

Expositions

Volume 36, numéro 145, décembre 1991, hiver 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53686ac>

[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

(1991). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 36(145), 60–74.

EXPOSITIONS

MONTRÉAL

UN ÉCHANGE
CANADA-
AUTRICHE

Galerie Trois Points et
Galerie Frédéric Palardy, du
29 mai au 15 juin 1991.

Pendant «Entrée libre à l'art contemporain», au mois de novembre 90, deux galeries montréalaises entrèrent en contact avec deux galeries viennoises exposantes, Ariadne et Lang. Suite à ces fructueuses discussions, la ville de Kems, en Basse-Autriche, invitait en mai dernier treize galeries québécoises à présenter un de leurs artistes (Irene F. Whittome, Jennifer Macklem, Marc Garneau,...) à la manifestation «Die Kunst 91». Un mois plus tard, cinq artistes autrichiens exposaient à Montréal leurs oeuvres récentes. Leur production est significative d'une tendance de l'art germanique contemporain qui fait place aux traces d'écriture et réfute les formats traditionnels de la peinture. La galerie Trois Points expose des oeuvres sur papier de quatre jeunes artistes représentés par la galerie Ariadne. Ces derniers exploitent la gamme des couleurs de terre



Oliver Dorfer,
Sans titre, 1990.
87,5 x 61,5 cm.

et s'intéressent aux effets de texture. Évoquant des pages de manuscrits anciens, les images de Marbod Fritsch mélangent les écritures fines et les formes géométriques. Ratures et gribouillages évoquent «le non dit», l'erreur, l'accident converti en dessin. Des égratignures produites par l'arrachement de rubans adhésifs, créent des surfaces rêches qui permettent une meilleure adhérence du crayon sur le papier. *Genese der Zeichnen* est une série de dessins expressionnistes d'Oliver

Dorfer. Le noir profond du fusain dramatise des formes ouvertes et inachevées qui parfois se dédoublent. Pour mémoriser son passage, l'artiste n'hésite pas à maculer la feuille de papier de traces de doigts. Les dessins de Martina Tscherni présentent, tout au contraire, des traits à peine appuyés. Une iconographie enfantine d'une gaieté naïve, engin spatial et petit monstre, signes hiéroglyphiques, évoluent sur un papier jauni. Le quatrième artiste, Hubert Schatz, apporte la note la plus colorée

de l'exposition. Une belle harmonie de bleu, brun et bordeaux animent ses trois compositions.

La galerie Frédéric Palardy expose les oeuvres de Robert Kabas (artiste de la galerie Lang). L'écriture est toujours présente mais ici il s'agit d'une écriture mécanique puisque les petits formats nous révèlent des mots dactylographiés. Un des motifs favoris de l'artiste, une sorte de structure architecturale éclatée, anime avec dynamisme les compositions et semble signaler les multiples points de vues de la représentation moderniste. L'oeuvre de Kabas fait allusion à l'art du passé. De nombreux tracés de crayon qui sillonnent les oeuvres rappellent les anciens traités de géométrie. Parfois, de curieux putti dessinés côtoient une peinture gestuelle et abstraite. Conséquemment, cet amalgame de styles oblige le spectateur amusé à décortiquer chaque image. L'échange effectué avec ces deux galeries autrichiennes est une première au Canada. Nous devrions encourager ce genre de manifestations qui a l'avantage de diffuser l'art contemporain européen et qui exporte l'art canadien dans la communauté européenne.

Sylvie Ollivier

TÉLÉVISIONS : DES INSTALLATIONS D'ART MÉDIATIQUE

TéléVisions, exposition présentée chez PRIM du 10 au 30 mai 1991.

À l'heure où le spectateur se fait «visiteur de l'œuvre», pour reprendre l'expression de Luc Courchesne qui a organisé une audacieuse exposition chez PRIM le printemps dernier, il est temps de revoir nos critères esthétiques, et d'adapter nos jugements aux nouvelles dimensions de ces œuvres. Il est vrai que ces installations nous prennent au dépourvu ou qu'elles rejoignent, ce qui est assez paradoxal, un «œil déjà fatigué» par des effets et des images qui se répètent. Mais si l'image est parfois pauvre, c'est que l'accent porte sur une autre dimension : le dispositif, et avec lui, le renouvellement du rôle de spectateur.

À ce chapitre, **TéléVisions** offrait une grande variété d'exemples. L'installation la plus spectaculaire était aussi la plus exigeante pour le visiteur qui devait se transformer en balladeur-cycliste faisant avancer le parcours, des paysages canadiens sur un écran géant, à son rythme de croisière. Cette installation de la torontoise Nancy Paterson rendait très bien, sur le plan métaphorique et littéral, le mouvement du spectateur amené

à déployer une importante énergie à la poursuite de l'image. L'ampleur du spectacle, sa qualité et son étendue ont toujours reposé sur le regardeur, même si l'œuvre et l'artiste retenaient toute l'attention.

L'installation de l'américain Jim Campbell est aussi des plus suggestives à ce sujet, bien qu'elle reste dans l'ordre du spéculaire. Le spectateur se retrouve à l'écran, par un système de vidéo feedback, mais son image est gagnée par les flammes dont on entend le crépitement. La participation du visiteur est minimale, mais son image est centrale, concrètement et, encore une fois, métaphoriquement. C'est lui qu'on immole.

Une œuvre interactive du français Benjamin Bergery permet de se constituer une fiction à la carte grâce à un «piano à images». Chaque touche du clavier actionne une séquence vidéo. On peut varier les scénarios à l'infini, selon son humeur ou son style.

Plusieurs installations présentaient des portraits. Le vidéodisque, les hypermédiats et la vidéo s'y prêtent très bien. Ils permettent de satisfaire un besoin que d'autres techniques ont fait naître et que la photo avait répandu : réaliser son musée personnel, musée sonore et cinétique. Louise Guay, qui a produit un nombre impressionnant d'œuvres dans le domaine des nouvelles tech-

nologies, a fait son autoportrait professionnel. Luc Courchesne nous invitait à questionner deux personnes, dont Claude Jutras. Henry See nous amenait, à l'aide d'une mise en scène ludique, à pénétrer dans l'univers des souvenirs d'enfance. Même l'installation de la Société de conservation du présent s'apparentait au portrait en présentant un répertoire de leurs diverses réalisations poético-dadaïstes.

TéléVisions exposait aussi des œuvres infographiques et des bandes vidéos. Si les diverses installations étaient inégales sur les plans esthétique et technologique, certains artistes maîtrisent une technologie plus avancée, d'autres possèdent l'art de transcender le caractère purement technologique pour faire chanter les puces électroniques, elles ouvraient toutes sur la question de l'avenir de l'art et du spectateur.

Quand on demande à des dispositifs de réagir en temps réel, au spectateur d'interagir, à l'artiste de s'effacer derrière le rôle de plus en plus actif du spectateur qui choisit son parcours, et prend des chemins de traverse, on appelle une esthétique jouant sur le combinatoire, le permutatif, l'itératif. Une esthétique qui devrait nous rendre plus sensibles à notre rôle de spectateur.

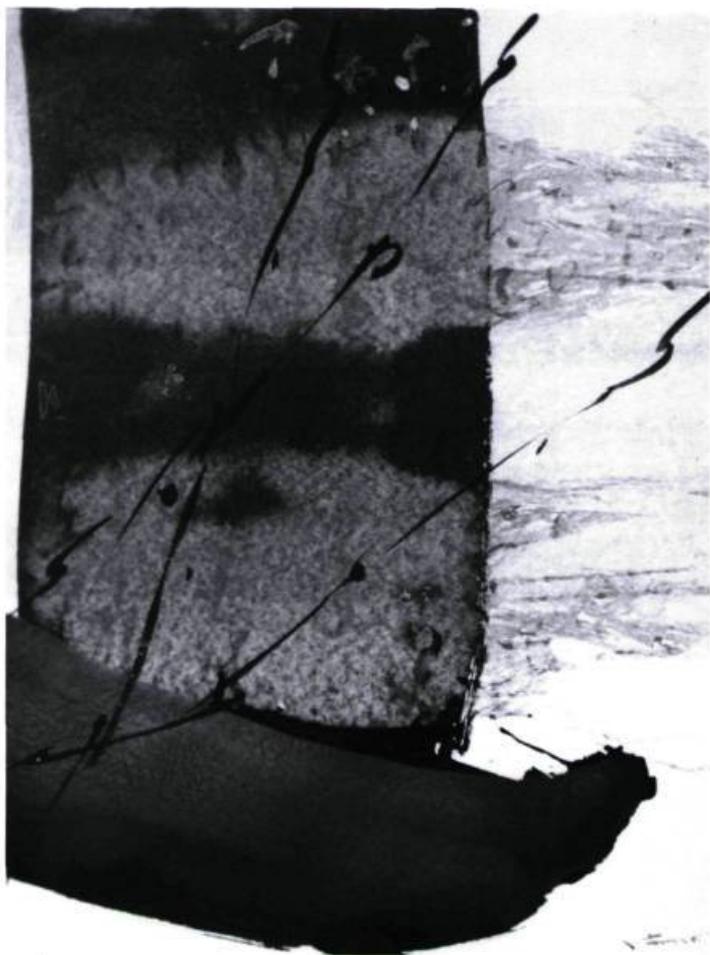
Louise Poissant

LES ÉLANS DU PINCEAU DE HACHIRO KANNO

Galerie Cultart, du 8 mai au 8 juin 1991.

«Dans le roman du Prince Genji on rappelle que le premier gel ajoute aux feuilles de chrysanthème un liséré cramois particulièrement émouvant» Michel Butor, *Flottements d'est en ouest*.⁽¹⁾

C'est au cours d'une visite à Paris, en décembre 90, que Sylvie Quesnel, alors directrice artistique de la galerie Cultart, a rencontré Hachiro Kanno dans son atelier du Bateau-Lavoir. Cet artiste japonais, vivant dans la capitale française depuis près de vingt ans, a reçu une première formation artistique au Japon et a obtenu son diplôme de l'École nationale des beaux arts de Paris en 1973. Ainsi sa production est une symbiose entre les courants traditionnels du Japon (influence de l'art du «sho», écriture japonaise au pinceau) et ceux de l'art contemporain. En effet, au cours des dernières années, l'artiste a réalisé de nombreuses installations et performances. Il a également conçu des costumes de théâtre pour l'Opéra de Paris en 1981. Hachiro Kanno expose principalement en France, au Japon et aux États-Unis. Chez nous, sa production fut présentée une première fois, en 1986, à la Guilde Graphique de Montréal. Pour sa seconde exposition canadienne, il présente chez Cultart des œuvres récentes sur papier, titrées «Permanescence».⁽²⁾ La plupart sont fragmentées. L'œil du spectateur doit alors reconstituer ce puzzle d'images pour retrouver l'entièreté de l'œuvre. Des formes ouvertes et géométriques animent ces encres colorées. Le blanc du papier fait ressortir l'austérité du noir ; un bleu clair,



Hachiro Kanno,
Zé Automne (détail), 1990.

symbole de l'infinité du ciel et de la mer, relie souvent les diverses parties de cette peinture. À la manière d'un point d'exclamation, quelques traces de rouge scandent les images. Le gris pâle est surtout réservé aux lignes floues et aux éclaboussures. Imprégné de la philosophie Zen, Kanno se plaît à montrer dans ses œuvres les interactions entre le plein et le vide. Les motifs sont généralement placés dans la partie inférieure de l'image, laissant ses trois-quarts supérieurs vides. Cette solution rappelle curieusement les compositions des tableaux de Jacob Van Ruisdael, peintre néerlandais du XVII^e siècle. Une installation vient compléter l'exposition. Un alignement de pierres grises, tatouées d'encre

bleue et posées sur de petits coussins de soie blanche, jonchent le sol de la galerie. Ramassées par l'artiste dans une rivière du Québec, ces roches symbolisent les flots et soulignent ici la fluidité de la peinture de Kanno. «Permanescence» est l'ultime exposition de la Galerie Cultart. Fondée en 1980 par le docteur Peides, décédé en juin dernier, cette galerie a su combiner dans une programmation habile la production de jeunes artistes québécois avec celle d'artistes reconnus.

Sylvie Ollivier

(1) *En compagnie de Michel Butor*, Musée des Beaux-Arts de Valence, du 7 mars au 28 avril 1986.

(2) Notons que le Musée d'art contemporain de Montréal a fait sa première acquisition d'une œuvre de Kanno, exposée à Cultart.

PAPETERIE SAINT-ARMAND

Douze ans, douze artistes, Galerie Occurrence, du 8 mai au 2 juin.

En 1979, un M. David, Carruthers membre d'une vieille famille canadienne de fabricants de papier, décidait de fonder à Montréal, au 950 rue Ottawa, la Papeterie Saint-Armand.

Il s'agit d'une entreprise plus artisanale qu'industrielle, puisque le papier y est fabriqué à la main, selon de vieilles recettes qui ont fait depuis longtemps leurs preuves.

Au surplus, cette entreprise se spécialise dans la fabrication du papier pour artistes et offre à ceux-ci la possibilité de travailler sur place, «au moulin», ou, s'ils le préfèrent, elle confectionne pour eux la pâte de papier selon leurs spécifications. Elle offre aussi de multiples «versions» de feuilles de papier prêtes à utiliser pour l'aquarelle, la calligraphie, l'eau-forte, la lithographie, le fusain, le pastel, le crayon, la reliure, etc...

L'entreprise a pour but premier de produire du papier d'une qualité la plus parfaite possible, avec un facteur pH (degré plus ou moins élevé d'acidité, de 0 à 7, et d'alcalinité de 8 à 14) se situant aux alentours de 7, indiquant une neutralité idéale: le papier alors ne se corrodera pas lui-même et ne changera pas de couleur; s'il est blanc, il restera blanc.

Quant à la matière constituante, le moulin Saint-Armand utilise des fibres de coton pour le papier destiné à la sérigraphie, l'eau-forte, la

lithographie, et des fibres de lin pour le papier d'aquarelle et de calligraphie.

Collectionneurs et artistes, sachez ceci: le papier le meilleur et le plus durable est celui 100% fibre de lin avec un pH de 7. Un tel papier durera plusieurs siècles sans s'altérer —moyennant des conditions normales de conservation, cela va de soi. Mais le papier, ce n'est pas seulement une surface uniforme très mince. C'est d'abord de la pâte, de la texture, on peut la façonner en épaisseur, créer en la travaillant, y mêler d'autres matériaux...

C'est ce qu'a prouvé l'exposition organisée par l'Espace d'art et d'essai contemporains Occurrence avec une exposition réunissant 12 artistes «papetiers» parmi ceux qui ont



Johanne Roy,
La balustrade, 1989.
Papier moulé, pastel, bois,
pâte à modeler,
104 x 204 cm.

travaillé avec la papeterie Saint-Armand au cours de ses 12 années d'existence. Douze artistes relativement connus, la plus jeune (Lalie Douglas) ayant 25 ans et l'aîné (John Heward) 57.

Plusieurs des pièces présentées font songer plus à des sculptures qu'à des dessins. Parce que le papier y est travaillé «en profondeur», si je puis dire. L'oeil regarde et ressent aussitôt l'effet de pâte, de matière, de bas-relief ou même de volume —d'autant plus que des objets en bois, en métal, en plastique ou autres ont été incorporés à la plupart de ces œuvres.

Telles, par exemple, les pièces de Joyce Ryckman (tête en deux morceaux et arbalète en bois suspendues devant une cible avec coeur au centre: salut à Guillaume Tell...), de Johanne Roy (dont *La balustrade* est vraiment en bois avec arrière-plan de papier moulé), de Rusdi Genest (papier sculpté en un éclatement figuratif de pieds, de mains, de ruines et d'une tête hurlante), de David Dorrance (dont le *cadet*, fait de papier moulé et d'objets multiples, nous ramène au Pop Art), et de Jocelyne Gaudreau (cinq couples de visages en fibres de coton tâchent de s'accommoder au mieux dans l'espace réduit de leurs «niches» rectangulaires respectives en bois).

Les autres, soit John Heward, Gabriel Routhier, Otis Tamasauskas, Ulla Enevoldsen, Marilyn Earle-Milburn, Fred McSherry et Lalie Douglas, donnent vraiment la part du lion au papier qu'ils «texturent», moulent, colorent, mais sans lui adjoindre d'objets étrangers. Œuvres moins hybrides, cherchant à démontrer la valeur expressive du papier tel qu'en lui-même. Bref, une fête du papier d'art.

Stephen Grenier



Fleuve, 1991,
Contreplaqué,
225 x 280 x 250 cm.

MICHEL SAULNIER

Michel Tétréault Art Contemporain, du 24 avril au 25 mai 1991.

La première chose que l'on voit de la récente exposition de Michel Saulnier en pénétrant dans la galerie Michel Tétréault Art Contemporain, c'est *La Grande Ourse*, un «teddy bear» de bois, construit plus grand que nature. Quelle délicieuse ironie pour un critique que d'avoir à offrir un commentaire sérieux sur une icône aussi résolument enjouée et omniprésente, un point fixe dans la constellation de tout imaginaire enfantin. Toute tentative sérieuse de le décrire en mots s'évapore derrière un écran d'approximations littérales et maladroites. Cet ours naïf, creux en son centre, est fait d'une myriade de minces sections de noyer sculpté,

assemblées tel un magnifique casse-tête. Sa simplicité apparente masque la réelle connaissance qu'a Saulnier des principaux courants de l'art contemporain et son évidente maîtrise des techniques de la sculpture sur bois.

Quoique, durant la dernière décennie, Saulnier ait régulièrement appliqué une façade narrative à son expression dans des œuvres comme *Le Groupe des sept* (1983) et *Marine* (1986), ses sculptures ont toujours été pour lui un lieu où la matière et l'illusion se rencontrent, «en instance d'envol métaphorique». C'est comme si Saulnier choisissait intentionnellement des sujets ordinaires afin de se donner la liberté de se moquer des conventions consacrées du minimalisme, et de les renverser. En créant des œuvres à une échelle plus grande que nature, il attire notre

attention sur la logique inhérente à la nature, qui surpasse les codes hermétiques et la logique de la sculpture conceptuelle, ce style «historique» qui dominait dans les studios de sculpture à ses débuts. Comme Saulnier le souligne dans le catalogue qui accompagne l'exposition: «Douter des codes, de la science, du matraquage des mass-médias, tout ceci contrôlé par le capital (le nouvel ordre politique) parce que le système intègre et contrôle tout: (citant Michel Serres) «Le pouvoir veut de l'ordre et le savoir lui en donne». Seule solution: morceler le paysage, redécouvrir l'ordre magique des enchaînements, revenir à l'ordre de la poésie, à l'idée que le signifiant est là d'abord (dans mon bout de bois trouvé)...»

Parce qu'il ramène la sculpture directement au matériau —le bois— et qu'il y laisse des traces de son travail: traces de scie, marques d'outils, application de couleurs douces qu'il sable ensuite partiellement, les œuvres de Saulnier donnent l'impression d'avoir été arrêtées dans le temps, juste au moment qui précède l'absolue finition (lire perfection).

Sentier (1989), un énorme coeur sculpté dans du cèdre, pourrait être un monument dédié au naturalisme lyrique. Le format et le poids stupéfiants de cette pièce éveille en nous le sens du sublime, de la magie de l'univers. Et cela parce qu'il donne la parole au bois: à son grain, sa texture, sa couleur, parce qu'il en exploite le potentiel à son maximum. *Fleuve* (1989), une spirale multicolore de maisons construites de contreplaqué qui ondule à travers l'espace de la galerie semble être la sculpture par excellence destinée à un lieu public ou un parc d'enfants; on se sent irrésistiblement poussé à

circuler autour et au travers, à y grimper ou, simplement, à s'émerveiller. Cet alignement de maisons, chacune attachée à la suivante, ressemble à ce que l'on voit le long du fleuve St-Laurent, près de St-Jean-Port-Joli, où Saulnier vit et travaille: d'humbles structures qui n'ont jamais été imaginées par des architectes, mais ont été pragmatiquement construites sur les lieux mêmes, avec les matériaux les moins prétentieux. Les sujets sculpturaux de Michel Saulnier sont autant des objets de plaisir terrestre que de fugitives représentations de notre situation transitoire dans l'univers. La magie dont il imprègne ses oeuvres est une magie qui existe naturellement dans le lieu le plus simple —le jardin imaginaire d'un enfant. La méthode de la sculpture de Saulnier respecte la nature des matériaux, la nature dans les matériaux.

John K. Grande

(traduction Monique Crépault)

RON MARTIN- OEUVRES RÉCENTES

Galerie Waddington & Gorce, Montréal, du 20 juin au 13 juillet 1991.

Selon Ron Martin, une peinture ne peut être exclusivement abstraite ou représentative: qu'on ne puisse jamais séparer entièrement les formes et les couleurs fait partie du vrai mystère de la peinture. «Delacroix, rappelle-t-il, percevait et croyait comme moi que la matière (peinture) seule peut créer un pont automatique entre l'esprit du spectateur et celui du peintre. Sa perspicacité est la plus belle preuve que la peinture (nonobstant le contenu ou le sujet) est d'abord et avant tout —si elle se veut peinture—

présentation d'un phénomène psycho-physique.»

À sa récente exposition chez Waddington & Gorce, deux bocaux de verre placés dans un coin de la galerie reposaient sur des tablettes semi-circulaires en applique sur les murs. À l'intérieur de ces bocaux, des photographies montraient l'artiste accouré d'un veston de cuir, d'un foulard rouge, d'une tuque et de souliers de course, tenant un livre sur lequel on distinguait l'image de Marcel Duchamp debout devant l'une de ses créations, deux murs placés à 45 degrés, avec une porte pouvant simultanément s'ouvrir et se fermer. Ces photographies étaient en partie déformées, comme dans une salle des miroirs, grâce à la solution transparente d'huile minérale dans laquelle elle étaient immer-

gées. Alors que cette oeuvre est un commentaire ironique sur les matériaux de travail de l'artiste en tant que produits, elle agit également comme jalon référentiel retraçant l'un des points d'origine de la vision artistique de Martin. Dans une oeuvre antérieure, *Conclusion and Transfer* (1967), Martin avait déjà rendu hommage à Duchamp en créant une peinture abstraite, puis une copie exacte de cette peinture, exposant ensuite les deux oeuvres ensemble, comme une seule oeuvre.

La suite d'abstractions colorées et de peintures grises de la présente exposition tente d'aller plus loin que les seules préoccupations esthétiques explorant la brèche existant en peinture représentative (abstraite ou figurative) entre le

sujet (la chose peinte) et l'objet (la peinture elle-même), brèche évidente dans les peintures noires et les monochromes (1971-1981) exposés cette année au Musée d'art contemporain. Dans *Jackson's Revenge* (1990), Martin utilise encore les mêmes manipulations physiques —versant des flots de peinture, la pressant, la frottant, la laissant partiellement sécher, la raclant au couteau pour créer des jeux de stries, puis ajoutant encore de la peinture— mais ici la relation intégrale entre les formes et les couleurs, les tourbillons, les géométries partielles et les nuances idiomatiques de jaunes et d'orange brillants rehaussés par la couche de fond noire bourdonnent littéralement de références picturales. *Paraphrase by Material Sacrifice or the Monkey Painting* (1987) contient des mécanismes stylistiques encore plus évidents: des dégoulinures de peinture à la Jackson Pollock, des surfaces bigarrées réfléchissantes faites de couches multiples, de menues géométries quasi figuratives qui supplient d'être lues comme quelque chose de reconnaissable et des traits gestuels rythmiques qui disparaissent les uns dans les autres y sont laconiquement inclus. Créés pour nous renvoyer à nos pré-suppositions (symboliques) incomplètes sur l'apparente nécessité de découvrir un sens conceptuel (historique) ou physique dans une peinture, ces oeuvres synthétisent et déconstruisent simultanément leurs points de référence.

L'exposition, la première de Ron Martin à Montréal dans une galerie privée depuis les années 70, tente de lancer un défi à nos préjugés post-modernes sur les limites contextuelles du modernisme.



Ron Martin,
Pollock's mechanical limit?
Acrylique sur toile, 183 x 137 cm.

Son intention sous-jacente, soit de procurer une défense ontologique de la peinture en tant que réalité en et hors d'elle-même (c'est-à-dire en tant que phénomène psycho-physique) demeure un fait accompli. Cependant, en s'appuyant sur des indices visuels partiels et sur des liens disparates issus de périodes de l'art très différentes, Martin ne dépasse pas leur programme esthétique antérieur, pas plus qu'il ne nous inspire une nouvelle vision compensatoire. Il nous amène tout au plus à frissonner en nous rappelant les critères hermétiques d'un Clement Greenberg sur la peinture. Si en fait l'art a une raison d'être, ce n'est pas d'expliquer l'inspiration, mais d'inspirer l'explication.

John K. Grande

(traduction Monique Crépeault)

LES DERNIÈRES FORCES DE LA TERRE ?

Galerie Circa, du 1er juin au 3 août 1991.

Maurice Achard, directeur de la galerie Circa a invité, l'été dernier, six artistes à réaliser

une oeuvre en fonction du thème et titre de l'exposition : «À force de terre». Ces artistes, utilisant la terre comme matière première, font interagir dans leurs oeuvres les éléments d'une triade (homme/animal/terre). Dans *La pêche miraculeuse*, de Gilbert Poissant, un météore craquelé gisant au sol symbolise notre terre meurtrie et polluée. Doit-on repêcher au plus vite cette terre qui sombre ?

Celle de René Derouin, solidement accrochée au mur, exhibe sa rondeur. *Galilée* est cependant, d'une inquiétante couleur noire. En son centre, la figure féminine de Gaïa souligne l'archaïsme de la planète. Une longue-vue dirigée vers l'*Unité des soins intensifs*, de Francine Larivée, semble prédire l'avenir sombre de la terre. Quatre vitrines habillées de lin blanc, exposent des morceaux de mousses vertes. Certaines bien vivantes, parsemées de jeunes pousses, défient le milieu aseptisé. Présentés par fragment, ces végétaux ont valeur d'échantillon. Évoquant les courbes douces d'une colline ou les versants d'une vallée, ces mousses exposent les éléments

constituants d'un paysage... en voie de disparition. Une croix rouge balisant le sol de cette installation sert de piste et dirige le visiteur vers l'oeuvre suivante.

À *force de terre*, de Domingo Cisneros, cet artiste indien d'origine mexicaine, raconte l'histoire d'une faune canadienne chassée pour sa fourrure et sa chair. Des pattes d'originaux, suspendues par des chaînes rouillées, tracent sur le mur des ombres inquiétantes et dansantes qui semblent initier le spectateur à un rituel magique. La patte décharnée d'un ours, qui ressemble étrangement à un pied d'homme, rapproche les frontières qui séparent l'homme de l'animal.

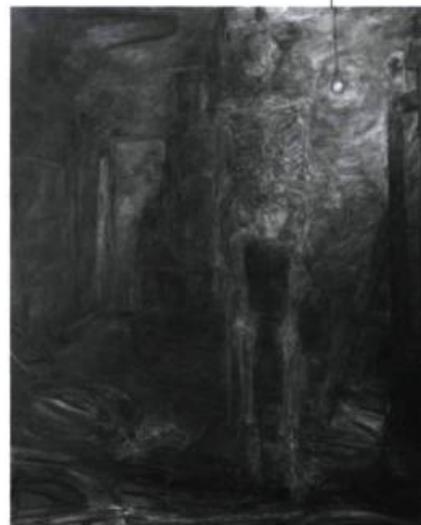
Cozic (Yvon Cozic et Monic Brassard) traite également de l'animal impuissant devant la mort. Au sol, deux silhouettes de bêtes, stylisées, rappellent la forme du petit logo indiquant «cuir véritable». Au mur, une lance multicolore révèle la présence du chasseur (ici les deux artistes, chasseurs d'images et de couleurs !). Curieusement, ces deux animaux, découpés dans du papier de soie, sont posés sur un support en peau retournée. Confrontant l'imitation et l'authentique, Cozic aime jouer avec les contrastes de texture. Enfin, l'oeuvre d'Eric Robertson, artiste amérindien, pointe la disparition de l'indien et celle de ses territoires, inondés par les barrages hydro-électriques. L'indien dans sa barque, qui fait plusieurs fois son apparition dans l'oeuvre, semble symboliser une ultime traversée. Se mouvant au milieu de ces installations qui se répondent, le spectateur assiste à l'enterrement symbolique de la terre, une cérémonie pourtant pleine d'énergie qui préconise sa résurrection.

Sylvie Ollivier

MARION WAGSCHAL : LES VIES ESSENTIELLES

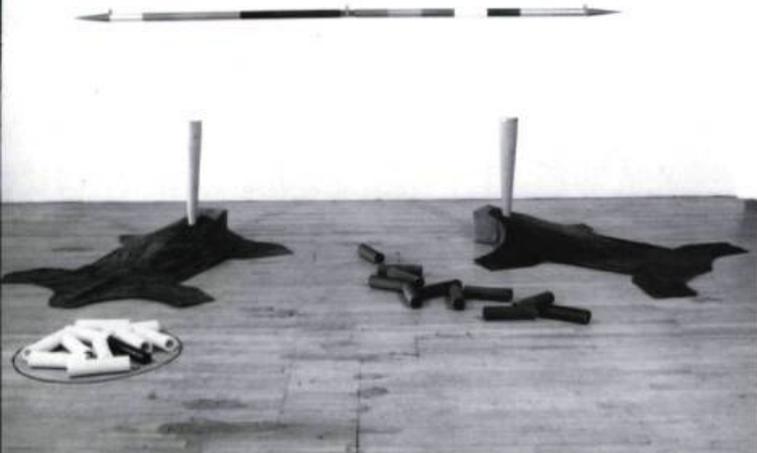
Galerie d'art Concordia, du 16 mai au 22 juin.

Au milieu de l'engouement généralisé pour les grands portraits photographiques (Thomas Ruff, Geneviève Cadieux), l'oeuvre de Marion Wagschal semble détonner. Le travail minutieux de cette peintre, les longues et nombreuses séances de pose, l'équilibre de la composition, les dizaines de couches d'huile, le montage des glacis attestent un retour à une tradition picturale et à ses valeurs surannées reformulées de façon intéressante.



Marion Wagschal, *Atelier*, 1990. Huile sur toile.

Portrait with Baby's Breath (1990) rappelle Manet par la pose et les tonalités brunes et grises. Wagschal a ajouté au noeud qui coiffe la vieille jeune fille des brins de cette plante appelée *Baby's Breath*, allusion à l'enfant qu'elle n'aura jamais. Première oeuvre de l'exposition, ce portrait en pied allie à la rigueur académique du «grand tableau» un expressionnisme émouvant. Dans les douze autres



Cozic, *Not to be used as a life saver*. Photo: Daniel Rousset.

oeuvres, l'artiste marque davantage de distance vis-à-vis de son sujet, sans pourtant sombrer dans le réalisme outrancier qui l'avait fait connaître, avec ses représentations peu complaisantes d'elle-même (exposition Art et féminisme, au Musée d'art contemporain, 1982) ou encore celles de couples âgés et nus (Accounts, Centre Saidye Bronfman, 1988).

Mais ici aussi la couperose, varices et autres marques du temps apparaissent à travers les tons opalescents des chairs comme des choses précieuses. La pensée esthétique de Wagschal est toute dans cette monstruation de «blessures de guerre», dans cette résignation à la souffrance qu'elle juge héroïque.

Les huit plus petits tableaux de la série *Rituals of Self-Possession* illustrent des thèmes récurrents dans l'oeuvre : sexualité chez les gens âgés, rapports de force entre homme et femme, signes de sénescence. Au chevet d'une femme livide, l'artiste s'est représentée souriante, entremetteuse entre la vie et la mort.

Les corps ne sont pas seulement torturés par le délabrement de la chair, mais davantage par cette mort spirituelle d'une existence où bien des aspirations ont été balayées. Verre brisé (*Portrait with Shattered Glass*), incendies, paysages enfumés : les choses s'abîment sous les regards voilés des personnages. Dans ces Vies essentielles, les désastres écologiques expriment aussi la faillite de l'humanité.

Ces tableaux refusent ce moment éternel de l'immanence qui « nous crève les yeux agréablement pour ne pas voir le sablier », comme l'écrivait Pascal dans ses *Pensées* ; ils nous confrontent à cette vérité si dure de l'usure humaine qui entraîne le monde naturel dans la décrépitude, une thématique

extrêmement présente dans l'art actuel. Au pied du squelette pendu devant le chevalet de *L'Atelier*, des poissons élèvent une offrande inattendue à la peinture et à la mort. Baudrillard y verrait sans doute la mort de l'art : mais la peinture, comme le phénix, semble nous dire Wagschal dans ce poignant tableau, renaît sans cesse de ses cendres.

Claire Gravel

CHAN KY-YUT, LE SILENCE ÉLOQUENT

D'origine chinoise et vivant à Ottawa, l'artiste et maître de Tai-chi, Chan Ky-Yut dont le travail à l'aquarelle sur papier ou sur grands rouleaux de type parchemin se caractérise par une calligraphie nerveuse, prime-sautière, et parfois fébrile tente, à la manière taoïste, de coordonner en un tout, sa vie personnelle à son art et à son enseignement. Ses longs parchemins, destinés aussi bien à un accrochage mural qu'à une lecture par déroulement progressif du parchemin à la manière d'une torah, montrent un tracé où le geste, de façon ambivalente, laisse d'abord croire à la spontanéité, puis à un contrôle parfait. En fait, les deux se chevauchent dans une alternance de l'impression puisque, abstrait, il ne s'agit ni de formes reconnaissables au sens figuratif habituel, ni d'une écriture linguistique à proprement parler. Et pourtant, le regard est confronté à des formes à lecture palindrome qui s'enchaînent les unes aux autres et qui transportent, dans leur apparent lyrisme une expression esthétique qui nous est culturellement étrangère. S'il fallait s'arrêter aux codes entre l'artiste émetteur et l'observateur, nous nagerions en pleine incommunicabilité car, affirmer par



Chan Ky-Yut,
Encre et aquarelle sur papier de riz marouffé sur soie,
50,8 x 213 cm.

exemple la parenté entre cette production plastique et la philosophie taoïste ou zen, c'est parer au plus pressé et se donner bonne contenance en évoquant ce que nous connaissons vaguement, et encore, de façon livresque.

Il y a pourtant un lieu où l'oeuvre et l'observateur se rejoignent et qui transcende leur différence culturelle. Cela est la contemplation entendue, sur l'instance d'un profond silence intérieur, comme un flux et un reflux, une tension puis un relâchement du lien qui unit le regardeur et le regardé. Le résultat, jamais prévisible, fait parti du défi ou du risque qu'il y a à s'adonner à l'art qui ne se destine pas à livrer un message cohérent, ni à donner la leçon ou faire la morale. De cette plongée dans le silence intérieur devant l'art, peuvent surgir des connotations diverses : le sentiment que le grand mystère de l'art est sur le point d'être percé. Mais chaque fois, le mystère subsiste, effleuré certes, mais vierge à jamais. On peut alors

comprendre que la critique se lasse de courir derrière un inatteignable mystère pour se réfugier dans les certitudes théoriques qui ont toutes le mérite d'encadrer et de fermer le monde dans l'illusion de l'ouvrir. Mais qu'importe.

Chez Chan Ky-Yut, l'art semble indissociable d'une façon d'être où le salut, dans la crise de notre temps, ne sera pas collectif, mais individuel. Aussi, tant que faire se peut, autant vivre déjà l'après crise, ce que toujours le sage oriental a vécu et recherché : l'accord parfait de l'action et de la pensée.

La question ne consiste pas tant de savoir si l'oeuvre d'art peut être comprise pour ce qu'elle a à dire (si tant est qu'elle possède un contenu univoque) que par sa capacité de créer cette relation individuelle profonde et silencieuse avec l'observateur. Le meilleur moyen de le montrer est de s'exposer. Ainsi, après avoir, durant la dernière année, présenté ses aquarelles dans une dizaine de musées et centres

d'exposition au Canada, Chan Ky-Yut faisait, en octobre dernier, un grand saut européen avec trois expositions simultanées : en France, au Musée de la Marine de Brest ; au Portugal, à la galerie Palacio Foz de Lisbonne et en Italie, à la Galeria di Liceo Linguistico.

Cet artiste qui évite les marchands cherche à transmettre à l'observateur éventuel l'état d'une manière d'être qui pourrait être partagée si ce dernier voulait s'en donner la peine.

Jean-Claude Leblond

E.J. HUGHES, RCA

Quarante ans avec la la Galerie Dominion. Galerie Dominion, du 27 avril au 18 mai 1991.

Un contrat d'exclusivité de 40 années n'est pas pratique courante dans l'histoire des relations entre les artistes et leurs marchands. Mais depuis cette chaude journée de l'été 1951 où Max Stern, arrivant à la maison retirée de Hughes, au Lac Shawinigan, lui acheta toute sa production, et signa avec lui un premier contrat de cinq ans, Hughes a pu se consacrer à sa peinture sans souci financier.

Après la mort de Max Stern en 1987, Hughes continua, avec l'appui du directeur actuel de la Galerie Dominion, Michel Moreault. L'exposition solo de Hughes à la galerie, en 1991, n'a été rendue possible que grâce aux efforts de tout le personnel de celle-ci, ainsi qu'à la coopération des collectionneurs privés qui ont accepté de prêter certaines pièces.

Ceux qui, passant devant la galerie, ont vu, dans la vitrine, l'autoportrait de Hughes, datant de 1957, et qui se sont aventurés à l'intérieur ont été largement récompensés. Là, entre les murs

nouvellement repeints, ils pouvaient se faire une idée de la géographie et de l'histoire du pays comme s'ils l'avaient vu avec les yeux de Hughes.

On trouvait dans le hall d'entrée deux scènes bucoliques de Fraser Valley, près de Chilliwack, en Colombie-Britannique, et un rare coup d'oeil de Ladysmith, sur l'île de Vancouver, où l'artiste a vécu pendant un an, après la mort de sa femme. Ces trois huiles, dans lesquelles on peut compter pas moins de vingt poteaux d'électricité, prouvent la volonté ferme de l'artiste de peindre la réalité comme il la voyait plutôt que comme l'utopie nous la fait rêver.

Dans une plus petite pièce menant à la galerie principale étaient présentées deux vues de Thomson Valley, dans l'intérieur de la Colombie-Britannique, peintes à près d'un quart de siècle de différence. Chacune des peintures contient le lieu d'où l'esquisse de l'autre fut exécutée. Hughes a su saisir toute la différence qui existe entre les couleurs des paysages de la côte et celles de l'intérieur des terres, particulièrement dans la gamme des verts qui contrastent si magnifiquement avec le bleu céruléen touché de cobalt de la

mer. Ce qui suscite l'enthousiasme de Hughes pour ces paysages c'est la constatation que si, sur la côte, les endroits ouverts sont toujours dus à un déboulement par l'homme, les étendues libres à l'intérieur des terres existent naturellement.

Durant l'été 1956, à la demande de Max Stern, Hughes et sa femme, Fern, ont traversé le Canada, par autobus, jusqu'à Montréal. Ce fut pour le moins un voyage difficile, angoissant pour Hughes qui n'était pas habitué aux bruits de la ville ni à la curiosité des passants. Mis au courant des problèmes de l'artiste, Max Stern lui conseilla de dessiner ses esquisses très tôt le matin.

Les croquis au crayon qui en résultent comprennent des ponts, des immeubles, des rivières et des églises qui, bien que fermement exécutés, semblent moins fidèles à sa touche personnelle que les esquisses préparatoires de paysages réalisées dans les années qui ont suivi. C'est pourquoi nous nous arrêterons plutôt à un grand dessin, magnifiquement exécuté, *A Street Corner in Hull, Québec* (1946). Réalisé sans contrainte, par un tranquille après-midi de samedi, à peu près à l'époque de la naissance de leur fils Mack, sa calme séduction est sans égale.



Edward J. Hughes, RCA,
«Cumshewa Inlet, Q.C.I.», huile sur toile,
63,5 x 81,3 cm.

Dans la galerie principale, remarquablement accrochés et éclairés, d'autres panoramas : les plages et les bateaux de E.J. Hughes. Aimablement prêté pour l'exposition, *Looking North from Qualicum Beach* (1955), un tableau serein, montre combien l'artiste maîtrisait subtilement la gradation des couleurs du sable et de la mer. Par contraste, deux de ses plus récentes scènes de plage, *The Seashore at Crofton, B.C.* (1988), et *Bamberton Beach, North of Victoria* (1990), sont peintes avec un tel dynamisme et une telle autorité que même chacun des galets et des débris de bois semblent solliciter une attention particulière.

Steamer Arriving in Nanaimo (1950), et *Arbutus Trees of Gabriola Island* (1951) sont parmi ses oeuvres du début. La deuxième est typique de l'affirmation presque gênante des grandes toiles qui caractérisent la période d'après-guerre de Hughes. À l'origine, le titre de ce tableau était *Cave, Gabriola Island*, mais Hughes, qui a une aversion pour tout ce qui est trou béant de toute sorte, a caché l'entrée de la grotte en peignant à sa place un remorqueur aux brillantes couleurs, et a changé le nom de la toile.

En quittant la galerie principale, l'oeil du visiteur est de nouveau attiré par deux panoramas récemment exécutés, *Saanich Inlet* (1990), et *Mount Maxwell on Salt Spring Island* (1989). Ces deux endroits ont été découverts par Hughes après qu'ils furent divisés en lots, mais avant le développement actuel. Et là, l'artiste s'est laissé aller à son plaisir, et dirigeant, par-delà l'étendue d'eau, le regard du spectateur vers la côte lointaine, lui dévoile la grandeur de la nature.

Patricia Salmon

(Traduction de Jean Dumont)

CORPS ABSENT

Catherine Widgery,
Centre d'exposition Circa,
du au 25 mai 1991.

La récente exposition de Catherine Widgery, intitulée *Corps absent*, est, selon ses propres mots, «en grande partie une réponse aux événements de la guerre du Golfe. Pas la guerre telle qu'on l'a vue à la télé ou dans les journaux, mais celle que l'on n'a pas vue». Ce rassemblement de sculptures disparates plonge le spectateur dans une torpeur terrifiante où les objets de Catherine Widgery deviennent sans objet, les artefacts sans nom d'une civilisation sans identité ou voix éloquente. Comme une poésie dont l'imagerie serait

dépouillée de toute qualité lyrique, de toute couleur ou vivacité, ces oeuvres vulnérables ont été mises à nu pour dévoiler un sentiment d'amnésie collective, de vide. Parallèlement, la littéralité de ces assemblages transitionnels parle de l'effondrement de la raison devant les pressions commerciales et les forces technologiques futiles à l'oeuvre durant la tragédie de la guerre du Koweït.

Repos est formé d'une suite de neuf oreillers identiques, moulés dans du béton et systématiquement alignés, le mot *repos* étant inscrit sur chacun d'eux. Les formes de branches d'arbre arrachées qui reposent sur chaque oreiller font allusion à la nécessité d'un repos physique,

d'un rétablissement du sentiment d'être physiologique. Widgery a interverti la litanie naturelle de nos associations inconscientes pour suggérer l'identification névrotique et dissociative aux images matérielles qui accompagne la répression collective de notre nature instinctive. Alors que le surréalisme obligeait les artistes à recréer des associations inconscientes d'une façon synthétique, dénaturée, le conceptualisme contemporain a créé une nouvelle tyrannie qui demande une lisibilité immédiate. Toute ambiguïté instinctive est voilée par une littéralité matérielle comparable au rationalisme démagogique de la Science avec un grand «S». Avec *Itinérant*, Widgery pousse l'analogie encore plus loin. Un tronc d'arbre scié est littéralement emprisonné dans des barres et des serres métalliques installées sur un chariot de métal. Ce symbole évident de dénaturation simplifiée à outrance le discours nature/civilisation pour exprimer une urgence idéologique.

Nuclear Field est une suite de petites maquettes de céramique inspirées du paysage industriel moderne, des générateurs d'énergie proprement alignés et placés sur des colonnes de métal. De délicates volutes de laine d'acier peinte représentent la pollution qui s'échappe de leurs cheminées. Dans *Silence*, le haut d'une cheminée construite à une plus grande échelle a été couvert d'un bouchon de plomb. On ne ressent que peu de curiosité: il n'y a là aucun élément humaniste, aucun menu détail, aucune nuance imaginative. Ce qui affaiblit le but du discours sur le progrès de Widgery et réduit son expression à une sorte d'idéologie pour designer fataliste.

Avec *Church*, où l'on voit deux maquettes d'églises à hauts clochers, Widgery réussit plus naturellement à exprimer les

forces antagonistes spirituelle et structurale qui posent un tel dilemme à notre existence dans le monde d'aujourd'hui. L'une des églises, construite de cire, un matériau chatoyant et malléable, a des flancs arrondis, gonflés vers l'extérieur. On peut y voir l'image expansive et éphémère de l'aspect poétique de l'esprit humain. L'autre église, faite de plomb, n'est qu'un contenant inflexible, une forme architecturale linéaire. En opposant tout simplement ces deux matériaux à partir d'une même image, Catherine Widgery nous présente ici l'oeuvre la plus résonante et mémorable de l'exposition. Vus ensemble, ces deux matériaux offrent la clé du thème de Widgery: dans notre société, les aspects structural-matériel et émotif-spirituel de notre monde physique semblent être à couteaux tirés.

John K. Grande

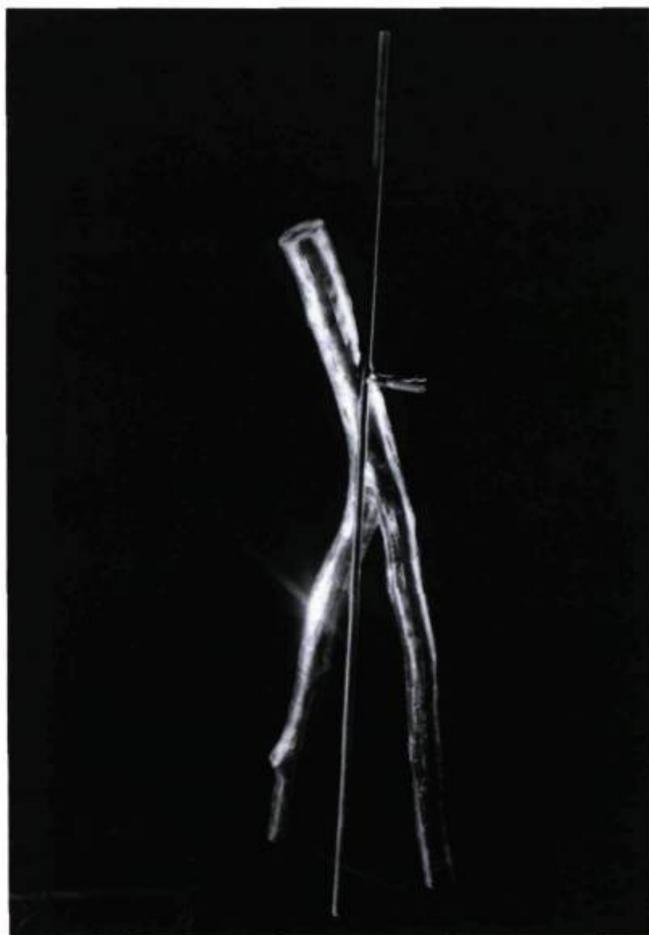
(traduction Monique Crépeault)

QUÉBEC

UN ARCHIPEL DE DÉSIRS

Musée du Québec, du 16 mai au 29 septembre.

L'épisode houleux entourant la diffusion – et le retrait – d'oeuvres vidéographiques sélectionnées dans le cadre de l'exposition «*Un archipel de désirs - Les artistes québécois et la scène internationale*», a jeté un gros pavé dans la mare où se mirait, pourtant si fièrement, le «nouveau» Musée du Québec. Rouverte depuis le 18 mai, à la suite de travaux d'agrandissement respectant l'échéancier et le budget prévus, l'institution ne s'attendait guère à ce que sa «performance» soit saluée par un tel soufflet de la part du milieu artistique, et plus précisément de celle de 10 vidéastes participants. Le musée a

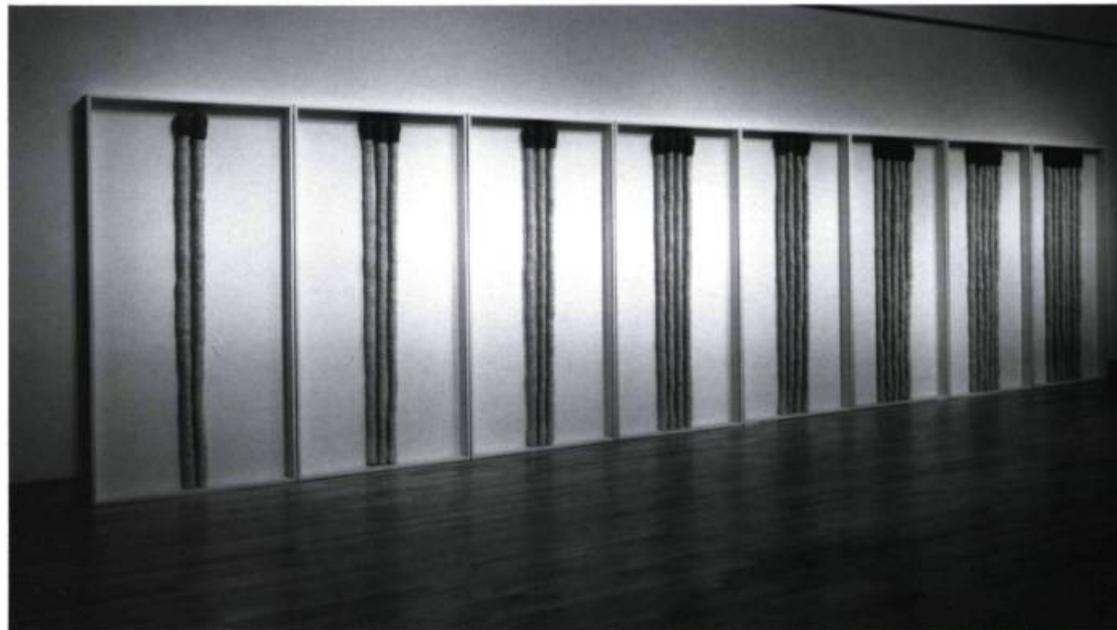


Catherine Widgery,
Warrior, 1991,
Bois, acier galvanisé, acier,
238,7 x 53,3 x 71,1 cm.
Photo: Michel Dubreuil.

invoqué des problèmes administratifs pour expliquer le retrait temporaire de l'exposition de deux bandes, explicitement homosexuelles, de Marc Paradis. L'artiste y a vu plutôt un geste de censure non avouée, qualifiant du même souffle d'irresponsable et de méprisante la façon dont l'institution gère ses dossiers. En dépit de la réinsertion de ses deux vidéogrammes dans la programmation, Paradis s'est retiré définitivement de l'exposition en juin, suivi par neuf vidéastes solidaires.

Domage. Car si toute l'affaire méritait d'être rendue publique, c'était davantage punir les visiteurs que le musée que d'amputer de la sorte la remarquable rétrospective initialement prévue. Pour une fois que la vidéo, au lieu d'être reléguée au rôle d'animation ou de volet d'accompagnement, occupait enfin (du moins dans son concept théorique) une place honorable au sein d'une exposition d'art actuel ! Qu'une triste antichambre ait servi de «salle» de projection de fortune n'était pas, par contre, représentatif de l'importance de cette discipline, et soulignait en fait l'imprévoyance du Musée du Québec, au niveau du design architectural. Il semble que la perfection ne soit pas de ce monde. Ou bien le toit de certains musées récents coule, ou alors un oubli malencontreux relègue la vidéo au garde-robe... Misère !

Ceci dit, «*Un archipel de désirs*» (présenté jusqu'au 29 septembre) demeure un événement majeur dans l'histoire de la jeune muséologie québécoise alors que, pour la première fois, une institution faisait le point sur les modalités de diffusion des artistes québécois à l'étranger. La conservatrice en art actuel, Louise Déry, a choisi là une thématique particulièrement riche en perspectives et ses constats, déjà connus ou soup-



Irène F. Whittome.
Le musée blanc, ensemble n° 5, 1975.
Techniques mixtes, 243,8 x 121,9 x 15,2 cm.
Photo : Partick Altman.

çonnés, n'auront jamais été aussi bien étayés par des preuves. Pour ce faire, ses collaborateurs Marie-Lucie Crépeau, Stéphane Aquin et Danielle Meunier ont dû mener une recherche d'une envergure incroyable : plus de 500 dossiers d'artistes ont été étudiés, parallèlement au dépouillement exhaustif d'un grand nombre de revues d'art canadiennes des 30 dernières années. Ce véritable travail de filature a permis de constituer une banque d'information inouïe, à partir de laquelle le catalogue, aux textes et aux tableaux statistiques consistants, ouvre de larges avenues de réflexion.

Cette recherche démontre ainsi qu'il y a eu un accroissement et une consolidation de la présence québécoise à l'étranger au cours des années 80. Que cette présence est loin d'être monolithique, mais plurielle. Que la vidéo a ouvert beaucoup de portes aux Québécois, en raison de son format compact et de son immédiateté de diffusion. En contrepartie, on apprend que certaines manifestations inter-

nationales n'ouvrent pas leurs portes aux artistes du Québec. Que les collections des grands musées américains et européens restent pratiquement fermées aux oeuvres québécoises. Et que les carences du Québec ne sont pas uniquement d'ordre politique et économique, mais aussi d'ordre historique, comme l'attestent les livres d'histoire de l'art universel par leur silence à l'endroit de nos créateurs marquants.

Sans sombrer dans le pathétisme trop souvent accolé à la position singulière du Québec dans le monde, Louise Déry ne peut manquer d'observer combien l'art québécois est très peu promu. Tant ici qu'à l'étranger. «(...) le plus douloureux des rendez-vous manqués demeure celui que l'on manque avec soi-même», écrit-elle pertinemment dans le catalogue⁽¹⁾. Elle précise en entrevue, dans un vibrant plaidoyer : «Il faut miser, avec tambours et trompettes, sur la production contemporaine et actuelle du Québec, afin de l'installer plus dignement dans le parcours de l'histoire, de rattr-

per le temps perdu et de réparer les offenses.»

Énoncé sur «l'existence» (et non sur l'identité), porte «entrouverte» sur l'art québécois (et non un bilan exhaustif), l'exposition «*Un archipel de désirs*» tirait quant à elle son titre de cette «cartographie» particulière qui s'est dégagée de la recherche entreprise en 1989. Réduites à une soixantaine en raison des dimensions de la salle, de leur disponibilité et des coups de coeur de la conservatrice, les oeuvres des 38 artistes retenus se comparaient donc à autant d'îles qui, une fois regroupées le temps de l'exposition, fonctionnaient comme un archipel. Un archipel «de désirs», puisque «être vu» et «percer» constituent les cordes sensibles de tout créateur.

L'exposition constituait une fascinante invitation au voyage (les pièces ont toutes été présentées hors du territoire québécois) et une occasion de réfléchir sur «l'image» (aussi multidimensionnelle soit-elle) que projette le Québec à l'étranger. L'amateur plus averti

pouvait apprécier tant les influences que les clins d'oeil courant entre ces oeuvres qui n'avaient, de surcroît, jamais été exposées ensemble. Louise Déry a entre autre permis de réactiver notre mémoire des estampes avec *En hommage à Webern* (1963) d'Yves Gaucher, disparue du circuit des expositions depuis 1973, ou encore celle du *Musée blanc, ensemble no 5* d'Irene F. Whittome, sculpture monumentale entreposée depuis Québec 75. Si *La fêlure, au chœur des corps* (1990) avait déjà été vue à Montréal après Venise, son impact trouvait de troublantes résonances, placée comme elle était à proximité du *Generic Man* (1987) de Jana Sterbak, de *Better if They Think They Are Going to a Farm...* de Melvin Charney et de *Borrowed Scenery* de Barbara Steinman. Plus loin, un «jardin», balisé par les oeuvres de Geoffrey James, Paul Hunter et Jocelyne Allouche, suscitait des réflexions nettement plus poétiques. Mais tous les voisinages ne sont pas heureux, comme en témoignait le regroupement, pour des raisons «chromatiques», des oeuvres de Charles Gagnon, Guido Molinari et Evergon (ce dernier détonnait désagréablement), tandis que le choix d'exposer les hologrammes de Marie-Andrée Cossette dans les cachots de l'ancienne prison rénovée se faisait discutable. Toutefois l'objectif de toute grande exposition n'est-il pas (ou ne devrait-il pas être), comme le suggère Normand Thériault, d'empêcher «l'accoutumance à l'unanimité»⁽²⁾ ?

Marie Delagrave

(1) Déry et al., *Un archipel de désirs - Les artistes du Québec et la scène internationale*, Musée du Québec, 1991, page 10.

(2) Normand Thériault, *Jalonnement du terrain culturel au Québec. Mapping Out a Cultural Space*, Fuse Magazine, Toronto, automne 90, page 39.

MATANE

AUTOUR DE LA RURALITÉ

Galerie d'art du Cégep de Matane, du 6 juin au 10 août.

Lors de mes visites en région, je suis toujours étonné de constater à quel point la qualité de l'art qu'on y pratique se compare avantageusement à celle de l'art des grandes villes auquel il n'a rien à envier si ce n'est l'incontournable réalité de l'éloignement d'une espèce de feu de l'action, feu de brousse plein d'illusions. Parce qu'ils sont peu nombreux, les artistes en province démontrent davantage d'ouverture sur le monde de l'art en général que les artistes «en ville» et font preuve d'une plus grande conscience culturelle, parce que plus sensibles, en relation plus étroite avec leur milieu, leur environnement régional. Et s'il est, au Québec, une région où les artistes s'identifient totalement à leur culture, c'est bien la Gaspésie, dont on déplore d'autant plus le sous-développement qu'aucune solution ne pointe à l'horizon.

L'exposition d'été à la Galerie d'art du Cégep de Matane qui, soit dit en passant, est le premier collège à avoir ouvert une galerie d'art contemporain voilà presque quinze ans, est consacrée à une certaine conception de la ruralité, celle à tout jamais périphérique que les artistes s'en font, mais mieux encore, à la façon dont chacun des participants perçoit son lieu en tant que culture, et auquel chacun s'identifie. Cette idée de la ruralité par opposition à l'urbanité prend chez chacun des cinq participants des visages très variés. Chez Delphis Bélanger par exemple qui depuis fort longtemps



Guy Mercier, *Transmutation rurale*, 1991. Photo de l'artiste.

travaille le bois, l'idée de la terre-mère menacée prend une signification d'autant plus dramatique que, vivant cette culture de la forêt, il prend conscience dans les faits de l'état des déboisements et de la difficulté à rétablir les équilibres rompus quand la trop courte saison limite la croissance des arbres.

Ailleurs, chez Berri Bergeron dont le projet *Vaudois et les Romains* s'intégrerait fort bien à un aménagement paysager, le lieu est divisé en carrés de cailloux fins que des animaux, vaguement réalistes, découpés dans de gros cartons, habitent en ordre, l'un derrière l'autre. Le lieu rural pourrait n'être qu'agricole ou mieux, architectural en ce que, loin de s'y opposer, toute idée de nature constitue une culture. De leur côté, les

photographies de Guy Mercier prennent leur source dans des images du monde rural auquel elle font toutes référence, mais de manière peu conventionnelle, presque surréaliste. Ainsi, s'inspirant d'une période très ancienne et primitive, l'artiste montre certains de ses personnages, lui-même et son amie, masqués d'argile, un collier de poissons autour du cou, ou encore, le corps recouvert d'une rugueuse toile de jute, dans une cabane sordidement pauvre où le temps ne semble pas appartenir au chronologique, c'est-à-dire, à l'histoire, mais à une intouchable éternité.

Enfin, Adrienne Luce propose dans cette exposition des morceaux d'une barque de pêcheur qui, dans une installation un peu à l'étroit, renvoie à deux lectures qui se

chevauchent. La conscience sociale de cette artiste de la Baie-des-Chaleurs et son désespoir devant la mort imminente mais impossible de sa Gaspésie transparaît dans cette barque qui illustre la fin de la pêche artisanale. La barque morte et éventrée, c'est le hareng que l'on rejette à la mer faute de marché, c'est aussi la décrépitude d'une activité économique aussi vieille que le monde, c'est la désertion d'une région par sa jeunesse. Mais en même temps, la barque, dans sa nudité absolue, est une pièce de méditation, l'arrêt de la pensée et de la parole devant ce qui transcende toutes les régions et toutes les ruralités du monde, une sorte d'être-là, en osmose avec l'objet.

Jean-Claude Leblond

OTTAWA

DES DIFFÉRENCES NÉCESSAIRES

Ottawa éprouve périodiquement des allergies à certaines formes d'art qu'elle n'arrive pas à assimiler. Comme tout le développement de la capitale est axé sur une planification rigoureuse, il n'en fallait pas plus pour que l'oeuvre de l'artiste japonais Tadashi Kawamata, installée avec un désordre calculé dans les jardins avant du Musée des beaux-arts du Canada, fasse figure d'hérésie.

Favela, une des dix oeuvres de la magistrale exposition *Le souffle vital*, présentée jusqu'au 22 septembre, s'étendait en quelque 35 abris précaires fabriqués avec une armature de planches clouées hâtivement et recouvertes de tôle. L'artiste avait choisi de dresser les fragiles abris dans le jardin sauvage mais ordonné qui jouxte le musée. Le caractère



Helen Lee,
Sally's Beauty Spot,
Film 16 mm.

provisoire de l'installation interpellait à la fois la monumentalité de l'architecture et la sage progression du jardin. Elle dérangeait par l'apparition soudaine, brusque, d'une volonté d'artiste «autre» sur le paysage habituel.

Les poétiques bicoques de Kawamata ne faisaient pas seulement allusion aux taudis proliférant autour de nombreuses métropoles, mais à toutes les structures temporaires non planifiées qui surgissent dans l'environnement pour combler des besoins immédiats : kiosques, échoppes, cabanes à outils. L'impératif joyeux de la fabrication, porté ici par le geste de l'artiste qui déjouait la rationalité ambiante, semblait prêt à contaminer la ville. C'est ce qui aura alarmé certains.

La galerie Saw, qui présente régulièrement des expositions à caractère politique, abordait de son côté des questions ponctuelles avec les expositions militantes *Solidarity: Art after Oka* (8 mai au 12 juin) et *Le péril jaune* (19 juin au 24 juillet). La question des inégalités qu'entraîne un discours culturel monolithique a déjà été longuement soulevée dans le contexte du débat politique entre francophones et anglophones.

Les autochtones et les sino-canadiens veulent élargir ce débat pour nommer un racisme qui va bien au-delà des polarisations linguistiques. Lee-Ann Martin et Paul Wong, les deux conservateurs respectifs, ont voulu illustrer les manifestations violentes ou subtiles de la répression qui s'exerce contre un groupe à cause de sa différence culturelle, sociale ou spirituelle.

Si les deux expositions frayaient en territoire connu, elles mettaient néanmoins en évidence le travail nécessaire d'artistes comme Carl Beam, Robert Houle, Jin-Me Yoon et Laiwan qui réfléchissent activement sur la nature construite des identités et des perceptions. Dans *Le péril jaune*, l'écrit très présent en marge ou dans les oeuvres, relatait non seulement des moments d'une histoire collective ou personnelle, mais dirigeait la lecture, comme dans le premier temps d'un regard.

Le didactisme inhérent à de tels projets ne devrait pas faire oublier la portée nécessaire de ces manifestations qui appellent, par l'art, à une compréhension plus généralisée des enjeux culturels et politiques.

Marie-Jeanne Musiol

TORONTO

DAN HUDSON : NATURE ET NATUREL

Justina M. Barnicke Gallery, Université de Toronto, juin 1991.

À trente deux-ans, Dan Hudson, né à Oshawa (Ontario), présente dans une galerie non-commerciale sa première exposition regroupant une douzaine de tableaux exécutés entre 1983 et 1990, où l'image, composée

d'éléments identifiables empruntés à la réalité canadienne, donne au spectateur l'illusion d'être en pays de connaissance, alors qu'il se trouve en fait devant un univers beaucoup plus poétique et critique que réel, senti ou vécu.

Ce pays, c'est le Canada anglais, le plus souvent l'Ontario, sa capitale mais aussi la région touristique de la baie Georgienne, terrain de prédilection de Tom Thomson et du Groupe des Sept. Dans *Georgian Bay* (1989), Dan Hudson retient les éléments chers à ses prédécesseurs (au premier plan, les formations de roches arrondies par les vagues; la rangée d'arbres au fond; et entre les deux, la baie), mais le paysage a fané et a perdu ses couleurs vives, comme un bouquet de fleurs séchées recouvertes de poussière. Ce tableau cite, d'une certaine manière, ceux de la génération précédente, mais il resitue cet espace bien connu dans le temps actuel, remplaçant l'idée qu'on s'était faite naguère d'un paradis sur terre à deux pas de Toronto, par un paysage rendu en grisaille, témoin de l'effet désastreux de la pollution ambiante.

Le beau, s'il existe toujours, se trouve ailleurs, plus loin. Peut-être même faut-il sortir de l'atmosphère viciée de la Terre pour en avoir un aperçu. *Planet Earth* (1988) reproduit une des nombreuses photos de notre planète prises de la lune ou d'un satellite. À cette distance, tout se réduit à de vastes mouvements d'air ou de courants d'eau qui se dessinent en courbes et contre-courbes au-dessus ou en bordure des deux Amériques. Le tout forme un globe imparfait aux couleurs tendres, découpé sur un fond de ciel tellement bleu qu'il en devient noir. Comme la planète est bien défi-

nie à droite, on a l'impression de voir un bolide projeté dans l'espace, vers la lumière, d'autant plus qu'à gauche, la planète se dissout dans le vide comme une queue de comète.

Ce que me fait remarquer Dan Hudson, c'est que ce tableau représente une réalité connue seulement par la photographie, comme la plupart de nos connaissances qui ne viennent plus de l'expérience, mais des médias. Ces dernières années, poursuit-il, nous nous sommes sensiblement éloignés de l'univers qu'ont connu nos ancêtres, à tel point que la nature, avec laquelle nous n'avons pratiquement pas de contacts directs, ne sert plus que de point de comparaison, de sources d'images.



Dan Hudson.
Supermarket, 1986.
Huile sur toile, 1,38 x 1,91 m.
Photo de l'artiste.

Cette réflexion est à la base des meilleures oeuvres de l'artiste, celles qui juxtaposent les images. *Stance* (1989) est un diptyque. Sur le panneau de gauche, un homme, vu de dos, fait face à un urinoir; sur le panneau de droite, un bison, solidement planté parmi les hautes herbes, regarde le spectateur. Nous sommes bien sûr confrontés à une représentation fortement accentuée de la

condition masculine, une image de la «mâlitude» renvoyant à l'autre comme les deux termes d'une comparaison. Ce transfert de sens se fait d'autant plus facilement que les mêmes couleurs se retrouvent sur les deux panneaux et que la ligne d'horizon du panneau de droite continue la ligne tracée par la dernière rangée des carreaux de tuile sur le mur du fond des W.C. Nous sommes donc en présence d'une même image, presque grandeur nature, vue de face et de dos, encore heureux que, dans cet autoportrait, l'artiste ait eu le bon goût de ne pas avoir inversé les positions.

Dans *In Formation* (1983), Dan Hudson a recours à la superposition. En un premier temps, il recouvre son support

de petites photos, chacune représentant une «formation de groupe». Ces photos sont partiellement recouvertes d'une mince couche de peinture. Viennent ensuite des avions dont il ne trace que le contour et que l'on voit en «formation aérienne». Mais l'image que voit d'abord l'observateur est celle que composent des oies qui avancent vers lui, en «formation», elles aussi. Dans ces trois

types de formations, ce qui domine c'est l'élément formel, rigide, statique, conventionnel, non-réfléchi, en un mot, bête, comme les oies qui servent de second terme dans cette comparaison, bête aussi comme les avions qui espionnent ou qui bombardent, bête enfin comme les gens qui se serrent les uns contre les autres pour une photo, car il y a, dans chaque cas, un esprit de groupe qui n'a rien à voir avec ce qu'en disait Saint-Exupéry. Ces trois niveaux de lecture renvoient au titre qu'il faut maintenant lire comme s'il formait un seul mot, le tout renfermant une «information» qu'on découvre en examinant le tableau en profondeur.

Les tableaux de cette série me paraissent les plus remarquables, mais les plus frappants appartiennent au cycle de la vie en dix tableaux qu'annonçait déjà *Supermarket* (1966) qui les précède de deux ans. Le moment retenu par l'artiste, qui rajeunit un ancien thème, est celui où l'individu, enfant, jeune homme ou femme mûre, comme c'est le cas de *Salad* (1988), le dernier de la série, ouvre la bouche pour manger. Moment bien choisi pour montrer la vulgarité d'un geste pourtant naturel, nécessaire, quotidien, que l'artiste rend extraordinaire par le gros plan, le grand format et le choix des couleurs qui font que le personnage en action est vu comme à travers un filtre infra-rouge. C'est comme si l'artiste avait voulu saisir la chaleur qui se dégage de ce corps flasque qui se nourrit, qui prend des calories, qui transforme les aliments en énergie.

Dan Hudson a beau partir de photos, les siennes ou celles d'autres photographes amateurs ou professionnels, les oeuvres finies qui en résultent, loin de calquer la réalité photographique, invitent plutôt le

spectateur à rentrer en lui-même et à se questionner sur ses rapports avec une nature qu'il ne connaît, le plus souvent, que par l'intermédiaire de la photographie, de la télévision, des jardins zoologiques et des musées de science naturelle qui la réduisent à un élément de culture, aussi détaché de lui que les gestes les plus naturels qu'il pose inconsciemment, comme manger, marcher et uriner.

Pierre Karch

NEW YORK

ODETTE DRAPEAU, RELIEUR

The Book as Art, New York - Americas Society, du 9 avril au 2 juin 1991.

Il est rare qu'une exposition solo soit consacrée à un relieur. Aussi faut-il signaler l'audace de la prestigieuse Americas Society d'avoir mis ses locaux à la disposition de la relieuse montréalaise Odette Drapeau pour une présentation réunissant vingt-cinq livres de sa production récente.

Cataloguée métier d'art, la reliure n'a pas bonne presse. En fait, comme les autres métiers d'art, elle n'a tout simplement pas de presse du tout. Perçue comme une forme de production où la technique n'a pas bougé depuis des siècles, la reliure est identifiée à une des formes de création parmi les plus conservatrices, réservée à une classe sociale en voie d'extinction. L'histoire de la reliure au Québec reste à faire. On s'y adonnait dans les maisons d'enseignement au XIX^e siècle et, à la suite de Louis-Philippe Baudoin (1900-1967), des Pierre Ouvrard, des Simone Roy, des Louise Genest-Côté pratiquent avec maestria ce qui n'est pas encore reconnu et valorisé ici comme un art.



Odette Drapeau, *anguille*, 1990, 34,5 x 26 x 2 cm. *Lolo et les cochons*, texte de Laurent Danon-Boileau illustré de 7 dessins de Irene F. Whittonne, Paris, Collection Génération Plus, 1986, exemplaire 39, tirage de 50.

Odette Drapeau appartient à la génération actuelle qui maintient vivante la présence de la reliure d'art au Québec. Animatrice du milieu, par le biais de l'Association des relieurs du Québec dont elle fut présidente, elle fait de son atelier, La Tranchefile, un lieu où il est possible de voir, d'apprendre, de discuter de la reliure à Montréal.

Le choix des livres exposés à New York se prêtait à différentes interprétations. C'est le texte, la typographie, le papier et le format du livre qui impriment un premier mouvement à l'intervention du relieur. Ici la poésie jouait une place importante avec Virgile, Byron, Rimbaud, Nelligan. Il s'agissait aussi d'un hommage à la grande littérature anglaise avec Mark Twain, Lewis Carroll, Daniel Defoe, D. H. Lawrence; et les écrivaines tenaient aussi une place importante avec Charlotte Brontë et Anne Frank, par exemple. Toutes les éditions étaient recherchées. On comptait plusieurs livres d'artistes, comme ceux de John Crombie et de Kenneth White. Une petite merveille de François Debat pourrait résumer l'esprit de l'exposition: *New York*, publié en 1929 et illustré par Henriette Delalain. Le texte relate d'une

façon très humoristique les impressions d'un étranger dans la métropole moderne de l'Amérique.

Deux caractéristiques principales me paraissent distinguer le travail d'Odette Drapeau. Ses reliures sont conçues comme un tout. Non seulement tous les ouvrages sont-ils accompagnés d'un boîtier, mais le décor est créé en continuité de l'extérieur vers les plats intérieurs. La couverture habille tout le livre sans privilégier le plat supérieur avant. L'habillage remplace les gardes et se poursuit dans le livre, ce qui unifie toute la présentation. La reliure qui est à la fois protection du livre et annonce de son contenu devient ainsi un véritable plaisir pour l'œil et l'esprit. Plaisir qui se poursuit vers le texte, comme par un effet d'osmose. L'utilisation de cuirs épais permet dans plusieurs cas de supprimer les cartons et de montrer le grain tout comme la partie tannée de la peau. Comme les mots qui dégagent leur sens derrière l'alignement et la façade des lettres, les reliures d'Odette Drapeau offrent la partie généralement cachée du cuir comme un élément intégral du livre.

Le plaisir visuel est activé par celui du toucher car l'autre particularité de son travail réside

dans l'utilisation d'une variété de cuirs texturés. Le galuchat et le bison par exemple, étaient accompagnés, à l'exposition de New York, par une exploitation des peaux de poissons. Saumon, requin, raie, turbot, sole, anguille, teints de riches couleurs, se prêtaient à des décors très sensuels. Ces peaux, étroites et irrégulières, sont appliquées à la manière de lambeau ou de mosaïque, dont les raccords et les superpositions donnent des reliefs intégrés au matériau. Matière, couleur, mouvement se combinent dans des univers formels qui mettent en valeur toutes les possibilités de ces cuirs et aident l'imaginaire à entrer en contact avec les textes qu'ils enveloppent et révèlent.

Trois livres-objets complétaient l'éventail de cette production. Deux d'entre eux, réunis par des coutures apparentes étaient des sculptures minimales, cube et sphère, déjouées par l'irrégularité du papier fait main de la papeterie Saint-Armand. Des présentoirs individuels, partiellement recouverts de miroir, accrochés assez bas, permettaient de voir chaque livre sous plusieurs angles et de le mettre parfaitement en valeur.

Laurier Lacroix

PARIS

LA GALERIE NATIONALE DU JEU DE PAUME: UN LIEU NOUVEAU POUR L'ART CONTEMPORAIN

Connu dans le monde entier pour avoir été le Musée des Impressionnistes jusqu'en 1988, date du départ des oeuvres pour le Musée d'Orsay, Le Jeu de Paume se veut, depuis le début

de l'été dernier, une toute nouvelle institution parisienne entièrement vouée à l'art contemporain.

Sorte de «Kunsthalle» sans collection, la Galerie nationale du Jeu de Paume tente d'assurer la présence de l'art contemporain au coeur même de cet unique «îlot muséal» qui, entre le Louvre et le Musée d'Orsay encadre, des deux côtés de la Seine, le Jardin des Tuileries.

À plus d'un titre, les enjeux de cette nouvelle entreprise paraissent déterminants pour la scène artistique parisienne. Certes, entre le circuit commercial des galeries, le travail de l'ARC (Action Recherche Création) du Musée d'art moderne de la ville de Paris, celui du Centre national d'art contemporain de la rue Berryer et les expositions d'art contemporain du Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, le monde de l'art contemporain parisien reste assez bien doté à cet égard. Mais il manquait ici un lieu d'exploration et d'investigation face à une diffusion en galerie dominée le plus souvent par des créateurs dont la visibilité, tant à Paris que sur la scène artistique internationale, paraît assurée. Jusqu'à maintenant, seuls quelques rares endroits, le plus souvent en banlieue, faisaient un véritable travail de prospection. Apportant au marché et aux institutions parisiennes des arrivages précieux de talents frais, plusieurs espaces ont essaimé à travers la France, depuis le début des années 1980, avec les efforts de décentralisation culturelle. Mais encore fallait-il se déplacer en province pour pouvoir se rendre compte de leur dynamisme.

Mariant les apports institutionnels à une stratégie plus souple qui veut prendre, au jour



Galerie nationale
du Jeu de Paume, Paris.
Photo: F. Kleimelern.

le jour, le pouls de la création contemporaine et en rendre compte, le Jeu de Paume s'intéresse, dans sa programmation, à plusieurs scènes artistiques diversifiées géographiquement de même qu'à des individualités, celles qui, pour des raisons difficiles à cerner, auront échappé aux modes d'organisation dominants de la diffusion. Malgré des points forts évidents et d'excellentes surprises, cette programmation déconcerte par son éclectisme.

En septembre dernier, le Jeu de Paume faisait place aux projections de Stan Douglas. Ce jeune créateur de Vancouver a particulièrement étudié l'oeuvre audio-visuelle de Samuel Beckett, présentée auparavant au Jeu de Paume en même temps que l'exposition inaugurale consacrée aux dix dernières années de la peinture de Dubuffet. Issue des grands courants de l'abstraction, la peinture de Pierre Dunoyer, fond uniforme et formes gestuelles en épaisseur, était accrochée en octobre avec, dans d'autres salles, les sculptures de Robert Gober. Il s'agissait de la première exposition en France de cet artiste de New York. À noter aussi cette somptueuse installation vidéo au décor quasi hallucinant qu'est *L'Expulsion des Maures* du cinéaste d'origine chilienne Raul Ruiz.

Figure-clé et jalon entre le surréalisme de Magritte et les développements de l'art conceptuel de la fin des années 60, Marcel Broodthaers s'intéresse particulièrement au thème du musée avec ironie et acuité. Il n'avait pas fait l'objet d'une présentation à Paris depuis 15 ans avant la rétrospective que lui consacre, jusqu'au 1er mars, le Jeu de Paume. Suivront des présentations portant sur les années françaises d'Ellsworth Kelly; sur les étonnantes séquences photographiques de Suzanne Lafont et sur les films et vidéos hongrois. Issu du géométrisme, l'artiste brésilien Helio Oiticica se dirigera peu à peu vers une oeuvre aux connotations plus sociales en utilisant des matériaux empruntés à ses racines tiers-mondistes. Cette exposition sera à l'affiche en juin prochain. Elle sera co-produite en collaboration avec le Witte de With de Rotterdam. Enfin, le Jeu de Paume présentera, l'été prochain, une rétrospective de l'artiste «pop» français Martial Raysse.

Ouverte sur le Jardin des Tuileries, en cours de réaménagement, et sur la Place de la Concorde, l'architecture de ce lieu, de nombreuses fois remodelé depuis sa construction en 1861, se fait délibérément oublier. C'est ici une grande qualité. Lumineux avec son

éclairage zénithal, l'espace est élégant et sobre. À noter: une exquise halte-repos au café. Les aménagements sont dus à l'architecte Antoine Stinco. Optimisant les conditions de lecture, l'accent est placé davantage sur les oeuvres exposées que sur le lieu lui-même. Un petit impair tout de même: l'accueil, tarabiscoté, manque de clarté. L'entrée dans le bâtiment se fait sans dégagement. Le visiteur se bute dès son arrivée à des escaliers aux circulations biaisées et à un effet de faille incongru. Mais le reste du bâtiment affiche une simplicité luxueuse et de bon aloi en accord avec l'opulence urbaine de ce site incomparable.

René Viau

LONDRES

MICHÈLE DROUIN À LONDRES

Du 10 juillet au 6 septembre 91, la Canada House Gallery présentait une exposition éclatante des oeuvres récentes de Michèle Drouin. En plein cœur de Londres, au Trafalgar Square, la galerie spacieuse rendait certainement justice à ces peintures dont le scintillement chromatique illuminait l'espace ambiant. Les très grands formats accentuaient la présence des surfaces abstraites et posaient en évidence les structures savamment organisées, ceci malgré une large gestualité libre et apparente de la part de l'artiste.

Michèle Drouin n'en est pas à sa première exposition internationale et, à juste titre, à chaque fois, la critique relève le travail de la couleur et de la texture lumineuse. Cependant, on a peu souligné le dessin, le tracé de ces grandes lignes-objets qui organisent des espaces «exorbitants», des déploiements qui

confèrent aux oeuvres un statut quelque peu ambigu, puisque la gamme des couleurs harmonise l'ensemble des toiles (mauve, safran, rose, vert saturé...), en même temps que la ligne-contour des formes individuelles retient le dessin sur chacune des surfaces à la limite des périphéries du support. Dans le court texte du catalogue bilingue qui accompagnait l'exposition de Londres, Karen Wilkin note avec justesse «l'immédiateté» du rythme et la transparence des structures individuelles de ces tableaux.

Dans cette exposition particulièrement, les tracés généreux frôlent audacieusement les bordures et plient le regard sur la «peinture», c'est-à-dire sur l'acte de peindre, ceci sans jamais marquer de points fixes. Dans un coup d'éclat et un coup d'état pictural, les surfaces individuelles semblent éclore sous le regard, un peu comme si chacun des fragments d'une série non-finie et infinie profilait la partition d'une orchestration globale encore en formation. De cette peinture, on pourrait dire qu'elle témoigne d'actes impatientes, mais retenus, comme si l'artiste n'avait que posé le germe des formes qui se déploient pour le seul «plaisir» de l'œil.

Nycole Paquin



Michèle Drouin
Manuscript des herbes rouges, 1991.
Acrylique sur toile, 168 x 173 cm.
Photo: Daniel Roussel,
Centre de documentation
Yvan Boulerice.