

Art-actualité

Volume 19, numéro 77, hiver 1974–1975

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/55147ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1974). Compte rendu de [Art-actualité]. *Vie des Arts*, 19(77), 61–72.

art-actualité

À QUÉBEC: LA SUPERFRANCOFÊTE. L'ÉCHEC ET LE SUCCÈS.

Ils avaient une langue commune et la jeunesse pour atout les quelque 2000 délégués qui représentaient vingt-cinq pays au Festival International de la Jeunesse Francophone, à Québec, du 13 au 24 août 1974.

Et c'est dans une atmosphère de fête, et strictement dans ce but, que devaient se dérouler les manifestations, tant sportives que culturelles. Sur ce plan, la Superfrancofête aura été un succès, puisqu'on estime à plus d'un million le nombre des visiteurs.

L'ÉCHEC...

La fête populaire a été réussie. Mais elle n'aura pas été, je le crains, un reflet valable ni juste de quelque production artistique (arts plastiques, j'entends) de quelque pays que ce soit. On nous avait promis un Village des Arts dans la cour de la Petite Bastille, ancienne prison de la ville. Certes, à l'intérieur des murailles habilement et très joliment peintes, il y avait des modules (sortes d'immenses igloos faits de tiges d'acier recouverts de toile) mais ceux-ci abritaient plutôt une foire d'artisans que des artistes ou leurs œuvres. Il serait faux de croire que le Québec, ou la France ou la Belgique ou n'importe quel autre pays francophone, n'avait rien de plus à présenter au Village des Arts que des fabricants de catalogues ou de statuettes de faux ébène.

On vient de manquer là l'excellente occasion d'un symposium international de sculpture comme il ne s'en est jamais vu, par exemple, ou une exposition de gravure, ou que sais-je encore. J'ai pourtant vu là-bas plusieurs sculpteurs québécois, des peintres, des graveurs...

Mais les contacts entre les artistes des différents pays étaient difficiles. A cause, sans doute, de la disparité des préoccupations ou des intérêts, il a fallu s'en tenir davantage à une confrontation de moyens et de méthodes de travail, plutôt que de réalisations.

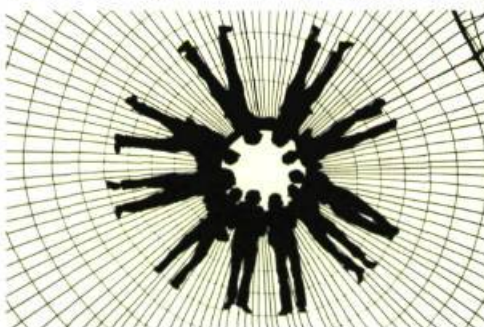
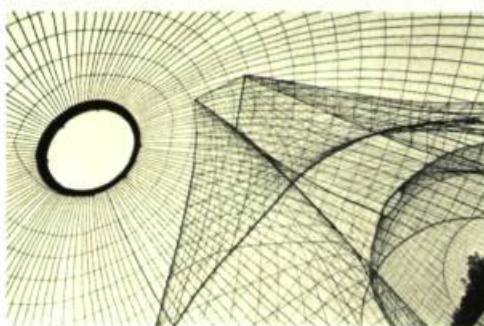
Il ne faut pas oublier les quelques cas de censure (la pièce *Les Nègres*, par exemple), et la tournure un peu politique qu'ont pris certains événements...

... ET LE SUCCÈS.

J'ai vu à Québec de très belles choses. La première journée, j'ai tenté de planifier mes déplacements (la fête étant à l'échelle de la ville), de programmer, parmi les innombrables activités, les choses à voir. Il n'en est résulté qu'éparpillement et, plus souvent qu'autrement, la frustration de manquer telle ou telle activité. La seule approche valable était, à mon avis, de se laisser porter par la fête; parce qu'elle était visible partout, et partout tangible.

Il y a eu certes des lacunes. Mais les organisateurs auront réussi ce tour de force d'arrêter une ville entière et de faire battre son cœur au rythme de la spontanéité. Dans une ville comme Montréal, ça aurait été impossible. Un monstre comme celui-là ne s'arrête plus: il dévore à grand coup d'autoroute, de gratte-ciel. Québec n'en n'est pas encore là, et je souhaite qu'elle n'y arrive jamais.

Durant douze jours, ce fut le spectacle du théâtre total, celui de la rue, fait de la spontanéité des centaines de participants, de la gratuité des gestes, de la détente heureuse.



1. Superfrancofête Structures de Gérard Bélanger. Village des Arts. (Phot. Louise de Grosbois)

2. Superfrancofête Structures de Gérard Bélanger. L'équipe de réalisation. (Phot. Louise de Grosbois)

3. Superfrancofête Structures de Gérard Bélanger. Village des Arts. (Phot. Louise de Grosbois)

4. Mimie BOURBEAU-LANGLAIS Aigle d'or; 76 cm. x 102. Coll. John Wisenagel.



Se promener sans but et rencontrer des visages lumineux. Se laisser guider par l'oreille et aboutir sur la place publique pour un concert rock. Quitter le concert après une demi-heure. Trois rues plus loin, une foule assise sous les arbres. Le silence est total. Sur les tréteaux, deux mimes.

Entrer dans une salle de l'Université Laval pour Trans-Sphère. C'était une merveilleuse approche de notre terre, en images sur un écran semi-circulaire. La terre revisitée.

Un autobus s'arrête. Il en sort des Africains. Les tam-tams sont sur le trottoir; à eux se joignent des batteurs blancs. Trois enfants entrent dans la danse. Un homme a posé sa valise. Deux vieilles dames ont oublié où elles allaient. Une autre a changé de direction. Des jeunes accourent. Ils seront bientôt trois cents...

C'était aussi cela Québec. C'était gratuit. C'était merveilleux: l'improvisation avait pris la ville d'assaut.

Luc BENOIT

LA SPONTANÉITÉ FERVENTE DE MIMIE BOURBEAU-LANGLAIS

Une gamme de riches couleurs: un monde de gaieté surgit. Gestuel souple, qui trahit la spontanéité de l'expression. Jeux d'espace et mouvement des formes semblent se prolonger au-delà de la toile. Les formes elles-mêmes, tantôt compliquées et enchevêtrées, tantôt simples et épurées, donnent une impression de densité et de simplicité. Un monde de clarté et de lumière qui invite à découvrir. Depuis 1968, Mimie Bourbeau-Langlois peint. Plus de huit cents toiles en moins de dix ans. Sa recherche s'est poursuivie sans bruit et mérite d'être mieux connue. Nous l'avons interrogée à l'occasion de son exposition à la Galerie de la S.A.P.Q., en février de l'année courante.

Q. — Attachez-vous de l'importance à votre période de formation?

R. — Je suis entrée à l'atelier du Frère Jérôme en 1965. J'y ai vécu trois ans. Par la suite, j'ai étudié à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université du Québec. Je revois très souvent le Frère Jérôme, qui m'a beaucoup apporté. Il est important pour moi de pouvoir communiquer avec des personnes poursuivant le même but. La part d'amitié est aussi nécessaire. Je suis demeurée liée avec plusieurs collègues, qui ont pris des voies différentes de la mienne.

Q. — Vos débuts en peinture? Comment s'est développée votre recherche après cette période d'apprentissage?

R. — Mes débuts ont été difficiles. Il m'a fallu laisser tomber tant de préjugés pour parvenir à plus de spontanéité! Un changement est toujours difficile. C'est le passage du connu à l'inconnu, une sorte de libération de masques superposés. Cette première étape a été pour moi essentielle. Elle m'a permis d'assouvir une certaine soif du sacré.

Q. — Quelle influence ont exercée sur vous les maîtres du passé et les peintres contemporains?

R. — Je me sens aussi près des peintres du XV^e siècle que de ceux d'aujourd'hui. Ma peinture est contemporaine en ce sens que j'utilise un médium encore actuel, avec une perception sensorielle immédiate. Je n'invente rien. Je trouve des possibilités et tente de les exprimer. Je ne sais jamais ce que la minute suivante m'apportera. C'est pourquoi je vis chacune d'elles intensément, sans notion de fin ou de commencement.

Q. — Vous êtes passée du conventionnel au personnel. Comment expliquez-vous ce changement dans votre peinture?

R. — Au début, par sécurité, je me servais de l'extérieur pour m'exprimer. Un peu comme un enfant qui se sert des paroles de son père pour se donner de la force et du prestige. Jusqu'au jour où il découvre qu'il est lui. Alors il cherche à le devenir.

Q. — Cette spontanéité dont vous nous avez parlé précédemment ne se retrouve-t-elle pas justement chez l'enfant?

R. — Évidemment, les adultes ont perdu cette spontanéité. Ils se dissimulent derrière des tas de préjugés et de principes. Ce que j'appelle des masques. Tous les jours, j'apprends de mes enfants, en les regardant agir. Retourner vers la spontanéité implique une lutte avec soi. Chaque étape de cette simplification est comme une peau que l'on enlève.

Q. — Peut-on concilier vie de famille et vie d'artiste?

R. — Mon mari et mes enfants respectent mon travail. J'essaie d'en faire autant pour eux. J'ai besoin de mon autonomie pour créer. Être mariée et avoir des enfants n'est pas incompatible avec cette liberté. Bien au contraire, cela m'est nécessaire.

Q. — En bref, que vous a apporté la peinture jusqu'à maintenant?

R. — L'amour, l'acceptation de soi et des autres, une meilleure connaissance de l'univers qui m'entoure. La sagesse, demeure encore un but à atteindre.

Q. — Avez-vous des projets immédiats?

R. — J'ai toujours beaucoup de projets. J'aimerais exposer davantage au Québec, ou encore peindre des murales. Ce serait, pour moi, une autre dimension de la peinture à explorer.

Pauline BEAUDOIN

L'EMBRYON D'UN NOUVEAU DYNAMISME

Depuis un an, on a pu remarquer à Montréal la naissance de plusieurs nouvelles galeries dont le but, pour la plupart du moins, est de promouvoir de jeunes artistes et de diffuser l'art dans des milieux où il n'a jamais eu accès. Tel est le cas de La Relève qui, dès l'ouverture de ses portes, a provoqué, dans la presse, certains remous assez peu justifiés.

Placée sous le signe du dynamisme, La Relève, qui regroupe déjà plus de vingt-cinq artistes, se veut à la fois une forme de diffusion et un moyen d'éducation d'une population qui n'a pas pu et, peut-être, qu'on n'a pas voulu intéresser aux arts. En effet, conscients que la diffusion de l'art sous toutes ses formes acquiert actuellement au Québec une importance capitale, les dirigeants de La Relève, dont Pierre Vallières est le porte-parole, parlent d'expositions à travers le pays, d'échanges avec l'étranger, de manifestations qui aient un impact sur une vitalité artistique existante mais solitaire et méconnue. Et le moins qu'on puisse dire est que, justement, les vernissages de La Relève attirent un monde qui se retrouve dans un but autre que les congratulations mondaines.

Verra-t-on revivre à Montréal le dynamisme qui avait germé dans l'esprit des signataires du *Regus global*?

Jean-Claude LEBLOND

LES PULSIONS ORGANIQUES DE PIERRE LAFLEUR

À l'entrée de l'École Polytechnique de Montréal, une murale d'une intensité visuelle éclatante accueille le visiteur. Il s'agit d'une série de cercles formant une constellation d'éléments muraux réalisés par le peintre québécois Pierre Lafleur.

Pour contrebalancer les formes rectilignes de l'édifice et créer une diversion, Pierre Lafleur a peint des ronds dont la forme, bien que fermée sur elle-même et indépendante, lie les éléments les uns aux autres, tels des signes de piste, créant un ensemble de signaux de direction très simples et faisant corps avec la structure de l'édifice.

Ces formes circulaires représentent aussi les éléments cosmiques. Les couleurs utilisées sont celles de l'eau, de l'air et du soleil. Ces couleurs chaudes fusionnent par un jeu de gradation des tons qui creuse l'espace. En marchant dans le corridor, on a l'impression d'avancer vers un espace libre: la conjonction fulgurante des formes et des couleurs transforme le mur en porte ouverte. Dans un milieu fermé et concentré tel que celui de Polytechnique, Pierre Lafleur a créé des éléments qui offrent une évasion vers la nature et donnent ainsi beaucoup plus de charme à l'édifice.

Répartis sur trois étages, dix éléments forment l'ensemble de ces signes de piste vers l'eau, l'air et le soleil, dont la base se compose d'une série de rythmes exprimés par des plans sinusoidaux ayant chacun leur vitesse.

Grand amateur de plongée sous-marine, Pierre Lafleur a puisé dans la mer la source de ces rythmes, nés des sensations d'apesanteur dans l'eau et des ondulations de la lumière dans les fonds marins.

Par exemple, une bande centrale en forme de lèvres anime d'un souffle sensuel un cercle qui devient un ciel à lèvres, où le mauve pénètre dans le bleu et le bleu dans le mauve, comme s'il s'agissait d'un lien organique.

Ailleurs, lorsqu'on s'approche du tournant d'un corridor, un autre cercle, suivi et complété d'une flèche, constitue un événement visuel qui contient une surprise révélée; ce sont deux formes détachées qui, en réalité, s'appellent l'une l'autre.

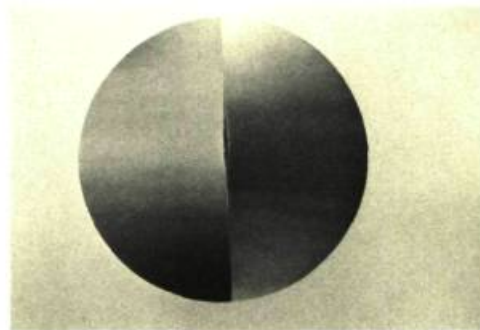
Dans un autre cercle, il a su adapter à l'ensemble la forme carrée de la porte de service mécanique des escaliers roulants qui se trouvait dans un des corridors les plus passants, en la situant à l'intérieur du cercle et en dessinant sur celle-ci un carré fait de rayures orangées qui laissent entrevoir, au centre, un mini-soleil jaune, dont la dimension réduite augmente l'espace et donne encore plus de force au cercle: les formes rondes et oranges que découpent de chaque côté les bras des escaliers roulants semblent deux gros doigts qui s'approchent de ce cercle orange et bleu, tel un ballon en suspension imitant un coucher de soleil.

Comme le même problème se présentait à un autre étage, il a peint sur l'autre porte de service mécanique un paysage marin, en le situant encore à l'intérieur d'un cercle. Le soleil, l'eau et l'air sont peints ici en contrepoint. Cet élément figuratif, quoique en opposition au tout par sa forme rythmique, donne la clef de tous les espaces représentés ailleurs.

Dans l'ensemble, le traitement des couleurs répond à une loi optique des contrastes inversés (c'est-à-dire que la zone la plus pâle d'un plan sinusoidal est opposée à la zone la plus foncée d'un plan voisin), ce qui produit à la fois sur la rétine un heurt et un glissement. Ce mouvement optique, plus ou moins doux ou violent, selon les couleurs, crée un effet choc tout en assurant une continuité où l'œil perçoit toutes les pulsions organiques respirées et aimées¹.

1. Pierre LAFLEUR exposait, du 7 novembre 1974 au 2 décembre 1974, au Musée du Québec.

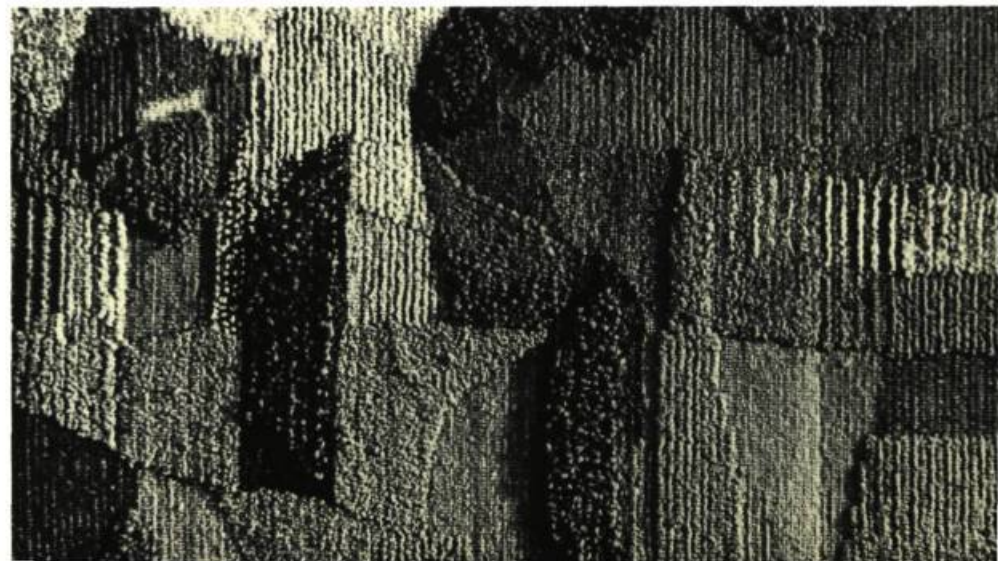
Françoise LAFLEUR



5

LOUIS ET JEANNE AUCLAIR

Leurs noms sont unis dans la vie et dans leurs expositions; ils ont eu, au départ, le Mexique comme première source d'inspiration commune; ils ont réalisé conjointement des murales de mosaïque, ont découvert ensemble le potentiel illimité de la nouvelle tapisserie... et ont pris chacun des orientations différentes. Louis, qui est né en France et a fait ses études aux Beaux-Arts de Lyon, est devenu concepteur-lissier. Jeanne, née au Québec, a fait ses



études aux Beaux-Arts de Montréal et est devenue concepteur en tapisserie. L'une travaille en haute-laine, l'autre en haute-lisse. Les voies de la création artistique sont obscures et mystérieuses; ils œuvrent au coude à coude, avec le même médium, et ne s'influencent nullement. Jeanne, qui fait également de l'illustration de livres éducatifs pour enfants, dessine ses cartons avec précision. Elle est préoccupée principalement par le jeu des surfaces, le dessin des plages colorées, le rythme des lignes de force, les variations sans limite des interactions et des équilibres. Quand elle introduit des structures nouvelles de matières, ce n'est jamais au détriment de l'aspect faussement paisible de son travail. Cela paraît seulement comme un accent posé sur une surface, comme un acquiescement au jaillissement plus vif d'une couleur.

Louis, au contraire, est expressionniste. Pas de carton, ou si peu. Son lieu privilégié est la nappe des fils de chaîne, et sa palette est la matière, toutes les matières, qu'il plie au joug de la trame. Fils de laine, toison, ficelle, paille, écorce, végétaux, cœurs de bois, tout est prétexte à nouveaux entrelacs. Lorsque aucune matière ne le satisfait, il en invente une nouvelle. L'important est que, fines ou grossières, sèches ou pelucheuses, riches ou triviales, plates ou concrétionnaires, les textures naissent sous les doigts comme elles ont été rêvées dans l'instant, et qu'elles piègent la lumière, qu'elles arrêtent la main, qu'elles vivent de leur vie propre dans les variations infinies d'un art vieux comme le monde et toujours renouvelé. Cette technique d'exécution se prête parfaitement aux exigences d'une conception spatiale de la tapisserie, et Louis Auclair oriente ses recherches dans ce sens.

Leurs travaux, à tous deux, ont été exposés au Musée d'Art Contemporain, à New-York, en 1972, et, plus récemment, au Centre d'Art du Mont-Royal, conjointement avec les réalisations de leurs élèves.

La tapisserie, sous sa forme artisanale ou utilitaire, remonte loin dans les traditions des familles québécoises, mais il est réconfortant de constater que des créateurs comme Louis et Jeanne Auclair savent mettre leur expérience et leurs dons artistiques au service du développement et de l'amélioration de ce goût naturel. L'enseignement qu'ils dispensent aux adultes qui fréquentent leurs ateliers s'articule autour d'une seule ligne de force, impérative et salvatrice: Inventez . . . , expérimentez . . . , risquez . . . , jouez avec les matières — toutes sont belles — . . . , créez, car vous avez droit à la création.

Jean-C. DUMONT



LES ACQUISITIONS DE LA GALERIE NATIONALE

L'acquisition de nouvelles œuvres, pour un Musée, est affaire de connaissances étendues, de longues recherches et de patiente détermination des politiques. Ceci est particulièrement vrai quand il s'agit d'œuvres anciennes et de valeur autour desquelles s'organise une concurrence sans merci. L'année qui s'achève fut favorable à la Galerie Nationale d'Ottawa, dont les collections se sont enrichies récemment d'œuvre françaises, hollandaises et italiennes du XVII^e siècle, d'œuvres contemporaines russe et américaine.

Ces œuvres contemporaines sont *Proun 8 stellungen*, du peintre russe El Lissitzky, mort en 1941, et *The Hotel Eden*, un assemblage avec boîte à musique de l'artiste américain Joseph Cornell, mort en 1972. Parmi les acquisitions d'œuvres du XIX^e siècle, signalons une huile sur toile et deux encres rehaussées sur papier du peintre français Anne-Louis Girodet-Trioson, qui vécut de 1767 à 1824.

Les œuvres du XVII^e siècle récemment acquises sont le *Martyre de saint Érasme*, peinture de Poussin, *Paysage avec repos pendant la fuite en Égypte*, peinture sur cuivre de Patel, et *Buste d'un roi*, marbre de Puget, tous trois français, *Clorinde sauvant Olinde et Sophronie du bûcher* du peintre hollandais Poelenburgh et le *Buste d'Urbain VIII*, sculpture du maître du baroque italien Lorenzo Bernini.

Cette dernière pièce est certainement l'une des plus importantes de la collection de la Galerie Nationale, tant par la rareté de telles œuvres hors d'Italie que par le relief qu'elle donne à sa collection d'œuvres romaines du XVII^e siècle. La sculpture acquise a toute la fraîcheur d'expression d'une première version de l'œuvre commandée par le célèbre pape de la famille des Barberini, dont un cadre orné de son abeille héraldique fut également récemment acquis par la Galerie Nationale pour y placer le *Martyre de Saint Érasme*, de Poussin.

J.-C. D.

5. Pierre LAFLEUR
Sans titre, 1973.
Huile sur maçonnerie.
Montréal, École Polytechnique.

6. Jeanne AUCLAIR
Tapissierie, 1973.
Haute laine; 137 cm. x 305.
Montréal, Chapelle de l'Église du Saint-Esprit de Rosemont.

7. Cornelis POELENBURGH
Clorinde sauvant Olinde et Sophronie, c. 1625.
Huile sur cuivre; 51 cm. x 70.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

8. Gian Lorenzo BERNINI
Buste du Pape Urbain VIII, 1632.
Marbre; H. (base incluse); 95 cm.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)



NOS ARTISTES À L'ÉTRANGER NOUS ÉCRIVENT ...

De Tokyo, Gaston PETIT, le 11 août 1974.

«Comment se passe l'été à Tokyo? Pas compliqué. Travail toujours aussi intense, dont la programmation des dix prochains mois à l'intérieur desquels doivent s'insérer huit expositions solo: deux à Tokyo (série d'estampes de nus sur couleur et grandes toiles de la Geste du roi David), une à Londres, Angleterre, une rétrospective d'estampes à Buffalo, N.-Y., et trois autres au Québec, au printemps prochain. Et, d'un autre côté, l'Atelier, section estampe, conserve toujours son caractère international et libre, foisonnement de races et d'images autour des presses toujours en activité.

Après une première étude sur l'éventail de l'estampe japonaise contemporaine, parue en anglais à l'automne 1973 et en japonais au printemps 1974, je travaille actuellement à une deuxième, plus technique, analysant les techniques exceptionnelles, extraordinaires, souvent inusitées et uniques de l'estampe sur bois telle que pratiquée ici aujourd'hui. Toujours basé sur des entrevues avec les estampeurs, je compte terminer ce travail vers la fin de cette année. Aussi, un grand éditeur me propose de publier, par sections dans un journal d'abord, un ensemble d'écrits, de réflexions, que j'intitule *Autobiographie thématique*.

Et toujours ce flot d'expositions, souvent de très grande valeur, à visiter, comme celle de *Matisse et les Fauves*, actuellement en cours.

Alors, à Tokyo l'été, le travail continue. ...»

CHARLOTTETOWN LES DIX ANS DE LA CONFÉDÉRATION ART GALLERY

Le 1^{er} juin 1964, feu l'honorable Vincent Massey présidait l'ouverture du Centre Commémoratif des Pères de la Confédération, situé à Charlottetown, I.-P.-É. Construit pour célébrer le 100^e anniversaire de la réunion historique des Pères de la Confédération, ce vaste édifice est entièrement dédié à la culture et aux arts et il comprend une salle commémorative, un théâtre, une galerie d'art, des salles de conférence, une bibliothèque, les archives provinciales, des studios, une boutique, un restaurant.

Grâce à l'habile direction de Moncrieff Williamson, la Galerie d'art du Centre devint la plus importante des Provinces de l'Atlantique et acquit, à l'échelle du pays, une excellente réputation. Né en Écosse en 1915, éduqué à Bruxelles et au Edinburgh College of Art, Moncrieff Williamson a occupé divers emplois à Londres et à Washington avant de devenir directeur du département d'art de la Glenbow Foundation de Calgary puis conservateur de l'Art Gallery of Greater Victoria. Il sut donner une impulsion considérable à la nouvelle galerie de Charlottetown, qui remplaça avantageusement un petit musée d'art qui se trouvait sur les lieux du complexe actuel. Peu d'aide au début: un seul assistant de 16 ans. Aujourd'hui, sept personnes sont en fonction, dont un conservateur, une archiviste, un directeur des services extérieurs. Les collections, dont on est en train d'établir le catalogue complet, sont passées d'une reproduction sur calendrier à plus de 600 peintures, aquarelles, estampes et sculptures d'artistes canadiens, le tout valant plus d'un million de dollars. S'ajoutent un

fonds considérable d'œuvres de Robert Harris (310 peintures cataloguées, environ 1500 aquarelles et dessins, 86 carnets de croquis), bon nombre de pièces réalisées par des artisans canadiens contemporains, des objets d'art à valeur historique et, enfin, la Collection Ernest E. Poole, qui regroupe des pièces de porcelaine britannique exécutées entre 1780 et 1880. La Galerie a reçu de la part de sociétés, de compagnies, d'individus ou d'artistes plusieurs murales, tableaux, sculptures monumentales, objets d'art, qui se sont ajoutés à ses achats. Le budget global de la Galerie est passé de \$16,000 à près de \$350,000 en ces dix premières années, augmentation due surtout à son nouveau statut de galerie associée aux Musées Nationaux du Canada.

Avec ses quatre grandes salles d'exposition, la Galerie du Centre d'Art de la Confédération a pu recevoir bon nombre d'expositions importantes organisées par la Galerie Nationale du Canada et par les autres grandes galeries du pays, ainsi que plusieurs autres provenant des États-Unis, d'Écosse, de France, d'Allemagne, de Tchécoslovaquie, de Suède et de Finlande. Moncrieff Williamson a lui-même monté diverses expositions majeures (*Indiens des Plaines, Robert Harris, en 1967, Portraits de Robert Harris, en 1973-1974, Directors' Choice, ...*), en plus de plusieurs autres offertes dans le cadre de l'Atlantic Provinces Art Circuit, dont il fut d'ailleurs le premier président.

Les habitants de l'Île-du-Prince-Édouard, particulièrement les artistes et les artisans, sont à juste titre fiers de leur centre d'art, et l'influence qu'exerce la Galerie ne fait que grandir, tant par les expositions qu'elle tient que par les conférences, les récitals de musique et de poésie, les projections de films et les représentations de théâtre expérimental qu'elle organise. Depuis 1964, des cours d'art, de théâtre, de danse contemporaine et de ballet ont sensibilisé des milliers d'enfants, et l'équipe de moniteurs dirigée par Pamela Williamson prépare ainsi des générations d'adultes qui seront des clients assidus du Centre. Certains de ces jeunes compteront parmi les artistes de demain. Un comité gère de plus un service de vente et de location d'œuvres d'art. Les nombreux touristes qui, l'été surtout, se rendent à l'Île s'arrêtent aussi à la Galerie; ils forment une bonne partie des cent à cent vingt mille visiteurs qui y passent annuellement.

Il y a certes lieu de féliciter Moncrieff Williamson pour son travail de pionnier. Grâce à lui, la plus petite des provinces canadiennes bénéficie d'une galerie d'art fort dynamique, et l'University of Prince Edward Island a reconquis concrètement la valeur des efforts de son premier directeur en lui décernant, en 1972, un doctorat d'honneur. En juin dernier, il était élu membre du comité exécutif de la nouvelle Association des Musées du Commonwealth en tant que représentant du Canada.

Ghislain CLERMONT



9. Moncrieff WILLIAMSON

REGARDS SUR BEAUBOURG

Toute une polémique s'est engagée en France, ces dernières années, autour du projet Beaubourg. Rêvé par André Malraux, modifié et mis à exécution sous Georges Pompidou, Beaubourg veut être une expérience unique de diffusion et d'animation de la culture, qui tente de réussir là où d'autres tentatives auront échoué. Les espoirs qu'on y formule, à moins de deux ans de l'ouverture prévue pour la fin 1975, ou le début de 1976, ne sont-ils pas trop grands?

Devant le manque d'espace et la difficulté d'accès grandissante aux collections des Musées Nationaux d'Art Moderne, il a été décidé, en décembre 1969, d'ériger sur le Plateau Beaubourg, au cœur de Paris, un centre culturel d'envergure qui engloberait, outre une section d'arts plastiques, une bibliothèque très élaborée et facilement accessible, le Centre de Création Industrielle, des ateliers de recherche artistique, l'IRCAM (Institut de Recherche et de Coopération Acoustique-musique), ainsi que des cinémas, des salles de rencontres, etc.

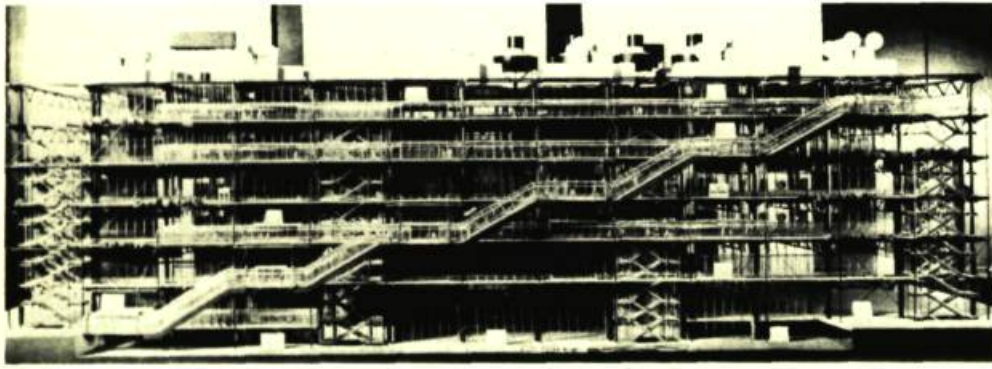
Après l'examen de 681 projets venus du monde entier, celui des architectes Renzo Piano, Gianfranco Franchini et Richard Rogers a été choisi en juillet 1971. Il s'agit d'une structure métallique reposant sur des piliers extérieurs qui permettent un maximum d'espace intérieur de 7500 mètres carrés par étage. Tous les conduits (eau, air, etc.), qui ne peuvent s'intégrer dans les planchers, sont, tout comme l'escalier principal, accrochés à l'extérieur de cet édifice, par ailleurs entièrement en verre¹.

A Beaubourg, tous les rêves sont permis. La diffusion de la culture ne pouvant plus se faire avec des moyens traditionnels, il sera donc fait grand usage des techniques audiovisuelles et de circuits internes de télévision. Selon M. Pontus Hultenn², préposé à l'organisation du Centre, «Beaubourg est un effort unique et original pour réunir les différents éléments de la culture moderne et les rendre accessibles au public en un seul et même endroit»³.

Pour ce qui est de l'aspect musée, Beaubourg regroupera en une formule unique les collections du Musée National d'Art Moderne et du Centre National d'Art Contemporain (CNAC). La formule prévue consiste à répartir les collections en trois niveaux d'intérêt, selon les différents publics qui visiteront les expositions.

Beaubourg présente toutefois des contradictions qui, me semble-t-il, risquent d'infirmer son efficacité. Si, par exemple, on accorde l'importance souhaitée aux médiums électroniques qui diffusent instantanément à travers l'espace, on voit assez mal les raisons qui ont motivé déjà la construction, au cœur d'une grande ville déjà congestionnée, d'une maison-musée qui ne peut que contribuer davantage à cette congestion. Au moment où on voudrait voir le musée abandonné, Beaubourg tente de créer une formule qui tienne à la fois du musée et du centre culturel, un musée rafistolé et maquillé aux goûts du jour. Car, finalement, si Beaubourg n'est pas le musée d'hier, il ne semble pas être non plus celui de demain. Quant à l'aujourd'hui... Mais attendons encore quelques années.

1. L'édifice mesure 42 m. de hauteur, 166 de longueur et 60 de largeur. Il n'occupe que la moitié du plateau; l'autre moitié sera aménagée en place publique.
2. Pontus Hultenn, fondateur et conservateur, pendant vingt ans, du Moderna Museet de Stockholm.
3. *Le Monde*, 16 mai 1974.



10. Centre Beaubourg
Façade avant avec escalateur principal.
(Phot. L. Rousseau)

EN PROJET: UN PONT ENTRE LA FRANCE ET LE CANADA

Le problème de la communication est commun à tous les pays et, s'il n'a pas encore été résolu, il est posé par des hommes qui veulent apporter des solutions ou, du moins, les proposer à notre attention. Paul Sonnenberg, délégué mondial des Salons d'art français est de ceux-ci, et la Galerie Arts et Beaux-Arts de France, qu'il a ouverte à Paris, le 15 mai dernier, se propose de faire de nouveaux adeptes autour d'un art signifiant.

Le peintre, même s'il fait partie d'une école, reste un homme seul, et il n'est souvent reconnu que lorsqu'il a eu les moyens de se présenter à l'étranger. Il est donc important qu'une galerie ouvre ses portes sur le monde et qu'elle serve de relais entre les peintres et les acheteurs des différents pays du globe. Après avoir négocié avec succès la venue à Paris d'une centaine d'œuvres russes et soviétiques qui ont constitué le cœur du 301^e Salon des Artistes Français, Paul Sonnenberg souhaite ardemment entamer des négociations avec les autorités canadiennes et les associations d'artistes, afin d'exposer au Grand-Palais de Paris une sélection d'artistes canadiens et pouvoir ensuite retenir et promouvoir les meilleurs par l'intermédiaire de sa galerie. Le but poursuivi n'est pas uniquement de réaliser un acte commercial, mais de travailler à l'évolution des arts plastiques et de diriger vers la France les artistes internationaux dont les œuvres sont en communion avec les goûts du public français.

Il est donc important que les artistes canadiens se fassent connaître de la Galerie Arts et Beaux-Arts de France¹. Un pont sera ainsi lancé entre la France et le Canada pour permettre au public français de mieux connaître le Canada et ses artistes.

¹ 1, rue Dufresnoy, 75016 Paris.

Pierre GILLON

BÂLE, UN TREMPLIN POUR L'ANNÉE PROCHAINE

A une époque où tout le monde parle d'argent, et où, en manchette des grands quotidiens, on lit que les meilleures valeurs, à l'heure actuelle, sont la terre, l'or et l'art, la participation québécoise à la Foire Internationale d'Art de Bâle, cette année, s'avère un investissement important pour le développement du marché de l'art au Québec.

En effet, les galeries québécoises qui se sont manifestées à Bâle ne sont pas passées inaperçues. Leur bagage de retour est une heureuse compilation de contacts, d'échanges et d'expériences dans le milieu international. Tous vous diront qu'ils sont satisfaits de leur participation et qu'ils comptent bien récidiver l'an prochain. De la vente, il y en a eu, jusqu'à un certain point. Il ne faut pas s'imaginer non plus que les gros collectionneurs européens, pour qui Bâle est le supermarché par excellence, vont se river sur des artistes qu'ils ne connaissent pas pour la plupart. Non, les collectionneurs importants jouent à coup sûr. Ce sont les autres qui risquent, les aventuriers et les petits... C'est à ceux-là qu'on a affaire, pour le moment. Je dis bien pour le moment, à condition que cette expérience ne soit pas la première et la dernière. Il y a beaucoup à faire encore malgré, et surtout, à cause de la percée prodigieuse de l'art québécois en Europe, pour paraphraser un de nos grands quotidiens montréalais! Qu'a représenté la participation québécoise pour le milieu artistique européen? Si l'on se réfère à la quantité d'articles qui paraîtront sous peu dans les revues européennes *Art Vivant*, *Art Press*, *Flashart*, *Art 2000*, *Kunst Magazin*, etc., aux échanges d'expositions prévus entre Véhicule Art, Espace 5, Média Gravures et des galeries de Paris, de Milan, d'Allemagne, aux ententes de diffusion entre la Guilde Graphique, la Galerie 1640 et certains éditeurs, l'idée qu'on peut se faire, là-bas, de l'art québécois est, pour le moins, à notre avantage. Cependant, comme pour tout investissement à long terme, la promotion de l'art québécois doit se faire lentement, et sûrement.

Bien que la Foire ait été une tentative d'introduction dans le marché international aussi valable pour l'une et l'autre des galeries qui y étaient présentes — la participation regroupait les galeries suivantes: la Guilde Graphique, Média Gravures et Multiples, la S.A.P.Q., 1640, la Galerie de Montréal, Gilles Corbeil, Benedek-Grenier, l'Apogée, Véhicule Art Inc., et Espace 5 — il semble bien que les galeries qui se sont aventurées le plus dans le milieu européen soient les galeries de nouvelles tendances. Bien sûr, il y a toujours plus de chances à saisir du côté de l'avant-garde, dira-t-on; il y a aussi le fait que ces galeries sont peut-être plus habilitées à prendre des risques et qu'il leur semblait tout naturel à Bâle de rechercher leurs correspondants à un niveau international. Effectivement, cette attitude a porté ses fruits. Bâle est un lieu de rencontre et de contacts. On a dit de cette foire, dans le passé, qu'elle ressemblait plus à un immense bazar qu'à quoi que ce soit de sérieux; en fait, Bâle est un carnet de rendez-vous. Un marché? Oui. Surtout quand il s'agit de Picasso, de Dubuffet, de Max Ernst et de Joseph Beuys. Comment

donc accorder de l'importance aux quelques ventes qui se sont effectuées du côté de la participation québécoise? Peu importe pour le moment. Il n'est pas encore l'heure de se leurrer sur la grande spéculation des œuvres québécoises. Nous avons perdu, de longue date, nos Riopelle, nos Les Levine, nos Michael Snow. On a dit longtemps à Montréal que le marché était bien faible. On prétend toujours que nos artistes sont pourtant à la hauteur. L'expérience de Bâle est un sursaut d'énergie qu'il ne nous est pas permis de laisser tomber. Les galeries au Québec ont besoin d'encouragement, de soutien. Le gouvernement provincial a misé, dans ce cas, sur une affaire en or. Il n'est plus question de reculer. La chose devra être répétée, bientôt, pour la prochaine Foire, sans négliger pour cela Paris ni Düsseldorf.

Il est très important, dans les années à venir, de soutenir l'intérêt manifesté cette fois pour le Québec à Bâle par l'ensemble de l'Europe. Toute expérience est un enseignement et celle-ci surtout, puisqu'elle a été particulièrement fructueuse. Il y a lieu, spécialement, de reconsidérer le choix des galeries représentées en vue des spécificités de chacune des manifestations. A Bâle, toutes les galeries du Québec étaient rassemblées, la Foire avait pourtant regroupé certaines galeries en fonction des nouvelles tendances, des éditeurs, etc. Le Québec a diffusé un catalogue compilant la totalité des artistes en montre dans l'ensemble des galeries québécoises à Bâle. A quoi bon? L'échantillonnage des tendances dans l'art québécois y était beaucoup trop vaste pour que ce catalogue puisse satisfaire les intérêts spécialisés des visiteurs de la Foire. L'espace attribué à chacune des galeries fut sujet, également, à de nombreuses plaintes de la part de celles-ci, qui se voyaient ainsi confondues les unes avec les autres. La tendance, à Bâle, est maintenant de présenter un seul artiste plutôt que quatre ou cinq, comme il avait été recommandé aux galeries de le faire. Dans le cas de nos artistes, qui sont très peu connus à l'étranger, il serait beaucoup plus avantageux de ne miser que sur les œuvres de quelques-uns, un ou deux par galerie, afin de les bien montrer, de créer une référence pour le visiteur. Il ne faut pas oublier qu'en Europe, il y a toute une suprastructure qui fait connaître les artistes entre ces foires, et ce n'est pas le cas encore pour les artistes que nous représentons ici. Notre intérêt primordial dans ces foires, c'est que le Québec est là pour prouver qu'il est un milieu artistique dynamique, capable d'absorber toute la publicité internationale qu'il reçoit et capable des échanges qui lui sont proposés. Il est indispensable de pousser l'art québécois à l'étranger; il est tout aussi important que notre milieu puisse s'intéresser à l'ensemble dynamique de l'art contemporain international puisque le Québec est en mesure de s'y comparer.

Comme toutes les minorités culturelles, notre problème d'identité nous pousse à penser *art québécois* et à évaluer les œuvres produites et conçues ici, selon souvent ce seul critère: l'art transcende ces limites, et ce n'est pas parce qu'art québécois que les réalisations du Québec en matières culturelles traverseront nos frontières sans difficulté. Il y a un mot au Québec que l'on aime bien, un peu trop peut-être, quand on l'utilise quelque peu hors de son contexte, c'est: folklorique. Dans ce cas, prévoir, c'est guérir. Il ne serait pas trop tôt pour commencer à préparer le Bâle et, même, le Düsseldorf de l'année prochaine!

Chantal PONTBRIAND

EXPOSITIONS A...

MONTRÉAL

BESNER ET LA MAGIE DES FORMES

Parce qu'il est à la recherche d'une troisième dimension qui satisfasse pleinement son besoin de remplir un espace non conditionné, au préalable, par l'objet lui-même, J.-Jacques Besner s'est livré à la magie de la présence de la forme, lors de son exposition en août dernier, au Centre d'Art du Mont-Royal, à Montréal.

Là, dans une invention de formes s'imbriquant l'une dans l'autre, pour ses *Pivotales*, et de silhouettes en relief de bandes métalliques, pour ses *Murales*, Besner s'élançait avec brio vers cette conquête de l'espace qui semble le fuir quelque peu dans sa conception traditionnelle.

En fait, ses *Pivotales* sont chacune un jeu qui permet à l'acteur de prendre, à son tour, position sur le problème développé par la forme repliée sur deux dimensions. A chacun de créer sa propre recherche de plans qui, se dégageant l'un de l'autre, construisent au fur et à mesure les parois abstraites d'un ensemble dimensionnel sans cesse remis en question. Le génie de Besner est de nous faire croire à notre propre recherche, même si c'est lui qui a formulé la condition préalable de la participation.

C'est peut-être avec ses *Murales*, toutes gonflées de mouvements linéaires en potentialité et en gestation, que Besner arrive, mieux encore, à faire intellectuellement participer l'acteur, autrement que par le toucher. Norman McLaren n'a pas fait autrement avec certaines de ses sériographies où des représentations telluriques¹ nous mènent directement aux mystères d'une mécanique ondulatoire minérale.

¹ Publiées par la Guilde Graphique, Montréal.

Jacques de ROUSSAN

YVES BEAUDOIN: UNE PEINTURE DE VERTE BRISE

Verte brise est une expression de la vieille marine qui définit cet état ambigu de la mer et des vents, cet équilibre tendu et fragile entre le ciel et l'écume, que l'amoureux de la voile salue comme l'occasion, fraternellement offerte, de chevauchées exaltantes et de périples infinis, alors que le terrien apeuré n'y perçoit que tempête et déchaînement, qui l'entravent et le violent. Visitant la première exposition des toiles d'Yves Beaudoin à Media Gravures et Multiples, l'été dernier, le spectateur était certes mal armé pour lever cette sorte d'ambiguïté. Être confronté soudainement à deux ans de réflexion et de peinture, à ce souffle puissant ou à cet ouragan, était une expérience à la fois enrichissante et difficile. Il manquait à la compréhension la lente maturation des convalescences acceptées, toiles après toiles, le déchiffrement patient des inflexions et des évolutions, l'apprentissage du langage, la connaissance des redites et des regrets... toutes ces choses qui ne viennent qu'au long du temps et des routes parcourues ensemble.

L'opposition entre ce que l'on pourrait appeler la tranquillité plastique des toiles et la

violence de leur contenu m'a étonné. Sur le plan de la stricte perception visuelle instantanée, rien ne choque, rien n'agace, rien n'est en déséquilibre, rien ne retient ni ne gêne pour se livrer au déchaînement du contenu. Yves Beaudoin connaît son métier. Son espace plastique est parfaitement organisé, discipliné même; il avoue avoir besoin de ce support. Les couleurs sont belles et propres. Certaines toiles, comme *La Suspecte*, ont la fraîcheur d'aube de mer; d'autres comme *Dimanche après-midi*, sont luxuriantes, juteuses... Ne vous y trompez cependant pas, ce constat visuel ne dure que le temps d'un clin d'œil car, soudain, vous voyez les œuvres et vous plongez, sans retenue, dans la violence, la révolte et la vie. J'ajoute la vie car le souffle qui passe dans les toiles ne me paraît pas entièrement destructeur. Il est certainement difficile de trancher entre la révolte contre un monde absurde, le règlement de comptes avec des phantasmes de jeunesse, l'exorcisme d'angoisses secrètes, le hurlement silencieux contre la solitude de l'homme, l'évidence ricanante du potentiel explosif des entraves et aussi, peut-être, le sabbat déchaîné d'un trop plein

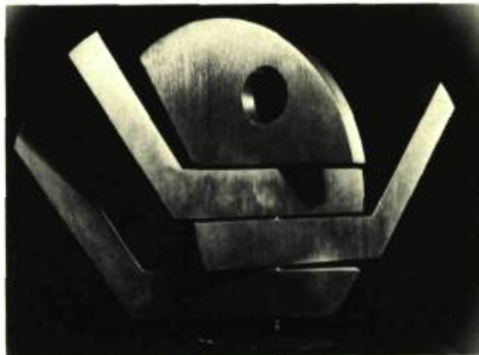
de vitalité, le saccage fracassant d'un soir de ripailles galantes ou la violence qui secoue la nature dans le spasme de ses manifestations primordiales. J'ai eu presque l'impression ressentie au spectacle des grandes aurores boréales dans le haut Arctique, alors que, debout sur la terre glacée et infiniment calme, vous semblez avoir la tête plongée dans des draperies mystérieuses et indéfinies qui s'agitent silencieusement, tordues par des ouragans d'un autre monde.

J'ai vu dans les toiles d'Yves Beaudoin des hommes grimaçants, emprisonnés dans des attitudes cataleptiques. J'ai vu des femmes à la chair épanouie et luxuriante de Juronnes. J'ai vu un univers bouleversé, des lignes sinuose et étranges, qui sont autant de symboles, des perspectives malmenées et des plans imbriqués. Je sais que les objets sont détruits car l'homme les nomme et qu'ils n'existent que par lui. Je sais peu de choses que je veuille dire, car ces choses n'appartiennent pas seulement au peintre, mais à l'homme qui peint. Je sais seulement qu'un tel chaos, exprimé avec une telle réflexion, une telle tranquillité plastique et une telle discipline artisanale, ne peut signifier que deux choses: ou la lucidité glacée d'une révolte désespérée et entièrement assumée, ou, avec la révolte, la capacité d'exorcisme d'un art parfaitement maîtrisé et générateur d'espoir. Comme j'aime la peinture de Beaudoin, je veux croire à cette seconde possibilité.

J.-C. D.

11. J.-Jacques BESNER
Pivotale, 1974.

12. Yves BEAUDOIN
La Suspecte, 1973.
Huile sur toile; 91 cm. x 122.
(Phot. Gabor Szilasi)



QUÉBEC

JORDI BONET À QUÉBEC

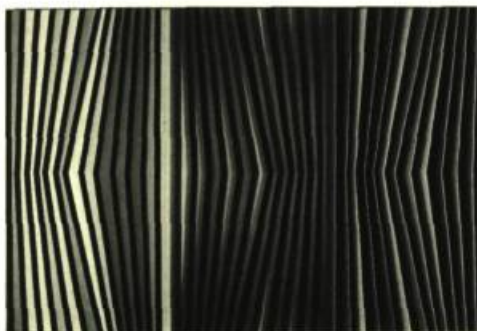
En août et septembre derniers, on pouvait admirer à Québec, au Musée et au Grand Théâtre, une double exposition d'œuvres de l'artiste d'origine catalane, Jordi Bonet. Il était normal et heureux que le Québec rende hommage à cet artiste dont l'apport chez nous est si considérable.

Installé au Québec depuis près de vingt ans, Jordi Bonet a disséminé à travers le pays une œuvre qui, si elle enrichit ce qu'on pourrait appeler un environnement privilégié, témoigne également de l'attachement de l'artiste à une vie non dénuée de mysticisme. «L'Art, dit-il en introduction au catalogue, est pourtant aussi à l'aise dans les rues et places publiques que dans les salles d'un musée; il est la richesse collective de tous les hommes.»

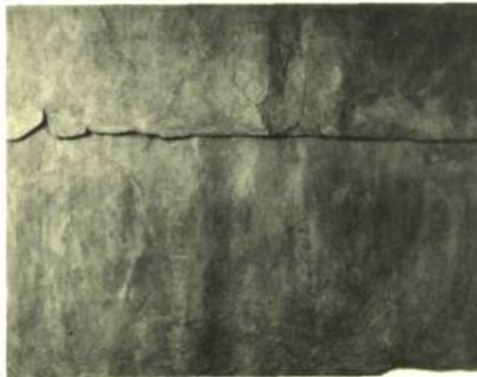
D'abord peintre, Bonet s'intéresse à la céramique. Les commandes d'architectes l'amènent à envisager des structures murales qui soient à la fois intégrées à l'architecture et intensément chargées du message fondamental de l'artiste: «Si là nous devons témoigner de la civilisation inquiétante qui est la nôtre, exprimer l'angoisse, nos œuvres doivent surtout dire l'espérance, ce que nous avons à devenir.»

J.-C. L.

13. Jordi BONET
Au-dessus, 1971.
Aluminium 2/2; 122 cm. x 244.
(Phot. Patrick Altman, Musée du Québec)



14



15

14. Omer PARENT
Triptyque, 1974; 122 cm. x 183

15. John HEWARD
Sans titre, 1974.
Huile sur toile; 183 cm. x 244.

SAINT-SAUVEUR

LES CHROMATISMES D'OMER PARENT

A l'Apogée, à Saint-Sauveur, Omer Parent a présenté, l'été dernier, une vingtaine de tableaux d'inspiration plasticienne qui complètent en quelque sorte les trois autres que la Galerie envoya à la Foire de Bâle en compagnie des toiles de Louis Jaque et des sculptures d'Yves Trudeau.

On sait que l'artiste, professeur et ancien directeur de l'École des Beaux-Arts de Québec, n'expose véritablement que depuis 1966. Principalement attiré au cours de sa carrière par l'art publicitaire, il n'en a pas moins poursuivi une démarche plus personnelle, comme en témoigne, en dernier lieu, cette série de tableaux dont la qualité dynamique des chromatismes ne manque pas d'étonner.

Alors que la mode — celle qui tue le créateur toujours en opération-survie — tend actuellement vers le vide ou vers l'hyperéalisme, Omer Parent poursuit une aventure plasticienne pleine d'intérêt et de force, dont les tenants et les aboutissants relèvent plus d'une dynamique alliée aux recherches d'Agam que de la préoccupation spatiale de Mondrian.

Qu'il s'agisse des *Synchromies*, *Fenêtres* et, surtout, des *Triptyques*, Omer Parent cherche surtout à ne pas rester prisonnier des couleurs. En forçant chaque bande colorée à diverger légèrement de sa parallèle, renforcée, dans le cas des *Triptyques*, par des chevrons à angle très ouvert, Omer Parent apporte à la vision qu'il nous propose un vocabulaire qui le met d'emblée au niveau de l'art urbain.

J. de R.

SAINT-ANTOINE

JOHN HEWARD

Déconcertante, difficile, aride: peut-on accoler ces épithètes à l'œuvre d'Heward?

Sans compromis pour les valeurs établies, cet artiste nous trace un chemin qui s'aventure hors des frontières de notre univers visuel ordinaire. L'absence de titres nous confirme une volonté d'abolir toute réflexion anecdotique. Une prise de conscience devient évidente. Il n'est plus question d'une transformation de l'écriture picturale mais d'une véritable mutation des rapports de ce langage. L'exigence d'une nouvelle façon de voir s'élabore.

Plus de cadre rigide; les toiles sans support ne sont plus ces fenêtres par lesquelles on regarde. Empruntant les qualités des bannières qui ornent nos villes et nos églises pour marquer un événement particulier, une gravité contemplative s'en dégage comme des talismans d'un rituel initiatique.

Ces surfaces ont des dimensions sculpturales qui s'insèrent dans un environnement, à l'instar des tapisseries. Certaines d'entre elles, les numéros deux, six et douze, se composent de plusieurs pièces de toile superposées ou juxtaposées. Le froissement et les plis du tissu, alors qu'il était encore enroulé, est aussi conservé et participe même par son relief à la composition de l'espace visuel. Le matériau est donc utilisé à cause de ses propres caractéristiques et détermine les contingences de l'exécution. Cette pratique picturale résulte de l'incidence du matériau sur les principes conceptuels de l'artiste.

L'utilisation du noir accentue la néantisation du spectacle. Une force de dépassement surgit de cette économie de moyens. Pas de chatouillements de couleurs, pas de formes métaphoriques, le noir se dynamise dans les modulations des coulées engendrées par les coups de pinceaux. Chaque toile est un trou béant qu'il faut pénétrer, dépouillé de nos références et de nos connaissances acquises.

Ces toiles que l'on enroule et que l'on manipule, pour ensuite les suspendre, sont vouées à une existence précaire. L'intention d'une transformation matérielle devient l'élément vital. C'est là que l'œuvre prend toute sa dimension, là où elle s'exorcise de la subjectivité du temps. La temporalité de l'objet se confond avec la nôtre. Situation fragile et angoissante, où tous les faux-fuyants de la dialectique récusent la compréhension de l'œuvre et où le spectateur se voit obligé d'en accepter le contenu littéral.

La série des petits dessins adopte une forme plus traditionnelle. La paume d'une main s'imprime sur la surface du papier comme un décor graphique légèrement modulé où viennent s'inscrire les signes d'une calligraphie indéchiffrable. Dans l'impossibilité d'une lecture intelligible de ces signes, il y a annulation de ce qui, autrement, pourrait être l'indication d'un code. Incapables que nous sommes, de reconstituer la signification immédiate de ces données, nos rapports sujet-objet sont inhibés. C'est alors qu'une force émissive s'esquisse et fait éclater les structures relationnelles.

Heward insuffle au matériau un pouvoir discrétionnaire qui peut être refusé; et, si tel est le cas, on peut dire que l'œuvre est déconcertante, difficile et aride.

1. Exposition tenue à la Galerie B, du 2 au 6 mars 1974.

Pierre ARCHAMBAULT

EXPOSITIONS ITINÉRANTES

PLEINS FEUX SUR ALFRED LALIBERTÉ

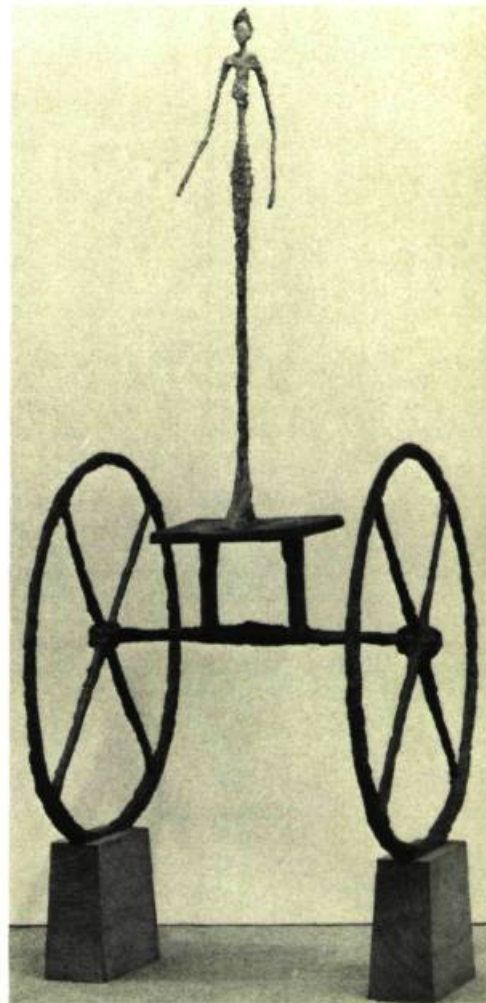
Une exposition itinérante, intitulée *Pleins feux sur Alfred Laliberté* et organisée par le Musée du Québec, circule actuellement à travers la Province. Ses tréteaux sont montés à Shawinigan jusqu'au 8 décembre 1974¹. J'emploie sciemment cette expression familière aux gens du voyage, car j'ai pu juger, l'été dernier, lors de son lancement au Carrefour Laval par le Bureau régional de Montréal du Ministère des Affaires Culturelles, du caractère très particulier de cette présentation. Il s'agit, en fait, d'un essai de décentralisation par lequel, non seulement on amène les œuvres d'art au public sur son propre terrain, en l'occurrence un centre commercial, mais encore on les lui propose dans un spectacle d'environnement, de façon à ce qu'il puisse les percevoir comme partie d'une culture déjà familière.

Quelque cinquante sculptures en bronze d'Alfred Laliberté sont ainsi mises en valeur par une présentation de diapositives en couleur et de textes racontant les légendes dont elles sont issues. Un carrousel pivotant et un pinceau de lumière confrontent le spectateur avec l'œuvre réelle pendant que, sur un écran, des projections agrandissent un détail, dramatisent un éclairage du bronze ou bouleversent les coordonnées de l'espace au rythme envoûtant de la musique qui accompagne les narrations. Ces légendes ont noms: *La Corriveau*, *La Poule noire*, *Le Beau cavalier*, *Le Père Labrosse*, *Le Blasphémateur d'églises*, *La Chasse-galerie*, etc. Elles sont nées d'un monde hors de proportion avec ses habitants, elles ont été contées des milliers de fois, le soir, au coin des âtres, ont été colportées au long des chemins, murmurées à des oreilles d'enfant, transformées, adaptées, racontées...; elles sont elles-mêmes œuvres d'art et reflets poétiques de l'établissement d'un peuple.

Alfred Laliberté, né en 1878, a fait ses études au Conseil des Arts et Métiers et, après avoir mérité le prix d'honneur de cette institution et complété ses études à Paris, est revenu vivre au pays comme professeur de modelage. A côté de sa production officielle et académique de monuments et de statues, il a particulièrement réussi dans la production de ces statuettes, sculptées pour le plaisir et illustrant les légendes et les petits métiers de son époque. Bien que j'appartienne à une génération qui a quelque peu oublié ce style de sculpture, j'avoue avoir été impressionné et séduit par la puissance d'évocation et la liberté d'interprétation des travaux de cet artiste autant que par la verve de son imagination et la diversité des solutions apportées aux problèmes techniques de la sculpture. Je dois certainement ce plaisir à l'initiative intéressante du Musée du Québec et suis persuadé que des milliers d'autres y ont trouvé, ou y trouveront, une nouvelle dimension de sensibilité.



16. Alfred LALIBERTÉ
La Corriveau.
Bronze; H.: 59 cm.
(Phot. Musée du Québec)



20. Marcello BONEVARDI
Leurre, 1972.
Techniques mixtes; 203 cm. x 198.
(Phot. The Jones-Gessling Studio,
New-York)

¹ A la Tuque, du 16 décembre 1974 au 4 janvier 1975; à Chicoutimi, du 13 au 26 janvier 1975; à Rimouski, du 3 au 16 février 1975.



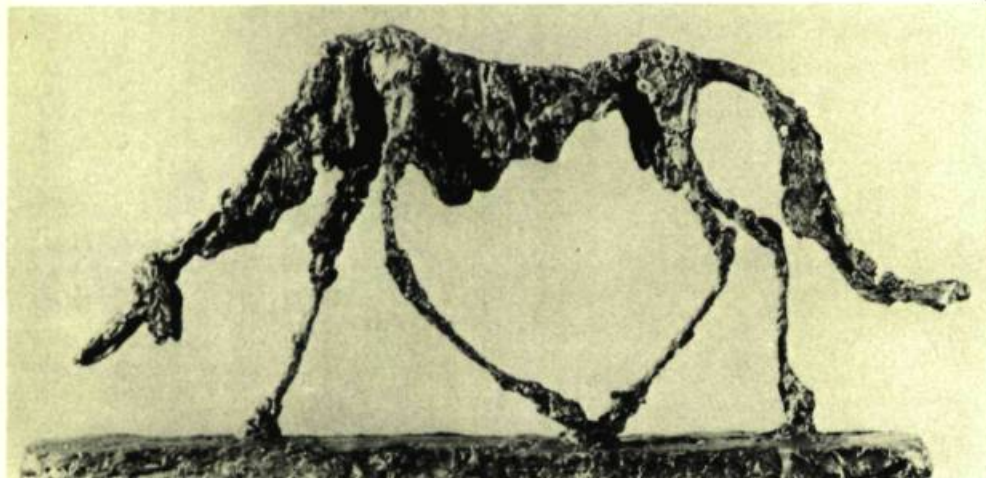
RÉTROSPECTIVE ALBERTO GIACOMETTI

Depuis le 15 novembre dernier, et jusqu'au 5 janvier 1975, la Galerie Nationale, à Ottawa, abrite la très importante *Rétrospective Alberto Giacometti* organisée par le Guggenheim Museum de New-York. Une telle exposition — 106 œuvres, sculptures, peintures à l'huile, dessins et lithographies — n'a été rendue possible que grâce à la mise à disposition de la majorité

17. Alberto GIACOMETTI
Chariot, 1950.
Bronze; 165 cm. x 62 x 70.
Coll. Fondation Alberto Giacometti

18. Alberto GIACOMETTI
Diego, 1953.
Huile sur toile; 100 cm. x 80.
New-York, The Solomon R. Guggenheim Museum.

19. Alberto GIACOMETTI
Dog, 1951.
Bronze; 45 cm. x 98 x 15.
Coll. Fondation Alberto Giacometti



19

des pièces par l'Alberto Giacometti Foundation de Suisse et l'aide financière accordée par la Pro Helvetia Foundation de Zürich. Neuf des pièces incluses dans cette exposition appartiennent au Guggenheim Museum de New-York, dont le directeur Thomas M. Messer écrit dans la préface à l'excellent catalogue publié à cette occasion: «Alberto Giacometti a le style le plus particulier des grands sculpteurs de notre époque. Ses hommes et ses femmes, gris et à peine esquissés, s'imposent à nous comme des apparitions venues d'ailleurs et semblent en danger continu de dissolution dans la lumière et dans l'espace, en dépit de leur soudaine et miraculeuse proximité. Fragile et sans substance, souvent rien de plus qu'une trace dans l'espace, ces personnages, marchant ou debout, suggèrent une existence qui ne serait que conditionnelle. L'art de Giacometti est donc souvent interprété comme une manifestation de ce pessimisme du XX^e siècle, traduit en mots et en images par d'autres artistes, philosophes et poètes. Le contenu symbolique de l'œuvre de Giacometti doit cependant être considéré comme une conséquence inévitable, et non comme la motivation de sa création. Sa seule préoccupation a été de trouver un langage sculptural qui donnerait une dimension réelle et convaincante aux visions qui le comblaient et l'opressaient, et rien n'était plus étranger à sa démarche consciente que l'illustration d'une philosophie.»

La relation ambiguë entre le créateur et le monde qui l'entoure a toujours été le lieu singulier des misères et des joies des artistes de tous les temps. Cependant, jamais plus qu'aujourd'hui, conséquence de la liberté conquise, elle n'aura été la raison de tant de victoires et de tant de déroutes. Les trois niveaux de réalités décrits par Carlo Huber: la réalité telle qu'elle est, telle qu'elle est perçue, et telle qu'elle peut être représentée, constituent le champ clos où s'affrontent les différentes écoles de nos arts contemporain et d'avant-garde, et où se heurtent et se mêlent les frustrations, les angoisses, les recherches et les liquidations. Giacometti est peut-être l'artiste contemporain qui aura été le plus uniquement habité, le plus pur et le plus lucide, le plus constant et le plus conséquent dans la résolution, jamais complétée, de ces équations fondamentales.

Seule une rétrospective de cette envergure, permettant de suivre le cheminement tenace et jamais satisfait de la même recherche, à travers les périodes, les styles qui s'y rattachent et les médiums divers, pouvait donner, d'une part, la juste mesure du personnage hanté qu'était Giacometti et, d'autre part, déséquer, expliciter pour le visiteur, comme en un merveilleux cours de perception du monde, les étapes de son voyage.

Car, et ce n'est pas si commun, ce maître ne s'est pas entouré de mystère et n'a pas livré au monde une *totalité* ésotérique. Certes, ses personnages sont investis d'une aura mystérieuse parce que, marginaux de la réalité, ils sont d'un monde qui nous est presque inconnu, mais nous pouvons suivre au grand jour, au long de leurs avatars successifs, les essais, les solutions, les erreurs, les regrets, les recommencements et les succès de l'artiste. Les sculptures, les peintures, les dessins, réunis à la Galerie Nationale, sont à l'image de l'homme vrai qui a dit un jour: «Je ne sais pas si je suis un comédien, un fainéant, un idiot ou un individu scrupuleux; je sais seulement que je dois continuer d'essayer de dessiner un nez d'après nature.»

J.-C. D.

MARCELO BONEVARDI: UNE ARCHITECTURE INTÉRIEURE

Marcelo Bonevardi entreprend au départ des études d'architecture qui le conduiront, au fil d'une évolution formelle, vers la sculpture, puis vers la peinture. Sa recherche actuelle va dans le sens d'une intégration de ces trois éléments qu'on pourrait appeler *A la recherche d'un lieu pour l'homme*. Ses préoccupations le conduisent à rechercher, à travers l'architecture, une structure qui soit apprivoisée; non pas, seulement, créée selon des besoins, des contraintes, des spécificités matérielles, mais qui corresponde à un état justement immatériel de l'homme: une architecture comme un vêtement.

Sa quête de l'architecture intérieure le conduit à la sculpture, à une sculpture qui pourrait lui être greffée, c'est-à-dire, qui tenterait d'associer les caractères architecturaux de base à une structure désormais plus flexible ou, tout au moins, plus susceptible d'atteindre l'homme dans sa réalité impalpable, irrationnelle. Cette réalité, la peinture permet-elle, sinon de la trouver, du moins de la cerner.

L'artiste envisage la peinture davantage comme événement environnementiel, comme contribution subjective au moule intro-architectural, que comme phénomène indépendant, détenteur d'un hypothétique message. Ainsi, faute de posséder les données caractérielles nécessaires à une plus grande élaboration

chromatique, se contente-t-il d'inscrire des couleurs ternes, ocrées, sans véritable présence, qui s'estompent discrètement pour laisser place à une structure autonome.

C'est ce qui, me semble-t-il, ressort des objets sans identité réelle que Bonevardi présente dans son exposition itinérante (Québec, Rimouski, Montréal)¹, organisée conjointement par le Ministère des Affaires Culturelles du Québec et les Services Culturels de l'Ambassade d'Argentine. Ces objets étranges s'imposent, en effet, au regard; des assemblages tridimensionnels greffés sur une surface verticale introduisent, par un géométrisme composé d'opposition des inclinaisons, une profondeur spatiale évidente. L'objet ne se situe pas dans un cadre spatial mais génère, par contre, son propre espace.

On assiste donc à une élaboration architecturale des espaces intérieurs qui, pour s'accomplir dans un cadre formel, fait appel à une modestie de moyens qui conduit à l'utilisation de matériaux divers, tels le bois et le jute, à l'exclusion des éléments chromatiques superflus. Dans l'ordre actuel des choses, la structure présentée se suffit à elle-même sans nécessiter des éléments complémentaires qui auraient, en l'occurrence, pour but principal de détourner de l'essentiel.

1. Montréal, Musée d'Art Contemporain, 4 juillet - 31 juillet 1974.

J.-C. L.

PARIS

**À PARIS:
QUATRE ARTISTES AU MUSÉE GALLIERA**

L'art des années 70 est à une longue distance de l'art des années 60, que ce soit sous l'aspect idéologique aussi bien que technique. Si l'art des années 60 s'occupait uniquement des problèmes plastiques formels dénués de toute référence, l'œuvre d'art se suffisant à elle-même, l'art actuel s'oppose tout à fait à cette attitude et se préoccupe de toutes les références culturelles possibles et imaginables: sociologiques, archéologiques, psychanalytiques, historiques. Il s'agit, au moyen de symboles, de mettre en question l'origine des choses à l'aide d'une masse d'objets recueillis, sauvés, traités par les artistes et transformés en reliques. Ce transfert crée en chacun de nous une atmosphère de religiosité, de sacralité.

Si l'art des années 60 était détaché, ascète si on peut dire, et tourné sur lui-même, l'art actuel libère la création de la froideur mortelle qui la menaçait — froideur mentale et technique — pour l'humaniser, l'imprégner de ce parfum du passé dont nous avons tous la nostalgie. C'est donc un art volontiers *rétro*, puisqu'il fait appel au temps objectif ainsi que subjectif; un art dont le parcours est une apparente marche en arrière à la recherche du neuf par le vieux.

La récupération des matériaux de la vie sans aucune, ou presque aucune valeur marchande, est un geste-clé pour l'accomplissement de cette rencontre avec le neuf, aussi bien au niveau du langage qu'au niveau de l'idéologie qu'il incarne. Cent pour cent *muséal*, intime au pluriel, cet art des années 70 refuse l'assaut de la rue, évite l'invasion de l'espace extérieur. Il opte, comme la liturgie des sectes religieuses, pour des endroits clos, bien précis, sacralisés, tels musées et galeries. Il est aussi un art de constat de la nouvelle réalité de l'objet contre l'art, de l'objet contre l'homme. Bref, proposition d'un changement radical d'optique vis-à-vis de l'objet, monopole d'intérêt de la praxis artistique des années 60.

L'été dernier, à Paris, l'exposition de quatre artistes au Musée Galliera: Jean Clareboudt, Francis Trinquart, Daniel Groutteau et Jaume Xifra, permettait de réfléchir d'une manière lucide sur cette forme d'art. D'autre part, cette exposition exigeait une analyse par les méthodes pluridisciplinaires du temps utilisé comme procédé artistique, qui connaît actuellement la faveur de toute une génération de jeunes créateurs.

Jean Clareboudt a fait sa vraie apparition sur la scène artistique lors de la dernière Biennale de Paris (1973). Dans le cadre de cette manifestation, il a présenté un environnement poétique qui ne laisse pas de faire allusion à ceux des sociétés *primitives*. Dans cet *umwelt*, l'artiste et un entourage d'amis, tous nus, pratiquaient des lentes actions corporelles parmi une infinité d'objets fétiches appartenant à un culte imaginaire... Quelques mois plus tard, après avoir demandé à un certain nombre de personnes, par une lettre type, quel souvenir elles avaient gardé de *La Route est la boîte renfermée aux yeux mi-clos*, Clareboudt exposait chez Ceres Franco, à la Galerie l'Oeil de Boeuf, toute une documentation concernant cette expérience. L'artiste a pu ainsi prendre conscience de l'espace imma-

tériel de son travail (disparu matériellement avec la Biennale) et connaître les différentes *recréations* de son environnement par les visiteurs selon leur sensibilité et leur souvenir.

À Galliera, Clareboudt a de nouveau plongé les visiteurs dans un espace aménagé par des matériaux d'une richesse expressionniste (objets signifiants) mais, cette fois, sans *action*. Cet environnement insolite, sonorisé par la musique de Roland Bembaron, à la fois agréable et mystérieux, exigeait un état de tension, de recueillement, de réflexion, tel un étrange aimant mobilisant les spectateurs. À chacun de découvrir, d'interpréter, de sentir, d'après les ressources de ses fantômes culturels, de son imagination et de son sens poétique.

Clareboudt se sert d'éléments naturels: bois, feu, air, eau, pierres, cendres, son propre corps. Ils sont la grammaire de son discours, à la limite du sacré et du profane, l'un et l'autre indissociables.

Souvent, ce personnage de taille moyenne, mince, barbu, aux longs cheveux blonds, tel un chaman, travaille directement en pleine nature. Il ne cesse de rapporter le témoignage de ses interventions rituelles par la photo et la diapositive, suivies de textes manuscrits et de fragments: feuilles mortes, grains, peaux d'animaux, sable, branches d'arbres. En travaillant dans la nature et avec la nature, Clareboudt rappelle l'éthique, attitude qui suggère, dans ce cas-ci, la conservation même de l'être humain sur la planète. Il postule le respect par ses interventions non agressives, il insiste sur le fait que l'environnement détermine la qualité de la vie et de nos conditions biologiques et mentales.

C'est aussi par l'environnement que Francis Trinquart questionne la problématique du double des objets, qui les trahit et les rend inquiétants. Comme Clareboudt, il se sert, pour repenser la fonction artistique à partir de la vie, de *médiums* tels que l'objet, la peinture et l'écriture. Ce sondage de l'âme des choses, ce son secret, au sens poétique dont parle Bachelard. Trinquart le réalise d'après les éléments de sa mythologie personnelle, de ses obsessions privées.

La démarche de Daniel Groutteau consiste à matérialiser, par le langage plastique, sa vision du monde et des choses enfermées dans la pensée de l'autre. Cet autre, dans ce cas précis, est le poète iranien Omar-Kheyyam. Piégés par la sensibilité de Groutteau, des objets multiples viennent recréer l'impact subi par lui devant le texte, le mot, la phrase.

De cette plongée dans le subjectif résultent des *tableaux* d'une pulsion inquiétante, pleins de poésie, de souffrance, de mystère, de sacralité, de vécu. *Sans une palme...*, *Ceux qui ne savent rien...*, *Ah! songe jamais...*, *La Lune a soulevé...*, titres doublement significatifs, puisque, toujours suivis de réticences, ils donnent libre cours à l'imagination. Maurice Chapelan, traducteur des poèmes d'Omar-Kheyyam en langue française, n'a pas eu tort de considérer l'audace de Groutteau comme une «entreprise périlleuse» de «recréation au second degré».

Groutteau est passionné et passionnant, nous ouvrant les portes de la perception en exploitant un nouveau romantisme.

En France depuis 1959, Jaume Xifra, ce Catalan de Paris, est l'artiste du geste irréversible. Persuadé que l'art doit être utile et répondre à une vraie nécessité sociale, il dénonce par ses tableaux-objets, entendus comme synthèses, ses propres constatations de l'environnement. À la suite à un séjour d'un an au Chili, Xifra s'intéresse, depuis 1969, aux



21. Daniel GROUTTEAU
Lorsque je serais mort...

22. Francis TRINQUART
L'Azuré I, 1974.

23. Jaume XIFRA
11 Septembre 1973.

24. Jean CLAREBOUDT
Bâtons Ká/Bá, 1974.



rituels qui se rapportent aux problèmes fondamentaux de la vie humaine. Ses cérémonies proposent la désaliénation de l'art, l'éclatement du circuit culturel, pour que la pratique artistique puisse sensibiliser l'individu cultivé ainsi que le non cultivé. A Galliera, son environnement, 11 septembre 1973 (date historique du coup d'Etat militaire au Chili), un espace envahi par une accumulation de pains exorcisés par des grands clous, était d'une agression, d'une violence exacerbée (pain, élément de la communion, et clou, élément de souffrance), qui donnaient l'exacte dimension du travail et des convictions de cet artiste voué à ébaucher l'avenir.

Par la présentation de ces quatre artistes, le Musée Galliera a sans doute été le pivot d'intérêt, cet été, dans le flot d'expositions qui inondent Paris. Pour ceux qui savent voir, il y avait des leçons à tirer de cette exposition.

Gilberto CAVALCANTI

HEARTFIELD REDÉCOUVERT

Longtemps, il a été dans l'oubli. A partir de 1967, à Stockholm, à Londres et à Francfort, on se presse à redécouvrir l'œuvre d'Helmut Herzfeld (1891-1968), le vrai nom de John Heartfield qu'il anglicisa pour protester contre le nationalisme allemand. Maintenant, le tour est à Paris, eh oui! Une rétrospective de ce personnage singulier et méconnu, fondateur du groupe Dada-Berlin avec Hausmann, Baader, Jung, Grosz, Wieland et Huelsenbeck), a lieu en ce moment à la section ARC 2 (Animation, Recherche, Confrontation) du Musée Municipal d'Art Moderne.

Ici comme ailleurs, on rattrape les retards visant à supprimer l'ignorance de l'avant-garde d'hier pour rendre accessible l'art d'aujourd'hui.

A l'ARC 2 donc, un éventail complet présente Heartfield en entier aux Parisiens, tout en le situant dans le contexte socio-historique de son époque, celui des années 1917-1920, en Allemagne, où malaise et convulsions sont nombreux (soulèvements, soviets, proclamation de la République de Weimar, répression sanglante contre la Ligue Spartacus, assassinat de ses leaders, opportunisme et trahison de la Social-démocratie). Bref, l'atmosphère psychologique, qui allait jouer le sort du monde, influença énormément le mouvement dada berlinois en l'orientant vers une activité plutôt politique.

En provenance de l'Académie des Arts de Berlin-Est, à laquelle la veuve de Heartfield a fait don des originaux, exposés cette fois-ci pour la première fois en si grand nombre en Europe Occidentale, l'exposition comprend des travaux typographiques, des décors de théâtre, des affiches, des photos, des lettres, des livres, des journaux, des magazines; et, bien entendu, des photomontages qui ont fait de lui un cas. Il s'agit des associations heureuses d'un humour agressif comprenant des découpages de photos, de dessins, de papiers de journaux ou de vieilles lettres. Des compositions dont le langage objectif dénonce la vérité d'une société précise, vérité profondément enracinée dans la nature des différents fragments d'images choisis et juxtaposés. Les idées politiques de l'artiste communiste militant y sont explosives comme une bombe. «Nous devons utiliser le photomontage, disait-il, comme un moyen de la lutte des classes, partout où cela est possible; par exemple, dans les écoles, les entreprises et les institutions scientifiques. Dans les mains de celui qui l'utilise avec intelligence, ce moyen peut devenir une arme pour la lutte, pour l'étude et la construction de la société.»

La première expérience d'Heartfield avec la technique du photomontage, considérée comme politique, date de 1924. Il l'a présentée chez Malik, à Berlin, maison d'édition où il a créé des couvertures de livres et qu'il a fondé, en 1917, avec son frère Wieland. Ce photomontage s'appelle *Dix ans après: parents et enfants*. Il représente une armée d'enfants en uniforme superposée à une file de squelettes au garde-à-vous. A droite, au premier plan, le Kaiser inspecte les troupes.

Fuyant l'Allemagne nazie, l'artiste s'est réfugié en Tchécoslovaquie, puis en Angleterre, où il présenta, à Londres, en 1939, une exposition sous le titre de *La Guerre d'un homme contre Hitler*. De retour, en 1950, en République Démocratique Allemande, il travaille comme scénographe de théâtre et réalise des expositions à Moscou et à Pékin, ainsi qu'à Berlin-Ouest.

L'œuvre d'Heartfield, on la redécouvre trop tard, certes, mais avec beaucoup de plaisir. Révolutionnaire dans tous ses aspects, elle intéresse vivement par la force de son actualité, car on y constate une mise en question de divers problèmes qui sont de nos jours semblables à ceux du temps d'Heartfield et des vrais créateurs de sa génération. Une telle redécouverte, à ce moment précis, n'est-elle pas significative?

G. C.

LONDRES

GALERIES LONDONIENNES

Londres demeure l'une des capitales mondiales du marché de l'art: en témoignent le nombre et la variété de ses musées, galeries et salles de vente, qui constituent autant de signes d'une santé florissante dans un pays qu'on dit parfois en décadence. Comme partout dans le monde occidental, l'art et le commerce sont ici liés de manière inextricable. Une galerie comme Marlborough, qui a pignon sur rue à Londres, Rome, New-York, Toronto et Montréal, est une véritable société multinationale de la culture.

Les galeries diffèrent non seulement par les moyens matériels dont elles disposent, mais aussi par les objectifs qu'elles s'assignent. Certaines galeries d'art ancien, par exemple, ne se contentent pas de servir de relais entre les collectionneurs individuels et les grands musées d'Europe ou d'Amérique du Nord. Elles poursuivent un travail de recherche dans le champ de l'histoire et rivalisent avec les musées en montant des expositions, soit de prestige, soit commerciales, dont les catalogues deviennent des ouvrages de référence. Je citerai à cet égard l'initiative de Thomas Agnew (43 Old Bond Street) qui, en novembre-décembre 1973, montrait un ensemble de tableaux bolonais des collections britanniques. Ces œuvres des Carrache, du Dominiquin, du Guercin, du Guide, avaient pour la plupart trouvé le chemin de l'Angleterre au 18^e siècle; elles illustrent le goût d'une nation résolument anglicane pour l'italianisme et le baroque mesuré. La Galerie Heim (59 Jermyn Street, St. James's) est spécialisée dans le Baroque mais aussi dans le Néo-classicisme; en 1972, elle organisait une exposition de peintures et sculptures de 1770 à 1830, qui coïncidait opportunément avec la grande rétrospective néo-classique du Conseil de l'Europe. En 1973, elle faisait venir de Copenhague un choix de dessins et d'ébauches de Thorvaldsen, en attendant de présenter (à l'automne 1974) des dessins français du Musée de Lille.

L'une des plus remarquables parmi les galeries d'art ancien est Colnaghi (14 Old Bond Street), où les arts graphiques sont d'ailleurs représentés jusqu'au 20^e siècle. En octobre-novembre 1973, Colnaghi montrait une sélection de gravures de Salvator Rosa et de ses contemporains, qui coïncidait avec l'hommage rendu au peintre napolitain par la Hayward Gallery (galerie publique, dont les programmes sont établis par l'Arts Council). Surtout, en mars-avril 1974, une somptueuse exposition détaillait les facettes du Maniérisme en Europe du Nord, et sa dette envers l'Italie: près de trois cents gravures de 1520 à 1630, commentées par un catalogue abondamment illustré. L'amateur pouvait admirer — et éventuellement acquérir — des Ghisis et des Solaris, des Goltzius et des Bloemaerts, . . . Rançon de la mode, les artistes aujourd'hui les plus prisés le sont dans tous les sens du terme: on demandait 3200 livres pour une planche de *l'Apocalypse* de Jean Duvet, 5000 pour le *Martyre de sainte Lucie* de Jacques Bellange; c'étaient là, évidemment, les hauts lieux de cette présentation. Toujours est-il que, renfloué, dit-on, par l'argent des Rothschild, Colnaghi peut présenter, en mai-juin 1974, une exposition de maîtres anciens (Mantegna, Rubens, Zurbaran, . . .).



Après les galeries d'art ancien, il convient de mentionner celles qui s'attachent surtout à écrire ou à récrire des chapitres plus récents de l'histoire de la peinture, qui s'interrogent notamment sur la question délicate de la naissance de l'art moderne. C'est ainsi que, sous l'impulsion de Godfrey Pilkington, directeur de la Piccadilly Gallery (16a Cork Street), le Symbolisme et l'Art Nouveau sont à l'honneur, à Londres, depuis des années. Les initiatives de cette galerie ont précédé, puis accompagné, le renouveau d'intérêt pour cette époque, pendant laquelle (c'est du moins la thèse d'Alan Bowness) l'abstraction est issue du symbolisme (cf. Klimt, Kandinsky, Kupka). En mars-avril 1974, par exemple, la Piccadilly Gallery présentait des œuvres de Franz von Stuck, membre de la Sécession munichoise, qui mêlait un symbolisme élémentaire et les certitudes décoratives du néo-classicisme au charme trouble d'une sexualité androgyne.

Un travail considérable est également accompli par la petite Galerie Anthony D'Offay (9 Dering Street, New Bond Street), qui se penche plus particulièrement sur les origines de l'art moderne en Grande-Bretagne même. Comme Colnaghi ou Heim, la Galerie D'Offay a l'astuce de lier ses présentations à celles qui ont lieu dans les galeries publiques, constituant ainsi de petits dossiers bien documentés qui viennent éclairer tel aspect du problème. Quelques mois avant l'importante rétrospective consacrée au Vorticisme par la Hayward Gallery, Anthony D'Offay examinait la période du *Marteau-piqueur* chez Jacob Epstein. De même, tandis que la Hayward abritait les peintures de Lucian Freud, D'Offay ouvrait son Carnet de croquis de 1941. Enfin, 1974 étant l'année du centenaire de l'Impressionnisme, et la Royal Academy rendant un hommage remarqué à ce mouvement, D'Offay exposait trente toiles de Spencer Frederick Gore (1878-1914), peintre anglais qui s'est plu à décrire des scènes de ballet et de théâtre (compara-

25. Charles BEAUCHAMP
The Sunken Road leading down, Opus 87, 1974.
Huile sur toile; 183 cm. x 218.

26. Sergio de CAMARGO
Sculpture, 1973.
Marbre; 39 cm. x 37.
Londres, Gimpel Fils Gallery Ltd.



bles à celles de Sickert, mais dans un style beaucoup plus lumineux), ainsi que des extérieurs où s'exprime en toute innocence la joie d'une lumière verte et mauve.

L'exemple de la Galerie D'Offay prouve que des moyens limités n'empêchent pas de déployer un peu d'imagination. Si l'on en vient aux galeries d'art contemporain, on s'aperçoit cependant qu'il s'agit en général d'entreprises plus considérables. En dehors de Marlborough (39 Old Bond Street), il faut citer Fischer Fine Art (30 King Street, St. James's), galerie d'inspiration viennoise et cosmopolite, dont l'exposition *Le Rêve de Tatline — Suprématises et constructivistes russes, 1910-1923* a fait date (novembre 1973 - janvier 1974). Mais j'aimerais surtout dire quelques mots de Gimpel Fils (30 Davies Street).

Ce qui frappe chez Gimpel Fils, c'est d'abord que la galerie dispose de l'un des espaces les plus agréables de Londres, car il concilie les exigences contradictoires du vaste et de l'intime. C'est ensuite que les animateurs de la galerie, héritiers d'une grande tradition parisienne, font preuve d'un éclectisme de bon aloi, combinent judicieusement la recherche historique, la rétrospective prestigieuse et l'encouragement aux jeunes artistes. Un exemple de réexamen historique est fourni par l'exposition consacrée au Suisse Jean Crotti (1878-1958), de juin à août 1974: ce peintre oublié avait accompli, au début du siècle, une œuvre très attachante (dans un style Art Nouveau embué de pointillisme), puis une œuvre très novatrice en compagnie des pionniers de l'abstraction géométrique; Paris lui fut fatal, et ses toiles d'après 1925 sont d'un académisme sans nerf. Rétrospective prestigieuse avec Yves Klein que Gimpel Fils présenta à Londres un an avant l'hommage tardif de la Tate Gallery; avec les expositions envisagées de Georges Mathieu, de Vieira Da Silva. Parmi les vivants moins célèbres, citons quelques présentations récentes: Sergio de Camargo, Brésilien de Paris, né en 1930, a eu sa troisième exposition chez Gimpel Fils en janvier-février 1974; elle réunissait uniquement des sculptures de 1973, en marbre de Carrare. Y est sensible la leçon de Brancusi et d'Arp, que Camargo avait rencontrés à Paris. Formes abstraites, géométriques, que leur luminosité intérieure garantit de toute froideur, car, n'étant pas polies, elles absorbent la lumière, qu'elles semblent irradier. En avril 1974, un *two-man show* original a réuni les néo-surréalistes Charles Beauchamp et Stefan Bergmann, qui sont les deux cadets de la galerie (Beauchamp, qui vit en Angleterre, a vingt-quatre ans; l'Allemand Bergmann, dont j'avais admiré les toiles chez Albert White, à Toronto, en 1971, en a vingt-huit. Les deux artistes ont partagé le même atelier, et il leur arrive de peindre une toile ensemble). Beauchamp semble s'être souvenu des architectures fantastiques et paradoxales d'Escher. Il y a très loin de son raffinement aux floraisons acryliques et aquarelles de Paul Jenkins, aux petits formats de l'Écossais Alan Davie (qui s'inscrivent dans la lignée de Klee et de l'Art brut), au tachisme de Sam Francis, ou encore aux admirables fleurs géantes, carnivores peut-être, de Lowell Nesbitt, qui a exposé à Londres deux fois déjà (1971, 1973) chez Gimpel Fils. Deux types de floraison qui jalonnent le chemin choisi par la galerie: Paul Jenkins, c'est celle qui se souvient d'hier, de l'abstraction lyrique et de l'école new-yorkaise; Lowell Nesbitt, c'est celle, hyperréaliste, voire académique par provocation, qui fait mine de renouer avec avant-hier.

Au-delà de galeries comme Gimpel Fils, il existe enfin celles qui, entendant l'avant-garde de manière plus militante, s'efforcent par divers biais de subvertir l'art en tant que marché, l'œuvre d'art en tant que marchandise. Contrairement à toutes les galeries précédentes, situées dans un périmètre assez étroit autour de Bond Street et de Green Park, celles-ci ont essaimé dans d'autres quartiers londoniens, par exemple Le Garage (52 Earlham Street), près de Covent Garden. Celle qui a sans doute mis en cause le plus radicalement la notion même de galerie est, de façon inattendue mais point inexplicable, la galerie du Royal College of Art (Kensington Gore), qui a exposé Piero Manzoni, Gérard Titus-Carmel et Cy Twombly, mais aussi bien un environnement musical ou gestuel.

Jean-Loup BOURGET