

Lectures

Volume 23, numéro 94, printemps 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54767ac>

[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

(1979). Compte rendu de [Lectures]. *Vie des arts*, 23(94), 80–88.

LALIBERTÉ — SES BRONZES DU MUSÉE DE QUÉBEC

Catalogue d'une exposition des **Bronzes d'Alfred Laliberté de la Collection du Musée du Québec**. Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1978. 217 p.; 15 illus. et 190 reproductions.

Alfred Laliberté avait des dispositions remarquables pour le modelage et les avait développées à Paris au point de surprendre ses «voisins de l'impasse Ronsin»; c'est d'ailleurs cet art qu'il enseigna toute sa vie. A Paris et à Montréal, il fit d'abord deux «séries de petites esquisses en terre cuite, sujets de terroir, sujets allégoriques et mêmes historiques», la dernière comprenant soixante-dix statuettes sur les mêmes thèmes. «J'en faisais, écrit-il, quatre par jour», et ajoute qu'à la fin «il commençait à avoir le cerveau vide». En 1928, il entreprit une nouvelle série de cinquante sujets de terroir et les fit couler en bronze. Dans *Mes Souvenirs*, Alfred Laliberté revient en maints endroits sur l'affaire de ces bronzes. En voici la petite histoire.

Il s'était mis à ces statuettes «sans espoir d'en vendre». Par bonheur, un de ses amis, É.-Z. Massicotte, les fit voir à C.-J. Simard, alors sous-ministre du Secrétariat, qui, «avec le consentement de l'honorable Athanase David, ami des artistes», fit dire à Laliberté que la Province consentait à acquérir pour le musée «les cent premiers sujets déjà coulés en bronze, avec la promesse qu'il prendrait la balance des autres sujets». L'artiste se mit dare-dare à l'œuvre, et la série comprit bientôt cent quatorze nouveaux morceaux. Charles Maillard, alors directeur de l'École des Beaux-Arts de Montréal et dépositaire des bronzes, aurait enfin réussi à interrompre le flux créateur de l'artiste. Ses amis, prétendait-il, notamment Massicotte, grand connaisseur des choses du passé, lui auraient suggéré des thèmes (l'idée de *L'Apprentissage d'art chez Quévillon* — numéro 55 du catalogue — pourrait bien venir d'Émile Vaillancourt). Laliberté, par contre, explique qu'il lui fallait se «refaire l'esprit» parce que «d'être resté longtemps sur des petites choses pouvait lui enlever une certaine envolée». Quoi qu'il en soit, Laliberté, dont l'imagination était sans cesse en quête de thèmes «bons à exploiter», n'était pas homme, malgré son honnêteté, à laisser filer une bonne occasion.

S'il y eut vraiment calcul de sa part, il en fut bien puni. Les cent premiers bronzes avaient été payés immédiatement, mais il n'en fut pas de même pour les autres et, comme l'entente avait été purement verbale, le sculpteur fut dans l'eau chaude pendant plusieurs années. Il craignait de ne pas être payé (le solde de \$20 000 était payable en quatre versements annuels de \$5000, à partir de juillet 1933). Autre déboire: il avait fallu répondre en Chambre à une interpellation du chef de l'opposition, scandalisé par une aussi folle dépense — on était alors, faut-il le rappeler, en pleine crise économique et le trésor provincial était endémiquement à sec.

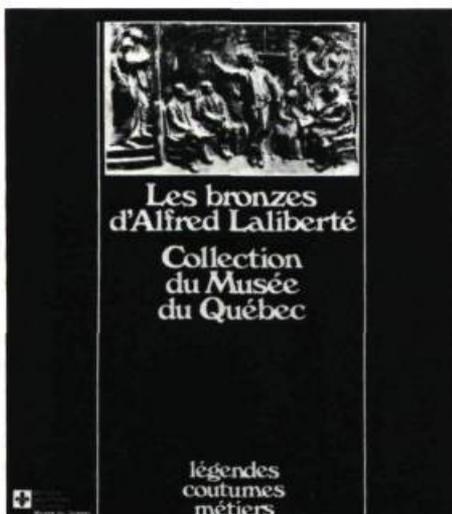
1934 et 1935 se passèrent. En juin, nouvelle complication. Pierre-Georges Roy, archiviste de la Province et, en même temps, conservateur du Musée, voulut

avoir les bronzes pour l'ouverture du musée. Mais, comme convenu, ils avaient été livrés à l'École des Beaux-Arts de Montréal où ils devaient être exposés à l'occasion du lancement de l'album *Beauchemin* sur lesdits bronzes. Cette fois, Laliberté était dans l'eau bouillante. Je ne sais plus quand et comment l'affaire se termina et Laliberté est muet à cet égard. En tout cas, pour régler, il dut se contenter de \$15 000, ce qui lui faisait dire qu'en raison du coût de la fonte et des autres frais qu'il avait assumés, il avait travaillé gratuitement pour la Province.

Ce dont Laliberté ne parle pas et qu'il n'a peut-être pas su, mais dont il aurait eu tout lieu de s'enorgueillir, c'est que, pendant des années, on ne voyait au Musée que ses bronzes, ainsi qu'on peut le constater par une des illustrations du catalogue. La mince collection du Musée se bornait, au début, à 920 œuvres d'art, conservées en partie dans différents bureaux de l'hôtel du Gouvernement. Fruit du hasard, elle était en outre mal répartie: 84 œuvres (peintures et sculptures) de Suzor-Coté; 56 peintures de Charles Huot; 34, de Clarence Gagnon 14, de Kriehoff. C'est dire que les 214 bronzes de Laliberté étaient un peu beaucoup voyants. Toutefois, s'ils suscitaient chez les Québécois — les vrais, ceux de la ville de Québec — des commentaires aussi injustes que malveillants, ils étaient, par ailleurs, fort appréciés des visiteurs franco-américains.

Pour sa part, Laliberté était satisfait de ses œuvres et s'en remettait à la postérité, «espérant qu'elle les jugerait avec plus de justice que ne l'ont fait certains éreinteurs (qui) peuvent difficilement comprendre qu'un sculpteur passe son temps à exécuter des choses du passé et s'efforce par son œuvre d'empêcher les générations futures d'oublier l'intelligence et le courage de nos pères qui ont défriché les terres, les ont mises en état de produire les moissons que nous récoltons aujourd'hui». (Il écrivait cela quelque temps avant la découverte de la vocation industrielle du Québec.) Laliberté donne les raisons qui l'ont amené à faire ces bronzes. D'abord, s'occuper à une œuvre intéressante, se hâter de la parfaire pendant qu'il en était encore capable, d'autant que personne d'autre que lui, qui avait grandi à la campagne et fait ces métiers (?), tous disparus de nos jours et remplacés par la machine, ne pourrait le faire, laisser des œuvres qui «servent de bases ou d'information à ceux qui, un jour, pourraient en avoir besoin».

Quant à moi, je n'ai pas l'impression que la valeur ethnographique de ces bronzes soit aussi grande que Laliberté le pensait à cause de leur facture impressionniste, qui leur donne de la vie mais nuit à la précision des détails. Ainsi, n'est-il pas un peu surprenant que ce petit-fils et fils de *bûcheux* ne sache pas apparemment tenir une hache (cf. le n° 9), à moins qu'il ne faille voir là un effet de l'art, un désir de sacrifier la vérité aux nécessités de la composition. Certes, plusieurs personnages font revivre les gestes augustes du colon (dont la vie rude se retrouve plutôt dans les cinquante premières pages de *Mes Souvenirs*, où il dit qu'il n'aimait pas la culture et que, dès sa tendre jeunesse, il ne pensait qu'à sortir de son milieu). Mais, en parcourant l'album, on a l'impres-



sion que Laliberté a quelque peu gonflé la commande, et qu'il y a effectivement, dans cet ensemble, quelques pièces de remplissage (voir *Le Fanal*, N° 180, par exemple). Il n'en reste pas moins que Laliberté fait preuve, dans ces bronzes, de beaucoup d'imagination et d'une grande aisance de composition. Plusieurs statuettes féminines sont fort gracieuses, tandis que certains personnages masculins (*Le Quêteux qui jette des sortilèges*, N° 150, par exemple), rappellent l'envol de ses figures monumentales.

Les grands ennuis que ses bronzes du terroir lui avaient fait éprouver n'empêchèrent pas Laliberté de concevoir pour le Musée Laurier, à Arthabaska, un autre projet d'envergure. Il s'agissait, cette fois, d'une série de dix-huit bustes représentant tous les fondateurs et les premiers curés des Bois-Francs. Ce projet n'obtint pas le succès escompté mais Laliberté ne se tint pas pour battu: «... dussé-je payer, dit-il, les frais de ma poche, en plus de mon travail gratuit, je ferai cette série de bustes. Elle est même déjà pratiquement terminée.» Qu'est-il advenu de ces sculptures, qui ne semblent pas se trouver au Musée d'Arthabaska?

Un avant-propos de D. Vaugois, une introduction de L. Bouchard, une présentation et une chronologie de Michel Champagne précèdent la reproduction de 190 bronzes (où sont passés les 24 qui manquent?). Ces textes sont suivis d'une liste d'ouvrages portant sur les thèmes traités par Laliberté.

Les reproductions sont parfois confuses et laissent mal voir les détails. Cela n'est sans doute pas dû au photographe mais aux reflets *rodinesques* de la lumière sur le bronze.

Jules BAZIN

DU GOSSAGE AU GRAND ART

Alfred LALIBERTÉ, *Mes Souvenirs*. Présentation d'Odette Legendre. Montréal, Les Éditions du Boréal Express, S.d. (1978), 271 pages; 30 illust.; une chronologie de l'artiste et un index des noms cités.

Outre ses ouvrages de sculpture et de peinture, Alfred Laliberté a laissé quatre manuscrits, dont trois sont réunis dans *Mes Souvenirs*. Le dernier, *Les Artistes de mon temps*, comprend une liste de 147 noms d'artistes auxquels Laliberté s'intéressait, mais il ne renferme que 120 notices. Sa publication ouvrirait sûrement d'utiles perspectives sur une période de notre histoire artistique encore peu étudiée, et si, par hasard, il contenait des manquements à la charité, nous les pardonnerions d'autant plus volontiers à Laliberté qu'il nous avertit franchement qu'il est bien difficile de «dire du bien d'un rival, sans aller contre sa pensée».

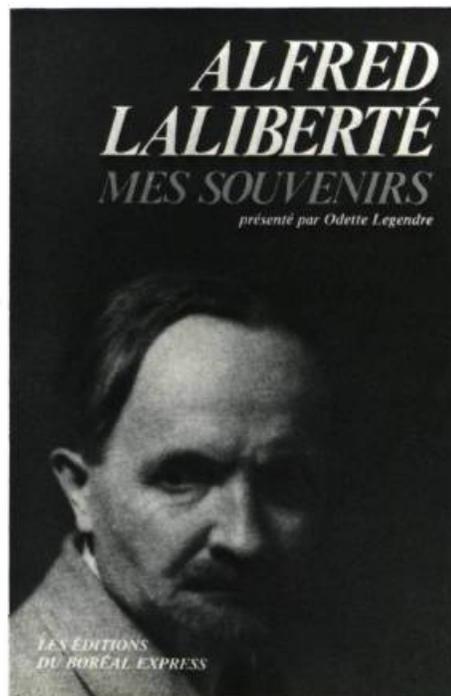
Les écrits de Laliberté révèlent l'un des principaux aspects de son caractère: un profond désir de se perfectionner dans tous les domaines. Quand, en 1896, il vint à Montréal, pour s'inscrire au Conseil des Arts et Manufactures, il savait à peine lire et écrire; trente ans plus tard, pour se «distraire et aussi pour [s'] entraîner à manier la plume», il se mit à écrire des

réflexions et des pensées qui sont, dit-il, «l'expression de mon cerveau et de mon cœur». Pour les mêmes raisons, il a composé, dans l'ordre, *Les Artistes de mon temps*, *Mes Souvenirs*, terminés en 1950, et *Les Hommes et les choses*.

Mes Souvenirs forme la partie la plus considérable du livre. Laliberté s'étend longuement sur ses origines et sur son enfance dans le canton des Bois-Francs, alors en pleine colonisation. Assez curieusement, son premier séjour à Paris, de 1902 à 1907, n'occupe qu'une quinzaine de pages. A peine mentionne-t-il le nom de son professeur, Gabriel-Jules Thomas (1824-1905), et il n'est aucune question de son enseignement. Par contre, on y trouve une autre preuve de sa volonté et de son indomptable courage. Pendant deux ans, la pauvreté le condamna au pain et au lait, ce qui ne l'empêcha pas de travailler sans arrêt (un cadeau inopiné de Laurier lui permettra de rétablir sa santé et de travailler dans des conditions plus normales). C'est aussi à Paris qu'il se lia d'une amitié durable avec un pays, Suzor-Coté. Le reste du chapitre porte sur sa «carrière de sculpteur», coupée de périodes durant lesquelles il s'adonne à la peinture et à la composition de ses souvenirs et de ses pensées parce qu'il «faut absolument que son cerveau soit occupé à quelque chose». Autre constatation surprenante. Une bonne partie de son œuvre statuaire, et non la moindre, se compose d'ouvrages en marbre, et, pourtant, il en fait très peu mention dans son livre; c'est tout juste s'il parle, à deux ou trois endroits, de monuments en «ciment simili-marbre». D'ailleurs, dans ses écrits, il ignore complètement la technique, et il faut presque deviner que ses bronzes étaient coulés en France. Taillait-il lui-même ses marbres? Il n'y a aucune indication à ce sujet.

En 1926, une récession anticipe la Crise mondiale de 1929-1939. L'argent se fait rare et la mode change. Les commandes pour les monuments de toute sorte — commémoratifs, religieux et même funéraires — qui, depuis les années 1900, connaissaient au Québec une vogue extraordinaire, sont en grande baisse. Victime de ces changements, Laliberté, qui était porté à philosopher et à moraliser, se mit à ses *Réflexions sur l'art et les artistes*.

Ce chapitre commence par une quarantaine de réflexions numérotées sur des sujets divers, les uns depuis longtemps dépassés, les autres toujours actuels. La première réflexion, une antienne fort connue à l'époque et dont Laliberté n'est pas l'inventeur, m'a ramené plus de quarante ans en arrière. Pourqu岸oi, pensez-vous, le Gouvernement a-t-il fondé les Écoles des Beaux-Arts de Québec et de Montréal? Eh bien, c'est tout simple. La première génération d'élèves ne devait pas normalement fournir de grands artistes mais servir à «développer et à propager le goût des beaux-arts chez [leurs] descendants». De la génération suivante, sortiraient vraisemblablement de grands artistes, et, à défaut, ces anciens élèves s'appliqueraient à «encourager les jeunes en achetant leurs œuvres. Par ce fait, la roue serait en mouvement vers le progrès du grand art». Quand on pense que des dizaines de milliers d'élèves sont passés par



ces écoles, on peut se demander pourquoi, un demi-siècle plus tard, l'art pur permet à si peu d'entre eux de gagner leur vie.

En 1939, Laliberté — et c'est toujours d'actualité — note qu'il y a bien de l'argent pour la guerre, les sports, la mécanique, les voyages, le théâtre, le cinéma, mais qu'il n'y en a pas du tout pour les beaux-arts (Laliberté considérait que les sports et la mécanique étaient les pires ennemis de l'art).

Enfin, dernière réflexion qui ne manquera pas de surprendre. A la question de savoir quelles qualités feront plus tard de l'enfant un artiste, Laliberté, écho d'un autre âge, répond que les facultés de l'art sont le goût, la forme et l'observation, auxquelles doivent s'ajouter le travail et la persévérance.

Il y a donc à boire et à manger dans ces *Réflexions*, aussi bien que dans le dernier chapitre, *Les Hommes et les choses*. Un point, toutefois, rendra Laliberté sympathique à tous ceux qui aiment l'art: son souci de collectionner les ouvrages des autres artistes, et que Jean Chauvin, dans *Ateliers*¹, rapporte plaisamment. «Nos artistes, dit-il, tiennent chez eux des expositions particulières: chez Laliberté, c'est une exposition de groupe», et il nomme une vingtaine de peintres qui étaient représentés sur les murs de son atelier. Quelque dix ans plus tard, Laliberté écrira: «L'idée de fonder un musée moi-même me tient à coeur depuis longtemps, et c'est pour cela que j'ai commencé à acheter des toiles de peintres canadiens-français et canadiens-anglais chaque fois que l'occasion s'en présentait et chaque fois que l'état de mes finances le permettait» (plusieurs de ces artistes eurent d'ailleurs à un moment ou à un autre, leur atelier dans le «phalanstère de la rue Sainte-Famille»). Un projet certes un peu ambitieux mais qui fait le plus grand honneur à Laliberté.

Mme Odette Legendre, nièce de Mme Laliberté qui a bien connu le sculpteur, présente *Mes Souvenirs* d'une façon fort sensible; de plus, le choix des illustrations ajoute à l'intérêt du livre. S'il faut en croire Mme Legendre, *Les Artistes de mon temps* «foisonne de portraits savoureux, d'anecdotes cocasses, de commentaires pertinents, de jugements qui étonnent parfois». Jusques à quand devons-nous attendre pour nous en délecter? Après le relevé des œuvres de Laliberté qui doit faire suite à ses souvenirs?

1. Dans ce livre, paru, en 1928, aux Éditions du Mercure, Jean Chauvin raconte ses visites à vingt-deux artistes.

Jules BAZIN

LA CARRIÈRE D'ALBÉRIC BOURGEOIS

Léon-A. ROBIDOUX, **Albéric Bourgeois, caricaturiste**. Préfaces de Normand Hudon et de Robert LaPalme. Montréal, VLB Éditeur et Médiabec, 1978. 300 pages.

Depuis sa mort, en 1962, le caricaturiste Albéric Bourgeois n'a guère fait parler de lui. Tombé dans l'oubli malgré plus de 50 ans de carrière à *La Presse*, il n'eut droit, depuis ce temps-là, qu'à une seule manifestation importante, c'est-à-dire une

rétrospective d'une centaine de dessins au Musée des Beaux-Arts de Montréal'. Après, plus rien.

C'est pourquoi l'album que vient de publier Léon-A. Robidoux («Il faudra un jour écrire un livre sur cet amateur du dessin d'humour», selon Robert LaPalme, l'un des deux préfaciers) fait vraiment sortir de l'oubli celui qui a été l'inspiration de ses concitoyens pendant la première moitié du siècle.

«Bourgeois a su incarner une époque de façon extraordinaire. On peut lui reprocher d'avoir fait trop *canayen*, et certains ne manquent pas de le faire. Il faut pourtant se replacer dans le milieu de cette époque pour le juger objectivement; il est certain qu'il fut à l'avant-garde de son milieu.» En ces termes, l'autre préfacier, Normand Hudon, résume de façon succincte ce que fut cet homme qui a créé plus de 20 000 dessins et des bandes dessinées dans lesquels figurent les personnages de *La Famille Citrouillard*, *Timothée*, *Baptiste et Catherine*, *le père Ladébauche*, autant d'incarnations des Canadiens français de l'époque.

Grâce à ses personnages et à ses dessins sur l'actualité sociale et politique, Albéric Bourgeois a passé bien des messages pour débouloffer avec le sourire les personnalités trop imbues de leur importance et pour se moquer des travers de notre société. Il savait faire sourire et réfléchir en même temps. Doué d'un coup de crayon précis, il s'évertuait plus à faire ressortir une situation qu'un caractère. Il était également très à son aise dans une série de trois ou quatre dessins où il pouvait mener l'action jusqu'au point final.

Cet album, divisé en deux parties de respectivement cinq et quatre chapitres, est abondamment illustré. Chaque chapitre est précédé d'un texte portant sur la partie de sa vie que concernent les dessins présentés. Une excellente documentation, appuyée sur des témoignages de gens qui l'ont connu ou ont travaillé avec lui comme, par exemple, Roger Champoux qui parle ainsi de lui: «Grâce à Albéric Bourgeois, toute une génération de rédacteurs [de journaux] aura appris à sourire, c'est-à-dire à juger les hommes avec un brin de bonhomie s'accompagnant d'une sévérité qui peut, à l'occasion, s'orner du charme de la générosité.»

Un personnage extraordinaire mais bien de son temps que ressuscite cet album fort intéressant et très bien présenté.

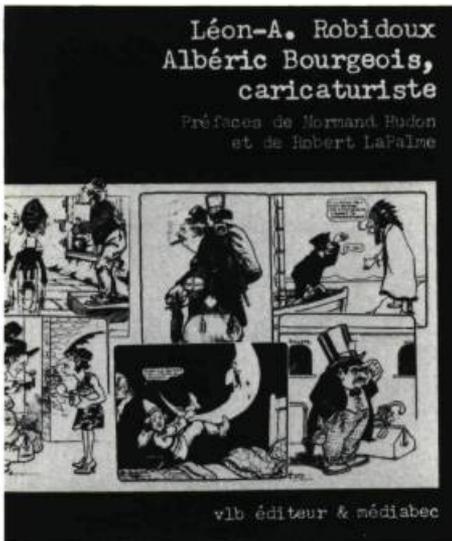
1. Décembre 1971 — Janvier 1972.

Jacques de ROUSSAN

UN ARDENT COLORISTE

William KUHNS et Léo ROSSHANDLER, **Sam Borenstein**, Toronto, McLelland and Stewart, 1978. 144 p.; illus. en noir et en couleur.

Au Canada, comme en France, les éditeurs de monographies d'art préfèrent miser sur des noms fameux et rentables — là-bas: Cézanne, Matisse, Picasso, Chagall; ici: Pelland, Borduas, le Groupe des Sept, Harold Town — et accordent rarement leur faveur à des artistes mineurs ou moins connus. Dérogeant avec bon-



heur à cette coutume, McLelland and Stewart, de Toronto, viennent de publier un fort beau livre consacré à Sam Borenstein et comprenant un texte biographique de William Kuhns, un commentaire critique de Léo Rosshandler et six documents photographiques. La présentation en est particulièrement soignée quant à la typographie, à la reliure et, surtout, à la qualité exceptionnelle des illustrations en couleur qui rendent pleinement justice à l'ardent coloriste que fut Borenstein. Cet album eut sûrement enchanté aussi l'amateur d'art qui était en lui. La veuve du peintre, Judith Aron Borenstein, assistée de ses trois enfants, a pieusement surveillé la préparation et le parachèvement de cet ouvrage dédié à la mémoire de son mari.

Le texte de William Kuhns est intéressant et bien documenté; il nous offre un portrait fidèle et nuancé du peintre et un récit détaillé de sa vie. Samuel Borenstein était né, le 15 janvier 1908, à Kalvaria, en Lithuanie, le plus jeune d'une famille de quinze enfants. Quatre ans plus tard, il suivait les siens outre-frontière, en Pologne, où son père avait pris de l'emploi, pour se retrouver, en 1921, au Canada, à Montréal, avec son père et une de ses sœurs. Sa première enfance, en Europe orientale, avait été assombrie par des tragédies, les pogroms, la guerre, la mort prématurée de sa mère, et son œuvre à venir en aura probablement été influencée. Pour assurer sa subsistance au Canada, il exerce divers métiers, tour à tour employé dans un atelier de fourrures puis dans une manufacture d'habits, chauffeur de taxi et enfin antiquaire. Il peint à temps perdu, pratiquement autodidacte, n'ayant reçu qu'un rudiment de formation aux cours du soir du Monument National de Montréal, et cet homme robuste, calme, volontaire et intransigeant, parviendra, tout en procurant par d'autres moyens l'aisance aux siens, à édifier parallèlement une œuvre heurtée, pathétique et non pareille, en dehors des clans et des chapelles et sans jamais renier son credo artistique. Il s'exprime dans un des idiomes en vogue parmi les écoles contemporaines d'Europe centrale, en l'occurrence, l'expressionnisme, un expressionnisme déchaîné, ivre de couleur et saturé de ce sentiment tragique de la vie propre au peuple juif. Il ne chante pas, il vocifère, et tant pis s'il ne séduit pas les amateurs du Canada enclins à des accents plus suaves.

Il y a en Léo Rosshandler du don Quichotte. Il aime se porter au secours des opprimés et des méconnus. Alors qu'il était au Musée des Beaux-Arts de Montréal, il avait organisé pour Arthur Ville-neuve, le barbier-peintre de Chicoutimi, une apothéose comparable à celles qu'on avait accordées auparavant à Rembrandt, Van Gogh et Picasso. Cette fois, il prend pour acquis au départ que Sam Borenstein est un peintre majeur et s'étonne de la tiédeur de l'accueil du public canadien à son endroit. Arrivé depuis peu au Canada, il ne connaît que par ouï-dire les conditions du milieu artistique et les circonstances au cours desquelles celui-ci a accompli son œuvre; de là certaine sévérité de ton et certaines inexactitudes. Par contre, il nous fait bien assister au déroulement de la carrière picturale de Borenstein, aux difficultés qu'il éprouvera, aussi

bien qu'aux commentaires élogieux qu'il obtiendra, de la part d'A. Y. Jackson notamment. Il retrace les influences qui l'ont marquée, en particulier Van Gogh et Soutine, et il s'attache davantage à faire ressortir les qualités de la peinture de Borenstein, sa luxuriance chromatique surtout, qu'à en déceler les faiblesses, l'indécision du trait et la bousculade systématique et non toujours justifiée des formes. Il souligne la profonde sincérité de Borenstein et son aversion envers tout compromis et il cite fort à propos les paroles révélatrices du peintre qui proclame que «l'art doit passer avant la technique» et l'expression, avant le métier.

Au total, un livre bien fait, bien présenté, et, outre-tombe, Sam Borenstein doit se féliciter d'avoir trouvé en Léo Rosshandler un apologiste aussi éloquent, aussi enthousiaste et qui a failli le hausser au rang des grands peintres.

Paul DUMAS

MAGIE ET RÉALITÉ DE MAGRITTE

Bernard NOËL, *Magritte*. Paris, Flammarion, 1976, 96 p.; 77 repr., dont 52 en couleur.

Louis SCUTENAIRE, *Avec Magritte*. Bruxelles, Éd. Lebeer Hossmann, 1977, 176 p.; nombreuses ill.

Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie; et quand bien même le Canada deviendrait un pays indépendant et ferait briller son drapeau au soleil des nations, nous n'en demeurerions pas moins de simples colons littéraires. Voyez la Belgique, qui parle la même langue que nous. Est-ce qu'il y a une littérature belge?

(Octave Crémazie, Lettre à l'abbé Henri-Raymond Casgrain, 29 janvier 1867.)

Tenus il y a un siècle, ces propos ne sont pas dénués d'actualité! Inutile, ici, de rouvrir un interminable débat. Constatons toutefois que si le prestige littéraire et culturel de la France doit les subjuguier encore longtemps, les cultures francophones hors de France ont-elles appris à se connaître entre elles? Qui peut nommer cinq auteurs belges? Wallons, bien sûr. Notre ignorance ne peut pas se retrancher derrière le prétexte de la barrière linguistique...

La peinture est un genre qui se dédouane plus facilement. Les images sont supposées parler par elles-mêmes. Y compris celles de Magritte. Si énigmatiques soient-elles. Depuis dix ou quinze ans, dans le sillage de l'engouement pour l'ésotérisme frelaté, le surréalisme superficiel et les autres mystères qui se vendent bien, il y a place pour Magritte. Et si un vaste public est fasciné par l'imagerie de Magritte, ne nous empressons pas de con-



BERNARD NOËL

Magritte

clure qu'elle soit mieux comprise pour autant. Les énigmes n'existent pas pour être percées mais bien pour se perpétuer.

La monographie que Patrick Waldberg avait consacrée à Magritte, en 1965, amicale et touffue, demeure surtout valable pour l'imposante bibliographie compilée par André Blavier. Le seul livre indispensable à la compréhension de la démarche du peintre reste celui de Suzi Gablik (1970), qui vient de paraître en traduction française, à Bruxelles.

Le *Magritte* de Bernard Noël vient fort à propos rejoindre cette portion du public cultivé qui avait droit à un ouvrage sensible et intelligent qui aille au delà du blabla journalistique, sans être une thèse rébarbative. C'est un livre d'écrivain où la multitude des citations atteste l'ampleur de la recherche sous-jacente et vient étayer une réflexion soutenue et toute en finesse. Évidemment, pour qui ne jure que par les *méthodes scientifiques* de notre temps — c'est-à-dire dans l'espoir qu'un temps nous fait mettre en elles — ce livre n'est qu'une autre divagation. C'est vite oublier que les voies de la connaissance peuvent être multiples et que, par sa nature intrinsèque, la peinture de Magritte se prête particulièrement bien à des explorations mentales dont le fil d'Ariane est constitué par les affinités secrètes qui se tissent entre l'investigateur et son sujet.

Bernard Noël ouvre son enquête avec l'examen des *Vacances de Hegel* (deux versions: 1958 et 1959) représentant sur un fond neutre un parapluie ouvert au sommet duquel est placé en équilibre un verre d'eau. L'image est simple et nette. Elle n'est constituée que de la juxtaposition de deux objets banals que l'usage courant ne rapproche ni n'oppose. Et cet exemple va devenir l'axe traversant l'analyse de Bernard Noël. L'inventaire des verres d'eau et des parapluies dans l'œuvre de Magritte se révèle peu concluant, sauf le verre d'eau de *La Clef des songes* (1930), baptisé «l'orage»; dès lors, le tableau *Les Vacances de Hegel* ne serait plus qu'une tempête dans un verre d'eau! Hypothèse d'autant plus séduisante qu'elle convient au caractère volontiers paradoxal de Magritte. La *réponse* n'est pas là. Elle tient dans une lettre de Magritte à Suzi Gablik, en date du 19 mai 1958: le peintre s'interroge sur la manière de peindre un verre d'eau d'une manière qui ne soit pas quelconque mais exceptionnelle, voire «géniale»; suivent des exercices mécaniques d'où sortira le parapluie; puis son agencement avec le verre. Enfin, le titre procède d'associations dont la logique est aussi celle des charades. Voilà un exemple où la démarche du peintre est bien documentée.

Toutefois, si une part de l'œuvre de Magritte peut aisément être ramenée à quelques schémas de fonctionnement (jour-nuit, matières contradictoires, l'œuf pour l'oiseau, superpositions) leur genèse et leur justification demeurent obscures.

Sous le titre *Avec Magritte*, Louis Scutenaire, de longue date un comparse du peintre, rassemble quatorze textes qu'il a consacrés à son ami depuis 1947 et qui étaient tous introuvables. Ils sont présentés bout à bout et tout juste chevillés par de courts textes de transition imprimés en italique. Le tout est parsemé de reproductions de tableaux, de dessins inédits et de

documents variés. A travers de multiples situations et anecdotes, on y découvre un Magritte blagueur et pratiquant une forme d'humour glacial. En prenant soin de ne pas la réduire à une simple plaisanterie, ce livre nous suggère fortement que l'œuvre de Magritte, tout en interrogeant la réalité des images selon une dialectique à la fois naïve et géniale, n'est peut-être pas nécessairement toujours empreinte de la gravité qu'on y cherche!

C'est dans ce livre (p. 70-92) qu'on pourra enfin trouver le texte (intégral?) de *La Ligne de vie*, une conférence de Magritte, de 1938, qui demeure capital pour la compréhension de sa démarche intellectuelle.

Bref, deux livres qui se complètent avantageusement.

Gilles RIOUX

LA RÉVOLUTION ARTISTIQUE BELGE

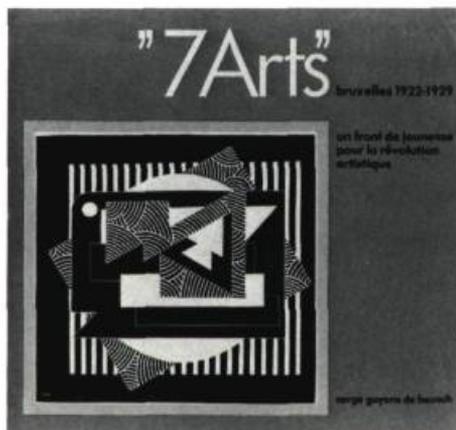
Serge GOYENS de HEUSCH, *Sept Arts, Bruxelles 1922-1929*. Bruxelles, Ministère de la Culture Française de Belgique, 1976, 183 pages.

Au fil de la décennie 1920, l'Europe connaît le développement de plusieurs mouvements esthétiques qui affecteront considérablement l'évolution culturelle et artistique des décennies suivantes et jusqu'à aujourd'hui; c'est l'époque du Constructivisme, du Surréalisme, du Bauhaus, de De Stijl, et aussi, parmi d'autres, de *Sept Arts*, à Bruxelles.

Comme Michel Seuphor nous a révélé, il y a une quinzaine d'années, la peinture abstraite en Flandre en un superbe volume, Serge Goyens de Heusch fait voir, dans son excellent ouvrage intitulé *Sept Arts*, ce «front de jeunesse pour la révolution artistique» qui s'est manifesté à Bruxelles, entre 1922 et 1929, en réunissant dans un hebdomadaire à qui le livre emprunte son titre cinq jeunes passionnés d'art, soit le musicien Georges Monier, les peintres Karel Maes et Pierre-Louis Flouquet, l'architecte Victor Bourgeois et son frère, le littéraire Pierre Bourgeois, principal animateur de cette entreprise d'information et de stimulation artistiques et culturelles.

L'hebdomadaire *Sept Arts* s'intéresse ainsi à l'architecture et à l'urbanisme, à la peinture et à la sculpture, à la littérature et au design, à la musique et au cinéma, et l'ouvrage de Heusch est abondamment illustré, de façon à nous proposer une sorte de chronique résumée de la vitalité artistique belge des années 1920, à travers des tableaux de Maes et de Servranckx, de Peeters et de Boeck, des édifices et des maquettes de Victor Bourgeois et de Jasinski, des reliefs d'Eemans, des meubles, des poèmes, des linogravures, etc.

C'est un beau document, qui nous rappelle qu'il ne faut jamais se contenter des simplifications historiques mettant en vedette tel groupe ou tel mouvement plutôt que d'autres, ce qui impose à la lecture de la réalité des distorsions injustifiables; *Sept Arts* vient combler une lacune dans le panorama de l'art contemporain, comme certains autres documents le faisaient, il y a peu de temps, pour le



Surréalisme en Belgique; et en feuilletant encore une fois le livre, on ne peut s'empêcher de s'arrêter devant plusieurs œuvres reproduites, et particulièrement devant un magistral tableau *géométrique* de Magritte intitulé *Sixième Nocturne*, de 1923.

Guy ROBERT

AU DELÀ DU REGARD

Jacques-Édouard BERGER, *L'Oeil & l'éternité — Portraits romains d'Égypte*. Recherche photographique de René CREUX, Paudex (Suisse), Éditions Fontainemore et Paris, Éditions Flammarion, 1977. 224 pages, 147 illustrations dont 24 en couleur; 2 plans géographiques; une introduction, huit chapitres, une nomenclature illustrée de 107 portraits dans les musées, une bibliographie, l'index et le crédit photographique.

Le visage, multiple et varié, peut exercer sur son semblable une fascination troublante, au gré des regards qui se croisent; c'est par l'œil que se diffusent les ondes propres à établir cette communication le plus souvent passagère ou éphémère. L'artiste, lui, sait les capter pour extraire l'essence même de la figure humaine ou, dans une tout autre optique, pour en traduire les signes les plus individuels.

Le portrait revêt ainsi, par le truchement de la ligne et de la tache, ce pouvoir de communication que possèdent les artistes, depuis les anonymes jusqu'aux plus célèbres. On le décèle dans une composition disloquée de Picasso ou dans un tableau en trompe-l'œil de Dali; on le perçoit directement chez Pellán, pour citer l'un des nôtres, chez Toulouse-Lautrec, Renoir, Ingres, Quentin de Latour, Philippe de Champaigne, Clouet, Holbein; puis, remontant au Moyen-âge et à Byzance, on le découvre chez les Romains d'Égypte.

Rome subjuga une Égypte frottée d'hellénisme, emprunta certaines coutumes ancestrales à ses conquêtes et nous livra ces portraits de sarcophage, témoins ineffables de mythes empruntés, combinés à sa propre civilisation.

C'est dans le Fayoum, région située à l'ouest du Nil, légèrement au sud du Delta, que le sol livra aux fouilleurs ces quelque sept cents effigies funéraires, les plus émouvantes qu'il nous soit donné de contempler. Cette récupération est vraisemblablement due à l'oubli dans lequel cette région était tombée ainsi qu'à la stabilité du climat de l'Égypte.

Partout où Rome s'installait, elle apportait un art réaliste propre à sa civilisation. On en retrouve d'émouvants exemples dans la sculpture et dans la peinture murale ou de chevalet. Mais, en dehors de l'Égypte, très peu de portraits sur panneau ou sur toile nous sont parvenus. Ceux du Fayoum, reliés au domaine des morts, furent de toute évidence exécutés du vivant de leurs modèles. Certains portraits représentant des femmes aux coiffures bien mises en place et parées de bijoux pourraient le donner à croire, encore que ce ne soit pas concluant. On peut, toutefois, en avoir la presque certitude par l'existence de trous de fixation

percés dans certains panneaux de bois sur lesquels la plupart des sujets étaient peints; d'autre part, l'auteur cite des opérations de radiographie qui ont révélé un écart d'âge appréciable entre la momie et son effigie.

L'interlocuteur réceptif subit infailliblement un envoûtement qui le trouble et l'entraîne dans une spéculation sur le sens caché de l'expression picturale. Ces regards pris d'extase s'interrogent-ils sur l'état de désagrégation du monde, vivent-ils dans l'espérance d'un au-delà rempli de promesses? Les réponses peuvent varier selon l'apport de chacun. Il est intéressant, par ailleurs, de s'arrêter sur les moyens artisanaux et techniques inhérents à l'art qui agissent sur les sens et l'intelligence. Ces portraits seraient-ils, sans plus, le produit d'artisans pressés par une clientèle mystique désireuse de fixer les signes garants d'une vie au delà de la limite fatale? Ils auraient trouvé l'astuce d'en assurer l'effet plastique par le cerné de l'œil exagérément écarquillé ou par la dilatation de la pupille. Mais il faut ramener la technique à son rôle de support pour se laisser prendre au jeu de la poésie.

Jacques-Édouard Berger nous procure une grande satisfaction. Son ouvrage était attendu de tous ceux qui, jusqu'ici, devaient, sur cette question, se contenter de glaner des bribes dans divers ouvrages généraux sur l'archéologie et sur l'histoire de l'art ou dans des périodiques¹.

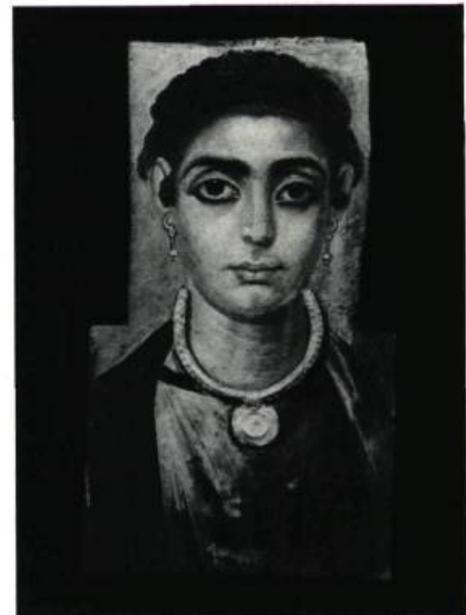
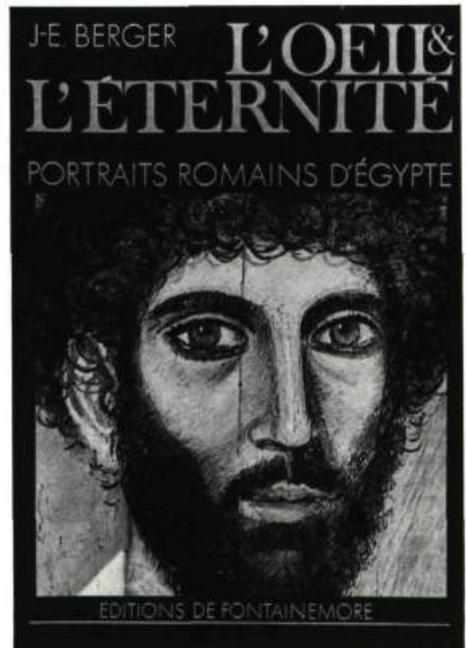
Le texte du volume est divisé en huit chapitres, soulignés d'illustrations explicatives provenant de sculptures, de peintures, de l'architecture, de gravures et de plans géographiques. Les chapitres sont truffés de reproductions pleine page des portraits les plus expressifs. Les panneaux de bois sur lesquels sont peintes la plupart des figures sont rectangulaires, de proportions sensiblement allongées. Ils ont en quelque sorte dicté le format même du livre, lui conférant une élégance que ne dément pas la qualité de la typographie et des illustrations.

L'auteur décrit le Fayoum, sa nature, sa destinée et son abandon, de la première dynastie jusqu'à la domination romaine. Après un oubli millénaire, son sol est parcouru de façon sporadique par les voyageurs les plus audacieux, puis est exploré par les archéologues qui effectuent des fouilles scientifiques, découvrent les nécropoles et les tombes et nous font ainsi connaître les mythes et les coutumes qui ont amené les populations gréco-romaines établies dans la région à utiliser le portrait déjà en faveur chez les Romains. L'intégration du portrait à la momie s'accomplit selon le rite égyptien, en tressant les bandelettes autour de l'effigie placée sur le visage.

Nous pénétrons ainsi dans l'archéologie, l'histoire, l'esthétique et la technique avec une telle aisance que la lecture se poursuit comme un roman, pleine d'imprévu et de rebondissements. Mais, en définitive, c'est la contemplation des personnages qui fascine et trouble. Aucun portrait, aucune époque ne sont à ce point évocateurs de la vie de l'au-delà.

1. Voir l'article d'Atteya Habachi, *La Gloire du Fayoum*, dans *Vie des Arts*, Vol. XI, N° 43, p. 38-47.

Claude BEAULIEU



Paul-Émile BORDUAS

Biographie critique
et analyse de l'œuvre



François-Marc Gagnon

Fides

UN ÉVÉNEMENT ATTENDU

François-Marc GAGNON, **Paul-Émile Borduas**. Biographie critique et analyse de l'œuvre. Montréal. Éditions Fides, 1978. 560 pages; illus. en noir et en couleur; bibliographie.

Le 9 novembre dernier, au cours d'une de ces *petites soirées* que l'on donne sporadiquement au Québec pour commémorer la parution de *Refus global*, les Éditions Fides lançaient un gros ouvrage sur Borduas, que le peintre lui-même aurait beaucoup apprécié. D'abord, l'auteur est le fils de Maurice Gagnon, celui-là même «dont la conduite avait été d'une inqualifiable inconséquence»¹ à l'époque du manifeste; ensuite, l'écriture du fils rompt avec la prose lyrique du père et rend compte, avec plus d'efficacité, d'une minutieuse observation de la vie du peintre et d'un dialogue intelligent avec son œuvre.

Le sous-titre de l'ouvrage, biographie critique et analyse de l'œuvre, indique bien les deux préoccupations de l'auteur qui n'a pas voulu, cependant, les cantonner dans deux parties séparées. En effet, le livre commence avec la naissance de Borduas et se termine avec sa mort, et Gagnon situe constamment ses analyses des œuvres dans le milieu qui les a vues apparaître après les avoir, en quelque sorte, provoquées. Il a la conviction que l'évolution d'un artiste, et notamment d'un artiste automatiste, est largement tributaire de son «environnement». D'ailleurs, l'attitude de Borduas appelait cette lecture de son œuvre: «Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique...».

En ce qui concerne la partie historique, ce *Borduas* est un monument impressionnant, et les auteurs de monographies qui paraîtront au Québec d'ici quelques années trouveront bien encombrant ce livre auquel on ne manquera pas de comparer leur travail. Bien sûr, l'auteur est un universitaire qui a su tirer le meilleur parti de sa situation: diverses subventions lui ont permis d'engager, pendant cinq ans, une assistante de recherche et aussi des étudiants qui ont fait, chaque année, leur mémoire de maîtrise sur tel aspect de la «question Borduas». En outre, Gagnon a pu microfilmer les quelque 12,000 documents qui se trouvaient chez Madame Borduas, retrouver et photographier toutes les œuvres du peintre qu'il était possible d'atteindre, inventorier et cataloguer toute la prose critique qui se rapportait à Borduas depuis 1920², etc. Puis, fort de ces *matières premières* et d'une certaine idée qu'il se fait de l'évolution culturelle du Québec, il a entrepris de tresser un fond extrêmement riche où sont retracées la formation et l'évolution de l'École des Beaux-Arts, de l'École du Meuble, de la Société d'Art Contemporain, du Groupe des Automatistes, etc., et de nous raconter l'histoire d'un homme et des démêlés qu'il eut avec son époque³ et avec... lui-même. La vie et l'œuvre de Borduas apparaissent alors comme un ferment important de transformation d'un Québec qui passe, à cette époque, de «l'idéologie de conservation» à «l'idéologie de rattrapage»⁴.

Comme tout travail scientifique, une biographie critique est d'une lecture plus fastidieuse, par moments, qu'une biographie *ordinaire*, mais en revanche elle est

plus honnête et plus rassurante pour qui veut aborder sérieusement un sujet. Et, à une époque où, faute de héros, on tend à opérer une sorte de *béatification* de Borduas, l'essai de Gagnon apparaît parfois comme une entreprise de démythification du personnage: il nous le présente froidement, en soulignant autant ses limites que ses mérites. Seul le chapitre consacré à *Refus global* — qui n'est pas le moins réussi de l'ouvrage — adopte un ton plus passionné⁵.

Quant à l'analyse de l'œuvre, elle est faite différemment selon qu'elle porte sur la production figurative ou non figurative du peintre. Le caractère traditionnel de la première appelait une approche classique: étude du milieu, des sources, des influences, des sujets, etc. Et, convaincu que Borduas, comme tant d'autres, a créé «la non-figuration de sa figuration», Gagnon a consacré plus d'une centaine de pages à la période qui précède les gouaches de 1942, et qu'on avait pris l'habitude d'escamoter.

Les œuvres non figuratives, d'autre part, sont l'objet d'un «traitement spécial». L'auteur, bon formaliste, a remarqué que celles-ci conservaient des formules compositionnelles des œuvres figuratives (portrait, nature morte, paysage); par ailleurs, les titres littéraires des tableaux révélaient, derrière leurs contenus débridés, des structures de signification permanentes. Alors, trouvant un appui puissant dans les *Mythologies* de Lévi-Strauss et transgressant les règles des formalistes, Gagnon s'est essayé à passer de la forme au contenu, par le biais de la structure, et ainsi les tableaux non figuratifs de Borduas lui sont apparus comme un corpus remarquablement cohérent. A ce propos, le morceau de bravoure de l'ouvrage est certainement l'analyse des gouaches de 1942 (chap. 7).

Gagnon avouera lui-même «qu'il faut *délirer* un peu pour que tout cela fonctionne, laisser venir librement les associations d'idées...». Or, on sait que l'univers de Borduas occupe une place privilégiée dans l'inconscient de l'auteur, et que «les mots pour le dire viennent aisément». Reste à savoir ce que donnerait cette méthode appliquée à un peintre moins *littéraire*, à un Molinari, par exemple, dont les recherches de type perceptuel se manifestent dans des tableaux intitulés *Angle noir*, *Asymétrie rouge*, etc.

Mais cela est une autre histoire, et qui ne doit pas nous empêcher de profiter pleinement de cette magistrale présentation de l'œuvre de Borduas, qui nous en fait voir non plus les ruptures, mais la chaîne organique. Certes, Gagnon n'a pas tout réglé, mais les auteurs qui voudront pousser plus loin des recherches sur le sujet — par exemple, sur la période de New-York ou de Paris qui sont, à ce jour, moins solidement documentées — pourront s'appuyer sans crainte sur son travail.

Il vaut mieux ne pas parler du contenu iconographique de l'ouvrage. La maison Fides — que Claude Gauvreau aurait de toute manière formellement déconseillée à Gagnon — n'était pas à la hauteur, et on regrette vivement que, pour une fois qu'un grand texte critique se présentait au Québec, aucun éditeur sérieux n'ait été au rendez-vous.

Gilles DAIGNEAULT

1. Lettre de Borduas à Lyman, datée du 13 février 1948, citée par Gagnon, p. 234.
2. Ce qui nous vaudra, dans le livre, une sorte d'histoire commentée de la critique d'art de l'époque.
3. On peut s'étonner de ce que le personnage de Pellan soit si peu présent dans le livre.
4. Gagnon emprunte ces deux expressions à Marcel Rioux.
5. Pour découvrir un Gagnon plus caustique, on lira son introduction à l'édition des textes de Borduas parue chez Partil pris, l'année dernière.

L'ÉCLOSION DE L'ART CANADIEN

Terry FENTON et Karen WILKIN, *Modern Painting in Canada: Major Movements in Twentieth Century Canadian Art*, Edmonton, Hurtig Publishers, 1978, 119 pages, 53 illustrations en couleur.

Modern Painting in Canada est un bon petit livre. Je dis petit car le texte est court. Cela est malheureux en un sens, car les auteurs Fenton et Wilkin ont des choses à dire. On trouve cependant 53 illustrations en couleur qui montrent le développement de la peinture canadienne du vingtième siècle. Il existe d'autres ouvrages qui illustrent la peinture canadienne mais peu en font une critique véritable. On connaît bien sûr *A Concise History of Canadian Painting* de Dennis Reid, mais il s'agit davantage d'un manuel, que je consulte d'ailleurs. Nous n'y retrouvons cependant pas les illustrations en couleur contenues dans *Modern Painting in Canada*. De plus, l'auteur retrace toute l'histoire de la peinture au Canada et non seulement celle du 20^e siècle. Fenton et Wilkin sont bien connus au Canada pour leur prédilection formaliste et ils expriment ici nettement leurs opinions. L'ouvrage se base sur un catalogue et une exposition à la Edmonton Art Gallery dont Fenton est le directeur et Wilkin la curatrice, qui s'est tenue au cours de l'été 1978 pendant les Jeux du Commonwealth.

Le livre qui compte 119 pages se divise en sept chapitres. Chacun fait ressortir un aspect particulier de la peinture canadienne du 20^e siècle, présente la biographie des artistes dont il a été question dans le texte et offre une bibliographie. Fenton a écrit cinq chapitres et Wilkin, deux. Ils ont habilement sous-titré l'ouvrage: *Major Movements in Twentieth Century Canadian Art* (Les principaux mouvements de l'art canadien du 20^e siècle). La présentation débute avec le Groupe des Sept et se termine avec la peinture contemporaine d'époque récente. Je suis enchanté de dire que Fenton démystifie le Groupe des Sept, ces vaches sacrées canadiennes. Dans le premier chapitre, il présente le mythe pour ce qu'il était: un mythe. Il comprend néanmoins le rôle joué par le Groupe dans la création d'un art canadien. Fenton sait que leur œuvre fut loin d'être originale et nuisit plus tard à l'épanouissement de l'art abstrait de notre pays. Il est bon de rencontrer de plus en plus de gens supposément éclairés emprunter une perspective réaliste à l'égard de cette période de notre histoire de l'art.

Fenton fait l'éloge de la Société d'Art Contemporain et de l'art en général au Québec pendant les années trente. Il signale l'importance de l'artiste montréalais John Lyman et, mieux encore, révèle pourquoi l'artiste et la Société furent

incapables de détruire l'emprise du Groupe des Sept sur l'art au Canada. Il y a cinquante ans, autant qu'aujourd'hui, le nationalisme constituait une question importante dans l'art canadien. Au Québec, pendant les années trente, plusieurs artistes de grand talent appartenaient au milieu anglophone. En plus de Lyman, on retrouvait Goodridge Roberts, Stanley Cosgrove, Louis Muhlstock et Philip Surrey. Ils considéraient que leurs racines se trouvaient en Europe et non dans le grand intérieur canadien. Ce fait, allié à celui de leur vie passée au Québec les empêcha d'être aussi facilement acceptés par le public canadien que le Groupe des Sept. Fenton fait suivre ce chapitre d'un très court texte sur David Milne et Emily Carr, deux artistes qui ne s'intègrent pas aisément à aucune école ou mouvement de l'art canadien. Fenton témoigne à nouveau d'une réelle compréhension de la place occupée par ces artistes dans notre histoire.

Karen Wilkin est l'auteur des deux chapitres qui suivent et qui traitent principalement du développement de l'art abstrait à Montréal et à Toronto. Elle utilise son esprit tranchant au maximum dans ces textes, surtout dans le chapitre intitulé *New Internationalism: Abstraction in Montreal and Toronto* où elle condamne le nationalisme étroit de certains artistes ontariens et préconise l'internationalisme qui, pour elle, signifie l'excellence. Elle considère que le problème de l'identité culturelle est quelque peu gênant en matière d'art. Admiratrice déterminée de Jack Bush, aujourd'hui décédé, elle lui accorde un rôle prépondérant dans l'évolution de la peinture à Toronto. Elle conclut que si Montréal et Toronto demeurent des centres importants, on peut cependant arriver aujourd'hui à trouver des artistes de grand talent presque n'importe où au Canada, ne serait-ce qu'en raison de la facilité de communication dans le monde artistique.

Dans le chapitre intitulé *Western Canada and the Emma Lake Workshop*, Terry Fenton fait autorité car c'est le domaine qu'il connaît le mieux. Né à Regina, il y fit ses études et débuta comme adjoint du directeur de la Galerie Norman MacKenzie située également dans cette ville de la Plaine. (Depuis 1972, Fenton occupe le poste de directeur du Musée d'Edmonton.) L'atelier du lac Emma est aussi lié à Regina. En 1955, Ken Lockhead, alors directeur de l'École d'Art du Regina College (aujourd'hui l'Université de Regina) créa l'atelier en invitant Jack Shadbolt à diriger la première session pour ses confrères artistes. Cependant, ce furent les ateliers subséquents qui eurent une grande influence sur l'art canadien. Bien sûr, le groupe des Regina Five comprenant Bloore, Godwin, Lockhead, McKay et Morton était le produit du même environnement. Fenton accorde trop d'importance aux ateliers, mais on peut le comprendre étant donné sa formation. J'aimerais, personnellement, que Fenton écrive l'ouvrage depuis trop longtemps attendu sur le mouvement de Regina.

Le livre se termine par un article de Fenton sur le régionalisme qui, comme son coauteur, ne s'associe pas au nationalisme étroit. Il fait remarquer que partout où une lutte s'est engagée entre l'internationalisme et le nationalisme,

comme aux États-Unis et en France, les internationalistes l'ont remporté aisément. Cela ne signifie pas que certains nationalistes n'ont pas créé d'art significatif (ils l'ont fait, au Canada et ailleurs), mais simplement que l'on doit le juger suivant des critères internationaux. Ainsi, à son avis et au mien, une toile signée Jack Bush vaut mieux qu'un Greg Curnoe car, même en l'absence de contenu canadien, le Bush est une meilleure peinture.

J'ai une critique à formuler à propos des biographies des artistes. Elles sont inexactes. Ainsi, Colville n'habite pas à Sackville, au Nouveau-Brunswick, mais bien à Wolfville, en Nouvelle-Écosse. Claude Breeze ne vit pas en Colombie britannique mais à Toronto. Ken Lockhead n'a pas quitté Winnipeg pour aller vivre à Ottawa mais se rendit d'abord à Toronto où il enseigna pendant quelques années à l'Université York avant de se fixer à Ottawa. Des détails, me dira-t-on, mais comme professeur d'histoire de l'art canadien dans une université, ces détails viennent me hanter dans les travaux écrits de mes étudiants qui affirment tous tirer leurs renseignements des livres. Il est malheureux qu'on n'ait pas porté plus d'attention à l'exactitude des biographies.

Je recommande sincèrement l'ouvrage à tous ceux qui s'intéressent à la peinture contemporaine canadienne. On y fait ressortir non seulement les qualités du sujet mais également ses difficultés. Les deux auteurs écrivent des textes qui représentent leurs points de vue, comme cela devrait être. Si Mel Hurting publiait *Modern Painting in Canada* en livre de poche, je le commanderais pour mon cours d'art canadien. Je suis convaincu que plusieurs de mes confrères dans d'autres universités en feraient autant. N'est-ce pas là une bonne suggestion?

Virgil G. HAMMOCK

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

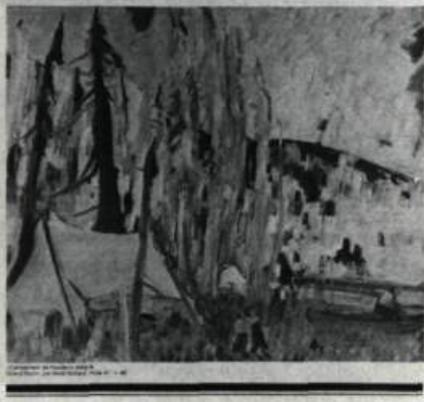


LE COLLECTIONNEUR

Revue trimestrielle d'information sur le marché de l'art

Volume 1, Numéro 1, Hiver 1978

Point de vue	Richard	13	Portrait	21
Évaluation avec René Richard	René Richard et ses peintres	14	50 ans	21
À la trace de René Richard	Les transactions sur les œuvres d'art	15	L'œuvre (évaluation des œuvres)	21
Le marché René Richard	Le marché de l'art	16	Le marché de l'art	21
La peinture par les artistes	Les artistes et les galeries	17	Le marché de l'art	21
Le rôle de l'artiste	Le marché de l'art	18	Le marché de l'art	21
Le rôle de l'artiste	Le marché de l'art	19	Le marché de l'art	21
Le rôle de l'artiste	Le marché de l'art	20	Le marché de l'art	21



LA MUE DE VANGUARD

Depuis 1972, le Musée des Beaux-Arts de Vancouver faisait paraître un bulletin imprimé sur papier journal ordinaire. À partir de février, cette publication s'est changée en une revue de qualité qui contiendra des articles sur l'art ancien et moderne et rendra compte, en profondeur, des événements artistiques du pays et de l'étranger.

Le directeur du Musée, Luke Rombout, souhaite que la nouvelle revue serve de tribune unique — tout au moins pour la Côte du Pacifique — et qu'elle aide au développement du journalisme d'art. Le pays a grand besoin d'une critique d'art compétente.

Le nouveau rédacteur en chef de la revue, Russell Keziere, partage ces vues. Selon lui, les revues d'art du pays font face à un triple problème: publication trop espacée; coûts prohibitifs; incapacité à prendre une position valable et qui fasse autorité à propos de l'art contemporain. Pour sa part, la revue, pour jouer un rôle nécessaire au sein de la culture canadienne, fera appel à des écrivains nord-américains aussi bien qu'europeens.

Vanguard, seule revue en Amérique du Nord à être publiée par un musée, se vend \$1 le numéro et paraîtra dix fois par année.

COLLECTIONNER... MAIS QUOI?

Le *Collectionneur*, Vol. I, No 1 (Hiver 1978), 24 pages.

Les Publications Charles-Huot, de Québec, viennent de faire paraître le premier numéro de leur «revue trimestrielle d'information sur le marché de l'Art (sic)», *Le Collectionneur*¹. Sous le titre «Point de vue», un court éditorial fait état de l'augmentation du volume du marché de l'art au Québec, de l'accroissement de la clientèle et de la dissémination de l'information pertinente; dans ces conditions, «une telle publication apparaît essentielle pour faciliter et stimuler la circulation des œuvres d'art, pour expliquer les mécanismes du marché, pour indiquer aux amateurs... le juste prix qu'ils doivent payer, c'est-à-dire le prix le plus possible du point d'équilibre entre l'offre et la demande.» Plus loin un paragraphe stipule que la revue ne considère pas de son ressort de «juger de la valeur artistique des œuvres d'art».

Ce que l'éditorial n'annonce pas, le reste de la revue le dit assez explicitement. On constate d'abord que près de la moitié du numéro est consacrée au peintre René Richard, honnête paysagiste hautement apprécié dans les milieux qui mettent en équation le paysage et l'art. Une entrevue avec le peintre produisit une vive impression sur la journaliste Nicole Blouin; avouons que celle produite sur le lecteur est moins considérable; et, des photos illustrant l'article, celle nous montrant *L'Artiste dans sa cuisine* est assurément la plus touchante. La pièce de résistance nous arrive sous la plume de Jean A. H. Canonne; l'auteur étudie un groupe de soixante et onze tableaux de Richard dispersés dans des ventes aux enchères, entre 1969 et 1977. Le résultat est une retentissante canonnade de chiffres, de coefficients, de pourcentages, de diagrammes et de projections. Toutefois, on aimerait connaître la provenance, la valeur statistique et la rigueur scientifique de cette «courbe de rêve» pour le moins suspecte qui, après avoir suivi celle des prix atteints, vers 1976 ou 1977, s'élançait soudain à la verticale... Pour conclure, Richard est à la hausse et «deviendra aussi important que A. W. (sic) Jackson parce que sa renommée franchit rapidement les frontières du Québec» (p. 6).

Le reste du numéro nous apporte une interview avec le marchand montréalais Walter Klinkhoff. Suivent les comptes rendus d'une vente publique conduite à Québec, l'automne dernier, et d'expositions tenues dans quelques galeries de la province, et, enfin, des notules diverses ainsi que quelques offres d'achat ou de vente.

Sur la foi d'un premier numéro, il est malaisé d'apprécier une revue. Quant au *Collectionneur*, il est acquis qu'avec René Richard et l'accent mis sur les peintres régionaux la revue affiche ses couleurs. De plus, il n'est pas besoin d'être fin limier pour déceler que, dans les pages du *Collectionneur*, une publication Charles-Huot, se profile la Galerie Charles-Huot «qui écoute des Richard régulièrement» (p. 6). Et puisque «ce sont les amateurs et non les 'spécialistes' qui, à moyen et à long terme, font ou ne font pas la renommée, font ou ne font pas la cote» (p. 2) et que la

revue est destinée à ces mêmes amateurs, l'entreprise n'est pas dépourvue d'opportunité... À moins qu'il s'agisse du cynisme le plus froid.

Assurément, tout un chacun a le droit de collectionner ce qu'il veut. On a aussi le droit de vendre ce qu'on veut. Loin de nous l'idée de contester la véracité des chiffres avancés. Mais nous y voyons une manœuvre propre à jeter de la poudre aux yeux de l'acheteur-investisseur, dont la formation artistique oscille souvent autour de zéro. Dès lors, on comprend que, dans ces opérations de gros sous et de prix au pouce carré, les spécialistes soient perçus d'un mauvais œil et qu'on veuille ignorer la valeur esthétique des œuvres transigées! D'une main on flatte la vérité de l'amateur qui, lui, fera la renommée de l'artiste, tandis que de l'autre on l'ébouit avec une cascade de chiffres. Et l'œuvre, qu'est-ce qu'elle fait là-dedans? — Rien! Peu importe où tel tableau s'inscrit dans la production d'un peintre, qu'il soit unique ou qu'il y en ait dix semblables, qu'il s'agisse d'une œuvre ancienne ou récente, que le métier soit impeccable ou mécanique...

On comprend la futilité de telles considérations artistiques lorsqu'on veut débiter aux amateurs des Léo Ayottes, des Francesco Iacurtos, des Albert Rousseaus au pouce carré.

1. Quatre numéros par an; \$30.

G. R.

PUBLICATIONS REÇUES

Robert BÉDARD, *Parallaxe* — Photographies. Montréal, Robert Bédard, Éditeur, 1978. 59 pages; Illus. en noir.

Wilfrid CORBEIL, c.s.v., *Trésors des Fabriques du Diocèse de Joliette*. Joliette, Le Musée d'Art, 1978. 111 pages; Nombreuses illus., dont 4 en coul.

Le Fait Féminin. Ouvrage collectif sous la direction d'Evelyn Sullerot. Paris, Fayard, 1978. 520 pages.

Gerardo Delgado. Catalogue d'une exposition à la Galeria Kreisler Dos, de Madrid, 1978. 16 pages; Illus. en noir et en coul.

Karl Hagedorn. Catalogue d'une exposition à la Galerie Gimpel and Weitzenhoffer, de New-York, 1978. 24 pages; Illus. en noir et en coul.

Jornadas de la Crítica — Symposium latino-américain de l'Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) et de l'Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA), Buenos Aires, 1978. 56 pages; Illus. en noir.

L'Arc. Numéro 73 consacré à Francis Bacon. Aix-en-Provence, 1978. 74 pages; Illus. en noir et en coul.

Fandangos. Numéro 8/9/10/11. Maestricht, 1978. 5 p.; Illus. en noir.