

Expositions

Number 2, March–April 1956

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55343ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1956). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, (2), 24–29.

EXPOSITIONS

LIVRES

MUSIQUE



Cliché *Inventaire des oeuvres d'art*

Pierre BONNARD — *La femme à l'ombrelle.* (gravure)
(Musée de la Province)

EXPOSITIONS

• A Québec, l'*Inventaire des oeuvres d'art* présente simultanément deux expositions de documents photographiques de grand intérêt, ayant chacune son caractère et son unité propres.

Au Musée de la Province, on a rassemblé quelques-uns des meilleurs clichés qui aient été pris de Québec pendant la seconde moitié du XIXe siècle. Chacune de ces grandes images, qu'elle soit signée S. McLaughlin ou Jules Benoit dit Livernois, L.-P. Vallée, Ellison ou Henderson, impose au spectateur un complexe d'éléments qui embarrassent son admiration : perfection technique — voyez, par exemple, le collège des Jésuites photographié du clocher de la basilique; perfection artistique — comme dans cette vue de la citadelle que nous partageons avec un promeneur mélancolique qui n'est pas sans rappeler le Charlot du cinéma; charme puissant qui émane du calme et de la solidité de certaines rues, de certaines maisons; étonnement, dépaysement, regret devant ces demeures, ces avenues, ces monuments que l'on a, comme à la guerre, traités à la légère mais non légèrement, puisqu'il ne nous reste plus que « leur signature écrite à l'encre de lumière... »

Au collège des Jésuites, ce sont les maîtres de la sculpture canadienne qui ont les honneurs de la cimaise. De la cimaise et de la loupe, pourrait-on dire, puisque cette exposition présente autant de *gros plans*, de détails que de vues d'ensemble. La photographie permet de soumettre la statue ou le bas-relief à l'épreuve du changement d'échelle, qui entraîne la facilité de comparaison entre des pièces qui sont en réalité fort différentes. C'est ainsi que la tête du *Saint Joseph* de Lorette, haute de deux pouces, et celle du monumental *Saint Jean* qui trône à Saint-Joachim, haute d'un pied et demi, acquièrent sur le mur la même importance spatiale, la même existence pratique, si l'on peut dire. La photographie permet aussi, par les limites même qu'elle impose, de choisir un point de vue, un angle privilégié, de tirer d'une statue le meilleur d'elle-même et de le souligner par un éclairage judicieux. (A tel point que le résultat photographique peut en arriver à rassembler assez peu à la statue qui l'a produit, présentée sous un éclairage indifférent...) Une statuette peut être quelconque dans son ensemble, mais offrir un détail très intéressant. C'est ce qui permet à certaines pièces de sculpture, dues à des artisans de second ou de troisième ordre, dont nous ignorons parfois même le nom, de figurer honorablement à côté des chefs-d'oeuvre des Levasseur, des Liébert ou des Baillargé.

Jean-Paul MORISSET



Le Séminaire de Québec en 1863, d'après un cliché de Jules LIVERNOIS.



Saint Jean L'évangéliste (détail d'une statue en bois sculpté, oeuvre de François et de Thomas BAILLARGÉ, vers 1820.

Cliché *Inventaire des oeuvres d'art*

- « J'en demande pardon à Aristote, mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaits, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que le génie ne puisse enfreindre avec succès. Il est vrai que la troupe des esclaves, tout en admirant, crie au sacrilège. »
DIDEROT — *Essais sur la peinture. Pensées détachées.*

• *La Côte d'Azur*, tel est le titre de l'exposition de vingt-huit toiles que présente Jean-Paul Lemieux, A.R.C.A., à l'Atelier, du 1er au 14 mars. Pour ceux qui n'ont pas vu ces toiles, le titre de l'exposition peut prêter à équivoque. Qui ne se souvient, en effet, de ces trop nombreuses esquisses que produisent chaque année des peintres touristiques bien intentionnés, qu'ils soient canadiens ou européens. Ces souvenirs ont d'ailleurs trop contribué à nous faire oublier les oeuvres admirables que nous ont laissées des bords de la Méditerranée, Cézanne, Matisse et Bonnard.

Lemieux, pour sa part, a oublié les bonnes et les mauvaises toiles qu'a inspirées la Côte d'Azur. Il a plutôt évoqué un monde différent, une atmosphère tellement lointaine de celle qui nous entoure, une ambiance noyée dans les bleus, les mauves et les émeraudes; un monde où la couleur n'est jamais fixe, où les tons passent les uns dans les autres, où la terre semble aussi légère que les feuilles d'oliviers. Il a vécu sur la Côte et a regardé autour de lui. Cette attitude est bien rare pour un peintre contemporain, alors que l'acte de regarder, de voir et de sentir, semble près de constituer le comble de l'originalité. Jean-Paul Lemieux a compris les différences profondes qui font de la lumière méditerranéenne l'antithèse de la lumière d'un pays comme le nôtre.

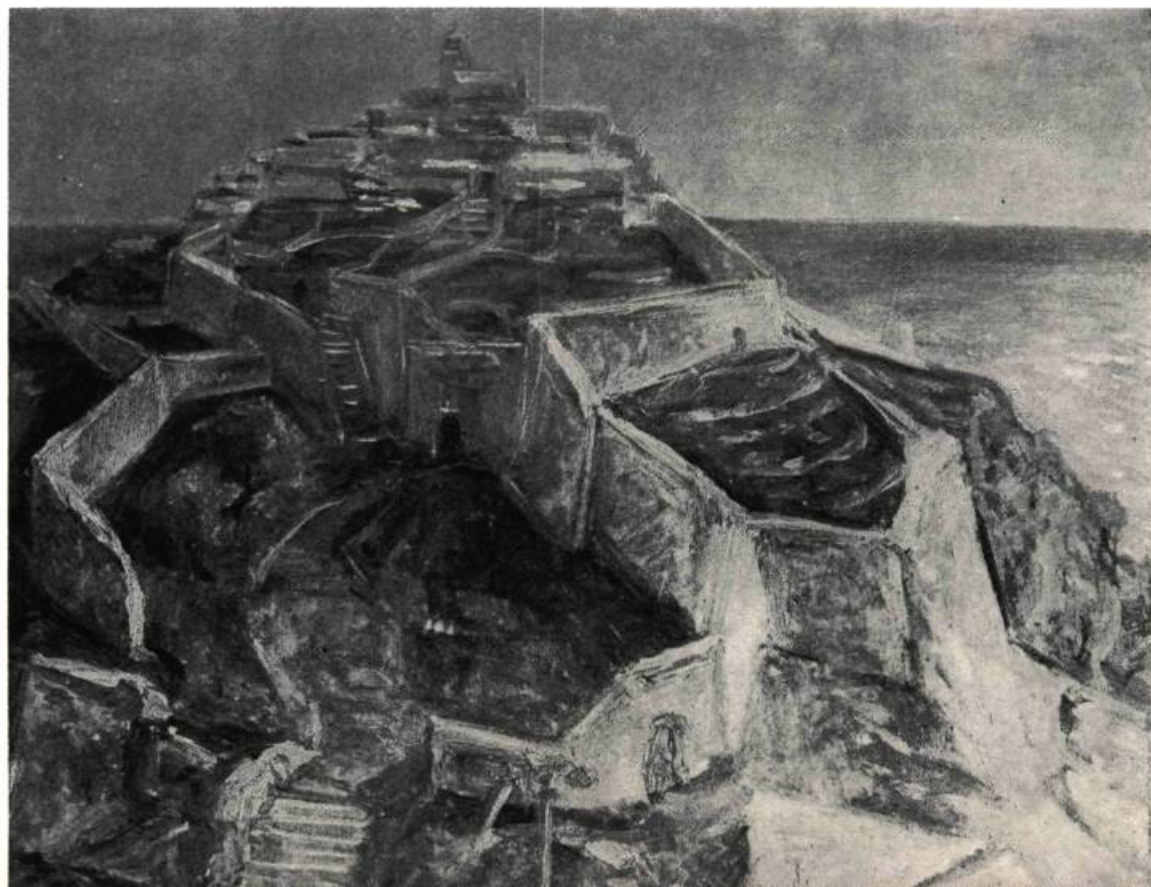
Il n'a pas craint de changer sa palette et même son style, alors que d'autres peintres canadiens ont prétendu retrouver en Europe l'équivalent des Laurentides. Lemieux n'a pas eu peur de ne pas faire du Lemieux, et je considère qu'il a réussi un tour de force en recréant à l'aide de quelques personnages et de quelques jardins dénués de détails inopportuns, un monde enchanteur qui nous semble appartenir au domaine du rêve pour peu que nous sortions dehors et que nous apparaissions dans toute leur crûdité le blanc aigu de notre neige et le noir intense de nos troncs d'arbres.

Combien cet exemple donné par un peintre mûr nous semble salutaire, pour peu que nous songions à tant d'autres qui se contentent d'aller chercher en Europe une inspiration toute cuite, qui s'imaginent avoir conquis l'originalité en pigeant chez quelques peintres connus des éléments de couleurs et de technique qu'ils incorporent à leur petite cuisine, qu'ils camouflent à la mesure de leurs talents.

Combien plus vivante et plus honnête est l'attitude de Lemieux, qui s'est refusé de voir à travers l'éternel dictionnaire de la peinture moderne et qui nous fait regretter que soient tellement rares ceux qui ont le courage de repenser la nature, de dire non à l'académisme d'avant-garde. Si nous semblons nous attarder à des considérations générales, c'est

Jean-Paul LEMIEUX — *En Provence.*

Cliché *Inventaire des oeuvres d'art*



en songeant qu'il importe peu à des lecteurs de connaître le titre des toiles, de savoir qu'ici la dominante est bleue et que là elle est rouge et que, ce qui importe, c'est de savoir où se situe un peintre contemporain et quel est son message ?

Les toiles de Lemieux veulent exprimer le plus simplement possible ce qu'elles ont à exprimer, c'est en l'occurrence le charme d'un monde lointain, d'un monde qui ne ferme pas la porte au goût du public en général. Jean-Paul Lemieux n'a pas le vain désir de ne plaire qu'à ce monde qui se veut de plus en plus petit, ce monde des initiés.

Si l'on fait abstraction de toutes ces considérations et que l'on juge dans l'absolu, des toiles comme *Jardin à Garavan*, *Dominique*, *L'Eglise des pénitents*, *La Promenade à Menton*, *La Jetée et Antibes*, constituent de très belles réussites picturales.

Claude PICHER

• The Edmund Alleyn Show (Arvida Art Center) was a harbinger of Spring. With its vivid greens and soaring reds, it gave a lift to the spirit.

But the impact went much deeper. People were stirred and they returned again and again for a closer, longer look into the work of this young artist, who is searching for his personal idiom of creative expression.

Whether purposely selected to satisfy all tastes, or to show the evolution of his young artist's works, the Show was highly significant. It was possible to see the unfolding of creative thinking, beginning with selected and arranged natural scenes and objects, and ending with orchestrations of color areas for the sheer joy that a sensitive distribution of color areas can afford. In between may be seen the various stages in the synthesizing process where the artist departed from realism and used only partially recognizable subject matter, re-creating it to better express his personal mood of feeling about the subject.

This development process may be seen in the painting of the Boats, going from a fairly realistic portrayal of a boat to a painting where he expressed the essence of boat in line and color. Another subject matter where this process is evident is in the depicting of the human figure, going from the realistic portrait in green to the highly controversial painting of two figures, where the artist merely used the figures as a point of departure in the creation of a painting contingent on color areas juxtaposed in an interesting and satisfying arrangement.

Of particular charm were the *Coffee Mill*, *The Boats*, and *Harmonie Rouge*. Perhaps the most monumental was *The Family*.



Cliché *Inventaire des oeuvres d'art*
Edmund ALLEYN — *Fillette*. Fusain.

To art students the Show was a revelation. Among the things mentioned, was the apparent freshness and spontaneity of the paintings and yet the controlled design inherent in each. Some were intrigued to learn how little detail is necessary in order to convey a full realization of the viewer. They realized too that a painting does not have to rest on recognizable objects to evoke an aesthetic response, but on the organization of shapes and color for their own sake.

Among the inherent aims of the painting is to stir the reactions of the viewer. The degree to which he is stirred is contingent on two things... the success with which the artist has conveyed his meaning, and the degree of experimental and aesthetic sensitivity of the viewer. Certainly, no one was indifferent. All went away with new ideas, and each found something to like or to interest him in the work of this young painter, who has progressed a long way along the road to attaining his personal idiom of creative expression.

Marjorie MASSON

• Sous le titre *La Biennale de Peinture Canadienne*, le Musée de la Province présentait, du 14 mars au 1er avril, un ensemble de peintures provenant de toutes les parties du Canada. Cette exposition, pré-

parée par les soins de la Galerie Nationale du Canada, a été également montrée dans les principales villes du pays. Le but de résumer ainsi, à tous les deux ans, l'ensemble de la production picturale canadienne est certes louable et cette exposition est représentative, oui, mais d'une peinture médiocre et sans odeur. La leçon la plus profitable que l'on peut en tirer après examen se résume ainsi : à ne pas imiter !

C'est pourquoi je ne peux aucunement approuver cette phrase qui termine l'article élogieux qu'écrivait Jean-René Ostiguy sur cette biennale dans la revue *Canadian Art* (Vol. XII no 4) et qui peut se traduire ainsi : *Cette exposition est révélatrice d'une évolution vers la maturité dans une atmosphère vraiment créatrice.* Je ne trouve rien qui soit le présage d'une certaine maturité dans les tentatives abstraites du groupe de l'ouest, à peine peut-on dire que les structures linéaires de Gordon Smith et de John Korner atteignent à une certaine distinction; le reste, à mon avis, n'est qu'un babillage malhabile, que camouflent mal quelques influences européennes de Mondrian à Herbin. Que de trituration de matière pour en arriver à un académisme aussi mortel et aussi peu révélateur d'une civilisation jeune.

La province de Québec est représentée par Borduas, dont l'empâtement ne réussit pas à démontrer une *forte réalité* intérieure, par Gauvreau, dont l'abstraction est peut-être la seule note fraîche de l'exposition, par Cosgrove, qui doit en être à figoler son millième arbre distingué, par de Tonnancour qui cherche refuge dans quelques trucs élégants et par quelques autres qui arrêtent à peine le regard. Ni Pellan, ni Roberts, ni Fox, ni Lemieux, ni Riopelle, ni Garant, ni Boback, ni Dallaire et combien d'autres, ne font partie de cette exposition qui revêt un titre un peu pompeux en l'occurrence. A mon avis, on commet là la même faute, sur une plus grande échelle, qu'en faisant représenter le Canada par deux ou trois peintres à la Biennale de Venise. La préface du catalogue nous informe que la Galerie Nationale n'est pas la seule responsable de ce choix qui est aussi imputable à cinq comités régionaux. Il me semble que l'on s'est donné bien du mal pour un piètre résultat. L'exemple d'expositions de groupes réalisées avec des peintres d'une seule région me porte à croire qu'en ayant ainsi tout le Canada comme choix, on s'est donné le mot pour mal choisir.

Que cette exposition serve en sorte de leçon aux peintres du pays, je le veux bien, mais je serais consterné que l'on veuille l'accueillir comme le message de l'art canadien actuel. J'ai d'ailleurs préféré passer sous silence les pièces de cette exposition qui figureraient avec désavantage dans une foire aux croûtes; on pourrait croire que je ne suis pas de bonne foi.

Claude PICHER

• L'importance numérique du public qui peut être touché par les manifestations des arts plastiques, dans une ville comme Montréal, est en raison directe de la variété d'endroits où ces manifestations se déroulent. Pour les expositions dans les galeries et au Musée des Beaux-Arts, il existe un public déterminé, qui se mobilise en plus ou moins grand nombre selon l'attrait d'une exposition, mais dont le chiffre ne dépasse par l'ordre de la dizaine de mille. Or, ce chiffre vient d'être augmenté d'au moins cinquante pour-cent grâce à une initiative du Service des Parcs de la Ville de Montréal. Non que la Ville ait fondé ce musée d'art vivant dont on rêve depuis des années; solution plus démocratique, la Ville a prêté pour des expositions à l'année le grand hall attenant à la salle à manger du restaurant Hélène-de-Champlain. Un restaurant, cela est piètre alternative à une vaste salle municipale pour expositions, dit-on habituellement avec raison. Mais le cas présent fait exception, car situé à quelque distance de la ville, dans l'île Ste-Hélène, cette nouvelle salle n'est visitée que par les gens qui peuvent disposer d'une partie de journée. Or, l'expérience permet de le dire déjà — tous les gens qui traversent la salle prennent le temps de visiter les expositions en détail.

Inaugurée avec une exposition de l'oeuvre graphique de Normand Hudon, la salle a reçu ensuite, de la fin de février au début d'avril, l'exposition collective de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal, fondée le 1er février dernier. Disons d'abord quelques mots de l'exposition inaugurale. Figure populaire dans le monde des spectacles de Montréal, Hudon puise dans sa vie de tous les jours, prétextes, occasions et motifs de son art. Ses caricatures ont toujours eu, par leur liberté d'exécution et leur recours à des effets proprement artistiques, un côté attachant qui en fait plus que des images simplement politiques ou journalistiques. D'autre part, ses dessins et peintures d'une intention plus gratuite tiennent aussi de ce caractère mixte, de telle sorte que dans cette exposition, les dessins les plus indépendants d'un souci de caricature politique, conservent un ton ironique parfois, bouffon souvent, de l'ordre des *Caprices* de Goya.

L'exposition des non-figuratifs est un événement à plus d'un titre. Artistiquement, l'exposition est un apport réel. C'est la première fois que le public a l'occasion de voir une exposition d'art non-figuratif dans un lieu qui permette une mise en valeur de toutes les oeuvres. Pour la première fois, les tableaux grands et petits peuvent être vus sous la perspective que préfère le spectateur, de loin ou de près, en ensemble ou en détails. Pour la première fois, encore, tous les peintres de Montréal qui pratiquent un art que le grand public qualifie à tort ou à raison d'abstrait se sont réunis en un seul groupe, au grand avantage de chaque tendance et de chaque peintre.



Car qu'en ressort-il, sinon l'étonnante variété et la capacité de renouvellement de la peinture non-figurative qui n'a encore à peine que quinze ans d'histoire dans notre province.

Un troisième précédent, et de taille celui-là, est de nature plus sociale. En effet, c'est à une reconnaissance officielle de l'AANFM qu'équivaut cette exposition dans un cadre civique, et en quelque sorte la Ville a reconnu droit de cité à des artistes qui dans bien des milieux sont encore considérés comme dangereux au maintien de l'ordre. Une telle reconnaissance, si elle retire des étais à un romantisme du peintre maudit, laisse prévoir qu'il est possible, même dans notre province, que les formes d'art les plus *puristes* puissent porter à conséquence dans la vie collective. Cela laisse également à entendre que l'esprit de routine, faussement appelé respect de la tradition, n'est pas nécessairement la première vertu

d'un gouvernement en ce qui concerne les arts.

Ces considérations ne me laissent plus guère l'espace, je le crois, pour faire une critique de l'exposition. Suffirait-il d'écrire que l'exposition plaît tout autant parce qu'elle permet de constater la constance de quelques artistes comme Bellefleur, Tremblay, Giguère, et Gauvreau qui poursuivent avec patience une même idée artistique depuis des années, que l'esprit d'aventure de quelques autres, qui transforment l'apparence même de la peinture à Montréal, par leurs métamorphoses, tels Leduc, Toupin, McEwen et Jasmin, pour ne donner que ces noms. Des extrêmes de l'exposition sont en quelque sorte le tableau de Molinari, spectaculaire, tableau d'exposition par définition, et ceux de Coguen et de Webber, spéculations artisanales et tragiques à la fois.

Rodolphe de REPENTIGNY

LIVRES

• Les générations d'aujourd'hui s'intéressent-elles à l'affaire Dreyfus ? Peut-être bien, car le roman policier est devenu un genre à la mode. Or, *l'Affaire*, comme on l'a appelée, est un véritable roman policier, du genre roman-fleuve, qui s'étend de 1886 à 1906. La réhabilitation de Dreyfus date donc d'un demi-siècle. — Roman touffu s'il en est. On a peine à s'y reconnaître entre tant de traîtres et de faussaires, tant de généraux entêtés et de nationalistes

irréductibles, tant d'acteurs roués ou naïfs qui réclamaient la vérité et la craignaient à la fois. Au surplus, *l'Affaire* a été l'objet de publications nombreuses et contradictoires : il faut lire toute une bibliothèque pour se faire une idée à peu près exacte de cette monstrueuse entreprise d'espionnage. — Le livre posthume de Maurice Paléologue¹ y projette une lumière très vive. Chargé par le Quai d'Orsay de suivre le procès de 1894, Paléologue en a noté

1. *Journal de l'affaire Dreyfus*. Paris (Plon), 1955.