

Art-actualité

Volume 18, Number 72, Fall 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57805ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1973). Review of [Art-actualité]. *Vie des Arts*, 18(72), 73–82.

art-actualité

LONDRES

MARCEL BARBEAU A LA MAISON DU CANADA

La Galerie de la Maison Canadienne à Londres accueillait, en avril dernier, le peintre et sculpteur Marcel Barbeau.

Marcel Barbeau, dont les œuvres sont reconnues internationalement, a d'abord étudié à l'École du Meuble, à Montréal en 1941, sous la direction de Paul-Émile Borduas. Faisant partie du groupe des Automatistes, il est, en 1948, un des signataires du *Refus global*.

Entre 1946 et 1954, Barbeau expose à Paris à la Galerie du Luxembourg et à la 84^e exposition annuelle de l'Académie Royale ainsi qu'à toutes les expositions des automatistes. Ses œuvres se retrouvent dans les collections tant privées que publiques à travers le Canada, les États-Unis, en France, en Belgique et au Luxembourg.

Si son œuvre picturale nous est familière, nous connaissons, par contre, beaucoup moins son œuvre sculpturale. Lors de l'exposition à la Galerie de la Maison Canadienne, à Londres, Barbeau exposait des sculptures intitulées *Pipes' Dreams*. Un poème de présentation nous divulgue les rêves de ces tuyaux. Généralement relégués aux industries et installations sanitaires pour l'écoulement de l'eau, du gaz, de l'huile, si ce n'est aussi des débris et saletés, les tuyaux ont été déterrés, libérés et exposés au soleil. Enfin, ils respirent. Et si, aujourd'hui, ils se trouvent momentanément dans une galerie, c'est pour rappeler à tous qu'ils sont venus au soleil pour jouer avec les enfants et les adultes qui demeurent de perpétuels enfants.

Luce VERMETTE



Pipes' Dreams

THE ART SCENE THIS FALL

Provincialism marked post-war British art; isolation — internationally and internally among disciplines, artists, the public. The solutions, by individuals, the borough, the government, are examples to those in Canada who agonize over "participation", or who regard "isolation" as a virtue.

Individuals. In 1945, in response to this insularity, Sir Roland Penrose founded the Institute of Contemporary Arts as a forum for international and interdisciplinary exchange of thought. It showed artists unknown in London — Cartier-Bresson, Pollock, Miró. Pop was born here — and the architectural "Brutalists". Equipped for film, theatre, exhibitions, discussions, music, the ICA expresses views and energies not yet part of the establishment culture, usually within a social or scientific context. In the visual arts it is attuned to the young or to those neglected by the commercial gallery, to the confrontation of developing and controversial positions, to the cultures of the Third World, to the work of art colleges to display their worth and to act as an incentive to students. Thus in September the *Vienna Exhibition* will show the links in the Vienna avant-garde between architectural experiments and conceptual art while the *Greater London Council Housing Exhibition* will demonstrate the relationship between housing and public participation in the organization and design process. In October the *Byam Shaw School of Art* shares space with *Illusion*, arranged by Sir Roland and Mario Amaya. It is designed to explore the world of visual illusion; to demonstrate the influence of illusion as a physiological and psychological phenomenon; to examine and illustrate its powers, dangers, uses and delights in science (an examination of the faculty of perception), nature (its uses for survival and courting), and the arts (its rôle in the visual arts, theatre, cinema, architecture and advertising). From the ICA it goes to the Art Gallery of Ontario and the New York Cultural Centre. De-

ember features Alan Aldridge's *Butterfly Series* and the *Falmouth College of Art*.

In 1968 Peter Sedgley and Bridget Riley formed AIR, the Art Information Registry, to close the gap between the artist and his public — dealer, director, spectator. The Artists Index, a visual library of the current and experimental work of 500 artists, is documented with 10,000 35mm slides and biographical data. AIR sets up exhibits, contacts schools, galleries and theatres and runs a Technical Register advising the individual of transport, insurance and legal matters, publications and directories on cultural organizations, awards and suppliers of materials. A periodical, AIRMAIL, lists information relevant to the arts.

A sister concern, SPACE, provides work space to artists at moderate cost, negotiating for buildings normally commercially unusable (due to scheduled redevelopment or demolition), renting them on a short term basis and converting them, with the aid of Arts Council grants, into studios. The facilities of AIR and SPACE are available to any professional artist free of charge. Any interested party may consult their Index and there is a permanent display of their activities at the ICA.

The Borough. The Camden Arts Centre, funded and founded by the Borough of Camden in 1965 at the behest of the Hampstead Artists Council, intentionally promotes the interaction and juxtaposition of the international, the national, the local, the professional, the amateur, the community. The key to its success is the Borough which pours more tax money into the arts than any other; and the Borough Councilmen, go ahead politicians who aren't afraid to let the arts administrators experiment along with the artists and take risks without risking their jobs. Thus from August 15 to October 7, *The Aesthetic Movement, 1860-1890* will be revealed through a series of room settings with the furniture, ceramics, wall-papers, fabrics and paintings of William Morris, Whistler, Kate Greenaway. From November 5 to December 2, *Remember, Remember*, with effigies by underground artists,

recreates the children's festival of Guy Fawkes, with the idea to bring adults and children together in an unusually creative situation. From December 18 there will be *Prints from the Curwen Press* illustrating, through the prints of Moore, Hepworth, Piper, Hockney, the 50-year history of this lithography press, with indication of publishers. After touring the United States the exhibit will rest permanently in the Tate Gallery.

The Government. The Arts Council of Great Britain, an independent body set up in 1945, sponsors the development and understanding of the arts. Unlike the Canada Council it directly arranges major exhibitions, publishes superbly illustrated and authoritative catalogues and possesses two galleries — the Hayward and the Serpentine. The Hayward, part of the South Bank cultural complex, is an enormous fluid space on two levels, indoors and out. Until September 23 it will house *Pioneers of Modern Sculpture*, revolutionaries and some traditionalists of 1890 to 1918; from October 17 to December 23 *Salvator Rosa* and from November 8/14 to December 23, *Cézanne's Water-colours*. The Serpentine, an old tea-house in Kensington Gardens, is dedicated to the young, the experimental and the deliberate confrontation with the public strolling through the park — people who could not normally frequent a gallery, much less one devoted to the avant-garde. From September 8 to September 30 it will house *Serpentine Graphics '73*; from October 6 to October 28 *William Tucker*; and from November 7 to December 9 *Art in Landscape* (which, knowing the Serpentine, probably means earthworks).

The Institute of Contemporary Arts, Nash House, the Mall, SW1; AIR, Burlington House, Piccadilly, W1V 9AG; Camden Arts Centre, Arkwright Rd., NW3; The Arts Council of Great Britain, 105 Piccadilly, W1V 0AU; Hayward Gallery, South Bank, SE1; Serpentine Gallery, Kensington Gardens, W2; The Royal Academy of Arts, Burlington House, Piccadilly, W1V, 9AG.

Jennifer OILLE

LES IROQUOIS DE TURIN

L'un des plus célèbres architectes baroques, le Père Guarino Guarini, théatin, construit le palais Carignan, à Turin, de 1672 à 1683. Ce vaste édifice constitue encore aujourd'hui l'un des bâtiments les plus intéressants d'une ville pourtant riche en constructions extraordinaires. Sa façade, dont le plan forme une accolade, est en brique brune non crépie, selon la coutume piémontaise; elle ne se présente pas comme un simple mur lisse, mais comme une paroi vivement animée par des pilastres, des lésènes, des niches et des encadrements de fenêtre aux motifs énigmatiques.

Jusqu'à tout récemment, ces motifs — qui n'appartiennent pas à l'iconographie de l'époque — passaient en effet pour une pure fantaisie; or, un congrès consacré à Guarini, tenu à Turin en 1968 (ses actes ont été publiés deux ans plus tard), a permis de faire le point sur cet architecte fameux pour la hardiesse de ses structures; il a ouvert du même coup un chapitre guarinien tout nouveau, celui de la signification de tant de plans complexes, de volumes emboîtés, de parcours gauchis et de coupes qui paraissent tressées. Et aussi de tant de détails insolites — en particulier, les fenêtres du palais Carignan: personne ne les avait déchiffrées avant Mlle Augusta Lange, de la Surintendance des Archives du Piémont¹.

En 1642, le fils du prince de Carignan, Emmanuel-Philibert, âgé de 16 ans, reçoit de la couronne de France le commandement d'un régiment d'infanterie à lever dans les États de Savoie (c'est-à-dire la Savoie et le Piémont actuels) ainsi que la pension attachée à cet honneur. Des circonstances compliquées, en rapport direct avec les troubles de la minorité de Charles-Emmanuel II et l'affermissement de l'influence française au Piémont, expliquent cette double récompense.

Quelques années plus tard, l'espèce de légion étrangère que formait le régiment de Carignan fut réuni au régiment de Salinères, en dépit des protes-

tations de son propriétaire. La paix de 1659 étant survenue, le Carignan-Salinières est démobilisé et la troupe, composée d'Allemands, de Savoyards et de Piémontais, licenciée. Mais pour peu de temps: en 1664, Louis XIV reconstitue le régiment pour l'envoyer au Canada à la suite des pressantes requêtes des Jésuites, des intendants et des marchands. La Nouvelle-France, alors peuplée de 3215 habitants blancs, risquait de succomber sous les attaques des Iroquois et des autres tribus décidées à chasser les usurpateurs de leur territoire.

Le régiment, embarqué à La Rochelle, atteint Québec, en automne 1665, après une traversée très pénible. Équipés à rebours du bon sens pour la guérilla indienne, ces soldats font campagne sans aucun appui logistique. Ils disposent de 12 chevaux, débarqués avec eux, et de quelques canoës. A l'équipement réglementaire, l'intendance se borne à ajouter un béret de fourrure, des mocassins et des raquettes; comme protection contre le froid, elle fournit aussi une couverture pour trois hommes.

Lors des deux expéditions immédiatement entreprises à la fin de l'automne 1665, le gel et la neige causent déjà, à eux seuls, des pertes sensibles dans les rangs franco-piémontais. Et pourtant, en dépit de ces conditions invraisemblables, le contingent d'intervention construit une série de forts, parvient à détruire les réserves de vivres des Indiens et contraint les Iroquois à capituler. Le régiment rentre en France en 1668, après avoir perdu 250 hommes au combat ou par suite de maladie, sur les 1300 qui le composaient. Mais la moitié des soldats choisissent de rester, comme colons, au Québec.

Cette campagne victorieuse en des terres si lointaines confère beaucoup de gloire au prince de Carignan, bien qu'il n'ait pas quitté Turin pendant les opérations. Dès 1672, il entreprend donc de se bâtir une demeure à sa taille. Un officier piémontais, par exemple son porte-enseigne Giovanni Nicolis di Brandizzo, aurait-il quelquelque trophée de ses campagnes — manteau de chef, casque de plumes, ornements? On peut le présumer. Guarini s'empare de



ces formes exotiques et les utilise, à peine transposées, comme cadres de fenêtre. Examinez, en effet, ce qui paraissait, avant la lecture de Mlle Lange, un arrangement arbitraire de contours incongrus: en haut, au centre, un visage stylisé vu de face; il est surmonté d'un bandeau piqué de sept plumes en aigrette; c'est le sommet de la longue parure qui descend, dans le dos, jusqu'aux pieds des chefs indiens. On la voit réapparaître, rabattue latéralement, des deux côtés de la fenêtre; cet artifice de perspective constitue peut-être une allusion au caractère *non civilisé* des Iroquois, à moins qu'il n'indique plus simplement que le motif provient d'un dessin exécuté par une personne au crayon malhabile.

Nul n'avait réussi à lire ces formes — et maintenant qu'elles sont décryptées, leur interprétation paraît si évidente que l'on s'étonne de l'aveuglement des historiens de l'art avant 1968. La façade du palais Carignan s'orne donc à toutes les fenêtres du bel étage, de façon emblématique, des dépouilles des Iroquois vaincus. Au-dessous, formant frise, une suite de motifs que l'on pourrait expliquer, en poursuivant l'interprétation, comme une série de têtes coupées (et pour vérifier cette hypothèse, il serait intéressant d'examiner l'iconographie amérindienne dont Guarini pouvait disposer).

On peut seulement imaginer, conclut Mlle Lange, combien le prince de Carignan, que l'infirmité écartait de la vie active, a apprécié l'hommage et le souvenir des campagnes de son régiment; et comment aussi les aventures cana-



1. Vue aérienne du palais Carignan, Turin. La moitié postérieure date du XI^e siècle. (Phot. Morris)

2. Trophée iroquois: l'encadrement des fenêtres du bel étage, au palais Carignan. (Phot. Corboz)

diennes, en suscitant la curiosité, devinrent actuelles à Turin à travers un motif architectural si vivant et si neuf, puisqu'il ne doit pas plus aux mascarons monstrueux et aux caryatides qu'à l'expression vide des angelots et des personnages mythologiques.

Ce curieux chapitre des relations artistiques entre le Québec et l'Italie, à une époque fort haute dans l'histoire de l'Amérique du Nord, méritait d'être signalé de ce côté-ci de l'Atlantique également.

1. Augusta Lange, *Disegni e documenti di Guarino Guarini — Catalogo dei disegni manoscritti*, in *Atti del convegno su Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco* (Turin, 1968). Turin, Académie des sciences, 1970, p. 91-346. Le passage qui nous intéresse ici figure aux p. 181-187. L'exposé de l'expédition Carignan-Salinières est tirée de R. Roy et G. Malchelosse, *Le Régiment de Carignan, son organisation et son expédition au Canada: officiers et soldats qui s'établirent au Canada*, Montréal, 1925.

André CORBOZ

MILAN

A PROPOS DE L'EXPOSITION LOUIS JAQUE, A LA GALERIE IL GIORNO, MILAN

Dans le domaine des recherches visuelles, il s'avère généralement difficile de découvrir des intentions expressives de type symbolique transposé, voir même spiritualiste. Sauf peut-être quelques exceptions (les cercles concentriques de Noland sont-ils des nébuleuses primaires ou des mondes ptolémaïques?), il s'agit, en effet, de recherches vouées à l'étude de structures perceptives de l'image, de la variabilité et de la cinétique, de l'action des couleurs et des lignes sur la rétine. Dans la peinture visuelle de Louis Jaque, voilà au contraire que surgit, comme élément déterminant, l'exigence d'une plus haute abstraction, d'un enracinement vital et profond en une spiritualité fervente et lumineuse. La meilleure preuve de cette affirmation consiste en cette simple constatation que dans les tableaux de Louis Jaque c'est la valeur de luminosité (*la valeur-luminosité*), c'est la lumière en elle-même qui domine tout autre élément, qui constitue la structure portante de tout le discours. Ainsi, la ligne et la couleur ne sont-elles que fonctions de la lumière, évidences imparfaites, signes de son

essence toute transcendante. La lumière les construit, ou plutôt les crée de l'intérieur, elle se fait forme, elle éclaire les teintes les plus opaques, elle vibre dans les nuances et dans les zones les plus intenses, comme une sève qui donne vie à un organisme. Les faisceaux plus clairs et plus tranchés pourraient évoquer la lumière solitaire qu'un phare mystérieux jette dans la nuit ou la lumière mystique qui traverse d'en haut la nef d'une église; mais, si on la pénètre vraiment, on s'aperçoit que c'est une lumière toute de l'esprit, une idée de la lumière, un sujet animé de l'intérieur, immatériel et sans dimension ni provenance véritable. Peut-être Louis Jaque se rattache-t-il à une religiosité teilhardienne qui désintègre la matière de l'intérieur, ou bien à une conception platonicienne en nous proposant le passage d'une vision perceptive à une vision intuitive du monde qui nous entoure. Mais il est encore plus probable, qu'en homme de l'ère scientifique, il réalise une identification du type matière-énergie-lumière-essence spirituelle de l'univers. Voilà par quelles voies Louis Jaque nie et sublime en même temps la démarche expérimentale de l'art visuel, le dépassant dans une position issue de l'idée d'antagonisme dualiste entre la claire vision intellectuelle et intuitive et la perception brute du donné.

Massimo JAVOLELLA

Claude JIRAR
Mes quatre fers en l'air, 1971.
Acrylique sur toile:
46 po. x 46
(116.8 x 116.8 cm.).
(Phot. Neuville Bazin,
Musée du Québec)



Louis JAQUE, *Luminescences cosmogéniques No 2*, 46 po. x 35 (116 x 89 cm.). (Phot. Gabor Szilasi).

QUÉBEC

CLAUDE JIRAR AU MUSÉE DU QUÉBEC

Tous les tableaux que présentait Jirar — une quinzaine environ — ont été faits il y a moins de deux ans. Il n'est donc pas étonnant que ceux-ci nous révèlent, malgré des différences structurelles importantes, une grande unité d'esprit et de traitement. Ce sont tous d'assez grands tableaux, plusieurs hautement colorés, dans lesquels, c'est peut-être leur première qualité, il est difficile de dissocier l'organisation des formes du choix des couleurs. Chacune de ces composantes mettant bien l'autre en valeur, le binôme forme-couleur y est parfaitement compris et heureusement exploité.

La conception picturale de Jirar comporte des références d'ordre mathématique: il est donc normal que l'élaboration et le développement d'un tableau répondent pour lui à des exigences théoriques et s'appliquent comme un système.

Souvent, il propose à l'intérieur de réseaux bidimensionnels, le jeu obtenu par la discontinuité chromatique d'une bande de ces réseaux; discontinuité à laquelle il parvient par le changement d'une couleur pour une autre analogue ou complémentaire, d'une valeur pour une autre rabattue ou accusée. Ce procédé a pour effet de compliquer la compréhension formelle du tableau, d'obliger le spectateur à un effort mental d'analyse pour poursuivre la lecture de la forme et retrouver, au bout

d'un moment, la clarté et l'équilibre de l'ensemble.

Les tout premiers tableaux, cependant, usent moins de ce procédé. En cela ils sont simples et plus directs surtout, ces caractères étant encore appuyés par des tons francs, presque brutaux et toujours, cela va de soi, d'une grande efficacité visuelle. Ils sont de beaux motifs assez savants, justes et plaisants à voir.

Puis, progressivement, une évolution semble s'être produite de ces « objets picturaux » vers la notion « d'espace pictural ». Le tableau a donc à un moment basculé de la forme (objet) à la couleur (espace). Il est comme passé du poids de sa matérialité à sa puissance de représentation.

Du réel au fictif. Cela est particulièrement évident dans les tout derniers tableaux où les couleurs moins vives mais en relation très serrée, se tamisent, se fondent, s'osmosent. Il s'y mêle un flou optique qui joue davantage et garde longtemps l'attention du spectateur. De ce fait, peut-être se glisse-t-il aussi, dans cette image devenue immatérielle et fluide, plus de rêves et de possibles. Du point de vue chromatique, un des tableaux de cette série est assez étonnant. Tout rose et vert, très pâle, il irradie une lumière rare, douce et calme. Sa conception et son élaboration formelle, malgré tout rigoureuses, sont vite reléguées au deuxième plan, derrière l'effet d'un envoûtement global presque magique. Peut-être est-il le plus recueilli, le plus spécifique.

C'est dans ce sens, d'ailleurs, que Jirar, qui est cette année boursier du Conseil des Arts du Canada, compte poursuivre ses recherches et sa création. Il veut réaliser des tableaux très grands encore où s'allieront avec beaucoup de complexité les notions d'espace et d'objet, montrant à travers des constructions, la plupart du temps concentriques, plus d'invention et de variété et exploitant les qualités cognitives d'une coloration très subtile; menant par tout cela le tableau à n'être qu'un lieu lumineux.

1. Exposition au Musée du Québec, tenue du 26 avril au 4 juin 1973.

Michel PARENT

BANNIÈRES CANADIENNES

Hier, déployées lors d'une fête, d'un anniversaire ou d'un événement, les banderoles sont devenues aujourd'hui des œuvres d'art. Et, ce, grâce à deux artistes canadiens, Shirley Raphael et Robert Venor, fondateurs de la compagnie Canada Banners, compagnie établie depuis plus d'un an.

Shirley Raphael a d'abord étudié la peinture au Musée des Beaux-Arts de Montréal, à l'Université Sir George Williams et à l'Université de Boston, puis la gravure à l'École des Beaux-Arts de Montréal, sous la direction de Robert Savoie. Elle travaille présentement à l'atelier libre de Pierre Ayot. Ayant participé à diverses expositions au Canada, aux États-Unis et en France, elle expose présentement des gravures, des peintures, des collages et des banderoles à la Galerie Nancy Poole, à Toronto.

De son côté, Robert Venor a suivi des cours à l'Université Sir George Williams et à l'École des Beaux-Arts de Montréal. En 1960, il décroche le prix du Consul Général de France, section peinture. Il enseigne présentement à l'Université du Québec, au Collège Loyola ainsi qu'au Centre Saidye Bronfman. Ses peintures, gravures, sculptures et banderoles ont maintes fois fait partie d'expositions au Canada et aux États-Unis.

Tout en poursuivant leurs recherches plastiques sur le papier, la toile ou autres matériaux, Raphael et Venor sont passés au textile, élargissant ainsi leur champ d'activité. Ils ont donc créé des banderoles, sortes de tentures à dimensions multiples. Ces créations sont reproduites en un tirage de dix ou moins, en

divers matériaux, tels que le nylon, le feutre ou le vinyle. Grâce à l'utilisation de ces matériaux, il devient donc possible de laver (à la main ou à la machine) des œuvres d'art sans en altérer le médium ou la couleur!

Les banderoles de Raphael et Venor présentent de larges bandes de couleur ou de grandes masses superposées suggérant des paysages, créant d'autre part des formes géométriques ou organiques, exprimées dans un langage structuré, hauts en couleur. Leur légèreté les fait se balancer au vent suivant ses inflexions; de plus, elles transmettent la lumière, selon un jeu de transparence mettant en valeur la richesse des couleurs. Destinées à animer tant les intérieurs que les extérieurs, elles apportent vie et chaleur aux ensembles architecturaux.

Après une tournée aux États-Unis, Canada Banners a exposé, durant le printemps et l'été 1973, ses banderoles au Centre Saidye Bronfman, à Montréal, au Musée du Québec, au Musée Régional de Rimouski, à l'Université de Sherbrooke, à la Galerie d'Art Rothmans, à Stratford, et au St-Lawrence Center, à Toronto.

L.V.



Les sculptures en matière plastique d'Hannah FRANKLIN complètent l'exposition des Canada Banners.
(Phot. Gabor Szilasi)

PARIS

A LA LIMITE DU RÉEL: JEAN CRITON

Que possèdent les créations du peintre Jean Criton pour qu'il vaille la peine d'y attacher quelque importance?

L'originalité de sa peinture repose moins sur la nouveauté de la forme que sur la valeur d'un jeu de l'esprit qu'elle engendre et que chaque spectateur doit développer pour enrichir la lecture de l'œuvre selon les éléments exprimés dans les tableaux. Le prérequis d'une telle démarche impose (authentifier ce jeu) la compréhension de rapports dialectiques établis par la pensée et sur lesquels s'articule la signification des œuvres.

Les toiles de Criton rendent adéquatement l'ambiguïté à l'origine de toute composition: elles expliquent, métaphorisent la relation du regardant et l'objet regardé dans la représentation correcte de certains aspects de la réalité, opposée aux amoncellements de figures indéfinissables venant brouiller la perception de la peinture. Alors que le spectateur escalade les repères visuels véhiculés dans ces œuvres pour reconstituer le réel, la même réalité s'estompe... quelque part entre les agrandissements gigantesques de microcosmes ou l'incroyable qu'on ne voit pas et la rigidité de formes régulières de notre environnement.

Ne disait-il pas lui-même: «... le monde habite mes toiles et je le manipule au fur et à mesure». La Galerie L'Oeil de Boeuf (Paris) présentera le lauréat (1963) de la troisième biennale de Paris, du 1er au 27 octobre prochain.

1. Interview in *Opus International*.

Pierre DUPUIS



MONTRÉAL

CHROMATISME DE CARREAU-KINGWELL

La Galerie L'Art Français accueillait, en mars dernier, Arlette Carreau-Kingwell, peintre et artisan. Celle-ci présentait à cette occasion, onze acryliques, huit collages, trois tentures et une bannière.

Arlette Carreau-Kingwell étudia d'abord la peinture à l'École des Beaux-Arts sous la direction d'Adrien Hébert, de Saint-Charles et de Laliberté, puis la gravure à l'Institut Saidye Bronfman. Elle participe à des expositions de groupe et tient des expositions particulières dans diverses galeries et centres culturels du Québec, de l'Ontario et des Provinces Maritimes. En 1971, elle se voit attribuer le prix Molinari-Gaucher, au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Depuis 1960, elle enseigne l'art et l'artisanat au Centre Culturel de la ville de Mont-Royal.

Sa peinture se présente dans un monde de couleurs, qu'elles soient violence ou douceur. Ce goût de la couleur se retrouve également et de façon plus réussie dans ses tentures. La laine, le cuir, le daim, le velours, la broderie, jusqu'à l'introduction d'os ou de boules, se prêtent plus facilement à des jeux de forme. Notons *Lave volcanique*, où des demi-cercles — orange, rouge et violet — en longues laines sur fond noir enserrant des os, qui s'avère l'œuvre la plus intéressante.

L.V.



CARREAU-KINGWELL
Lave volcanique, 1973.
Tapisserie de laine et os;
28 po. x 36 (71.1 x 91.4 cm.).
Montréal,
Galerie L'Art Français.

Jean CRITON
«... l'incroyable qu'on ne voit pas».
Paris, L'Oeil de Boeuf.

Harold ALTMAN
 Path II.
 Aquatinte.
 Montréal, Galerie 1640.



HAROLD ALTMAN OU LES JARDINS D'ÉDEN

Depuis mai 1972, la Galerie 1640 connaît un nouvel essor sous l'impulsion dynamique de la directrice actuelle, Mme Zoé Notkins, qui dirigea au cours des années 1967-1971, le département des Beaux-Arts, au Centre Sadye Bronfman. Le choix clairvoyant et la qualité des œuvres présentées à la Galerie, la diversité des expositions fort nombreuses, où figurent les noms réputés de la gravure canadienne, américaine et européenne, voilà qui est de bon augure pour les saisons à venir. Aux cimaises, cet automne, soulignons entre autres, une exposition majeure des œuvres de Friedlaender.

La Galerie 1640 présentait par ailleurs, au printemps dernier, une exposition des œuvres graphiques de l'artiste américain Harold Altman. Né à New-York en 1924, Altman fit ses études dans diverses écoles d'art de sa ville natale puis se rendit à Paris où il s'inscrivit aux cours de l'Académie de la Grande-Chaumière. C'est d'ailleurs à Paris qu'eut lieu, en 1951, sa première exposition particulière. Au cours des années suivantes, il exposa régulièrement en Europe, aux États-Unis, également au Mexique et au Canada; il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus importants artistes-graveurs de son pays.

Certains thèmes retiennent particulièrement l'attention de l'artiste et devinrent, au cours des années, des constantes de son œuvre, « thèmes éternels », dirait-il, « d'une très grande simplicité ». Et parmi ceux-ci, les parcs et jardins des villes, sujet privilégié — thème unique de cette exposition.

Les lithographies d'Altman nous plongent d'emblée dans un univers en apparence fort paisible, havre de repos, sérénité, au cœur des agglomérations urbaines. Une suite de ces œuvres, *Jardins et Parcs* constituent de véritables hymnes au printemps, au soleil, à la douceur de vivre, tel ce *Jardins du Luxembourg VI*, bocage frémissant de lumière où se détachent les silhouettes des promeneurs, les arbres et bosquets, fluides, vaporeux, sous les reflets chatoyants des verts, ors et jaunes d'un jour printanier. Ce paysage, ainsi que d'autres gravures de cette même époque évoqueront, par moment, certaines œuvres de Seurat et de Sisley, l'artiste, à leur instar, ayant su capter dans ses compositions la lumière tamisée, cette douceur infinie que le ciel de Paris confère à toutes choses. Certaines gravures de cette série proposent une organisation particulière de l'espace pictural qui suscitera l'illusion de vastes espaces sous les arbres, revêtant de mystère et de profondeur sentiers et sous-bois. Cette impression de relief est accentuée par l'utilisation répétée de certaines gammes de couleurs — les verts, par exemple — juxtaposés ou mis en opposition mais participant tous de la même tonalité. Naît un réseau de mirages lumineux; l'œil captif devient paysage.

À l'opposé de ces jardins d'Éden, les eaux-fortes d'Altman révèlent un tout autre aspect de l'univers des parcs — l'envers du décor, peut-être — royaume d'ombres et de nuit où seuls prévaudront les tonalités neutres, assourdies, variations subtiles, alternance des blancs et des gris progressant jusqu'aux

noirs les plus opaques. Dans *Jardins III*, des ensembles d'arbres géants submergent littéralement le paysage, enveloppent et cernent d'ombres menaçantes des personnages microscopiques. Ailleurs, des groupes surgis de la pénombre (*Huit personnages et Personnages en mouvement*) déambulent dans les sentiers ou, immobiles, figés dans des attitudes hiératiques, évoquent quels étranges univers d'attente, d'angoisse! Ces personnages sans visage, aux lignes simples, aux formes dépouillées à l'extrême, rappellent certaines sculptures d'Henry Moore que celui-ci aime tout particulièrement voir implanter dans les parcs et les espaces aux horizons illimités, là où elles peuvent, en toute liberté, vivre et respirer au rythme même de la nature, s'harmonisant et ne faisant plus qu'une avec elle. Ce thème, également cher à Altman est repris avec bonheur dans plusieurs gravures.

Ainsi, dans *Path II*, quelques êtres solitaires, recroquevillés sur des bancs, rêvent tristement à la tombée du jour et, dans l'obscurité, ne sont plus qu'ombres dissoutes dans la nuit. Métamorphosé, le parc prend-il figure ici d'un dernier refuge, cette étape finale de la vie qui déjà préfigure une mort aux aguets?

L'art d'Harold Altman, profondément individualiste, nous livre une vision du monde empreinte de poésie, maturité et compassion. Aussi, un sens aigu de la tragédie humaine. Et si un seul thème prévaut, les parcs — jardins de la vie, jardins de la mort — ne pourrait-on citer à ce propos ces lignes de Michel Seuphor à l'endroit de Mondrian: «...l'homme de ce temps, en se cherchant, s'attache à un thème, que dans le thème chaque artiste découvre ou cache son propre mystère, qu'un thème est pour lui le monde entier.»

Alma de CHANTAL

QUOI DE NEUF À LA S.A.P.Q.?

Depuis le 7 octobre 1972, la Société des Artistes Professionnels du Québec a

ouvert ses nouveaux locaux, sis rue Saint-Nicolas, dans le vieux Montréal. Depuis lors, la S.A.P.Q. ne s'est guère croisé les bras; regorgeant d'activités, elle ne se trouve qu'en meilleure forme pour poursuivre tous ses objectifs.

Désirant offrir à l'artiste une galerie non commerciale et ouverte à tout genre de manifestation, elle a présenté, d'octobre 1972 à juin 1973, des expositions fort variées. Après l'ouverture de la galerie par une exposition de groupe des membres de la S.A.P.Q., on a pu y voir les peintures de John Neuhof, *Environnement Desautels-Leduc-Caron-Bourdon*, *Les Moins de 35*, section gravure, les peintures de François Dallaire, les peintures sur vinyle souple de Kenneth Peters, les photographes de Pierre Bourdon, les gravures et assemblages de plexiglass d'Adriana Lysack et, finalement, les bois laqués de Roxanne Poisson et les dessins de Marie-Hélène Gascon.

La S.A.P.Q. a tenu également à diffuser l'art québécois sur la scène internationale en participant avec l'Association des Graveurs du Québec et l'Association des Sculpteurs du Québec à un projet commun d'une exposition *Création-Québec 1972-1973*. Cette exposition, donnant la chance à des artistes québécois de se faire valoir à l'étranger, s'est tenue à Bâle, en Suisse, à Turnhout et à Bruxelles, en Belgique, de juin 1972 à janvier 1973.

Une autre entreprise d'envergure a été mise sur pied par la S.A.P.Q.: il s'agit de la création d'une banque d'information en diapositives sur les œuvres des artistes du Québec. Le Conseil des Arts du Canada a accordé une subvention pour cette réalisation. Et, au 1er mars 1973, 23 artistes québécois ont bénéficié de ce projet.

Notons également la participation de la S.A.P.Q. au Salon des Métiers d'Art du Québec 72. De plus, la S.A.P.Q. a étendu son action en offrant aux artistes des services d'entraide, tels que location de trois ateliers à ses membres, liaison permanente entre tous les artistes du Québec et les gouvernements et, enfin, représentation des artistes auprès d'organismes divers et des médiums de masse.

L.V.

LA SCULPTURE A L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

S'il faut juger par le nombre de pièces exhibées au Pavillon des Beaux-Arts de l'UQUAM et surtout de la qualité esthétique de ces œuvres pour mesurer la réussite de l'expérience faite au module de sculpture, il est assuré que les jeunes artistes s'expriment avec beaucoup de talent. D'abord, on maîtrise particulièrement bien une technique difficile, celle de la sculpture sur pierre (marbre, calcaire, saponite, ...) Ensuite, il faut noter une bonne compréhension des courants contemporains, alors que les œuvres de ces étudiants prolongent, par exemple, l'étude des formes où sont mises en relation le vide et le plein.

Parallèlement à ce jeu esthétique, on utilise quelquefois l'alliance de matériaux: Picard dans *Accouplement* (cuivre, bronze et pierre), Jean-Yves Côté avec *Saint Sébastien* (marbre blanc et bronze) où existe un système de lignes et d'équerre. Mais, chaque fois, on se préoccupe de sculpter des formes abstraites qui en viennent pourtant à revêtir des apparences visibles dans le réel. Nous avons là, alors, des pièces qui se situent à la limite de ce qui est identifiable ou non.



Daniel ROY
Coeur de pierre, 1973.
Travertin; 12 po. x 15 x 8
(30.4 x 38.1 x 20.3 cm.).
(Phot. Marika Bondeau)

Ce type d'ambiguïté se maintient dans *Trimolo* de Picard alors que l'acier, le cuivre et le marbre semblent prendre la forme d'un obus, sans pourtant que l'œuvre elle-même s'identifie totalement à ce type de représentation. Alors, au moment de l'interprétation, cette sculpture véhicule des données propres à la situer par rapport à une certaine critique de la guerre et, conséquemment, de la violence. Mais nous devons respecter là l'ouverture de significations telle que perçues et exprimées par Umberto Eco, à propos des ouvrages contemporains: «L'œuvre d'art est un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant»¹

Les sculptures présentées dans cette exposition doivent être étudiées par rapport à une telle compréhension du langage. N'est-ce pas là une façon de démocratiser l'Art? (Le jugement immuable de la critique n'existe plus.)

Outre que les œuvres sortent des canaux officiels de diffusion (musée et galerie) pour tendre vers un plus large public, il existe une tentative venant des créateurs pour libérer les formes, tel que peut le faire d'une façon aiguë Daniel Roy dans *Coeur de pierre* ou *Dancetalà*, où le geste, lui-même libre, se conjugue avec un certain hasard. Cela n'empêche aucunement les œuvres d'être réfléchies en fonction de certaines données humaines fondamentales comme la juxtaposition des éléments mâles et femelles. (Guy Sirois, dans un *Sans titre*, avec un usage formel adéquat, exprime la copulation — marbre blanc et marbre bleu.)

Nous avons essayé de donner les caractéristiques importantes qui semblent se dégager de l'exposition collective de l'UQUAM, en sachant aussi les lacunes de ce texte, alors qu'il nous a fallu fournir au lecteur une vue d'ensemble de cette manifestation. On comprendra aisément la difficulté de faire l'analyse particulière de chacune de ces œuvres. Elles possèdent, en dépit de cela, une valeur indéniable.

1. Umberto Eco, *L'Oeuvre Ouverte*, Editions du Seuil, p. 9.

P.D.

LE QUÉBEC UNDERGROUND

Temper le visiteur dans le contexte culturel qui a donné naissance au phénomène Pop (Pot) dont nous retrouvons la présence dans notre environnement, aujourd'hui. L'exposition doit être ainsi un point de référence et non pas une définition englobante d'une tendance artistique.

Voici en quelque sorte les fins explicites du *Québec Underground*, qui se déroula à la Casa Loma. D'abord les 21-22-23 mars:

A. Cumulation d'affiches (cinéma, caricatures, épreuve zéro de bandes dessinées) collage et œuvre pop (l'ostentation du Cœur du Frère André); expérience sur vidéo, montage audio-visuel, projection.

B. Spectacle au second étage où participèrent les danseurs du Groupe Shango (célébration indienne, africaine) Fabulous Rocket (théâtre de la provocation pour susciter les réactions du public) et Offenbach enfin qui clôture les trois journées.

Puis, le 17 mai:

A l'occasion du lancement du second tome: Théâtre *Sans regrets*, théâtre *Sainfoin* et musique.

D'une telle manifestation il restera trois volumes imposants (dernière parution en juin), où l'on a tenté de recouper ce qui n'a pas été officialisé par les canaux de diffusion. La période couverte s'étend au long des dix dernières années (1962-1972).

A la Casa Loma, où se sont déroulées (en deux temps) toutes les activités, il existait un état d'esprit qui rejoint l'aspect informel caractérisant la terminologie *underground*. Il en résulte donc une difficulté certaine à commenter les manifestations de cette *tendance artistique* avec la cohérence que développe la critique traditionnelle.

Parler de Gauvreau, Straram, Vaillancourt ou de Parti Pris et du Quartier Latin exige indubitablement aussi qu'il faille échanger longuement sur les idées et la mentalité de ces mêmes artistes, les ayant motivé (et les motivant encore) vers une action commune.

L'existence de l'œuvre immédiatement après sa conception implique de telles concessions de la part des institutions en

place, qu'il est difficile pour eux de céder sur quelque terrain.

La partie ne se joue plus alors au niveau de l'esthétique mais autour des problèmes sociaux, politiques, économiques. C'est bien le cinéaste Michel Brault qui, en parlant de la conjoncture actuelle, affirmait l'impossibilité d'être d'un cinéma québécois sans la résolution de la problématique mentionnée précédemment.

Donc, mettre en situation l'œuvre *contestataire* des artistes marginaux d'une part et celles qui perpétuent une certaine idéologie dominante (quantitativement exprimée puisqu'elles permettent de maintenir la vie des institutions gouvernementales) d'autre part, veut dire continuer l'élaboration de schémas d'analyse nouveaux, fondés sur des valeurs et des critères différents de ceux qui sont traditionnellement utilisés. Il devient nécessaire alors de préserver le plus possible ces créations de tout embrigadement idéologique, lui qui a fait entrer les œuvres de Borduas à la Galerie Nationale. Mais le temps qui fait dire aux premiers opposants: «Ce n'est plus de notre époque et les choses aujourd'hui ont bien changées», viendra les récupérer après la mort des artistes en question. Tout aura été fait pour alimenter la force répressive et confirmer maladroïtement les idées reçues, de telle sorte qu'elles apparaîtront vraies.

A peine peut-on, à ce jour, faire vivre les œuvres que ces artistes ont créés et les documents de première main qu'ils nous ont laissés pour les canaliser vers d'autres moyens utilisés présentement afin de poursuivre le travail déjà commencé. Respecter de telle façon ce que fut l'*underground* demeure le plus bel hommage qu'il soit possible de leur rendre.

P.D.



L'Underground vs l'Establishment: ce qu'on n'osait pas montrer... (Quebec Scenic Tours, des Fabulous Rockets) ... ou dire (Ni professeur, ni gorille, présenté par la Quenouille Bleue)

TAPISSERIES AU FIL D'ARIANE

En avril dernier, le Fil d'Ariane présentait au public ses plus récentes tapisseries, dans les locaux spacieux avoisinants les Écuries d'Youville, 130, rue du Port, au cœur même du Vieux Montréal. Fondé il y a environ trois ans, le Fil d'Ariane, corporation à buts non lucratifs, subventionnée par le Ministère des Affaires Sociales et recevant aussi des dons, est « un atelier protégé en artisanat d'art pour jeunes adultes souffrant de déficience mentale ».

Une vingtaine de filles et de garçons âgés de 18 à 25 ans, de langue française ou anglaise, ayant un quotient intellectuel variant entre 50 et 70, travaillent à l'atelier tous les jours de la semaine. Après avoir effectué une période d'apprentissage et d'évaluation de trois mois, ils sont intégrés au groupe et réalisent divers travaux d'artisanat sous la surveillance d'un personnel comprenant entre autres, la directrice de l'atelier, Mme Louise Cimon Annett, spécialiste en éducation par l'art et ayant une formation en déficience mentale et en thérapie par l'art, l'une des fondatrices du Fil d'Ariane; avec Mme Louise Pigeon; un chef d'atelier possédant un baccalauréat en éducation par l'art et une formation de tisserand, et aussi une travailleuse sociale.

Un univers étourdissant de couleurs vous accueille dès le seuil de l'exposition — univers joyeux où s'épanouissent en toute liberté l'imagination, l'inspiration,

où la fantaisie figure le quotidien et l'insolite ne surprend plus. Tout semble permis et tout peut devenir possible — rêve et réalité se confondent ici sans frontières. Et vous découvrirez alors que la tête épanouie d'un maire Drapeau plane au-dessus de sa ville bien-aimée, tel l'ange séculaire... ou que les gratte-ciel de la Place Ville-Marie ont décidé de partir en ballade tandis que de braves citoyens vont au travail à pieds... ou à tire d'ailes et qu'un jeune athlète, flambeau au poing, court déjà vers des victoires olympiques! Tels sont certains des aspects évoqués par les artisans dans une de leurs oeuvres collectives: une immense tapisserie brodée, de 45 pieds sur 90, à trois panneaux, sur le thème *La Ville de Montréal*. Y dominent des coloris exubérants: rouges, jaunes, oranges, cernés parfois de bleus et verts; les tonalités vives, lumineuses, se retrouvent dans la plupart des pièces exposées où l'on note l'absence quasi totale des teintes neutres, des gris, des bruns et des noirs. Des personnages d'un humour désarmant, représentant souvent des camarades d'atelier, des éducateurs ou des familles, peuplent les scènes de la vie quotidienne, motifs de plusieurs tapisseries à point-noué dont une évoquera, entre autres, de tout jeunes amoureux, tendres et naïfs, se tenant par la main... Est-ce Pierrot et Colombine, qui saura jamais le dire?

Dans une autre salle de l'exposition, une très grande variété de pièces murales

retient l'attention tant par les couleurs chaudes et vibrantes qui ensoleilleraient les plus mornes hivers canadiens que par les thèmes hautement abstraits créés sur les métiers du Fil d'Ariane. Les jeunes artisans choisissent souvent des animaux comme motifs de leurs ouvrages: des animaux toujours gais, qui musardent au hasard des routes et des prés; des pigeons roses et rouges vont et viennent, picorent un peu, rêvent au soleil ou se racontent des histoires drôles! Affichent-ils parfois un sourire narquois, c'est qu'ils se moquent peut-être bien de la gent humaine, qui sait? Des mini-tapisseries formées de broderies sur fond tissé fleurissent, jardins vivaces, aux murs blanchis à la chaux où les roses prédominent mais on y découvre aussi de ces fleurs étranges et merveilleuses comme seuls des enfants de tous âges savent en inventer.

Une sensibilité créatrice très vive, le dynamisme des formes, un sens inné de l'agencement des couleurs, s'épanouissant dans une parfaite liberté d'expression, sans contrainte et sans la moindre inhibition, caractérisent les pièces qu'exposaient les artisans: tapis, coussins, tissages, broderies, sacs à main, tentures, sans oublier toute une ménagerie d'animaux insolites particulièrement bien réalisés. Ainsi donc, le Fil d'Ariane permet à ces jeunes adultes handicapés d'accomplir dans un décor exceptionnel, où l'ambiance est amicale, détendue, une très grande diversité d'ouvrages d'artisanat qui les revalorisent à leurs propres yeux, et ensuite auprès de leurs familles et de la société, tout en favorisant le développement de leurs talents créateurs. Les œuvres présentées au public lors de cette exposition sont un témoignage émouvant du travail accompli dans cet atelier protégé, réalisation dont peuvent se réjouir à juste titre, tous les responsables du Fil d'Ariane.

A. de C.

SAN FRANCISCO

L'ART ÉROTIQUE EN CALIFORNIE

Une expérience unique dans le monde des arts: l'ouverture, le 18 mars 1973, d'un musée international d'art érotique, à San Francisco. La collection Kronhausen (Phyllis et Eberhard sont psychologues et, depuis quelques années, contribuent à la libération sexuelle sous toutes ses formes en s'opposant à la censure et à toutes formes de répression en ce domaine) revendique de l'importance en raison de sa qualité esthétique et de sa valeur didactique.

Les pièces qu'on peut y retrouver proviennent de sources multiples: rouleaux japonais, sculptures et peintures indiennes, albums chinois, en plus d'œuvres aussi importantes que celles de Picasso, Dalí, Andy Warhol, etc. Mais une telle diversité n'entrave aucunement l'unité de l'exposition, qui a déjà été présentée au Danemark et en Suède; tous les travaux s'inscrivent d'emblée par rapport à un besoin que les organisateurs définissent comme étant un « centre de documentation où s'allient l'étude et le plaisir indéniable du spectateur à contempler ces œuvres ». Ils ont bien exprimé également « la saine alternative que présente l'International Museum of Erotic Art, face au trop grand nombre de musées spécialisés dans les monuments de guerre ou d'autres du même type, qui ne répondent qu'aux impulsions hostiles et destructrices de l'homme ».

P.D.



Mme Marcelle Vermette, chef d'atelier de jeunes artisans.
(Phot. Jean-Pierre Beaudin)

OTTAWA

UN ÉCHANGE CANADA-BELGIQUE: JAMES ENSOR

A l'occasion d'un programme d'échanges culturels entre le Canada et la Belgique, le ministère belge de l'Éducation Nationale et de la Culture Néerlandaise ainsi que la Galerie Nationale du Canada ont organisé une exposition intitulée *James Ensor*.

Ce sont les Services extérieurs de la Galerie Nationale du Canada qui ont présenté en tournée canadienne les 26 dessins et 52 gravures de l'artiste symboliste belge, James Ensor. L'exposition s'est tenue d'abord à la Bibliothèque de l'Université de Guelph, en mai dernier, à l'occasion du Festival du Printemps 1973, à Guelph, puis à la Galerie Nationale même, durant tout le mois de juillet.

Le peintre et graveur, James Ensor, est né en 1860 dans la ville d'Ostende, port maritime sur la mer du Nord. Après des études en art dans sa ville natale, puis à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, il se livre d'abord à la peinture, puis à la gravure. De 1886 à 1934, il produit 133 compositions, dont la plupart seront exécutées avant 1904. Il meurt en 1949.

La présente exposition a mis en valeur les deux volets de l'œuvre graphique de l'artiste. D'une part, Ensor s'est inspiré des

paysages d'Ostende, des scènes de la vie quotidienne, créant des portraits d'une grande subtilité et dégagant une impression de sérénité: *Ernest Rouseau* (1887), *Le grand bassin d'Ostende* (1888). D'autre part, cette même inspiration, puisée aux sources de la nature et de la vie, lui suggère des visions tourmentées, voire démoniaques, *Les Cataclysmes* (1888), des fantaisies religieuses, *Le Christ agonisant* (1895) et des scènes satiriques, *La Bataille des éperons* (1895), marquant un goût pour le macabre, l'informe et le surréel.

Les dessins de l'exposition révélaient un aspect plus intime et serein chez Ensor. Il n'y avait qu'à examiner de près des scènes de rue d'Ostende, de fines études de chapeaux et de bottes et des profils délicats, tels ceux de sa sœur endormie, pour apprécier sa maîtrise des techniques graphiques. D'ailleurs, le croquis s'avérait une véritable passion pour Ensor: il en a exécuté des centaines, remplissant des carnets de notes, inscrivant motifs et compositions admirées chez d'autres artistes.

Les œuvres graphiques de l'exposition James Ensor provenaient de la collection du Musée Municipal d'Ostende, et le choix des gravures et des dessins avait été effectué par M. Frank P. Edebeau, le directeur de ce musée.

L.V.

INSTITUT CANADIEN DE CONSERVATION

Comme tout pays qui respecte son héritage culturel, le Canada se préoccupe de plus en plus de la valorisation de son patrimoine national. Ainsi les Musées Nationaux viennent de créer un nouvel organisme au sein du réseau des musées, soit l'*Institut Canadien de Conservation*.

Cet Institut de conservation sera pourvu de cinq laboratoires régionaux de conservation situés dans tout le pays et relevant d'un laboratoire central, à Ottawa. Ce dernier, ainsi que deux laboratoires régionaux, ceux des Provinces de l'Atlantique et de la Colombie-Britannique, seront les premiers à ouvrir leurs portes. D'autres laboratoires de conservation sont prévus pour les provinces des Prairies, de l'Ontario et du Québec.

Ce nouvel organisme offrira des services spécialisés dans le domaine de la conservation et de la restauration des objets historiques ainsi que des œuvres d'art. Il formera des spécialistes, mettra en œuvre des programmes de recherches et fournira des services professionnels tant aux collections publiques relevant des secteurs gouvernementaux qu'à celles des institutions privées. Dans ce dernier cas, l'Institut Canadien de Conservation entendra se faire rémunérer pour ses services. Néanmoins, ceux-ci seront fournis gratuitement si les objets offrent un intérêt particulier et, selon le consentement du propriétaire, participent à des expositions créées par les Musées Nationaux.

Le Dr Nathan Stolow, anciennement directeur du laboratoire de conservation et de recherche de la Galerie Nationale, a été nommé directeur du nouvel Institut. Reconnu comme une autorité en matière de conservation de pièces d'art et de musée, M. Stolow a acquis une renommée internationale dans ce domaine, étant appelé à plusieurs reprises à conseiller l'UNESCO et certaines grandes galeries d'art du Canada et des États-Unis. De retour d'Europe où il a participé à des congrès sur la conservation, M. Stolow nous a fait part du grand intérêt qu'a suscité le projet du Canada dans le milieu muséologique international.

L.V.

James B. SPENCER
Vague No 2, 1971-1973.
Huile sur toile; 108 po. x 132.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. Lyle Wackouisky)



BOUCHERVILLE - MONTRÉAL - TORONTO - LONDON, 1973

La Galerie Nationale pensa titrer ainsi l'exposition importante qu'elle présentait, l'été dernier (6 juillet - 3 septembre), où il était possible de voir les œuvres de six artistes québécois et ontariens, originaires des lieux mentionnés. Au dire même des conservateurs de l'art contemporain, MM. Smith et Thérberge, « ils n'ont pas cherché à mettre en valeur un style particulier ou révéler de nouvelles tendances ». Ils tentèrent seulement de faire un éventail représentatif d'artistes contemporains.

Durant les dernières années, Jean-Marie Delavalle (projections audiovisuelles), Henry Saxe (photographie et sculpture), Robin Collyer (sculpture), James B. Spencer (peinture), Murray Favro (reconstructions projetées) et Ron Martin (peinture) contribuèrent à des recherches diverses dans le domaine des arts visuels.

En dépit de la difficulté de juger de la réelle signification de ces œuvres à notre époque, il demeure indéniable toutefois que l'exposition, en plus d'éveiller la curiosité des spectateurs, donna la possibilité à des artistes contemporains de se manifester dans le lieu privilégié que constitue la Galerie Nationale.

P.D.



L'Envie, 1904.
Eau-forte; 3-7/16 po. x 5 7/8 (9.8 x 15 cm.).

LE SURREALISME
D'AUJOURD'HUI

De la Belgique nous viennent quelques collages d'Irène Hamerlinck. Elle amène, à partir d'éléments issus de représentations diverses (tirées de revues, magazines, ...) une réalité onirique qui transcende notre environnement visuel ordinaire. Elle crée un monde insolite à deux niveaux: celui des figures, photographies ou reproductions (squelettes, corps musclés de manuel de biologie) d'une part et de la déformation même qu'elle leur fait subir d'autre part (crustacé avec des yeux humains).

Différents des collages psychédélics (où prédominent une superposition d'éléments dans un espace non défini, avec des procédés de répétitions, des contrastes, etc.), les œuvres d'Hamerlinck se rattachent plutôt à une conception traditionnelle du phénomène spatio-temporel. C'est-à-dire que, malgré l'irréalité de l'image, les œuvres se lisent facilement à cause de la représentation continuellement fixe sur un fond uni ou construit avec une perspective classique.

Ainsi, les œuvres d'Hamerlinck sont exécutées, tantôt conformément à un espace proche de celui que le Moyen âge a utilisé, tantôt ressemblant au modèle Pop art (main prise en contre-plongée et qui tient un revolver projetant des pièces de monnaie, sur fond neutre).

Les œuvres surréalistes se portent bien.

P.D.



Irène HAMERLINCK
et l'onirisme pop.

JARRY ET LES
BEAUX-ARTS

(A propos de l'exposition *Père Ubu* présentée au Royal Ontario Museum, Toronto, du 30 juin au 26 juillet.)

Comme le remarque Michel Arrivé dans son Introduction aux *Oeuvres complètes* d'Alfred Jarry (Pléiade, 1972), si le nom de Jarry est célèbre, son œuvre (à l'exception d'*Ubu roi*) n'est guère fréquentée. Tout permet néanmoins de penser que Jarry deviendra sous peu l'objet d'une attention aussi scrupuleuse que Lautréamont ou Mallarmé; l'un des aspects les plus passionnants de cette recherche consistera à analyser quels rapports unissent précisément les textes de Jarry aux images de Jarry lui-même ou d'autres artistes qui sont commentées par ces textes ou qui les illustrent. Rappelons en effet 1) que l'époque symboliste est aujourd'hui l'objet d'un renouveau d'intérêt, à la faveur de l'égalité passion pour les signes (linguistiques ou non) que cette époque partage avec la nôtre; 2) que Jarry, comme la plupart des participants au mouvement symboliste, a vécu dans une ambiance d'échanges systématiques et fructueux entre les techniques des écrivains, des peintres, des musiciens, des metteurs en scène de théâtre... 3) qu'il a été tout particulièrement fasciné par des problèmes que nous qualifierions aujourd'hui de *sémiologiques* (c'est ainsi que Michel Arrivé caractérise justement le texte jarryen comme *polysémique*, comme une imbrication de codes).

Soit d'abord la passion de Jarry pour l'*héraldique* en tant que code visuel dont le séduisait l'expression linguistique, archaïsante et hermétique, se prêtant à des jeux de mots et à des ambiguïtés multiples: *César-Antéchrist* (1895) comporte un *acte héraldique* dont chaque scène est définie comme un blason (scène I, « De sable à un Roi d'or »; scène II, « De sable à une Licorne passante d'argent, » etc.); le procédé réapparaît dans *L'Amour absolu* (1899). De même, dans un poème intitulé *Le Bain du roi* (1903), après que la Vistule a été

comparée à un dragon « Rampant d'argent sur champ de sinople », le ventre (la gidouille) du Roi (Ubu) est assimilé à un *écu*, à un bouclier/blason.

Le scandale d'*Ubu roi* (1896) appartient à l'histoire du théâtre (code mixte, visuel et linguistique) plus qu'à celle de la littérature proprement dite. Jarry avait convaincu Lugné-Poë, l'animateur du théâtre de l'Oeuvre (très proche des symbolistes et des peintres Nabis) de monter la pièce; il avait demandé à Bonnard et à Sérusier d'en brosser les décors et avait lui-même dessiné des masques pour les personnages principaux, afin de renforcer l'effet de grossissement symbolique et bouffon et d'irréalisme. Par ailleurs, la silhouette d'Ubu, son crâne en pain de sucre, sa gidouille spiraloïde, ses moustaches et sa canne, sont universellement connus par la gravure sur bois de Jarry lui-même (*Véritable portrait de M. Ubu*, 1896). L'irréalisme des masques aboutit logiquement à celui des marionnettes (signées Bonnard) qui jouent la pièce en 1898. D'abord croquée par Jarry, la silhouette du Père Ubu a également fait l'objet de pochades délicieuses, de Bonnard toujours, dans les deux *Almanachs illustrés du Père Ubu* (1899 et 1901).

Jarry était lui-même un artiste, comme en témoignent les gravures très remarquables qui parsèment *Les Minutes de sable mémorial* (1894) ou *L'Ymagier* (parfois signées Alain Jans). Jarry s'est surtout adonné au bois; ses images sont caractérisées par leur passion pour les signes, l'allégorie (la croix en particulier), par leur facture fausement grossière, par leur schématisation néo-médiévale. Dans *L'Ymagier*, revue d'estampes éditée par Jarry et Remy de Gourmont (1894-95), et dans *Perhinderion* qui lui succéda (1896), apparaissent les admirations contradictoires de Jarry pour Dürer et pour les estampes populaires ou primitives (images d'Épinal, de Cochinchine...): on trouve bien là les deux pôles de l'inspiration jarryenne, symbolisme allégorique et mystique (voir la très curieuse analyse du *Martyre de sainte Catherine* de Dürer) et schématisation caricatural, voire *grossier*

dans les deux sens du terme.

En dehors de Bonnard, Jarry a fréquenté nombre d'artistes; ses articles de critique picturale le montrent s'intéressant notamment à Gauguin et à ses disciples (école de Pont-Aven; Nabis); aux néo-impressionnistes; aux symbolistes et aux peintures Rose+Croix (Filiger); enfin, au Douanier Rousseau. La dichotomie de l'admiration jarryenne est encore présente, embrassant aussi bien les signes allégoriques de Filiger que le *primitivisme* du Douanier Rousseau. Signalons en conclusion le rôle capital joué dans l'œuvre de Jarry par les références à la peinture, par les tentatives de traduction linguistique de messages visuels. En témoignent notamment 1) les *Trois poèmes d'après et pour Paul Gauguin* (1893); un bois de Jarry lui-même, illustrant *Les Minutes de sable mémorial*, est du plus pur style de Pont-Aven: l'élément breton est fortement présent chez Jarry comme chez Gauguin, Bonnard ou Sérusier; 2) de nombreux passages des *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (1898). De brefs chapitres sont consacrés et dédiés respectivement au *Pays de dentelles* (Aubrey Beardsley), au *Bois d'amour* (Émile Bernard) et à *L'île fragrante* (Gauguin). On assiste dans chacune de ces îles picturales, non seulement à une nomenclature des sujets traités par les artistes, mais encore à une tentative d'en transposer le style en termes littéraires: maniérisme des paons de Beardsley, « les junoniens blancs »; synthétisme d'Émile Bernard (« les hommes luttèrent dans une prairie bleue et jaune... »); sensualisme et ambitions philosophiques du Gauguin de Tahiti (« au dessus de la demeure de ses femmes, il a enchaîné les pâmouisons et les torsions d'amour avec un ciment divin »). Enfin, un chapitre dédié à Bonnard n'est autre qu'une satire mordante des *Pompieri*, dont le Douanier Rousseau est chargé de *maquiller* les œuvres détestables à l'aide d'une « machine à peindre »; en même temps, le chapitre contient un hommage à Van Gogh, alchimiste de la couleur jaune, et à tous les peintres maudits qui sont explicite-

ment assimilés à des « Saints » dont les tableaux sont autant d'icônes: « Découvre-toi devant le *Pauvre pêcheur* (de Puvis de Chavannes), t'incline devant les Monet, gémulés devant les Degas et Whistler, rampe en présence de Cézanne, te prosterne aux pieds de Renoir et lèche la sciure des crachoirs au bas du cadre de l'*Olympia* ! »

Jean-Loup BOURGET

LA GALERIE MARLBOROUGH GODARD

Hazelton Avenue: dans Yorkville, ce quartier de Toronto qui était naguère le fief de la *sous-culture* hippie, aujourd'hui un des plus civilisés de la ville, riche en galeries de peinture, boutiques et restaurants. Hazelton où s'entrelacent la brique, la verdure, des ferronneries désuètes. C'est là, en face d'une belle et massive structure néo-romane à la Richardson (dont on vient de nettoyer la brique et qui, aménagée, abritera bientôt bureaux, boutiques, et les héritiers spirituels de la galerie Dunkelmann), que s'est ouverte en 1972 la galerie Marlborough Godard. A l'extérieur, deux monumentales figures de bronze, signées Barbara Hepworth, emblème éclatant de simplicité, ancrage de la galerie dans la ville de Toronto. A l'intérieur, l'espace aéré ménage néanmoins des zones d'intimité; il s'articule sur trois niveaux (l'exposition du moment au premier étage; des sculptures surtout au sous-sol; les arts graphiques au deuxième); un jardin de sculptures, en cours d'aménagement, arbore notamment un Ulysse Comtois.

Mais si la galerie est un lieu privilégié, c'est en raison du dynamisme de ses animateurs, et avant tout de sa directrice, Mira Godard. Rappelons donc quelques faits et dates. En 1951 se créait à Montréal la galerie Agnès Lefort, l'une des premières sur ce continent à se consacrer exclusivement à l'art contemporain. Dès 1955, elle organisait des expositions internationales. Cette tendance s'accroît à partir de 1960 (entrée en scène de Mira Godard). En 1972 enfin, la galerie Godard Lefort, s'associant aux galeries Marlborough (Londres-

New York-Rome-Zurich), se mue en deux galeries sœurs, dites « Marlborough Godard », et installées respectivement à Toronto et à Montréal. La politique de la galerie Godard consistant à équilibrer exactement la représentation d'artistes canadiens et celle d'artistes étrangers, les avantages d'une association placée sous le signe de l'échange apparaissent clairement. En effet, les artistes britanniques, européens, américains de Marlborough viennent s'ajouter aux protégés de Godard, tandis que les Canadiens sont invités à exposer à New-York ou à Rome.

On pourrait donc définir la galerie Marlborough Godard comme tout à la fois nationale et internationale — se défiant du provincialisme (prête à émigrer dans l'Ouest canadien si le centre de gravité culturelle du pays devait s'y déplacer); promouvant la cause d'artistes canadiens, mais sans bravade ni complexe d'infériorité: sûre qu'ils peuvent se mesurer avec leurs pairs d'Europe ou d'Amérique. Pour employer une métaphore économique, c'est une galerie qui croit au libre-échange, non au protectionnisme. Elle représente les artistes canadiens suivants: Claude Breeze, Ulysse Comtois, John Fox, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Jacques Hurtubise, Ken Lochhead, Gino Lorcini, Jean McEwen, Christopher Pratt, Gordon Smith, Takao Tanabe, Jacques de Tonnancour. Sans oublier le doyen qui serait l'admirable David Milne, et la benjamine Esther Warkov (née à Winnipeg en 1941), dont l'œuvre nous semble remarquable à plusieurs titres: une figuration qui mêle avec originalité le quotidien et l'étrange, le commentaire sociologique et le sur-réalisme; une stylisation très poussée, qui flirte avec l'hyper-réalisme sans lui succomber; une mise en question du cadre et une utilisation du tableau comme élément d'un jeu de construction. Au passage, disons aussi quelques mots des tableaux récents d'Hurtubise (à la galerie en juin 1973), exploration complexe des rapports de symétrie et de contraste qui unissent carré et rectangle, perpendiculaire et oblique, géométrie et tachisme, noir et couleur (un peu *Arts Déco*: mauves glycine,

jaunes tango): combinaison de chartes qui ont la rigueur savante d'une mathématique et la simplicité d'un enchantement.

Quant aux artistes étrangers, rappelons que, dès les années soixante, Godard Lefort exposait le groupe Cobra, Tapiès, Albers, Vasarely, Picasso. Klee. Kandinsky, Léger... L'association avec Marlborough permet d'ajouter à ces noms ceux des Britanniques Francis Bacon, Barbara Hepworth, Henry Moore... en particulier (et, dans la section graphique, les villes inspirées d'Oskar Kokoschka). Comment passer sous silence la récente rétrospective Barbara Hepworth (mai 1973), accompagnée de la publication d'un catalogue? Bronzes élancés; marbres d'avantage massifs; formes qui semblent tirées d'une coquille (matrice originelle: œuf ou coquillage marin) et qui d'une galerie animée faisaient comme un lieu de méditation, voire de prière (cf. notamment le marbre irlandais *Méditation*; le marbre suédois *Ovale*; la *Forme abritée*, retable ou oratoire d'ardoise ou de marbre); de nombreuses sérigraphies accompagnaient les sculptures.

Il convient de souhaiter que la galerie reste fidèle à la ligne de conduite fixée par Mira Godard: « choisir le difficile qui ne le sera pas dans vingt ans. » En effet, le succès même d'une galerie peut être un facteur de sclérose, d'embourgeoisement. Mira Godard souligne (en réponse à nos questions insidieuses) qu'elle a su courir des risques (organisant par exemple les premières expositions au Canada de Vasarely, de Soto, d'art cinétique); qu'une politique de qualité et de prestige est une garantie contre les engouements de la mode (c'est ainsi que la galerie reste à l'affût — mais discrètement — des deux tendances qui se partagent aujourd'hui le champ de la peinture, comme l'enfant de Salomon: hyper-réalisme et art conceptuel); enfin, que sa politique consiste toujours à faire chaque saison deux ou trois *folios*, soit très chères, soit très peu chères, folies soigneusement calculées et rendues possibles par la fidélité aux artistes de la galerie le reste du temps. Nous espérons pour notre part que se poursuivra cet

éparpillement par lequel Mira Godard aime à se définir (« il y a trop de choses intéressantes dans la vie ! ») — éparpillement, ou plutôt éclectisme de la qualité.

J.-L.B.



Un avant-goût rassurant: les figures de bronze de Barbara HEPWORTH.

PARTI NOS COLLABORATEURS

André BASTIEN collabore depuis huit ans à de nombreuses publications québécoises. Il est également critique littéraire (voir *Panorama de la littérature canadienne française*). Il est présentement Directeur de l'Informatech France - Québec et Secrétaire général du Cercle de la Presse d'Affaires du Québec. ■ Le professeur Don THEALL est directeur du Département de littérature anglaise de l'Université McGill. ■ Professeur d'histoire de l'art à l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver, Doreen WALKER a collaboré au catalogue de la rétrospective B. C. Binning, qui avait lieu, en mars dernier, à cette même institution. ■ N.B. Sous la rubrique *Lectures* de notre numéro 71 (Été 1973), la publication du volume intitulé *L'Art en France* de Jean Clair a été attribuée par erreur aux Éditions du Seuil, mais c'est bien aux Éditions du Chêne qu'il est paru. ■ Pour compléter les renseignements donnés dans le précédent numéro, nous prions nos lecteurs de prendre note que Pierre Clerk est représenté, à Montréal, par la Galerie Moos.