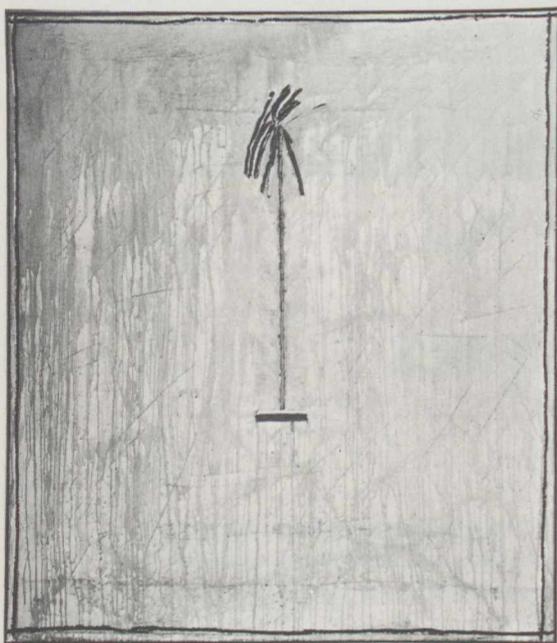


## Huit artistes choisis par trois critiques

forme de boucle, qui n'étaient en rien limités par les dimensions du tableau. Les œuvres qui figurent à l'exposition sont moins larges, mais plus disciplinées, plus rigoureuses, plus construites. La peinture acrylique noire, rendue onctueuse et légèrement chatoyante par l'addition d'une gouache métallique (*Pavan; Cross Cut*), est balayée sur la toile par un racloir qui, dans son mouvement, dégage partiellement le fond blanc, tandis que les



David Bolduc  
*Chi* (1977)

dents dont l'instrument est pourvu à chacune de ses extrémités mordent le support en creusant des lignes blanches, nettes, profondes et continues qui révèlent et soulignent le geste. C'est le procédé lui-même qui devient le sujet de l'œuvre. Il en résulte une sorte de composition ou plutôt de structure gestuelle laissant apparaître dans un espace limité une figure centrale qui s'inscrit dans un ensemble de lignes géométriques, ces lignes déterminant par leur interférence une suite dynamique de plans articulés et complexes. Deux beaux tryptiques, *Pace*, sur fond blanc, et *Sans titre*, sur fond ocre-brun, rendent très éviden-

tes la dynamique des lignes (des diagonales surtout) et la rigueur du graphisme.

David Bolduc fait partie de ces jeunes artistes torontois qui ont été influencés par les théories du critique Clement Greenberg, lequel rejette toute notion d'espace illusionniste et insiste sur le fait que le tableau est une surface plane. La recherche de Bolduc est avant tout formelle. Son champ d'investigation est la relation entre la figure et l'espace. C'est donc à tort, sans doute, qu'il est qualifié de lyrique. Ses œuvres ont de la poésie et font parfois montre d'un certain exotisme, mais ce sont des œuvres raisonnées. L'exigence formelle apparaît avec netteté dans les pièces présentées: un motif central très simple et vif de couleurs, en léger relief (un palmier, probablement, dans *Chi*; deux V à trois branches dans *Water Margin*; une sorte d'épi dans *Skip*) jaillit de la surface du tableau. Celle-ci est un champ coloré à l'éclat métallisé, sillonné de trainées et de coulées, parfaitement lisse et plat cependant.

### *Le vu et le connu*

Les deux sculptures de Roland Poulin présentées à l'exposition *S 1-77* et *S 3-77* sont des assemblages constructivistes en bois imprégné de kérosène et en béton poreux. Le kérosène assombrit le bois et en fait ressortir la veinure, donnant au matériau de la densité et une certaine sensualité. Art classique, ordonné, qui tend à éliminer le volume au profit de la masse et exaspère, comme le fait remarquer Gilles Toupin, le fameux problème cézanien de la conscience perceptive du monde: entre ce que l'on sait des choses et ce que l'on voit, il y a un écart où se joue toute l'expérience de la connaissance. Et selon le lieu que l'on occupe dans l'espace environnant la sculpture, la conscience perceptive connaît des fluctuations prononcées.

C'est aussi à une recherche pour établir par la sculpture le rapport entre ce qu'on sait et ce qu'on voit

que se livre Jean-Serge Champagne. Ce qu'il veut, c'est « essayer de rendre évidentes certaines forces agissantes physiquement, mais non perceptibles par les seuls témoignages sensoriels », tenir compte « du lien existant entre ces témoignages sensoriels et l'objet perçu ».

Il n'est donc pas étonnant que l'artiste expérimente surtout la tension, l'équilibre, les points de fixation, comme en témoigne la belle sculpture de bois brut qui est intitulée *Sans titre*, n° 9.

### *Parodie et lumière*

Deux lignes de force semblent dominer les compositions d'Irène Whitto: la réconciliation du geste mécanique et artificiel et du matériau naturel et l'intention parodique exprimée clairement par le titre de son œuvre, *Musée blanc*. Ces tiges en série, présentées sous vitrine, emmaillottées et enserrées dans des fils qui les font ressembler à des momies, révèlent avec éloquence le lien qu'elles soutiennent avec les lieux d'exposition – le musée – dans lesquels elles s'exhibent au regard, mais aussi « chaque tige, recouverte et enveloppée, par un travail qui s'identifie à la limite au geste purement mécanique, ne se veut que présentation du matériau, afin de montrer sa réalité et de retrouver sa structure naturelle ».

Les toiles et les lithographies de Leslie Reid, qui présentent presque uniformément une pâleur lumineuse gris perle nuancée de vert d'eau, traduisent le moment où les paysages (parfois encore reconnaissables, comme dans *Oregon 1*, le plus souvent presque entièrement dépouillés de références formelles, comme *Bandon I et II*) perdent leur forme quotidienne et tangible et leur sens habituel pour devenir des étendues de lumière dans l'espace. La qualité de la lumière ne se donne ni d'emblée, ni d'un coup. Il y a quelque chose de contemplatif dans l'art de Leslie Reid épiaut la mouvance de la lumière, invisible à l'œil pressé. ■