

Expositions

Volume 33, numéro 131, juin–été 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53890ac>

[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

(1988). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 33(131), 66–75.

EXPOSITIONS

MONTREAL

La matière qui s'inscrit

Les Inscriptions d'Andrée Cadot frappent par leur matérialité proprement picturale. Elles s'élaborent autour d'une étude sur les matériaux par le truchement de diverses techniques. Andrée Cadot introduit dans ses œuvres des feuilles de métal qui produisent des effets de miroitement, des appels de lumière et des contrastes. Le geste s'inscrit en touches uniformes, assez longues et larges, qui forment des motifs réguliers dans une pâte travaillée à l'huile et à la tempera, selon des étapes précises.



Andrée Cadot
Mythocondrie, 1987.
Huile et métaux sur toile de lin; 168 x 198 cm.

Cette production oscille entre l'orthodoxie, la rigueur d'une construction solide, calculée selon des rimes formelles, des correspondances entre les formes utilisées, des échos chromatiques et des jeux de tracé, de texture, qui élaborent une écriture fort particulière.

Les œuvres exposées dans *Tellure* et *texture* en écriture constituent la partie la plus récente de la série *Inscriptions*. Elles se présentent dans des tons chauds, ambrés, ocrés, aux riches résonances qui, mariés aux éclats du cuivre, convoquent le regard. Ces œuvres, par un certain hiératisme, par la netteté des formes et des contours, par la diversité de la technique, appellent certains rapprochements; elles évoquent un art ancien, venu du fond des âges où les enchâssements, les incrustations de matières précieuses séduisent irrésistiblement par la brillance, la luminosité, le scintillement. (Galerie Éclart, du 11 au 28 janvier 1988.)

Françoise Lucbert

La civilisation en procès dans l'œuvre de Dominique Blain

Les décolonisations («la valise ou le cer-cueil»), nous ont ouvert les yeux sur les crimes contre l'humanité commis en vertu de la civilisation. Ce qui n'empêche pas qu'aujourd'hui, on tire sur tout ce qui bouge: les peuples nomades. La civilisation consiste à mettre en cases bien compartimentées et étiquetées – à la manière des entomologistes – l'Autre, les autres (civilisations) au risque, pour les dé/finir, de les fixer dans la mort. C'est pourquoi la (mise en) boîte est la part essentielle du travail de Dominique Blain, le *parergon* sans quoi l'*ergon* ne serait pas. Car la photo est pré-existante et le traitement (plutôt que la transformation), qu'elle lui fait subir réside dans l'encadrement (valise, rouleau, boîte, etc.) et la juxtaposition d'objets (table, banc, écran sur sellette) qui font sens, qui confèrent à l'image originelle une signification autre et une autre fonction. L'*artefact* ici n'est pas un *artifice*: il transcende la source originelle en œuvre d'art originale.



Dominique Blain
Sans titre, 1987.
Chaque élément; 75 x 211 cm.
(Photo Richard-Max Tremblay)

La dernière exposition chez Christiane Chassay, du 28 novembre au 19 décembre 1987, exploite la veine amorcée avec *Colonial Box*, de 1985, laissant de côté drapeaux et bannières. (Il n'y a, en effet, pas de quoi pavoiser!) Le parcours fléché comme un itinéraire touristique, imposé par un aménagement spécifique de la galerie, commence et s'achève sur deux œuvres très fortes, installations photographiques et de techniques mixtes. Ouvertes/fermées, comme c'est le propre de la boîte, intimes et collectives comme des archétypes, refoulées et révélées comme une culpabilité trop lourde à taire. Œuvres de silence et de cris muets.

Sept formes humaines, sans visage, toutes enveloppées d'un voile noir, assises sur le sol, en rond, têtes inclinées, méditantes, sans qu'il y ait le moindre signe de communication entre elles. Dans ce rond sombre, le *silence* règne mais le courant passe, l'énergie intérieure, la *communion*. Hommes bleus, saris, nomades, reclus? *Différents*. Au mur, vingt photos carrées juxtaposées (5 sur 4) multiplient des images de mains blanches, mâles, qui *nous* désignent, qui indiquent, dirigent, pointent des signes, donnent des ordres, fument voracement, jurent, téléphonent, etc.: des gens qui parlent avec leurs mains, pour ne rien dire. Des torrents de paroles, de bruits, de jacassantes images, une overdose de *communication*, et on a envie de leur crier: «Silence!» Deux conceptions de la civilisation sont ici confrontées: la première cultive la maîtrise de soi, la seconde impose sa maîtrise sur l'autre. Force contre pouvoir.

Un quelconque Laurence d'Arabie boit à sa gourde, yeux clos, sous le regard très parlant d'un Noir, à distance. La photo agrandie (on y voit le pointillé de la trame photographique) est entourée par un cadre de porte. Au sol, le même cadre-boîte contient la terre craquelée des pays de la soif, où la gourde est fossilisée. Le désert est délimité, aux mains de qui détient l'eau (ou l'or noir).

Les autres œuvres, de format plus modeste, méritent une lecture tout aussi attentive. Elles utilisent beaucoup les vieux journaux: *Le Monde colonial illustré*, le *Times* du 31 décembre 1948 (*Chinese Struggle*), la référence à l'or (*South African Gold*) et à l'argent (vieux billet de banque), qui font rouler le globe terrestre, ce ballon rouge dont jouent des GIs.

Comme le «bon sauvage» cher à Jean-Jacques Rousseau, la civilisation est un concept mythique. Les nouveaux philosophes la couvrent d'un nouveau mot pour redorer son «déficient manteau», comme dirait Sol: Culture...

Monique Brunet-Weinmann

Marie-Jeanne Musiol

Le dernier projet photographique de Marie-Jeanne Musiol (Galerie Aubes du 6 au 24 janvier), fait partie de ce *nouveau* courant d'œuvres qui propose, paradoxalement à la fin de ce siècle, des solutions aux grandes questions esthétiques du 20^e siècle. Ce courant, animé par des artistes vivant à la fin de notre décennie, renoue avec l'art conceptuel des années 60 ou, plus tardivement, avec l'art post-minimaliste du début des années 70.

La question que ce projet induit porte sur l'objet même du moyen utilisé, c'est-à-dire sur la possibilité qu'offre la photo-



Marie-Jeanne Musiol
Études (*Le temple est ouvert*), (détail), 1987.
Épreuve photographique.

graphie d'agir de support critique vis-à-vis le réel lorsqu'il est pris en charge par l'œuvre d'art. Autant les œuvres des deux précédentes décennies opposaient une certaine incommunicabilité, autant cette tendance, dans laquelle il faudrait inclure Marie-Jeanne Musiol, y répond en faisant diverger le regard du spectateur, tout en l'appelant de toutes ses forces.

Ainsi la photographie paraît être le document d'une certaine réalité, tout en évacuant sa portée réaliste lorsqu'elle en efface des traces au profit d'autres traces. Parce que ces éléments constitutifs changent d'une photo à l'autre, selon un ordre qu'il est impossible de déduire à partir de la prise de vue, il en découle une atmosphère trouble qui n'appartient plus à l'héritage formel d'où ils semblaient provenir.

En fait, la permutation de ces éléments se fonde davantage sur le jeu du hasard, quelquefois d'ordre chimique grâce au temps de développement, tandis qu'à d'autres moments elle crée des associations plus ou moins préméditées qui amènent notre regard à s'arrêter (sinon à rêver) aux motifs photographiés eux-mêmes.

Car le dilemme permanent, ou le sourire, repose sur le paradoxe qu'ici ce qu'on photographie, c'est une œuvre d'art! Ou, si l'on préfère, un objet de culte, une représentation du sacré que les photographes occidentaux ont revêtu d'un statut artistique justement par leur emploi de la photographie...

On retiendra l'importance de la structure sous-jacente, la grille géométrique, que d'autres ont utilisées auparavant dont Arnaud Maggs dans ses séries de portraits. En ce sens, puisque le sujet photographié est une statue, nous ne

pouvons qu'y percevoir le genre, soit le portrait. Il ressort le geste de Rauschenberg lorsqu'il effaçait une *Woman* de De Kooning, dans les années 50. C'est conséquemment à une esthétique de la négation que nous assistons. D'ailleurs, la diapo lacérée, projetée en face et entre les deux murs de photos, accentue cette référence.

Mais ne pourrait-on pas y déceler un jeu sur la réalité même de la photo, car la figure représentée mime les planches d'un vieux livre d'art que l'effet du temps aurait marqué par l'effacement de certaines parties du tirage? Comme si le croisement entre Çiva et Bouddha, dieu créateur et destructeur à la fois, était visualisé par l'opposition du système sous-jacent traversé par les insignes symboliques de la fertilité mâle.

Si la photo sert conventionnellement à conserver des traces cachées, l'objet de la statue ne peut être que morcelé. Conséquemment, sa grandeur nature, son échelle monumentale, ne peut être rendue que par un format réduit, des fragments qui, apparaissant et disparaissant, obéissent à la découverte de notre regard lorsqu'il va d'un détail à l'autre. Il y aurait lieu alors de penser ce projet photographique comme une installation murale *a posteriori* plutôt qu'une galerie de portraits.

Jean Tourangeau

La société et ses modèles

«Les gens et la société m'intéressent, tout simplement. Dans mon activité artistique, j'utilise, depuis un bon moment déjà, le fusain sur papier, parce que c'est un moyen simple et beau.»

Il faut lire cette phrase liminaire de Clint Atkinson de la même façon que l'on déchiffre ses immenses dessins. On n'en perçoit d'abord, et de loin, que les contours sans accidents d'une figuration familière. Ce n'est que rapproché et l'œil collé aux attaques serrées et agressives du fusain sur le papier que, déroutés, on en sent monter la rumeur et la violence.

«L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel, pour le nier, disait Foucault, ... il naît et se forme dans l'entre-deux des textes.» Et cet entre-deux des images, chez Atkinson, c'est l'enchevêtrement chaotique des plans horizontaux qui se chevauchent et se heurtent à ceux qui tentent de définir une troisième dimension. Ce sont ce fond et cette forme qui se disputent la préséance. C'est la notion de planéité du support qui, disparue sous la totalité du recouvrement du dessin, réapparaît, comme référence, dans les traces d'écriture qui en soulignent la surface.

Pour comprendre cette rumeur, il faut savoir que, né aux USA, Clint Atkinson a vécu, durant plusieurs années, à Vancouver, la vie d'un travailleur social, s'occupant des enfants de la rue...

Il a tiré de cette expérience le constat amer que le langage des médias qui nous entourent, et dont les techniques sont toujours présentes, sous une forme ou sous une autre, dans son travail actuel, loin de refléter l'état de la société, lui fabrique, au contraire, des modèles auxquels cette société s'épuise à essayer de ressembler.



Clint Atkinson
Beck to school (Big plans), 1986.
Fusain sur papier; 203 x 270 cm.

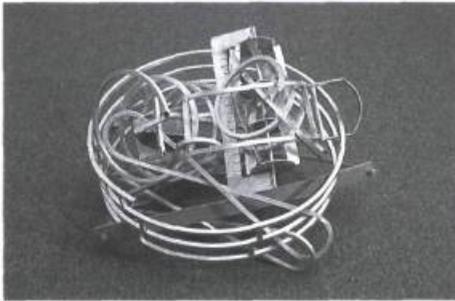
Dans les images médiatiques, ces modèles ne nous sont pas transmis par le contenu, en général anodin et littéral, mais beaucoup plus insidieusement, par la forme, qui pourtant devant nous reste muette. Le grand intérêt de cette exposition tient à ce que Clint Atkinson a su, sans changer le contenu, rendre à la forme une parole haute et compréhensible. Et la rumeur que porte cette forme a la puissance d'un cri. (Galerie J. Yahouda Meir, du 27 janvier au 20 février.)

Jean Dumont

D'une dimension à l'autre

Par son homogénéité, l'exposition d'œuvres récentes d'Henry Saxe montre comment cet artiste, présent sur la scène canadienne depuis plus de vingt-cinq ans, poursuit une même recherche formelle à travers le dessin et la sculpture.

Le dessin *Sans titre*, de 1975 à 1985, témoigne de la durée de ce travail. Un autre grand dessin, *Sans titre*, de 1987, en résume les principales constantes. Une surface parcourue de traits noirs et ocres, plus ou moins appuyés, s'organise en un ensemble de tensions. Tensions



Henry Saxe
Ball no. 4, 1987.
Aluminium; environ 88 x 88 x 50 cm.

entre lignes simples et traits appuyés, entre formes et directions contraires. Des traits simples, rapides, enserrant et rythment le tout, contribuant à animer la surface encore davantage. Spirale, diagonale, bande verticale et boucles en 8 s'articulent en lignes de force; des profondeurs divergentes se confrontent, pour créer un espace animé par des antagonismes qui se composent autant qu'ils s'opposent.

Ceci nous conduit tout naturellement aux œuvres en trois dimensions (la série des Ball, de 1987), ce en quoi nous suivons le cheminement de l'artiste: une parenté frappante indique que les dessins, qui les ont d'ailleurs précédées, pourraient bien être des études préparatoires aux sculptures. Pareil au blanc dans le dessin, l'espace est rythmé, réparti par les tiges d'aluminium. Trois cercles parodient le cadre rectangulaire du dessin et font contraste avec une activité interne intense, qu'elles contiennent sans la contraindre. Ici aussi les arcs, spirales, boucles en 8, bandes larges et droites définissent le mouvement anarchique d'une structure ouverte.

Le spectateur est invité à déplacer ces sculptures: soulevées, disposées sur une nouvelle facette, elles adoptent une autre position, une autre allure. Le corps interagit avec l'œuvre et le regard, en se déplaçant dans une dimension supplémentaire, se trouve libre d'adopter de multiples points de vue. Un peu comme si les formes du dessin avaient pu se matérialiser dans la sculpture. Est-ce à dire que la première crée la seconde, que la deuxième serait la forme plus achevée de l'autre? L'exploration se poursuit. (Galerie Gilles Gheerbrant, du 5 au 31 décembre 1987.)

Jean-Pierre Le Grand

Des photos de Chine

La photographie documentaire ou qui rend compte de voyages, de même que les photos de type *National Geographic*, n'ont pas perdu leur attrait foncier. Notamment, lorsque le sujet exploré n'est autre que cette contrée exotique, admirée, mais somme toute peu connue: la Chine. Terre légendaire, pourtant, de vaste superficie, et dont la population s'élève à un milliard d'habitants, qui s'expriment en autant de langues qu'ils observent de coutumes et portent de costumes.

La manifestation intitulée *Sur la Chine* – Photographies de Hiroji Kubota, tentait précisément de cerner, en quatre-vingt-dix-neuf photos en couleur, le profil politique, culturel et social extrêmement complexe de ce pays, et de dépeindre, au moyen de tableaux de format plus ou moins grand, une nation qui essaie de faire face à la modernisation et aux incidences de l'idéologie occidentale, avec tous ses préceptes vestimentaires et alimentaires.

L'objectif de Kubota, reporter photographe international d'origine japonaise, était en effet de montrer toutes les régions de la Chine, tâche colossale s'il en est. Aussi cette exposition s'inscrit-elle comme un véritable hommage à son prodigieux talent et à son inébranlable persévérance. En un millier de jours, entre 1979 et 1984, il a pris deux cent mille photos, autant de reflets de la vie dans chaque province.



Hiroji Kubota
Mililaires de la Mongolie, (détail), 1980-85.
Photographie; 48 x 61 cm.

De cette récolte est ainsi née une mosaïque pour le moins hétéroclite, mais saisissante de réalisme et, dans la plupart des cas, tout à fait remarquable, qui regroupe tant des paysages urbains et ruraux que des portraits, d'une diversité stupéfiante, de gens qui travaillent ou se divertissent. Au delà des images qui témoignent de la beauté séculaire et traditionnelle des montagnes, des plaines, des vallées et des gorges, Kubota détruit le mythe de l'orientalisme impénétrable en livrant au regard des scènes sans affectation ni artifice de la vie urbaine d'aujourd'hui.

Parmi les nombreuses réalisations qui méritent d'être signalées pour la qualité de la composition et le souci du détail, mentionnons la vue d'un village de la région de Guilin, environné de collines coniques; et ces trois jeunes garçons, sirotant des boissons gazeuses et arborant un poste de radio portatif, devant un bouddha couché et endormi (Dazu, Sichuan); ou les *Fidèles au Temple Johkang*, qui ressemble à une tapisserie, comme ces *Pélerins dans la grande salle*, prise dans le même temple, à Lhasa; ou encore la poésie des *Sommets embrumés d'une mer de nuages* (Guilin) ou l'humour subtil de la *Traite des brebis* (Bayan UI Hot).

D'autres épreuves, par contre, présentaient des points faibles et quelque inégalité sur le plan de la réussite. Ainsi, si certaines photos sont d'une sympathique sentimentalité, d'autres donnent dans le style touriste et plusieurs évoquent, dans des arrangements par trop faciles, l'univers et l'apparat des décors de théâtre. Par ailleurs, dans une partie des travaux, Kubota souscrit à une esthétique classique, à un besoin de ne pas choquer ou de ne pas innover outre mesure et, de ce fait, sa production se situe à l'écart du courant qui prévaut actuellement dans l'art photographique.

A noter, le très bel album intitulé *China* et riche de cent quatre-vingt-six reproductions, qui accompagne la manifestation et constitue un magnifique pendant en couleur d'un ouvrage précédent, consacré lui aussi à la Chine mais réalisé en noir et blanc par un autre maître photographe, Henri Cartier-Bresson.

Organisée par le Centre International de Photographie de New-York, cette exposition itinérante, qui a fait halte à Montréal, après une tournée de trois ans aux États-Unis, se tiendra ensuite à Calgary, Vancouver et Halifax. (Centre Saidye Bronfman, du 27 janvier au 25 février.)

Lawrence Sabbath
(Traduction de Laure Muszynski)

Les états de la gravure

Quel enchantement procure la vue des cimaises de la Galerie Marcel Pelletier. Cinq artistes ont accepté d'interpréter, à leur manière, les états de la gravure. Cette exposition présentait du 18 novembre au 23 décembre, un côté didactique chaleureux qui servait de guide aux non-initiés, en dévoilant une certaine vision des tâtonnements secrets d'atelier.

Les états présentés étaient étroitement liés à la démonstration de la marche à suivre pour la réalisation d'une gravure, tout en minimisant les difficultés inhérentes à la lecture graphique.

L'univers de Louis Pelletier se situe dans des lieux: *Installation, Cathédrale*, que l'on pourrait qualifier de mystérieux pour certains et de sinistres pour d'autres. L'utilisation de la manière noire est, chez Louis Pelletier, un choix lucide et minutieux pour rendre au maximum l'idée du lieu intérieur qui le préoccupe actuellement. Le facteur temps prend une forme réelle quand l'image en état de devenir est suffisamment constituée pour se transformer en vestiges anciens. C'est ainsi que, juste avant la fin, la lumière jaillit des fissures obtenues par l'usure, l'érosion et les saisons. Ces lieux sont de pierre et de béton. Ils logent dans leurs humides recoins des insectes survivants. Leurs courbes dirigent la lumière d'une façon concave et convexe afin de mieux contraster avec celle des arêtes dures et froides des cubes, des cônes, des poutres et, même, des escaliers. C'est le combat des formes dans la lumière. Enfin, la découverte vaut la surprise. Les sept états ainsi dévoilés reconstruisent dans l'ensemble une nouvelle gravure où l'écho des cercles laisse des traces de nouveaux regards.

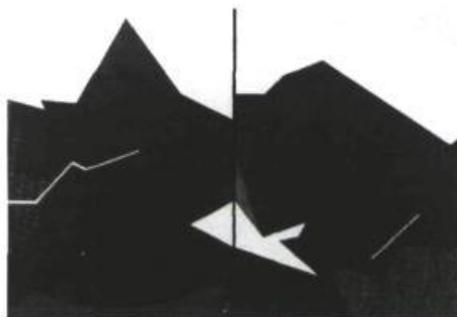
Le geste dans la matière fait renaître, sous la main de Francine Simonin, tout le monde de la Vénus de Lespugne, dans un aujourd'hui trituré et pollué.

La fermeté du geste, la résistance du mouvement et la pureté de la ligne sont des constantes de l'œuvre. Les douze gravures se présentent comme des états-témoins où des Vénus, mâles et femelles, s'entrecroisent en maillons de courbes. Pour le regardeur, toutes les possibilités de rêve prennent source dans l'inspiration de l'artiste. Ainsi, la naissance des lignes fait renaître des actes anciens dans un présent transformable. Les états de ces gravures sont imprimés de main d'artiste (Danielle Blouin) et leur juxtaposition ponctue l'année 87.

Les regards multiples que Louis-Pierre Bougie nous présente, tout au long de sa carrière, semblent tirés des éléments de la nature, de la faune et des êtres socialement constitués. Il joue de son imaginaire: les personnages humains se métamorphosent afin de surprendre le regardeur. Le drame, l'absurde et la couleur de l'espace qui habitent sa production sont un amalgame apprécié dans le milieu culturel québécois. Pour se faire une tradition québécoise dans le contexte actuel, ses nombreuses œuvres sont rendues palpables grâce à l'utilisation de plusieurs techniques de la gravure. Elles donnent à l'espace, tant graphique qu'émotif, une référence à notre qualité de vie si montréalaise. Les états intégrés, dissous dans la matière-matrice, réapparaissent dans la magie des titres: *Le Trésor du Titanic, Vue de la Mer, II*, de 1987.

Les formes géométriques ondulées pleine page de Lorraine Bénic apportent au regardeur des points de silence

constant. Ces perspectives aériennes, tirées de lignes et de plans, vont au rythme du temps, et l'accumulation répétitive de tracés répond aux besoins de l'artiste. En peinture ou en gravure, le même cheminement est visible. Le geste violent est dompté tout au long du processus de la gravure et la matière répond à des rythmes qui font apparaître toutes les valeurs subtiles des noirs. Les blancs sont souvent gaufrés et, quand les mots se mêlent à l'image, une nouvelle sonorité se fait entendre. Ce qui est dit est construit dans la genèse même de la structure et la proposition finale s'impose au regardeur attentif.



Lorraine Bénic
135 et 136, 1987.
Eau-forte et gaufrage; 53 x 75,6 cm.
(Photo Tisari)

Sean Rudman se situe entre le lieu et l'être. Il s'associe à ses contemporains, Auerbach et Kossoss. Comme eux, il est témoin d'une certaine vitalité humaine. *L'Enfant au Biberon* entaille la lumière de sa propre fenêtre. L'ouverture d'un lieu intime (celui de l'enfant) est dévoilée dans une agitation de lignes et la description de l'image n'est pas narrative. Le bébé se mobilise dans des mouvements constants de va-et-vient, et ce qui importe ici, c'est le rôle de l'artiste comme observateur. Rudman intervient dans la transformation de la représentation et il reste présence de l'artiste avec son propre corps vivant et mouvant. Ce duo occupe tout l'espace propre à la structure graphique par sa réalité corporelle. Les blancs apparaissent à l'insu de l'artiste, et il cherche l'énigme de la relation entre le lieu, le modèle et lui-même. La finalité de l'œuvre défie le regardeur dans son propre corps.

Stella Sasseville

Furiae – L'histoire de la culture X

Si le talent de Richard Purdy consiste à nous faire croire aux mondes possibles qu'il exhibe et à nous faire douter de leur irréalité, c'est sans doute parce qu'il sait les reconstituer avec beaucoup de détails et d'imagination, et procéder de manière exhaustive en empruntant au protocole même de la science. En revanche, son art consiste plutôt à nous les faire reconnaître comme des réalités latentes, enfouies au sein même de notre psyché, comme des figures possibles de notre imaginaire et de notre mémoire. En cela il réussit à concilier ce qui tient de l'intelligence cognitive et pragmatique qui est nécessaire à la réalisation de tout artefact, avec l'état de rêve éveillé qui inaugure toute vérité artistique, toute densité signifiante. Car, pour qu'un sens soit parcouru, il faut qu'il puisse être *habité* – ne serait-ce qu'un moment – qu'il nous emporte. Un simple artefact n'y suffirait pas. Ses histoires sont donc convaincantes. Et, alors que nombreux sont les signes qui viennent nous rappeler que nous n'avons affaire qu'à des mondes *non existants*, que les personnages sont de pures fictions inventées par leur auteur, il est curieux que cette conviction demeure...

On serait porté à croire que la distanciation, voire l'ironie de certains propos (plus perceptibles encore dans certaines œuvres antérieures, telles *Naö, the Crawling Villages of Brazil* et *Natural Selection*) auraient pour effet de nous faire décrocher, mais c'est exactement l'inverse qui se produit et qui est vrai: sans distanciation, ce qui se pose comme une remise en question des présupposés de la science (anthropologie, archéologie, philosophie, psychanalyse...), comme la perversion



Richard Purdy
Tablette d'écriture de la culture X, 1987.
Encre et gouache; 61 x 45,7 cm.

de ses cadres perceptifs et normatifs, risquerait de passer du côté de la représentation et de la pensée pauvres, de l'utopie facile, de l'élaboration infantile et magique. Au contraire ici, en maintenant cette polarité, cet espace dialectique entre projections imaginaires délirantes et considérations (ou jugements) scientifiques, son propos prend soudain une sorte d'autorité, à la fois ludique et sérieuse.

Beaucoup d'hypothèses ont été avancées, ces dernières années, concernant le passage du matriarcat au patriarcat dans l'histoire humaine, mais il manquait encore celle de Richard Freeman (alias R. Purdy) et de sa Culture X (X comme la suppression de l'Homme?). Une culture où ce passage ne se serait justement pas fait, où la Femme aurait renforcé son rôle et sa domination jusqu'à exclure les hommes de la Cité, les condamnant à une progressive déchéance (ils deviennent homosexuels, s'adonnent aux drogues, ne peuvent plus subvenir à leurs besoins et développent des craintes immodérées envers la nature), et bientôt aux «fourneaux de la prophétie». Mais avant ce stade final, les femmes se seraient tout de même réservé leurs fils pour les besoins de la reproduction... Complexe *oedipien* d'une rare violence, nous dira la psychiatre chargée du cas Freeman, le Dr Ruth Evelyn, et avant même que n'apparaissent les symptômes de grossesse chez celui-ci. Puis une dernière vision, précédant tout juste sa *combustion spontanée*: celle du vieillard Sigmund Freud se dirigeant vers les fourneaux de la prophétie, y consumant sa vie avant de se réincarner sur terre...

Séduisante exposition où il resterait encore à vous faire parcourir les différents moments de cette reconstitution minutieuse d'une civilisation, avec ses cartes géographiques, ses plans de villes, ses maquettes d'architecture, ses artefacts, ses chartes d'écriture et jusqu'à son système planétaire. Mais là, mieux aurait fallu y être... (Galerie Noctuelle, du 10 au 31 janvier.)

Jean-Pierre Denis



Sylvie Readman
De Narcisse à Don Quichotte (extrait de la série *Don Quichotte et la photographie*), 1987.
Photographie en couleur; 76,2 x 101,6 cm.

temps du récit se regroupent selon des analogies de formes et de couleurs que l'on a plaisir à rechercher et à identifier, en attendant que surgisse une réponse à la question: «Que venait faire Don Quichotte dans cette galère?»

Genèse: une main tient une sphère bleutée. La terre. Main du Créateur – de la Créatrice? *Passage*: dans la paille, les morceaux d'un corps désarticulé attendent la nativité (de la paille étendue sur tout le sol de la galerie signifie d'ailleurs au regardant qu'il ou elle se situe aussi dans un commencement). Puis, émergence, au milieu d'un livre, dudit personnage, dûment constitué. *De Narcisse à Don Quichotte*: notre héros franchit admirablement la vertigineuse épreuve de la séduction du soi. Il passe à la confrontation avec l'objectif, le vis-à-vis: le regardant.

La caverne: est-ce entrée ou sortie? *La capture – les rets de la représentation*: au milieu d'une scène de théâtre ayant pour décor un théâtre, Don Quichotte se débat dans le filet convergent du point de fuite, utilisé pour saisir le réel, pour en signifier la nouvelle présentation. Vérité de la représentation, vérité de la fiction... Nous croyons l'hidalgo piégé. Pourtant, il se dissout bientôt, pour réintégrer ses sphères imaginaires jusqu'au prochain cycle. Est-il moins vrai que la perspective qui a servi à le mettre en scène?

Sylvie Readman s'attaque de façon magistrale à un classique de la littérature, montrant qu'un art qualifié de mineur peut utiliser un jouet pour réaliser une mise en scène des plus efficaces. (Optica, du 28 novembre au 20 décembre 1987.)

Jean-Pierre Le Grand

Mise en scène d'une perspective

Combien y a-t-il eu de retours de Don Quichotte? Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'énigmatique personnage réapparaît périodiquement. Il emprunte cette fois la photographie, admirablement servi en cela par Sylvie Readman.

En dix temps et dix-sept photos en couleur grand format, l'artiste met en scène le cycle quixotique. Un travail qui séduit autant qu'il intrigue. Une figurine, simple jouet d'enfant, interprète le rôle principal, confrontant les signes, traversant au fil de ses aventures des décors et des paysages à faire rêver. Les dix

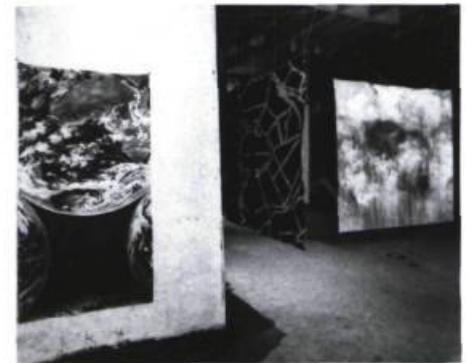
Beyond polders

Réalisée dans un édifice industriel mont-réalais désaffecté de la fin du 19^e siècle, riche de sa propre histoire autant que de son merveilleux délabrement, la dernière installation d'Alain Paiement est née

d'une réflexion sur les polders, ces territoires hollandais, conquis sur la mer et asséchés, et sur lesquels le 16^e siècle a vu bâtir des villes.

Il y fallait une errance lente, faite de trajets patiemment tissés et maintes fois repris entre les divers niveaux de l'installation, pour comprendre ce qui en faisait l'étonnante unité. Ce qui liait les toiles récentes aux murs décrépits était, justement, la présence invisible du *refoulé*, cet océan, cette mer presque jamais dite, mais toujours pensée, à l'horizon de la perception.

«... la Hollande est autour de nous une préparation à la mer, ...», écrivait Paul Claudel, cité par Alain Paiement. Et le projet de ce jeune artiste, dans tout ce qu'il impliquait, avait certes, de la mer, une sorte de démesure. Mais il en tirait aussi l'organisation de sa structure physique et théorique. L'éphémère et la mouvance, et les possibilités infinies des dérives, liés aux retours prévisibles, à la certitude des oscillations entre les extrêmes, au rythme toujours renouvelé des marées...



Alain Paiement
Beyond Polders, peinture 1983-1987,
(détail de l'installation).
(Photo Alain Paiement)

La partie proprement peinture de l'installation était composée de travaux effectués de 1983 à 1987, dont les formes rapelaient, pour la plupart, celles de cartes géographiques, peintes sur des toiles déjà porteuses de mémoire, et mettant en évidence l'opposition existant entre la grille cartésienne des villes bâties sur les polders, et le dessin et la qualité, quasi organique, de ces derniers.

Mais le véritable *sens* de ces toiles se trouvait, en fait, au niveau supérieur de cette très belle installation, porté par les vieux murs lézardés, peints par endroits, d'écume et de vert glauque, et ombrés de la structure logique du dôme central. Ce qui éclatait là, alors, était, à la fois, l'affirmation intellectuelle et triomphante d'une culture millénaire, et le constat sensible de son incroyable fragilité. (Ancienne brasserie Ekers, 2115, bd Saint-Laurent, du 4 au 29 novembre.)

Jean Dumont

L'art Inuit

Un art est aujourd'hui en train de renaître, lentement mais sûrement, grâce à une nouvelle race de jeunes artistes inuit. Un art qui consiste à tailler la stéatite selon la technique hiératique, pour matérialiser, dans une sculpture audacieuse, aux traits creusés en profondeur, les croyances et les contes légendaires.

Il faut dire que depuis les années cinquante, lorsque les pièces inuit façonnées dans la pierre, les fanons de baleine, l'ivoire ou l'andouiller de caribou arrivaient par cargaisons à Montréal, puis à Toronto et dans d'autres villes du pays pour y être exposées, on n'a cessé de se demander, avec une égale anxiété, si la prochaine génération d'artistes inuit serait capable, voire aurait à cœur, de prendre la relève de ses aînés. En fait, on craignait, non sans raison, que ces jeunes gens, élevés dans des villages et des villes et, souvent, ne connaissant rien du mode de vie de leurs ancêtres, n'éprouvent pas le désir de se soustraire à l'influence de l'homme blanc ou ne prennent guère le temps de s'intéresser à leurs origines.

Questions qui ont en partie trouvé réponse, ces dernières années, avec l'apparition d'ouvrages sculpturaux exceptionnels, dont la substance mythologique procède des grandes traditions transmises par les maîtres indiscutés et reconnus. L'exposition Art Inuit a permis récemment de découvrir ces réalisations, aux côtés de celles d'artistes chevronnés et célèbres.

Au total, trente-six ouvrages, dus à dix-sept artistes, dont trois femmes, qui viennent de Cape Dorset, Gjoa Haven, Lake Harbour, Eskimo Point, Iqaluit et Pangnirtung, et qui exploitent les ressources que leur offrent les matériaux qui leur sont familiers, pour les métamorphoser en danseurs-joueurs de tambour, en *sednas* (déeses de la mer), en animaux, en oiseaux ou en poupées. Parmi les œuvres les plus remarquables, figuraient *Janus Head with Inukshuk*, de Davie Atchealak, *Spirit Dog*, d'Ashevak Tunnilie, artiste de trente et un ans, et *Dog, Standing Wolf et Standing Bear*, trois sculptures caractérisées par une impressionnante angularité des membres et exécutées par Tutuyea Ikidluak, qui n'a que vingt-quatre ans.

Dans les créations fantastiques où prédominaient l'acuité des sensations et la force du dialogue entre le spirituel et l'humain, citons *Shaman*, du vétéran George Arluk et *Sedna/Transformation*, de Kuppajik Kagee. *Woman with a Pail*, de Jaco Eshulutak, l'œuvre la plus imposante de la manifestation, se distinguait également par ses lignes profondes. Judas Ooloolah, pour sa part, était l'auteur d'un magnifique trio: *Owl, Drum Dancer et Ice Worm Hunters*, cette dernière réalisation consistant en une corne de bœuf musqué ouvragée, surmontée d'une minuscule embarcation d'ivoire portant un chasseur. D'autres artistes encore, en l'occurrence, Jakoposie Upaka, Pitseolak



Davie Atchealak
Janus Head with Inukshuk

Niviaksiak, Agnes et Pauloosie Takpanie, proposaient des travaux aussi passionnants qu'insolites.

Cet éventail de productions autochtones comprenait en outre dix-sept dessins à l'encre et aux crayons de couleur, conçus, entre 1981 et 1986, par Kananginak Pootoogook, de Cape Dorset, et qui mettaient en scène la vie dans les campements ou représentaient des chasseurs, des chevreuils et des oiseaux. L'un d'eux retenait plus particulièrement l'attention par la fluidité de ses lignes, la pureté du détail et l'audace de la composition. Il montrait, vue de dos, une *sedna* qui plonge dans les abysses, le corps tendu dans ce mouvement et, remontant vers la surface, les bulles produites par sa respiration. Ses doigts palmés sont écartés, ses cheveux, tressés serrés dans sa nuque, et sa queue puissante dirige ses évolutions. En revanche, les autres dessins présentaient pour la plupart un registre chromatique trop uniforme, et les postures statiques des sujets manquaient quelque peu de naturel et rappelaient les dessins de calendrier. (Guilde canadienne des métiers d'art, du 21 novembre au 31 décembre 1987.)

Lawrence Sabbath
(Traduction de Laure Muszynski.)

QUÉBEC

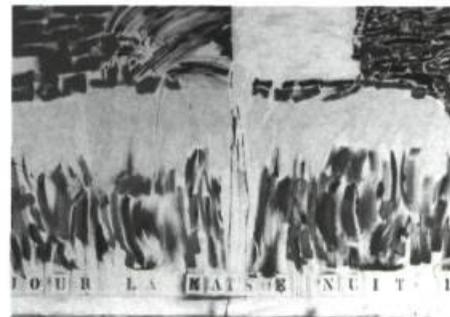
Prévert et ses amis

Après les Impressionnistes, le Musée du Québec se distingue avec un autre coup d'éclat de calibre international: L'Univers de Jacques Prévert, événement organisé, cette fois, avec la complicité de la Bibliothèque Nationale de Paris et la Fondation Maeght, de Saint-Paul-de-Vence.

Comprenant, en fait, deux expositions réparties en autant de salles, cette manifestation révélait, d'une part, avec Cent collages de Prévert, l'imagination incroyablement féconde de celui qui fut bien plus qu'un simple poète. A la rencontre de Jacques Prévert proposait, quant à elle, une incursion dans l'entourage du célèbre artiste français, mettant en scène des créateurs aussi connus que Magritte, Miró, Calder, Picasso, Chagall, Carné, Ernst, Brassai, et une vingtaine d'autres. Ce régal pour les sens et l'intellect a malheureusement été négligé par le public (moins de 25 000 visiteurs au lieu des 100 000 espérés), vraisemblablement en raison de la période de l'année (du 13 novembre au 10 janvier), plus propice, semble-t-il, à la course effrénée aux caudeaux dans les centres commerciaux qu'à la délectation esthétique dans les galeries et les musées...

N'empêche. Avec tous ces collages (présentés pour la première fois en Amérique), l'événement a étalé au regard de petits bijoux d'insolite et de merveilleux, d'impertinence et d'humour, dans un télescopage d'images au départ pourtant bien banales. L'autre section de l'événement, très touffue, témoignait, quant à elle, de l'effervescence intellectuelle (notamment du côté des surréalistes), au début du siècle et ce, tant en peinture qu'en sculpture, en photographie, en illustration et au cinéma. Voilà un stimulant bain de culture, qui augure d'autres échanges internationaux tout aussi féconds dans les murs de l'institution des Plaines d'Abraham. Vivement, d'ailleurs, son agrandissement, qui devrait être complété en 1990.

Dans un tout autre registre, la capitale a vu la célébration, pendant le trimestre d'hiver, des dix ans de la Chambre Blanche, doyenne des galeries parallèles de la région. Un colloque sur le rôle et l'impact des centres d'artistes au Québec, les 13 et 14 novembre, et une exposition collective (des *retrouvailles* entre membres anciens et récents plutôt qu'une rétrospective), tenue du 12 janvier au 7 février, sont les deux principales activités organisées pour la circonstance. Mais c'est en dehors de ces festivités qu'a eu lieu, à la Chambre Blanche, un re-



Richard Mill
RM 1340, 1987.
Acrylique sur toile; 195 x 300 cm.
(Photo R. Mill)

tour attendu: celui du peintre de Québec Richard Mill, (du 27 octobre au 22 novembre), moins présent sur la scène culturelle depuis la disparition des galeries Jolliet et René Bertrand. Imperméable au retour de la figuration des années 80, Mill poursuit le discours plastique formaliste qui a distingué la décennie précédente. Cependant, au fil des ans, l'artiste apprivoise les subtilités de texture et de chromatisme de l'expressivité lyrique. Résultat? D'exigeants tableaux *accidentés*, au système de moins en moins évident, tandis que s'accroît le frémissement de la surface, davantage personnalisée.

Le Montréalais Tom Hopkins a servi, pour sa part, du 29 novembre au 13 décembre, de troublants morceaux de peinture aux Voûtes de la Maison Boswell où, sans mièvrerie ni complaisance, les thèmes de la vie et de la mort – mais surtout la fragile frontière qui les sépare – étaient mis de l'avant. Fort denses émotionnellement, ces œuvres récentes mettent en scène un nageur près d'une barque ou encore des acrobates, autant de motifs servant à symboliser la lutte que chaque individu entretient avec lui-même, ou encore la quête d'équilibre à la fois physique, mental et spirituel dont notre époque se trouve si démunie. Hopkins continue de manifester, par ailleurs, une dextérité incontestable sur le plan de la composition et du traitement de la matière colorée, ce qui est loin de nuire à l'impact de son propos.

Son cadet de la métropole, Frank Mulvey, qui en était à sa première exposition individuelle (chez Madeleine Lacerte, du 24 janvier au 7 février), apparaît inspiré par le même souffle romantique, tout en conservant une facture plus classique. Ce peintre et dessinateur explore depuis peu l'imbrication de l'espace réel et de l'espace illusoire par l'entremise de métaphores, telles celle du reflet ou de son modèle (Mulvey a l'opportunité de vivre la gémellité). Si, au premier coup d'œil, les œuvres paraissent innocentes et sans écueil, une observation prolongée révèle une richesse d'interprétation qui laisse présager d'autres beaux moments de la part de cet artiste en début de carrière.

Marie Delagrave



Philip Fry
Le Jardin des vieux champs

Ainsi l'exposition de Philip Fry intitulée *Le Jardin des vieux champs*, du 19 janvier au 6 février, et comprenant une série de beaux instantanés discrets montés dans un ordre rigoureux et très calme, à travers lesquels il faut suivre l'entreprise d'un jardin véritable et inusité.

Ces fleurs indigènes, qui s'appellent poétiquement sabots de la Vierge ou seaux de Salomon, ont été longuement repérées, étudiées, protégées et souvent relocalisées dans une sorte de microcosme: le Jardin des vieux champs. Quelques kilomètres carrés à peine présentant des sols diversifiés qui vont du bois obscur aux berges ensoleillées de l'étang, en passant par la lande, l'ancien verger et même le quasi désert. Là-dedans flâne un petit chemin pierreux destiné à garder les visiteurs hors des plantations fragiles.

L'œuvre c'est bien sûr d'abord le jardin. On voudrait donc que la passion communicative de Philip Fry, que connaissent bien les visiteurs du site, prenne pour l'exposition la forme d'une bande sonore ou de quelques textes et schémas racontant l'aventure de ce mini paradis terrestre et permettant aux contemplateurs d'*entrer* dans les photographies, comme Alice dans le miroir.

Au même moment (du 17 janvier au 7 février), la très chaleureuse Galerie de l'Imagier, à Aylmer, affiche d'immenses pigments sur papier de Diane Génier. Noirs somptueux éclairés de lueurs et de silences blancs. Chevaux, feux et rumeurs de cor dans une nuit mythique. Nuit accueillante où bougent des ombres qui ne sont pas terribles mais fraternelles.

Diane Génier s'identifie bien à sa génération par une certaine manière d'utiliser les crayons, une certaine esthétique de la composition, mais elle s'en différencie tout à fait par l'absence de cynisme et de brutalité. On peut se tenir longtemps à l'aise et comme au chaud au centre de l'univers créé par les grands pastels, et là, se remettre à espérer.

Suzanne Joubert

TORONTO

Shirley Wiitasalo, au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario

On pourra voir, cette année, à London, Thunder Bay et Winnipeg, l'exposition d'œuvres récentes, de 1981 à 1987, de Shirley Wiitasalo qui s'est tenue au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, du 18 décembre 1987 au 28 février 1988, et que commente Philip Monk dans le catalogue qu'il lui consacre.

Ce qu'on verra, c'est une vingtaine de tableaux qui sont autant de discours sur le thème de l'image et ses rapports avec le spectateur.

La plus ancienne source d'images est la nature, mais la nature est aujourd'hui menacée, comme dans un paysage aux couleurs fauves que resserrent deux pans noirs latéraux de matière indéfinie encadrant, au premier plan, une plante noire, géante.

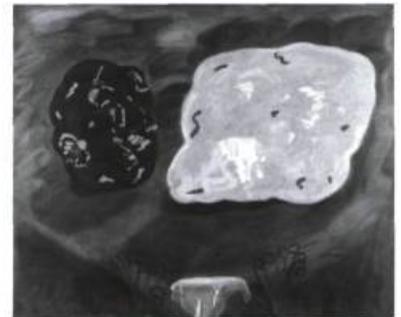
Suivent des images qui nous viennent de livres séminaux comme la Bible, qu'évoque un tableau sans titre où une maison de banlieue, entourée de verdure, flotte pleine d'espérance, comme l'arche de Noé, dans un univers pourtant noyé.

A un tout autre niveau se situent des images issues de bandes dessinées, qui proposent des modèles de vertu civique et de justice, comme Superman.

Puis le celluloid succède à la nature, aux livres et à tous les êtres de papier qu'il tend à remplacer comme source principale d'images. *Famous Face*, c'est Marilyn Munroe, bien sûr, la star, la femme objet, mais c'est surtout l'image usée, *jetable*, de l'actrice qu'on retrouve dans une mare infecte entourée d'ordures.

Viennent enfin un torrent d'images que déversent les mass-media. Images violentes, agressives que rendent obsédantes la répétition, la crudité des détails et le gros plan qui plonge le spectateur au cœur de tous les drames, lui imposant un rôle qu'il n'a pas cherché et qui le remplit de confusion.

L'image projetée, déformée au départ, mutilée par la suite et lancée sur les ondes comme un produit intact, enrichi même, plus vrai que vrai, envahit l'intimité du spectateur et ressurgit à tout pro-



Shirley Wiitasalo
Beautiful Garden, 1981.
Huile sur toile; 152,4 x 182,9 cm.
Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario.

OTTAWA

Philip Fry L'art des jardins

La Galerie Ufundi d'Ottawa, magnifiquement située sur la Promenade Sussex, à quelques centaines de mètres du Musée des Beaux-Arts du Canada, a le mérite de présenter depuis quelque temps une production locale à faire mentir tous les préjugés entourant l'art dont le contexte est régional.

pos, au moment même où il s'y attend le moins, dans un *Beau jardin*, par exemple, où la tranquillité du décor est troublée par des visions d'émeutes et de répression. Ces images, venues de partout, banalisent tout et rendent superficielles les questions les plus profondes.

Restent les métaphores de Shirley Wiitasalo, qui reconnaît les inquiétudes de l'homme seul en face de la mort présente sous la forme d'une bouche monstrueuse, d'un crâne qui figure aussi une explosion de bombe atomique ou encore d'un couloir souterrain habité par une seule sculpture qui répond à l'énigme du labyrinthe (*Green Mirror with Sculpture*), qui est peut-être aussi celle du sphinx.

Il revient au spectateur, comme à Oedipe, de décoder ces images troublantes.

Les aquarelles de Dartnell

De l'œuvre picturale de George Russell Dartnell (1799/1800-1878), médecin dans l'armée britannique, ce qu'on retient surtout, ce sont les quelque cent cinquante aquarelles peintes entre 1835 et 1844, lors de son séjour au Canada.

Comme bien des voyageurs, Dartnell cherche et retient l'élément exotique (portraits d'Indiens, canoë de maître), le détail étonnant qui frappe l'imagination (pont de glace, route en accordéon), la splendeur d'un site justement renommé (Niagara).

De Montréal, il note les banquises qui, poussées par un courant vif, sont projetées sur les édifices en bordure du fleuve. De Québec, il nous a laissé d'excellentes vues de la cathédrale, des chutes Montmorency et de l'hôtel du gouvernement.

Mais la série la plus remarquable et la plus dramatique est celle qui raconte le naufrage, survenu le 4 novembre 1843 devant Cap Chat, du «Premier» sur lequel il se trouvait.

Cette collection, qu'a soigneusement documentée Honor de Pencier dans le catalogue qui accompagne l'exposition tenue au Musée Royal de l'Ontario, du 26 septembre 1987 au 28 février 1988, et qui est intitulé *Posted to Canada. The Watercolours of George Russell Dartnell* et qui est édité à Toronto et à Oxford par: Dundurn Press, en 1987 (112 p.), offre un grand intérêt historique, car elle constitue un document de toute première importance sur la vie qu'on menait à l'époque au pays.

Pierre Karch

VANCOUVER

Travaux récents de Gordon Smith

Dans les grands acryliques de Gordon Smith, les couches épaisses de peinture s'enflent et se brisent sur la surface de la toile, pour recréer la puissance émotionnelle des paysages de la Côte Ouest.

Grâce à l'utilisation des méthodes de l'expressionnisme abstrait, le travail de Smith est passé, en quarante ans, de l'abstraction pure et de la netteté du style *hard edge*, à une peinture de paysages, souvent de ciel et de mer, formellement construits, et mettant l'accent sur la notion d'horizontale. Dans son travail récent, Smith a abandonné les plans horizontaux pour se lancer dans un intense corps à corps avec la peinture appliquée sur la toile. Les résultats de cette lutte nous sont montrés dans une exposition de ses dernières peintures, lesquelles nous transportent au cœur de la forêt primordiale de la Côte Ouest et, par association, au cœur des zones d'ombre que chacun de nous cache en son esprit.



Gordon Smith
Rainforest VI, 1986.
Acrylique sur toile; 122 x 107 cm.
(Photo Jim Jaudine, gracieuseté du Musée des beaux-arts de Vancouver)

L'exposition est organisée chronologiquement, de 1985 à 1987. En accrochant les tableaux dans l'ordre même dans lequel ils ont été peints, Smith nous révèle, de façon vivante, les modifications qui ont marqué son style, au cours de sa quête pour trouver la manière de saisir l'essence même de la forêt – à la fois, la sorte particulière de lumière qui y règne, et les sentiments qu'elle fait naître. Dans ses travaux de 1985, par exemple, Smith lutte pour se débarrasser du penchant pour l'horizontal qui marquait son travail précédent, et cette lutte est inscrite dans sa représentation des fissures irrégulières et des plis qui creusent les formations rocheuses et les cascades que l'on trouve dans les environs de Squamish, C.-B. En 1986, Smith met délibérément l'accent sur le plan vertical dans une série de travaux sur la forêt primitive. Des multitudes d'arbres, s'élançant à une grande hauteur, disparaissent dans une couleur sombre et triste, rayée occasionnellement d'un trait de lumière. Ces peintures mon-

trent comment une marche dans la forêt primordiale peut mêler le sentiment d'oppression, créé par la profondeur de l'ombre, à la vivacité de la perception, quand un rayon de soleil égaré éclaire l'extrémité d'une fougère, ou joue sur l'écorce d'un arbre.

En 1987, Smith étudie ses réactions, après plusieurs voyages effectués dans le nord des Îles de la Reine-Charlotte, dans une série de travaux qui poussent à la limite son goût pour les couleurs sombres et presque boueuses. Ces peintures sont sur le point d'être menaçantes, tant elles disent la décomposition et l'humidité pourrissante de cette nature sauvage et primitive. Elles deviennent, parfois, presque trop repoussantes et jouent peut-être ainsi leur rôle d'objets d'art – questionner et troubler le spectateur, pour l'amener à une plus grande compréhension de la puissance de la nature.

Comme Keith Wallace, le commissaire de l'exposition, le fait remarquer dans le catalogue, les peintures de Smith sont le résultat de sa «continue recherche d'une rencontre esthétique entre le paysage et l'abstraction... (laquelle) de plus, exprime son engagement vis-à-vis du monde qui l'entoure, et le désir de trouver un moyen d'en rendre compte». Quand un des tableaux de Smith mêle cet engagement à un heureux traitement de la peinture, il en résulte un travail dans lequel nous nous sentons engagés, et une meilleure connaissance, pour nous, du monde de la nature, et de la place que nous y tenons. (Musée de Vancouver, du 20 novembre 1987 au 10 janvier 1988.)

Carol M. Cram
(Traduction de Jean Dumont.)

HALIFAX

Une installation de photographies et de films de Wyn Geleynse

Il n'est pas besoin de grands philosophes pour susciter, chez ceux qui s'intéressent à ces sujets, la conscience des relations qui lient le temps et la relativité. Les six pièces d'une installation de films et de photographies, présentées sous forme de statues, par Wyn Geleynse, à la Eye Level Gallery, d'Halifax, du 12 au 30 janvier 1988, traitent en effet de la question avec autant d'efficacité.

Geleynse, peut-être délibérément, a omis de donner un titre à l'ensemble de son installation. Les titres des six pièces individuelles semblent, de toute façon, suffisants pour se faire une idée. Ce sont six objets montés sur des piédestaux, qui rappellent donc une manière plus traditionnelle de construire des monuments. Au sommet de chaque piédestal se trouvent des projecteurs reconditionnés avec des films en boucle et quelquefois, hors de l'espace du piédestal, des photogra-



Wyn Geleynse
Home Movie (détail d'installation), 1988.
 Photographie et film.
 (Photo Wyn Geleynse)

phies inanimées. Même si le propos de l'ensemble est l'interaction entre le film et les photos inanimées – un commentaire sur la nature du temps – chaque installation individuelle peut être considérée comme un objet mécanique ou esthétique indépendant.

Les titres des six pièces autorisent des interprétations variées et pleines d'ironie. *Home movie*, par exemple, comprend deux cadres à photo, l'un vide, l'autre occupé par l'image d'un salon, avec une fenêtre en saillie, et contenant un projecteur et un écran. En dehors de la pièce, cadré en face de l'écran, un spectateur est assis, qui non seulement regarde le mini-écran dans sa pièce, mais aussi tourne occasionnellement la tête, comme s'il essayait de communiquer avec le spectateur qui se trouve en dehors de son espèce de cadrage «à la Pinter». C'est une tentative pathétique, car il est bien clair que, ni lui ni le spectateur ne peuvent espérer briser la glace, sans briser également l'illusion créée par l'artiste. La pièce résume le thème de l'ensemble de l'installation: les préoccupations de l'artiste à propos du temps, le temps d'une photo faisant face au temps d'une autre photo, «un genre personnel d'archéologie», dit Geleynse.

Family Portrait va plus loin dans l'ironie, et laisse un vague sentiment de tristesse. La pièce est basée sur une photo d'amatour, tirée du propre album de famille de l'artiste. Pour pouvoir surimposer les images du film sur la photo inanimée, l'artiste a dû retourner à l'endroit où la photo avait été prise à l'origine. Il s'agit d'une photo tristement traditionnelle. Le fils, assis sur un canon, est placé entre ses parents, la fille est au côté de son père, et la mère est isolée du reste de la famille. L'artiste se situe ici en face d'un cliché familial dont il a déjà fait partie. Le cliché fixe est animé par le trafic automobile à l'arrière-plan, et par le film venant placer l'image du fils devenu adulte, à l'endroit qu'il occupait à l'origine. L'artiste, sur le film, a l'âge qu'avait son père quand la photo fut prise.

Une des meilleures choses que l'on puisse dire, à propos de cette installation, c'est que Geleynse n'a pas peur de la beauté. Ne tenant pas compte des opinions à la mode prévalant dans le monde de l'art, il a créé, par exemple, *I dream of a Fountain*. Un miroir carré est posé sur

le piédestal; sur le miroir, un bol rond, en verre, est rempli d'eau colorée en rouge. Une pièce rectangulaire de verre dépoli, portant l'image d'un nu assis, jaillit du liquide rouge comme Aphrodite. Et le tout est animé par la projection d'un film. Le spectateur n'est pas immobile, dans cette image, il passe de l'eau au feu, et en sort purifié.

Dans *Home*, l'artiste examine encore un autre aspect du temps: la motivation. Dans une maison de verre fumé, un homme est assis, comptant de l'argent, passant le temps. L'impression d'immobilité est soudain transformée par un second homme qui émerge du personnage assis, le frappe, discute avec lui en gesticulant. Puis les deux se confondent de nouveau, et l'ambiance retourne à l'apathie.

En gros, dans cette pièce, l'art de Geleynse s'intéresse aux idiosyncrasies du temps, le temps comme ennemi de l'homme, le temps comme ami de l'homme, le temps indifférent à l'homme. L'artiste n'impose jamais une interprétation. Se tenant à l'arrière-plan, il l'oriente peut-être subtilement, mais essentiellement, il laisse le spectateur libre de se lancer dans de profondes réflexions philosophiques, ou de simplement regarder les six objets installés sous l'angle esthétique, ou encore, de les considérer comme de curieux mélanges d'anciennes et de nouvelles sensibilités. Cela fait que le spectateur quitte l'exposition, dans un état d'esprit proche de l'exaltation du temps des vieilles lunes. Beauté n'est plus un mot immonde, et bricoler intelligemment avec des gadgets mécaniques assujettis au passage du temps, est une occupation que l'on redécouvre, habilement liée aux problèmes de l'homme post-moderne.

Astrid Brunner

(Traduction de Jean Dumont.)

LONDRES

Le centenaire de Diego Rivera

La Galerie Hayward, de Londres, célébrait récemment le centième anniversaire de la naissance de Diego Rivera, le grand muraliste mexicain, par une exposition regroupant plus de deux cents ouvrages du peintre. Dans son œuvre tout entier, Rivera s'est attaché à rendre hommage à la classe ouvrière de son pays. Au cours de son existence aventureuse, ce personnage réalisa, au Mexique et aux États-Unis, pas moins de vingt-trois murals d'importance majeure. Ses activités politiques ont soulevé des controverses, du double fait de son ralliement aux principes de la révolution et de son comportement anarchique au sein du parti communiste mexicain. La destruction d'un mural qu'il conçut pour le Centre Rockefeller, de New-York, et dont il refusa de supprimer le personnage de Lénine

qui figurait dans la composition, constitue un bon exemple du genre de situation que ses positions engendraient.

Les dessins de Rivera sont magnifiques, et les plus réussis d'entre eux restent sans contredit ceux qui montrent l'homme au travail, qu'il soit ouvrier de filature, plâtrier ou machiniste dans une usine. Curieusement, l'artiste a également produit plusieurs paysages à l'aquarelle, d'une délicate sensibilité, tel celui, presque abstrait, de la campagne majorquaise. Sa réalisation la plus magistrale dépeint le peuple mexicain, dans des murals qui décorent le ministère de l'Éducation, à Mexico, et qui évoquent le Mexique moderne, ses terres et ses gens, exaltant les grandeurs de la révolution. Cette création exigea cinq années de travail, soit de 1923 à 1928, et témoigne de l'influence notable des fresques de la Renaissance italienne – de fait, l'artiste a séjourné en Europe, de 1911 à 1921, à l'époque de la révolution mexicaine. L'œuvre de Diego Rivera joua un rôle considérable aux États-Unis, rôle qui se concrétisa, dans les années trente, par l'appui de la WPA aux artistes chargés d'exécuter des ouvrages d'art public, et qui se fit sentir chez d'autres artistes, dont Thomas Hart Benton.

En complément de cette exposition, la Galerie Hayward avait inscrit à son programme *Le Regard des artistes sur la Grande-Bretagne contemporaine*, événement non dénué d'intérêt, mais où manquait la profondeur de sentiment qui imprègne l'œuvre de Rivera. Le propos en était de présenter un historique de la société britannique de notre temps. Contrairement au Mexique, cependant, la Grande-Bretagne des années quatre-vingts n'offre guère d'homogénéité. La vie en Écosse et au Pays de Galles, ou même en Irlande du Nord, n'a en effet pas grand chose à voir avec celle des Antillais ou des Sikhs, ni avec les problèmes de violence et d'agressions raciales, à Londres ou Birmingham. Les peintures de Ken Currie sur la vie à Glasgow s'avéraient néanmoins remarquables, tout comme *The Londonist*, de Kitaj, tandis que la toile d'Alain Miller représentant Margaret Thatcher se révélait très peu convaincante et tout bonnement dépourvue d'originalité.

Entre autres manifestations récentes importantes, signalons Fernand Léger, à la Galerie Whitechapel, et *L'Âge de la chevalerie*, à l'Académie Royale, exposition plutôt décevante à mon sens, car elle ne reflétait guère l'âme de cette période et, exception faite de quelques superbes coupes et bijoux somptueusement ouvragés, ne s'attachait qu'aux éternels mêmes vestiges, sans entrer dans la moindre considération sur le quotidien médiéval. Et ne parlons pas des tee-shirts de mauvais goût, ni de l'armure factice de chevalier, en vente à la boutique! Il ne fallait certes pas s'attendre à un tournoi, mais je suis bien convaincue que la vie dans l'Angleterre des treizième et quator-



Diego Rivera
Our bread, 1928.
 Murale; 204 x 158 cm.
 Mexico, Ministère de l'Éducation.

zième siècles n'était pas si totalement morne et terne.

De nouvelles galeries et de nouvelles revues d'art naissent en Grande-Bretagne, plus particulièrement à Londres, qui compte depuis peu cinquante nouveaux établissements, et l'on sent se développer un sentiment de confiance accrue à l'égard de l'art contemporain, ainsi qu'une participation plus effective de la part des autorités municipales. La politique de Thatcher, essentiellement axée sur l'entreprise privée, a créé, il est vrai, un grand fossé entre le nord et le sud, et entre les riches et les pauvres, mais le monde des arts ne pourrait-il pas, malgré tout, bénéficier de manière plus équitable de la prospérité que connaît la capitale, pour le plus grand avantage de tous? Il est trop tôt pour le dire.

Heather Waddell

(Traduction de Laure Muszynski.)

PARIS

Généralités d'artistes

Près de douze ans nous séparent du choc et de la controverse suscités par la série des *Exotic Bird*, de 1976-1978, du peintre américain Frank Stella. Ce qui avait été vu, à l'époque, comme des motifs décoratifs découpés, au «mauvais goût» volontaire, prend forcément, aujourd'hui, une toute autre dimension. Le recul des années aidant, ces toiles au relief exubérant, où les mouvements d'ombre et de lumière s'allient à une gamme colorée très riche, répercutant le jeu des matières picturales, se lisent maintenant comme un regain annonciateur de liberté vers une abstraction débarrassée de toute rigidité dogmatique.

Parti d'une grande rigueur géométrique, Frank Stella se sera, en définitive,

beaucoup intéressé aux subversions de structure qu'il pouvait en déduire pour toujours déborder toute la problématique des dimensions traditionnelles du tableau. De la linéarité déductive du minimalisme d'avant 70 à ses bas-reliefs, où s'imbriquent des codes spatiaux multipliés en confrontation, la peinture de Stella se pose ainsi en une entreprise de définition et d'opportunité de l'esthétique abstraite.

En reprenant, en une première rétrospective parisienne, l'exposition sur Stella après 1970, organisée par William Rubin, au Musée d'Art Moderne, de New-York, en 1986, et en y rajoutant des œuvres antérieures à 1970, le Musée National d'Art Moderne du Centre Pompidou propose, jusqu'à la mi-août, un réexamen de cette trajectoire. S'inscrivant en contraste mais non en discontinuité avec les *Black Paintings* du départ, elle apparaît comme une des plus significatives de la réflexion des années 60 et 70, alors que la peinture n'avait de cesse que de redéfinir ses propres limites.

Débutant par un refus de l'émotion et une sorte d'indifférence à ce qui n'est pas purement pictural ou sensualisme chromatique, l'entreprise de Stella, qui affirme la prépondérance du tableau-objet, me semble pourtant tributaire de certains des grands débats de la génération qui l'a précédé et dont il établit une lointaine synthèse. Après 1970, Stella questionne les grandes polarités entre la gestualité et la géométrie qui a marqué les années 1950. De même qu'il assouplit sa position sur l'emprise du surréalisme liée à la puissance interne de l'être et à une certaine théâtralité contre laquelle il n'érigera plus les mêmes remparts de protection¹. Sur ces années 50 méconnues mais pourtant plus que jamais reportées au goût du jour par la mode et l'actualité du marché, le travail de l'historien peut enfin commencer à s'exercer.

C'est le 30 juin que s'ouvrira (jusqu'à la mi-octobre), au Centre Pompidou, une importante exposition organisée dans la grande galerie du cinquième étage et consacrée à ces étonnantes années-phares. S'appuyant sur la grande convergence internationale qui marque l'époque, l'exposition s'attachera à reconstituer, derrière l'abondance des créations d'alors, de nouvelles tentatives de classification. Ces Années 50 veulent ainsi rapprocher les artistes au-delà de leur nationalité et des groupes auxquels ils ont appartenu. Il s'agit de montrer comment les mêmes problèmes de création cohabitent et sont à l'œuvre chez des créateurs très divers d'apparence et même autrefois rivaux selon les polémiques de l'époque. Loin d'être un tableau d'honneur ou un bilan d'époque, cette exposition veut être avant tout une première lecture active.

Une partie de la production artistique du vingtième siècle traduit un besoin de ressourcement qui prend la forme d'un voyage en arrière vers l'essence même de la création. Durant les années 50, la

fascination pour l'art brut, les artefacts de la préhistoire, et l'intérêt pour les cultures primitives ont été avivés par les recherches d'un Levi-Strauss ou d'un Leroi-Gourhan.

C'est à partir de cette thématique féconde et sous le signe d'un croisement entre certaines préoccupations, communes aux arts visuels, à l'ethnographie et à l'archéologie, qu'est née la série d'expositions *Un temps... Deux lieux*.

La manifestation vise à documenter et à éclairer cette forme d'appropriation de l'élémentaire et du primaire qui se concrétise en se théorisant, au début des années 70. La création se teint alors d'ethnologie, marquant d'un sceau puissant et primitif la démarche de certains artistes. Une façon aussi de se référer au passé pour mieux marquer le présent. Selon le parti pris des organisateurs, certains artistes témoins de cette inspiration *préhistorique*, en Europe, ou *amérindienne*, en Amérique du Nord pourront ainsi confronter des œuvres faites au début des années 70 avec leurs travaux actuels. Transocéanique dans ses localisations, *Un temps... Deux lieux* multipliera, en outre, les itinéraires d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, en s'appuyant sur les efforts de régionalisation de l'art qui ont alors vu le jour, en un concept joliment éclaté. Les artistes européens Nils Udo (à la Maison de la Culture du Poitou-Charente), Vialat, Betholin et François Bouillon (à la Maison de la Culture de La Rochelle) et Richard Long (au Musée des Beaux-Arts de Poitiers) présenteront des œuvres anciennes, tandis que le Musée du Bas-Saint-Laurent à la Rivière-du-Loup et ses abords immédiats seront, dès juillet, le théâtre d'installations récentes de ces mêmes artistes, alors que se fera ainsi le sondage de toute une génération. En parallèle, trois artistes du Québec, Bill Vazan, Lise Labrie et Irene Whittome y présenteront notamment des œuvres antérieures, tandis qu'ils seront invités à concevoir une installation en France dans la région d'accueil du Poitou-Charente (du 20 juillet au 30 septembre), à Brouages, pour Bill Vazan, et à La Rochelle, pour Lise Labrie. Irene Whittome réalisera une installation à l'orangerie du Muséum d'Histoire Naturelle de La Rochelle. Des ethnologues feront une lecture inédite de ces marquages intemporels ou de ces traces, quelquefois éphémères, qui retiennent des éléments communs de la cohérence de tout établissement, dans un désir d'évoquer l'*essentiel*.

Cette fascination pour les mémoires *préhistoriques* est-elle à rapprocher de la fascination exercée par l'art nègre sur les cubistes et les expressionnistes et de celle de l'art japonais sur les impressionnistes et les peintres gestuels des années 50? Quoi qu'il en soit, avec Le Japonisme en Europe (jusqu'au 15 août), le Musée d'Orsay fait un tour d'horizon de ce phénomène, permettant de découvrir son ampleur à la fin du 19^e siècle et au début du 20^e, et définissant ainsi d'autres générations d'artistes.

René Viau