loring firent une série de statuette en bois qui, avec d'autres semblables de Sylvia Daoust, furent adoptées comme prix du Festival Dramatique National. On dirait, tant la forme s'allie étroitement à la matière, que les deux sculpteurs ont tiré leur inspiration du bois même dont le grain dessine les seins, drapé le sexe, recouvre la poitrine de multiples colliers, donne aux cheveux le coup de peigne qui les tient en place. Ces formes, dont certaines jaillissent de la matière comme les créatures de Rodin ou les masques iroquois, sont toutes imprégnées de noblesse, de simplicité et de recueillement.

Les «Girls», comme on les appelait, ont suivi une lente évolution, progressant par innovations non déroutantes, avec quelques retours au passé pour avancer vers l'avenir avec d'infinies précautions. Leurs maîtres avaient été Meunier, Dalou et Rodin, puis Maillol et Bourdelle et, plus tard, Manship, Mestrovic et Erté, qui les ont conduites à mi-chemin de l'aventure de la sculpture moderne où elles se sont arrê-

tées, déposées par la dernière vague, refusant de suivre le courant qui emportait les plus jeunes, qu'elles étaient néanmoins disposées à encourager puisque c'est à eux qu'elles ont légué leurs biens, peu de temps avant de mourir toutes les deux à trois semaines d'intervalle, dans la maison de santé où elles s'étaient retirées.

1. Au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, du 24 juillet au 18 octobre 1987.

Pierre Karch

Gouttes d'eau

Gouttes d'eau est le titre que Kim Tschang-Yeul donne à toutes ses toiles depuis 1972.

Des gouttes qui s'égrènent par chalets et ruissellent en rivières sur l'ocre brun de la toile écru. Certaines brillent comme un diamant enchâssé dans l'écrin de la toile, d'autres s'accumulent et se pressent, submergeant la totalité de l'espace pictural; rondes et dorées de soleil, leur lumineuse transparence séduit le regard qui, abusé, craint de les voir rouler de haut en bas de la toile, au risque de disparaître.

La technique de Kim Tschang-Yeul est éblouissante de subtilité. Elle n'a pas ce côté pesant du naturalisme hyper-réaliste, mais plutôt la souplesse raffinée des maîtres des 17^e et 18^e siècles européens quand ils brossaient la préciosité des taffetas et des satins.

C'est une œuvre profondément silencieuse et presque austère, éminemment empreinte de philosophie chinoise et, plus particulièrement, de l'esprit du zen, une secte contemplative du bouddhisme, car ces quelques gouttes d'eau, fixées sur un monochrome couleur de terre, ne sont pas créées pour la seule anecdote de l'exploit du trompe-l'œil; elles relèvent d'un procédé visuel d'incitation à la méditation, comme les sillons inscrits dans le sable d'un jardin zen.



Kim Tschang-Yeul
Plénitude, 1986.
Huile sur toile; 162 x 130 cm.

L'émotion qu'elles suscitent vise à provoquer un écart dans les bruits du monde, permet de tirer le rideau sur le quotidien pour entrer en recherche de soi-même, à la recherche d'une vérité de la vie et de l'univers. Tout le talent du peintre est mis au service d'une métaphore de la condition humaine, et ce talent est d'autant plus grand qu'il use d'une grande simplicité de moyens d'expression. Cette métaphore, dans la tradition bouddhiste, souligne la précarité de l'humanité, la fragilité des individus qui, tels des grains de sable, flottent dans un univers qui les englobe et les domine. Tel est leur destin. Les gouttes d'eau sont immobilisées, un répit de vie avant la chute.

Ce système métaphorique est en usage depuis de nombreux siècles dans l'écriture chinoise poétique, berceau spirituel des traditions coréennes sur lesquelles s'appuie Kim, né à Séoul, en 1929.

Ce qui est surprenant dans l'œuvre de cet artiste, c'est que partant d'une imagerie symbolique propre à l'Extrême-Orient, il rejoint les courants les plus minimalistes de la recherche occidentale. Et ce, en usant du trompe-l'œil, élément fondamental et éminemment classique de la conquête de la réalité en Occident.

Mises bout à bout, les toiles déroulent des séries de variations questionnant l'espace bidimensionnel. Aucun effet de profondeur, aucun jeu de perspective, aucun ordre de lecture. Chaque tableau crée son microcosme à la matière des *emaki* ou des *fusuma*, sur rouleaux ou sur paravents, c'est-à-dire en s'imprégnant du style de la précédente pour développer son propre thème. Les semis de gouttes ne sont jamais systématiques, sans pour autant relever du hasard. La grosseur différenciée des gouttes au sein d'une même toile, leurs espacements, les lieux de dispersion par rapport au centre et aux bords du tableau, l'accentuation plus ou moins poussée des jeux d'ombre et de lumière modelant le volume des gouttes, l'aspect quantitatif opposé à la rareté, voire à l'unicité, sont autant d'éléments constitutifs du tableau contemporain et même de la musique contemporaine, que cela soit celle du compositeur japonais Tora Takemitsu ou de l'école française de l'électro-acoustique jouant de la récurrence ou de la résonance d'un thème et d'une sonorité en variant les durées, les angles d'attaque et les intensités.

Kim Tschang-Yeul a quitté Séoul, en 1965, pour New-York, avant de s'établir à Paris, en 1970. Il a su trouver en Occident ce qui pouvait enrichir son héritage, parvenant à réunir dans une seule œuvre le passé et le présent de deux grandes civilisations.¹

1. A la Galerie Moos, de Toronto, du 7 au 25 novembre 1987.

Liliane Touraine

HAMILTON

Images industrielles

Tout comme nous, les artistes sont enclins à considérer l'univers en suivant un raisonnement tautologique, ne serait-ce que pour juger de ce qu'ils savent déjà... ou cherchent à savoir. Les peintres canadiens de la première moitié de notre siècle n'y font pas exception, qui ont, presque à l'unanimité, dépeint la campagne comme si les incidences économiques et industrielles de la vie moderne ne l'avait pas touchée. A. Y. Jackson et Clarence Gagnon, par exemple, ont dû certes entrevoir les changements qui transformeraient bientôt la physionomie et le caractère du Québec rural, et pourtant, ils continuèrent à brosser le pays sous un jour idyllique et limpide, semblant avoir pris pour acquis que ses traditions étaient enracinées à demeure.



Yvonne McKague Housser
Silver Mine, Cobalt, 1930.
Huile sur toile; 76,2 x 88,9 cm.
Musée Régional de London.
Don de l'artiste, 1975.

À la vérité, et comme le prouve la manifestation *Industrial Images/Images industrielles*¹, peu d'artistes se sont véritablement penchés sur la vie ou les conditions de travail du prolétariat urbain, pas plus, d'ailleurs, que le prolétariat ou les grands trusts n'ont bâti une symbolique puissante qui leur soit propre. Le gigantisme dépersonnalisé et les effets perturbateurs de l'industrie moderne ont peut-être conduit à cette impasse, car on sentait là quelque chose de nouveau et d'inconnu, que les méthodes traditionnelles de représentation ne pouvaient rendre avec adéquation ou pertinence. Aussi, maintes de ces *images* paraissaient-elles atones et étrangement surannées.

Par sa structure même, l'exposition ne faisait du reste qu'intensifier ce sentiment de confusion, à cause de son manque d'unité et parce qu'elle tentait d'investir un territoire beaucoup trop vaste. En effet, plutôt que de traiter de thèmes spécifiques tels que «la dignité du travail» ou «le modernisme et l'industrie moderne», la conservatrice Rosemary Donegan nous proposait un tour du pays, présentant d'abord les principaux emplacements industriels, puis les insignes syndicaux,

les photographies, les peintures et les créations publicitaires que ces lieux ont inspirés.

L'événement aurait en outre porté bien davantage si Donegan avait arrêté son choix sur un ou deux moyens d'expression, ou si elle avait enrichi son échantillonnage de travaux, en limitant, en revanche, le nombre de peintres, de photographes, de partisans du syndicalisme et d'artistes publicitaires. De plus, certains des thèmes qu'elle a tout juste abordés dans le texte du catalogue auraient mérité d'être développés. Notamment, son assertion voulant que «Pour les Québécois, la langue anglaise, le protestantisme, l'industrialisation et les agglomérations urbaines étaient autant de réalités intrinsèquement liées et représentaient la mainmise de l'Anglais sur l'économie québécoise.» Énoncé des plus exhaustifs et hypothèse qu'il serait très intéressant d'éprouver dans une autre exposition.

Et cependant, malgré ses lacunes inhérentes, cette manifestation s'est révélée une réussite, du simple fait qu'elle réunissait tant de témoignages, si rarement offerts au regard, de l'adolescence industrielle du Canada. Le mural sur les dockers de Vancouver, exécuté par Fisher, Goranson et Hughes, apparaissait à la fois affecté et d'un optimisme juvénile et arborait, en pyramide, les signatures conjointes des trois peintres, comme un symbole affirmant leur solidarité. Pour sa part, le mural de Charles Comfort, intitulé *The Romance of Nickel*, se ralliait avec enthousiasme à la promesse de l'industrie. De semblable façon, les bronzes de Loring et Wyle, figurant des ouvriers d'usine, étaient imprégnés d'une dignité sereine, qui rappelait Millet. Mais les toiles les plus magistrales et les plus convaincantes d'entre toutes étaient sans conteste la scène hivernale de *The Eaton Manufacturing Building from the Ward*, de Lawren Harris, et le magique *Tracks and Traffic*, de J. E. H. MacDonald, datant respectivement de 1911 et 1912, qui venaient en alimenter la dialectique de ceux qui commencent à se dire que nous avons atteint le stade des rendements dégressifs — que les recensions et les renaissances qui n'en finissent pas de modifier le panorama de l'histoire de l'art canadien sont devenues stériles, que les grandes lignes d'une version définitive de la première moitié, tout au moins, de ce siècle, pourraient désormais être écrites.

1. Au Musée d'Hamilton, du 28 mai au 26 juillet 1987.

Christopher Varley
(Traduction de Laure Muszynski)

NEW-YORK

Les arts de l'été New-Yorkais.

Le monde de l'art ne s'est pas laissé abattre par les chaleurs record et la lour-



Georg Baselitz
Untitled (Held), 1965.
Crayon et fusain sur papier ocré; 50 x 37,5 cm.
Bâle, Coll. de la Galerie Beyeler.

deur du climat estival new-yorkais. Cet été, une abondance de grands noms proposaient aux amateurs la fraîcheur des galeries climatisées et, dans certain cas, des œuvres à retenir.

Pour sa rétrospective Miró, le Guggenheim n'a rien ménagé; la collection occupait le musée entier, et la publication d'un catalogue exemplaire a ravi les lecteurs. A trois rues de là, le Jewish Museum présentait plus de cent trente gravures, dessins et tableaux à thèmes bibliques de Chagall. A la Galerie Marlborough, on pouvait voir six triptyques de Francis Bacon datés des années 80. Castelli montrait les œuvres finales de Warhol: répétitions et variations sur *La Dernière Cène* de Leonardo, alors que la Galerie Pace accrochait une vingtaine de dessins de Chuck Close.

Malgré l'éclat de ce programme chargé, les moments les plus brillants de l'été se sont déroulés ailleurs.

On sait le morcellement, la compétition féroce et les impératifs commerciaux de la scène artistique de New-York. Qui aurait cru qu'une cause commune eût pu rassembler quelques quatre cents artistes et soixante-dix galeries de SoHo et de Madison Avenue, de la 57^e rue et de l'East Village? Le 6 juin, ces célébrités se donnaient la main et, lors d'une fête et d'un encaissement chez Sotheby's, lançaient *Art Against Aids*, une campagne de financement au profit de la Fondation Américaine de Recherche sur le Sida. Jusqu'en décembre, grâce aux efforts de la communauté artistique, des ventes de tableaux, des dons et des expositions aideront à la lutte contre la maladie ravageuse.

La tristesse, la menace et le drame qui se dégagent de Berlinart, 1961-1987, au Musée d'Art Moderne, qui auraient pu se rapporter à la crise du Sida. Cette exposition de toute première importance montrait l'influence de Berlin dans l'art des vingt-cinq dernières années. Cinquante-cinq peintres européens et américains ayant séjourné dans la ville allemande étaient représentés. On a chanté sur tous les tons l'angoisse et l'aliénation dont témoigne le néo-expres-

sionnisme, inutile d'insister! Qu'il suffise de souligner la beauté et la puissance dérangeantes des œuvres de Middendorf, Castelli, Baselitz, Fetting, Barfuss, Hödicke, Lüpertz et d'autres, qui disent la difficulté d'être et le poids du passé. Il aurait été simpliste de ne voir dans Berlinart que l'illustration du «mal du siècle»; la variété des approches, la diversité des sujets, l'originalité des styles faisaient de l'événement un point de rencontre des tendances de l'art occidental actuel.

La critique new-yorkaise a dressé une liste d'influences pour tenter de décrire la quinzaine d'huiles de Bill Barrell installées à la Galerie Ingber. Les noms de Chagall, de Picasso, de Klee et ceux de bien d'autres maîtres se succédaient dans cette nomenclature qui échouait pourtant à suggérer l'intérêt des toiles de Barrell. Son utilisation de couleurs crues, ses thèmes tantôt oniriques, tantôt comiques, l'ampleur de sa touche et la prolifération d'éléments picturaux s'avèrent tout à fait captivants. Les personnages aux formes de marionnettes, les maisons flottantes aux pignons démesurés comme dans les dessins d'enfants, les situations équivoques et les images polysémiques nous retiennent dans l'univers ébouriffé et déroutant de Barrell. Chaque tableau déborde du plaisir de peindre et du sens du jeu de l'artiste, de sa spontanéité et de sa liberté.

L'exposition particulière de Daniel Couvreur, à la Galerie Bernice Steinbaum, aura été une des plus prenantes de l'été de New-York. Ses sculptures récentes et ses deux toiles faisaient preuve d'une démarche rigoureuse et sans compromis. Bornes d'un itinéraire secret, les assemblages de marbres de Couvreur, par la variété des formes de leurs composantes, évoquent à la fois la solidité du matériau et la fragilité de la création. Remplies de directions contradictoires et de perspectives erronées, les sculptures nous parlent aussi d'apparences trompeuses et de vérités cachées, du passage du temps et du chemin à parcourir jusqu'à... l'œuvre suivante ou jusqu'à... la fin.

L'été 87 aura confirmé la présence soutenue de Beverly Pepper dans le paysage artistique de New-York. Non seulement exposait-elle ses sculptures dans le lobby du Musée de Brooklyn mais, en juin, elle s'emparait de la Galerie Charles Cowles. Si les petits formats ont déçu, leurs lignes n'arrivent à prendre leur envol sur des surfaces restreintes, les œuvres de grande taille et les diptyques de Beverly Pepper fournissent à ces multitudes de courbes l'espace nécessaire à la création d'un mouvement effréné. Les ondes sombres d'où percent des zones de lumière intense, les masses de traits mouvants et de couleurs en ébullition nous transportent au cœur d'insondables maelstroms, nous ramènent en surface puis nous replongent à nouveau dans les deuxièmes panneaux de toiles.

Maurice Tourigny

LONDRES

Une nouvelle galerie au Tate

En avril, le périmètre de Portobello Road Market accueillait le premier Festival des Arts Contemporains, de Portobello. Une manifestation pleine de vie et très européenne, qui regroupait des participants du monde de l'art, de la littérature et de la mode. Les journaux britanniques ont comparé ce quartier au Soho de New York, quoiqu'en tant que résidente du secteur depuis de nombreuses années, je pourrais ajouter qu'il a encore du chemin à faire avant que le niveau de qualité des œuvres exposées dans les galeries égale celui qu'offre Cork Street. Les toiles les plus captivantes étaient proposées à la Galerie Vanessa Devereux, de Blenheim Crescent, et les sculptures les plus bizarres, à la Galerie Crucial; pour leur part, la Special Photographers Company et Portfolio montraient de superbes photographies, et la Galerie Anderson O'Day, sur Portobello Road même, présentait des gravures intéressantes bien que manquant quelque peu de dynamisme. Une douzaine de galeries d'art contemporain se sont déjà établies à côté des magasins d'antiquités, des galeries marchandes et des galeries d'art existantes, et l'on en dénombrera bientôt davantage dans cette sphère multiculturelle, bien connue pour son Carnaval antillais du mois d'août.



Vue de la galerie Clore du Musée Tate où l'on trouve la Collection Turner.
(Phot. David Clarke)

À l'extérieur de Londres, et par tout le pays, une autre innovation a passionné les Britanniques: les œuvres d'art publiques de Television South West et South West Arts 3D. Le dessin de Kate Whiteford, fait d'éclats de marbre et représentant Calton Hill, à Édimbourg, reçut une appréciable publicité, tout comme la sculpture d'Edward Allington, à l'église St. Martin in the Fields, de Trafalgar Square, et la grue mobile en paille, de Finnieston, à Glasgow, due à George Wyllie. Ce type d'événement permettant de mettre l'art à la portée d'un vaste public ne peut qu'être encouragé et applaudi, d'autant que maints écoliers de Grande-Bretagne ont à peine entendu parler de Turner et de Constable — pour ne rien dire des artistes contemporains —, l'art

étant considéré comme une matière peu importante à dispenser aux élèves de plus de quatorze ans, attitude que n'ont pas la plupart des autres pays d'Europe.

Le Musée Tate ouvrait, cet été, un nouvel espace, la Galerie Clore. Dessinée par l'architecte James Stirling, elle n'a pas été très saluée par la critique; de leur côté, les visiteurs de ce lieu tant attendu, réservé à la Collection Turner, ont eu droit à un petit frisson imprévu en tenant la rampe de l'escalier qui mène aux galeries! Personnellement, j'ai trouvé l'orange, le jaune et le bleu pastels des voûtes, de même que la structure extérieure, très attrayants et d'une agréable nouveauté, comparativement aux nombreux mausolées historiques que compte Londres. La Collection Turner comprend, outre les *Fighting Temeraire* et *Norham Castle Sunrise*, et quantité de tableaux d'intérieur de Petworth, une multitude d'aquarelles, d'esquisses et de dessins. Les visiteurs peuvent ensuite passer à la collection d'œuvres du 20^e siècle du Musée, dans le bâtiment principal.

La rétrospective Mark Rothko, au Musée Tate, précisément, donnait à tous la possibilité de découvrir d'anciennes œuvres de l'artiste. Ses travaux figuratifs rappellent presque Balthus, mais ce sont les toiles passionnées et vibrantes des années cinquante, avec leurs jaunes et leurs orangés, palpitant comme dans l'expectative tout près des ocres et des lilas, qui marquent les mémoires pour longtemps. Les peintures des années soixante, quant à elles, s'assombrissent graduellement, à mesure que l'état d'esprit de l'artiste changeait, prélude à son suicide, en 1970.

L'exposition titrée *Le Paradis perdu* — L'imagination néoromantique dans l'art britannique de 1935 à 1955, de la Galerie Barbican, a beaucoup déçu. De fait, la période choisie ne constitue pas l'un des grands moments de l'art britannique, mais s'apparente plutôt à une perspective et à une opinion chauvinistes à l'endroit du paysage. Des couleurs tristes et ternes stagnaient, sans variété aucune, dans des tableaux de Piper, Craxton, Nash, Sutherland, Minton et Jones. Par opposition, l'exposition concomitante de travaux du photographe Ansel Adams se révélait des plus exaltantes. La pureté de la qualité technique des épreuves était remarquable, de même que le choix des images, très courues du public, montrant Yosemite, le Nouveau-Mexique et la Californie. Adams fut, il est vrai, un grand photographe de la nature et un maître du noir et blanc.

Jennifer Durrant, une habituée de la Galerie Nicola Jacobs, de Cork Street, tenait, en juin, une importante exposition, à la spacieuse Galerie Serpentine. L'endroit était tout indiqué pour recevoir ses toiles richement colorées, aux dimensions imposantes, allant de ses réalisations des années soixante-dix aux cercles travaillés, tout en mouvements, et aux motifs de bâtonnets plus structurés de

ses travaux ultérieurs. Le plaisir que l'artiste éprouve en peignant se manifeste très nettement dans la musicalité et l'harmonie des formes.

L'exposition de tableaux récents de Steven Campbell, à la Galerie Marlborough, fut elle aussi décevante. Signalé comme un artiste de l'envergure d'un Schnabel et ovationné par les critiques de New-York et les émissions de télévision de Grande-Bretagne, Campbell était devenu, dans notre esprit à tous, le chef de file des jeunes loups de la nouvelle Renaissance écossaise. Dans les années cinquante, Campbell aurait certes connu un succès exceptionnel comme illustrateur de poésies ou de nouvelles de grands écrivains; néanmoins, bien qu'il réussisse effectivement à tisser une trame de conception folklorique, l'on peut s'interroger sur la valeur de sa production du point de vue de l'art ou se demander si elle mérite bien toute l'attention qu'on lui porte. Son humour mordant, qui s'inscrit tout à fait dans le style de Glasgow et s'émaille de connotations et de références littéraires, est un régal pour le regard; il reste à voir comment cet artiste à l'imagination prolifique passera l'épreuve du temps. Pour l'heure, il goûte l'adulation d'un public privé de peinture anecdotique depuis de nombreuses années.



Kate Whiteford
Dessin fait d'éclats de marbre et représentant Calton Hill, à Édimbourg.
(Phot. Sean Hudson)

À la Maison du Canada, figuraient, au printemps, les natures mortes en trois dimensions de Derek Besant, suivies de Flatlands, un aperçu de l'art pictural de Takao Tanabe. Le ballet canadien bénéficia d'une publicité considérable avec le passage remarqué des Grands Ballets Canadiens, de Montréal, au Sadlers Wells Theatre, et du National Ballet of Canada, au Coliseum. Les œuvres sur papier d'Harold Town, réalisées de 1952 à 1987, se sont avérées un parfait pendant à la rétrospective qui eut lieu au Musée de l'Ontario, l'an dernier.

Depuis le succès qu'elle remporta à la Maison du Canada, Elaine Kowalsky s'est vu décerner plusieurs prix. L'exposition de toiles d'étudiants du Royal College of Art est le terrain rêvé des peintres prometteurs de la trempe de Kowalsky, et, à cet égard, Sarah Lee semble être une figure à suivre de près cette année. La Galerie Paton, de Covent Garden, lui avait

d'ailleurs ouvert ses portes en juillet, ainsi qu'à d'autres anciens étudiants du RCA. Graham Paton a toujours eu du flair pour choisir les meilleurs éléments parmi les participants aux expositions des écoles d'art.

Du côté de l'Académie Royale, L'Âge de la chevalerie — L'Art dans l'Angleterre des Plantagenêt, de 1200 à 1400 se poursuivra jusqu'en mars 1988 et s'annonce comme une exposition hivernale majeure.

Heather Waddell
(Traduction de Laure Muszynski.)

PARIS

Le Centenaire de Le Corbusier

L'Aventure Le Corbusier, 1887-1965 — L'utile n'est pas le beau. Au terme de l'année commémorant son centenaire, voilà le titre de la grande exposition que consacre le Centre de Création Industrielle du Centre Georges-Pompidou¹ à la trajectoire unique de Charles-Édouard Jeanneret dit Le Corbusier, présenté ici comme l'une des destinées individuelles artistiques les plus fécondes de ce siècle.

En mettant l'accent sur tous les aspects de son œuvre et en expliquant une pensée et un geste architectural qui restent mal connus et caricaturés par la légende, l'exposition a pour but de rompre avec l'image d'un Le Corbusier bouc émissaire qui colle aux semelles de l'architecte. C'est à tort que l'on en a fait le père des grands ensembles, en l'accablant de tous les excès de l'architecture moderne. Pour les concepteurs de l'exposition, Le Corbusier, par sa verve prophétique et sa vigueur polémiste, fait figure de chevalier du machiniste auquel, cependant, il s'efforce avant tout de donner un visage poétique. Ce Le Corbusier lyrique ne correspond guère à l'image de fonctionnaliste trop strict qui a teinté la fortune critique du père de la « machine à habiter ».

Le bilan critique mais serein de cette exposition insiste donc sur les rapports et les jeux avec la tradition de Le Corbusier, aussi hanté par une nouvelle définition de l'architecte que par l'idéal de la « synthèse des arts ». Celle-ci est abondamment représentée par un ensemble important de dessins et d'études pour tableaux, peintures, tapisseries, sculptures... En fait, chez Le Corbusier, l'œuvre plastique était une sorte de laboratoire secret et un outil de conceptualisation. Ainsi, l'atelier du peintre traverse l'exposition et en assure l'articulation.

Les principes essentiels mis de l'avant par Le Corbusier dans le champ de l'architecture d'intérieur et de l'habitation tranchaient avec tout ce qui s'était vu avant lui. Des reconstitutions d'espaces



Ch.-E. Jeanneret, dit Le Corbusier
(Phot. Lucien Hervé)

originaux avec leurs mobiliers, dont la principale est un appartement meublé de l'Unité d'Habitation de Marseille, l'at-testent en évoquant toute leur charge novatrice.

Maquettes, programmes audiovisuels, trois cent-cinquante dessins originaux d'architecture, — allant des croquis d'intention aux documents d'exécution —, documents originaux, livres, la porte polychrome de l'église de Ronchamp, documentent tous les aspects d'une œuvre multiforme et rendent au maître de l'architecture moderne l'hommage le plus complet qui soit, le point culminant d'une année Le Corbusier qui a eu à travers la France et l'Europe son lot d'expositions et de colloques. L'exposition s'ouvre le jour même de la date de naissance de Le Corbusier, le 6 octobre, et constitue la plus importante présentation jamais réalisée par le C.C.I. qui se voit honoré de l'espace du quatrième étage de Beaubourg, habituellement consacré aux grandes expositions telles que Paris-Vienne.

Signalons au passage deux hauts faits de la saison d'automne, au Centre Pompidou. L'exposition consacrée à Fontana², met l'accent sur l'artiste comme *rassembleur*. Le premier Festival des Films sur l'Art intitulé Les Ateliers, du Musée National d'Art Moderne, réunit, en compétition³, des films de tous formats réalisés, ces sept dernières années, sur le thème de l'atelier.

Avec Jean Nouvel, la France tient-elle un jeune architecte de la trempe de Le Corbusier? Architecte le plus branché de l'heure, soudoué de la haute technicité, Jean Nouvel, en signant l'immeuble de l'Institut du Monde Arabe⁴, marque décidément des points. Ce diamant de métal et de verre compte peut-être parmi les œuvres les plus achevées et les plus brillantes de l'heure, parmi le nouveau paysage architectural de la capitale.

Lieu de convergence et de dialogue entre la culture arabe et le présent, l'Institut du Monde Arabe aux mille et un projets culturels comptera, entre autres, un

musée et sera un lieu voué à la défense et à l'illustration du monde arabe tant passé que présent, dont on n'a ici qu'une opinion vague et monolithique. Le bâtiment s'élève devant la Seine, à deux pas de Notre-Dame, à l'orée de Saint-Germain. Alliant sources arabes et expression contemporaine, l'architecture de Jean Nouvel répond à deux principes: intimité et ouverture. On y nage dans le gris. Ici, la géométrie se conjugue à l'esprit de finesse, notamment dans l'attention rigoureuse portée au détail et le traitement somptueux des façades dont la plus spectaculaire, côté sud, accueille la lumière à travers claustras et moucharabiehs empruntés à la symbolique décorative musulmane. Au moyen d'une trame variable basée sur le principe du diaphragme, une protection visuelle y est intégrée entre les vitrages. Une cellule photo-électrique permet de doser la lumière en fonction de l'ensoleillement. Les 27,000 diaphragmes s'ouvrent et se ferment suivant la luminosité extérieure. Cette géométrie technologique est ainsi la transposition actuelle des ouvertures et des motifs les plus nobles de la grande architecture arabe, dans un bâtiment *high tech*. Cette géométrie complexe et répétitive devient également la signature chorégraphique d'un bâtiment qui, par la présence extérieure d'une cascade, fait aussi référence à l'art arabe des jardins.

Le bâtiment, avec sa spectaculaire bibliothèque nichée dans une Tour des Livres, est coupé en deux par une *faille* de marbre blanc et aboutit, en son coeur, dans une cour, exprimant ainsi l'intimité caractéristique de l'architecture du monde arabe. Une patio y recevra une fontaine dissimulée, côté quais, par une aile ayant la forme bombée d'un flanc de navire.

Ces vents d'Est nous conduisent aux mirages de l'Orient. En une très rare manifestation, le Muséum National d'Histoire Naturelle du Jardin des Plantes, voisin de l'Institut du Monde Arabe, accueille⁵ les Trésors du Tibet dont trente-neuf incomparables tanka, sortis pour la première fois de leur toit du monde. Statuettes et statues de divers dieux, déesses et bouddhas, lampes à seurre et instrument de musique, tout ici éclate de l'or le plus brillant, tandis que l'exposition documentait ailleurs, en des tankas cosmologiques et médicaux, plusieurs aspects du mode de vie traditionnel tibétain.

Quand on sait que quatre-vingt pour cent du patrimoine tibétain a été détruit durant la révolution culturelle, de telles manifestations témoignent de l'intérêt récent de la Chine – le Tibet est toujours sous sa tutelle – pour l'archéologie et l'ethnologie.

1. Du 6 octobre 1987 au 3 janvier 1988.
2. Du 15 octobre 1987 au 11 janvier 1988.
3. Du 1^{er} au 8 décembre 1987.
4. Qui ouvre ses portes, le 30 novembre 1987.
5. Jusqu'au 31 octobre 1987.

René Viau



un coup
de génie

△ Charette, Fortier, Hawey
Touche Ross

**COMPTABLES AGRÉÉS ET
CONSEILLERS EN GESTION**