

LE CAHIER DU SAMEDI

La riposte des nouveaux romantiques

Paysage nouvelle vague, Galerie de l'UQAM, 1400 Berri, local J-R120 du mardi au dimanche de 12 h à 18 h jusqu'au 9 août.

La rencontre d'un lieu, Andrew Dutkewych, Michel Goulet, Royden Rabinowitch, Michel Saulnier, Henri Saxe, Keith Sonnier, Le Vieux-Port de Montréal, de 12 h à 22 h tous les jours jusqu'au 8 septembre, du jeudi au dimanche de 12 h à 18 h du 9 au 30 septembre.

CLAIRE GRAVEL

Au moment où la *bad painting* des nouveaux fauves inonde le marché de l'art, se cristallise un mouvement adverse, une peinture à la facture soignée, qui se réclame des courants romantique et symbolique du siècle dernier. Michel Denée, dans le très beau texte « Le symbolisme ou la béance du passé » (catalogue de l'exposition *Table-tableau-toile*, Optica, juin 1987) étudie la profondeur de ce phénomène dans l'avant-garde québécoise. L'exposition *Paysage nouvelle vague/The Romantic Landscape Now*, qui regroupe les

oeuvres de neuf peintres canadiens, se pose en réaction également contre le néo-classicisme omniprésent dans le post-modernisme : les néo-romantiques s'élèvent contre la froideur et la rationalité des allégories représentant une culture antique où la forme — le « disegno » — l'emporte sur la picturalité. Dans ces paysages néo-romantiques, la couleur vous arrache, vous entraîne dans son évocation dramatique d'une nature toute-puissante où l'homme est exclu, à l'exception du sauveteur sans visage, accablé, courbé sur la tête exsangue d'une Ophélie inanimée : dans *Love and Fear* de Tom Hopkins, l'être humain est soumis dans la structure même du tableau à une eau glauque, impénétrable comme un miroir, d'une opacité presque hostile que la lumière du couchant couronne de filets sanglants. Dans l'immuabilité d'une nature souveraine résonnent la véhémence d'un Turner et le mysticisme d'un Gustave Moreau.

La peinture de paysage a été considérée comme un genre mineur jus-

qu'au XIXe siècle, époque où l'exode vers les villes va créer une nouvelle classe d'amateurs, lesquels, en l'investissant d'expressivité, de sentiments (de pittoresque !) vont accroître sa réserve d'imaginaire. La nature devient la toile de fond des émotions les plus violentes et la représentation même du sublime.

David Bierk produit depuis 1983 *Save the Planet Imaginary Landscape Series*. Les peintures à l'huile sur papier et sur panneau, paysages déserts écrasés sous des cieux immenses traversés de diagonales dramatiques, sont des pastiches de Turner, de Constable, et de peintres américains du XIXe. Les encadrements grotesques de faux marbre viennent soupoudrer d'humour cet apparent à-plat-ventrisme qui questionne, sans en avoir l'air, la notion de nature en tant que vérité morale inviolable, dans ce que j'avais déjà nommé les « néo-ready-made » romantiques.

Peter Stephens, avec *That Was Then, But This is Romantic Landscape Now*, 1984-86, exploite cette am-

bivalence parodie/hommage dans une installation de dix-huit petits tableaux où des paysages romantiques directement puisés dans des livres et des revues d'art sont encollés sur des panneaux de bois et repeints en noir et blanc. L'ajout d'encaustique blanche fait flotter les formes dans des espaces crépusculaires, les rendant semblables à des apparitions. L'ensemble a une dimension visionnaire.

Richard Storms, lui, reste très près du paysage dramatique aux rochers et aux arbres massifs, où des rangées de touches diagonales se superposent, inversées, pour créer les volumes liés symétriquement à la ligne d'horizon; ceci, ajouté à la palette assourdie, exhale une force tellurique plus proche du réalisme.

Les énormes panneaux de Jim Reid ressemblent aux amalgames de l'Américain Julian Schnabel. Reid, qui a une formation de biologiste, accumule des éléments végétaux et minéraux à travers des couches successives de papier pour recréer une atmosphère de fondrière en hiver. Le gigantisme du motif, peint à l'exté-



Love and Fear 2 (huile sur toile), de Tom Hopkins.

rieur, sans doute à cause de l'improvisation découlant du procédé du collage et du camaïeu des teintes doucement grisées, procure un effet semblable aux *Nymphéas* de Monet. Howard Simkins expose une série d'ex-votos, plus proches du néo-expressionnisme, qu'il peint d'ailleurs avec ses doigts. Ses vues à vol d'oiseau de mers déchainées et de bateaux en perdition sont d'une maladresse bien attachante. Quant à Douglas Kirton, qui surmonte des volcans d'un verre de scotch et intitule la série *Intoxication*, ou qui peint d'une huile incroyablement vibrante un marais où flottent nénuphars et crocodiles, son romantisme est bien... prosaïque.

Jeffrey Spalding s'empare d'un cliché : les chutes Niagara, et en fait les paysages les plus extraordinaires de toute l'exposition. Il nous place à moins de trois mètres du précipice. L'eau qui coule, rendue par un simple vert bouteille, nous hypnotise par la profondeur rendue par des dizaines de glacis, technique dont Spalding est passé maître. Landon Mackenzie est beaucoup plus proche des expressionnistes-abstraites, de Clifford Still et de Théodore Stamos que du XIXe. Ses mises en page sont graphiques, la couleur obéit à une symbolique personnelle. Mais ces oeuvres, peintes au Yukon, si elles ne sont pas vraiment du romantisme, décrivent une nature sauvage, bril-

lante, magique, archétypale.

La rencontre d'un lieu est celle de six sculpteurs contemporains dans un ancien bureau de poste aux allures médiévales. La juxtaposition de styles peut souvent être bien cruelle. C'est le cas ici pour *For Three Blocks* (1976) d'Henry Saxe, placée à côté de *Marine* (1986) de Michel Saulnier. La thématique formaliste n'est pas en cause, puisque *Faceted Turnover* (1967) de Royden Rabinowitch, demi-cercle d'acier à la bordure ellipsoïdale et *Cobalt* (1978) d'Andrew Dutkewych parlent toutes deux d'une pureté formelle qui résiste aux comparaisons. On s'aperçoit que les plaques d'inox bouillonnées dans les coins des surfaces peintes en rouge d'oxyde de fer et les cales de bois détruisent, par leur lourdeur incongrue, toute lecture dynamique des structures.

Michel Goulet, avec *Trophée* (1986) nous entraîne sur le lieu même de tout onirisme : son lit n'est plus qu'une carcasse vide chaussée de jouets, escaladant une échelle. Des clefs anglaises se soudent à la cage qui flotte comme une portée musicale. L'univers poétique de *Marine* de Saulnier est celui de la douceur utérine, comme ce bateau rond d'un sein : les symboles sexuels sont prégnants dans une atmosphère un peu schizoïde où le personnage se replie sur lui-même dans une intériorité formelle qui rappelle Brancusi.