

Une peinture gigantesque

Roman Opalka, galerie Samuel Lallouz, 1620 Sherbrooke ouest, jusqu'au 28 février.
Victorian Paintings in the Beaverbrook Art Gallery, galerie Concordia, 1455, de Maisonneuve ouest, jusqu'au 24 février.
Suzelle Levasseur, galerie Trois Points, 307, Sainte-Catherine ouest, jusqu'au 3 mars.
Hurtubise, galerie Michel Tétrault Art Contemporain, 1192, Beaudry, jusqu'au 3 mars.

Claire Gravel

AU MOMENT où des galeries ferment (Aubes) d'autres ouvrent (Brenda Wallace) et s'agrandissent : c'est le cas de Samuel Lallouz qui ouvrira un second espace au 372, Sainte-Catherine ouest en avril. Ayant amorcé depuis quelques années une trajectoire internationale, Lallouz fonctionne rondement, achetant des oeuvres considérables dans les foires européennes et américaines.

C'est ainsi que l'on peut voir pour la première fois à Montréal des oeuvres récentes (1985) de Roman Opalka.

C'est à Varsovie en 1965 qu'Opalka a commencé ce travail de moine qui est d'écrire des chiffres blancs sur un tableau au fond sombre. En 1985, il était rendu à 4 385 000 et le fond, qui s'éclaircit de tableau en tableau, atteint le gris moyen. À la fin de sa vie, dit-il, les nombres blancs ne se distingueront plus du fond devenu tout blanc. Opalka avance ainsi, lentement mais implacablement, vers la lumière.

Regarder un tableau d'Opalka, c'est comme regarder les vagues sur la mer : le nombre s'élève, plus blanc du pinceau fraîchement chargé, et se meurt dans le fond grisé. Aucune grille précède ce rituel, les chiffres se suivent dans une écriture ni libre, ni serrée, pendant laquelle l'artiste les nomme, s'enregistre les nommant et lorsque le tableau se termine, il se photographie. Disques et portraits accompagnent ce dévidement à l'infini du temps qui est celui de l'expérience artistique. Opalka est-il sacré, son approche de l'art est celle d'un mystique : discipline qui s'exerce dans le but d'une indifférenciation — la lumière — qui ressemblerait à l'éternité.

La galerie d'art Concordia présente un ensemble de peintures victoriennes provenant de la Beaverbrook Art Gallery. À part la *A Passing Storm* (1876) de Tissot et *How the Little Lady sat to Van Dyck* (1878) de James Archer qui s'apparentent vaguement au renouveau moderne, on y voit des tableaux sans grande invention, beaucoup de femmes nues (William Etty), des scènes pré-réphaélites sans intérêt (John Pettie), de sinistres marines (George Chambers) et des paysages bucoliques ridicules où châteaux et cochons nous rappellent le grand goût du mélodrame romantique des bourgeois britanniques de l'époque. À remarquer que tous les textes explicatifs affichés sur les murs sont en seule langue anglaise.

Les grands tableaux récents de Suzelle Levasseur surprennent par leurs tonalités assourdies. Comme auparavant, un être fantomatique transparait à travers une masse chaotique, comme s'il était façonné par elle, cette matière vivante au ras du tableau. L'acrylique rendue brillante comme une huile se déverse maintenant dans des lieux sombres qui emportent la figure dans une densité qui atteint au tragique.

Dans ce noircissement qui préserve une économie nouvelle dans ce travail baroque — encore visible dans les onze petites huiles où vibrent les contrastes colorés — des bleus et des rouges empreignent de façon souterraine le noir, donnant à voir, pour qui sait prendre le temps de regarder, une couleur sortir de la

non-couleur, comme une apparition.

Tous les grands abstraits : Reinhardt bien sûr, mais aussi Rothko et Motherwell, ont produit des tableaux noirs. Qu'on se rappelle, au Québec, les *Quantificateurs* de Molinari. En se détournant de la sensualité de la couleur, ces peintres désiraient atteindre un lieu pictural plus pur. Mais même le noir traîne derrière lui de nombreuses résonances symboliques : celles du deuil et de l'oeuvre ultime, entre autres.

L'oeuvre de Suzelle Levasseur, en se dépouillant de sa couleur, semble poser les mêmes questionnements. Le figural latent, ce rendu « atmosphérique » de l'espace bidimensionnel qui l'affilie au système de représentation « baroque » nous donne à voir ce qui s'y passe comme la lutte de l'homme avec l'univers — lequel ne serait que les forces obscures de son propre inconscient. Mais les tableaux noirs, évacuant l'emphase de la couleur, la font apparaître dans une retenue, un silence qui rejoint, à sa manière, celui des grands abstraits et c'est admirable.

Cette transition des surfaces brillamment colorées aux aires plus sombres s'est produite à travers une série de polymères et d'huiles sur papier que l'on peut voir à la galerie. Sur le fond se détache une forme durcie par la matière qui renoue avec les grotesques des anciens tableaux, mais qui a le mérite d'être pensée en termes de valeurs lumineuses — et non colorées, mais plus rigoureuse.

Chez Hurtubise, l'époque du noir et du blanc, c'était dans les années 60-70 ; à présent, sa couleur ne manque pas d'audace, mêlant dans ses grandes toiles des roses tendres, des verts menthes et des violets printaniers, quand elle ne rugit pas dans une apocalypse de rouges-orangés enflammés.

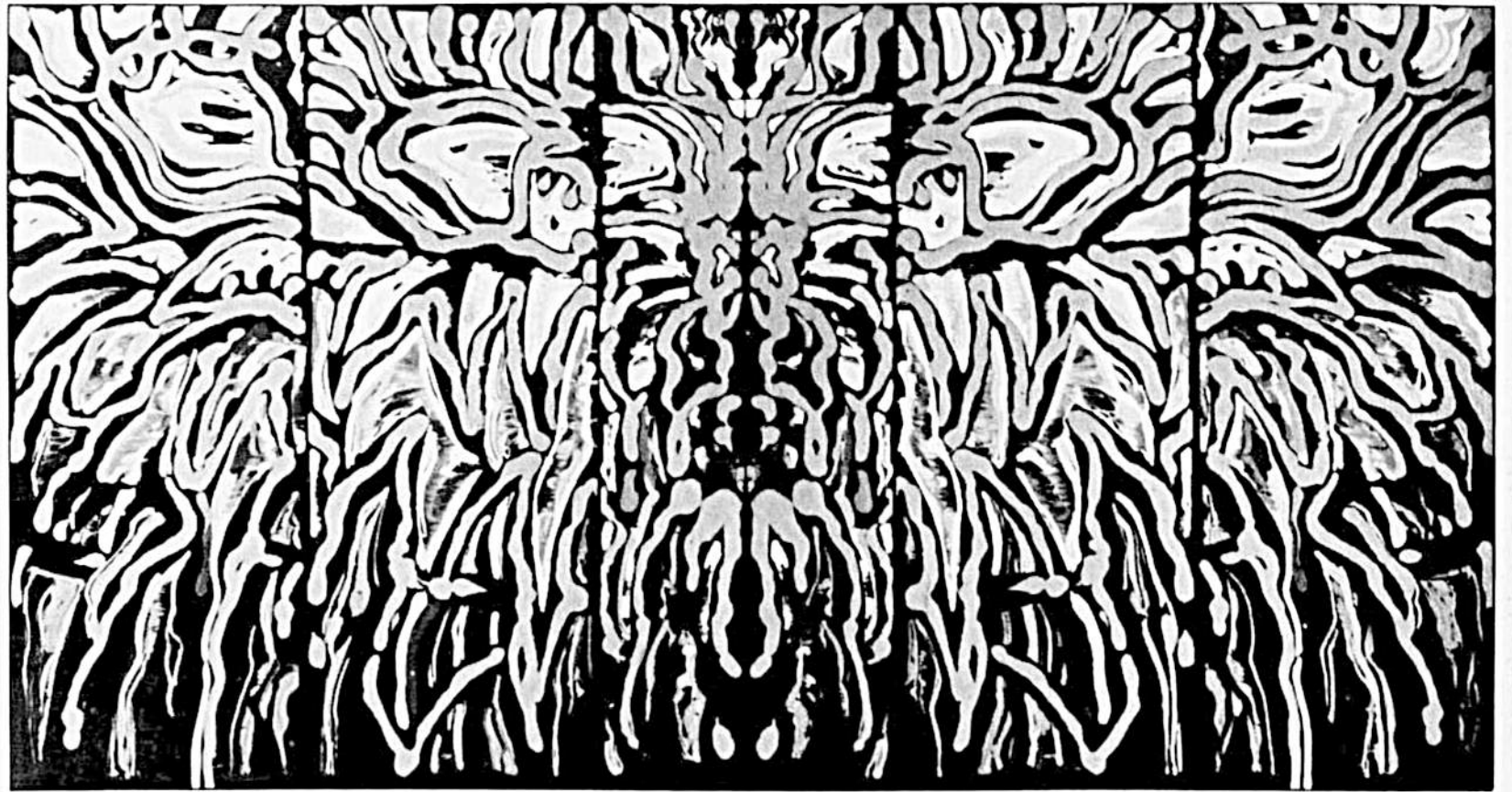
C'est une peinture de titan, qui répète inlassablement le motif du dédoublement, dessinant des coulées de peinture dans des formes primordiales qui s'apparentent tout à la fois à des masques grimaçants, à des dragons, à des taches de Rorschach.

Hurtubise, qui habite depuis sept ans le Cap Breton, ne vit que de peinture. Michel Tétrault expose une fameuse sélection : une vingtaine d'oeuvres récentes, dont sept grands tableaux, couvrant les deux dernières années, et quelques oeuvres anciennes qui servent de points de repères dans une phénoménale production.

Dent de l'oeil fait quatre mètres de long : devant la dominante orange, on pense à un incendie, un bûcher, une crucifixion. Hurtubise utilise un carton goudronné, le coaltar, qu'il découpe et colle dans sa peinture, apposant ainsi une structure rigide qui répète celle, liquide, de la couleur. Cette « intrusion » lui a permis de couvrir plus entièrement sa surface que dans sa dernière exposition où la forme dédoublée semblait flotter sur le fond. Ici, le collage opère une nouvelle distance dans l'oeuvre, puisque c'est la fluidité colorée qui devient fond. La forme découpée vient affirmer une planité sur les couleurs qui pénètrent littéralement les unes dans les autres dans le processus de fabrication.

Hurtubise peint, pourrait-on dire, par embrassements. Il presse les surfaces les unes sur les autres : ce que nous voyons se situe sur une marge extrêmement mince entre la construction et l'accident, l'acte réfléchi et l'instinctuel, tous deux s'exprimant avec la même violence expressive.

Il faut voir les *Rolling Stone*, petites acryliques peintes sur les pages de livres trouvés qu'Hurtubise charcute pour faire le contour de son motif : autour du masque papillonnent des taches de couleur d'une délicatesse inattendue.



Dent de l'oeil, de Jacques Hurtubise, acrylique et collage sur toile, 1989.



No 216-4, de Suzelle Levasseur. Huile et acrylique sur papier, 1988.