

Artplan

Volume 28, numéro 112, septembre–octobre–novembre 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54347ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1983). Artplan. *Vie des arts*, 28(112), 80–85.



IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'OUEST... AGNÈS LEFORT (1891-1973)

Il y a dix ans, le monde des arts du Québec perdait, en Agnès Lefort, une personnalité très colorée, active et efficace. Installée au 1028 de la rue Sherbrooke ouest, presque en face de l'Université McGill, sa galerie était, dès le début, devenue un lieu bilingue et le principal rendez-vous des gens que l'art préoccupe.

Grâce à sa vaste culture, elle a pu en effet éclairer plusieurs générations de collectionneurs, en exposant à un rythme continu et sans faiblesse, les artistes alors reconnus mais, surtout, en donnant leur première chance à ceux qu'elle allait imposer, d'Edmund Alley à Armand Vaillancourt, de Kittie Bruneau à Rita Letendre, d'Henriette Fauteaux-Massé à Anne Kahane, de Pierre Gendron à Monique Voyer, d'André Jasmin à Paterson Ewen.

A cette époque, c'est-à-dire au début des années 50 et au lendemain du *Refus global*, c'était encore la grande noirceur. On l'a souvent dit. Mais ici, au Québec, nous étions quand même vraiment privilégiés: les champs de bataille étaient encore à venir. Les échanges avec l'Europe se faisaient plus fréquents et chacun prenait tour à tour son petit bain parisien avec ou sans subvention, car le Conseil des Arts n'était pas encore né. Tout un monde voulait comprendre et aimer Picasso et ses pairs, sans avoir à retourner leurs œuvres la tête en bas, quoique, selon Delacroix, ce soit la meilleure façon de placer un tableau pour s'assurer de bon équilibre de sa composition.

Après avoir dirigé, avec Mme Pauline Rochon, ses ateliers d'été à Sainte-Adèle où la soif de connaître et un peu de snobisme aussi, sans doute, faisaient abandonner chaise longue, court de tennis et martinis à une poignée d'élus qui cherchaient à comprendre... l'expression nouvelle des artistes, qu'ils fussent de l'école de Paris, de la 54^e Avenue, à New-York, ou même d'ici (Borduas était déjà en exil à New-York et Riopelle connaissait une gloire rapide et spectaculaire en exposant Rive droite, à Paris, et sur la Côte). Tout était à faire et à refaire. Il fallait oublier les préjugés entretenus par certains peintres du terroir et réapprendre à tout regarder d'un œil neuf, en mettant en œuvre son imagination et sa créativité.

Fernand Léger, Sonia et Robert Delaunay, et, surtout, André Lhote, chez qui elle avait vécu de grandes expériences esthétiques, revenaient souvent dans ses propos pour appuyer ses convictions. Mais tout n'allait pas se dérouler dans l'harmonie paisible qui existait chez Maurice Denis... Les artistes d'ici sont d'une pièce, et même un peu bagarreurs, on le sait... Tout le monde se souvient de l'*incident* Roussil. Agnès Lefort n'avait sûrement pas fomenté ce petit scandale qui serait aujourd'hui une *désobéissance* bénigne, ... mais cet événement faisait date (d'un coup de madrier, c'est certain!). Après Roussil, *Le Couple d'Adam et Ève*, *Le Fœtus* et d'autres, elle relève le gant et, bravement, déménage sa galerie, combien accueillante, un peu plus à l'ouest, au 1504 de la même rue. Une petite renaissance québécoise allait bientôt se produire grâce à une clientèle assidue, jeune et ouverte, à une équipe d'artistes enthousiastes (peintres, sculpteurs, céramistes) et incontestablement doués. Ne sont-ils pas tous, ou presque, installés maintenant aux cimaises des musées nationaux ou à la Banque des Œuvres d'Art! Le tronçon de la rue Sherbrooke, entre les rues Guy et de la Montagne, et celles-ci même allaient devenir le cœur de Montréal, grâce à l'environnement formé par le Musée des Beaux-Arts, les boutiques de toute sorte (marchandes de mode, modistes, tailleurs) les galeries d'art, les magasins d'antiquaires et le regretté très beau théâtre de Sa Majesté.

Agnès Lefort savait regarder autour d'elle; elle était de son temps et même de quelques coudées en avance. C'est elle, si je ne m'abuse, qui, la première, fit connaître plusieurs grands noms d'artistes de Toronto et de Vancouver: Harold Town, Joyce Wieland, Jack Reppen et William Koochin, pour n'en nommer que quelques-uns. L'œil averti — elle-même s'était adonnée à la peinture avec assez d'habileté (on trouve cinq ou six de ses œuvres au Musée du Québec), elle savait bien reconnaître les possibilités d'un nouvel artiste. Ses conférences de Sainte-Adèle, reprises à Montréal, canalisaient sans doute ses «envies-de-peinture», qu'elle abandonnera peu à peu.

Personne n'aura oublié la porte vitrée munie d'une clochette qui attirait aussitôt Babette, la

1. Agnès LEFORT, dans sa galerie, en 1961.

petite chienne chihuahua omniprésente, qui précédait Agnès Lefort de quelques pas. Celle-ci, toujours sympathique, affable avec les visiteurs, collectionneurs éventuels qu'elle accueillait, liste des œuvres en main, sans préjugés d'aucune sorte. La culture avait un sens, un visage, une voix chez elle, et ses prédictions en matière d'art s'avéraient très souvent justes.

Mais ce qu'on ne sait pas assez, c'est l'ardeur qui animait cette femme frêle, arthritique mais infatigable. Souvent, elle consentait, sans aucune mesquinerie, à prolonger très tard sa journée et, comme elle avait de l'ordre, elle poursuivait alors son travail. Elle aimait discuter, échanger des idées, si bien que, fatalement, c'était un peu toute l'histoire de l'art qui était remise en question. Tout cela contribuait à faire de sa galerie une sorte de port d'attache, car ses fenêtres donnaient aussi sur l'étranger: Toronto, Vancouver, Paris, New-York.

Si on la taxait parfois d'être plus française que les Françaises, c'est qu'elle avait un faible particulier pour l'école de Paris, qu'elle révélait ici. C'est aussi chez elle qu'on a pu voir d'abord les œuvres de Sam Francis, de Rothko, de Jean Arp, de Feito et de bien d'autres. On ne se sentait pas peintre *local* dans son écurie: elle nous confrontait avec l'actualité artistique internationale. J'ai eu le privilège d'y entrer par la grande porte, et mes premières toiles, par la petite, du côté de la rue Guy (où l'on débarquait presque clandestinement, le soir après la fermeture des boutiques), avec nos cartons bourrés d'espoirs et d'impatience qu'elle tempérerait bientôt en affirmant "qu'à Paris un jeune peintre a déjà 50 ou 60 ans". La belle affaire...! Allait-on pouvoir attendre si longtemps et pouvoir conserver le feu sacré? Eh oui!

Elle exigeait de ses artistes un travail sans relâche, et il fallait se mettre sur les rangs... Elle était d'une grande rigueur, et je retrouve avec émotion ses lettres et ses relevés de compte qui témoignent de son honnêteté totale envers ses artistes et ses clients. Elle n'hésitait jamais à faire confiance aux amateurs sincères. Combien de collections en effet ont ainsi commencé grâce à sa compréhension et à sa confiance. Avec un peu de chance, on pouvait même faire l'acquisition d'un Odilon Redon, à l'univers cauchemardesque, ou quelques ouvrages de petit format — des Borduas, par exemple, de l'époque des encres spontanées et éphémères...

Souvent, elle nous recevait, spatule dans une main et vernis à retoucher dans l'autre, affairée à préparer la réception de la presse. Les critiques étaient curieux et, à l'époque, sans préjugés. Son accueil était toute courtoisie et civilité... Bien d'autres galeries l'ont voisinée avec plus ou moins de bonheur: elle aimait la concurrence, était toujours curieuse d'expressions nouvelles et valables. Il régnait vraiment à la Galerie Agnès Lefort une sorte d'atmosphère d'affabilité aristocratique.

Tout marchand de tableaux qui veut vendre, vend parce qu'il s'affaire au téléphone, envoie ses invitations à temps, ne saute aucune ligne de sa liste, ... Il vend encore parce qu'il accueille le client éventuel avec déférence. Il vend parce qu'il anime son équipe et sait la représenter en plaçant le nom qu'il faut dans une juste lumière et avec le qualificatif exact. Un bon marchand de tableaux sait comment et où entrer en scène devant l'hésitation perplexe du visiteur ou du collectionneur. L'important, c'est de faire circuler le nom de l'artiste, en imposant son style avec objectivité et respect. Agnès Lefort, en bon mar-

chand de tableaux qu'elle demeura, jouait en virtuose de toutes ces qualités. Une galerie doit établir sa crédibilité avec des noms reconnus: Riopelle, Borduas, Roberts, Pellan, Ghita Caiserman-Roth, Tonnancour et Cosgrove formaient son avant-garde, prestigieuse s'il en fut. Cependant, l'arrière-boutique conservait toujours quelques œuvres des derniers exposants de la génération montante, dont les noms devaient jouir encore de quelque écho, la quinzaine de l'exposition écoulée... Ne fut-elle pas la première à présenter Jordi Bonet, alors un peintre admirateur de Rouault, qui allait devenir le grand sculpteur du Manoir Campbell.

Je la revois encore sortant de son cagibi, un fourre-tout, une chambre-à-la-Cocteau vraiment, verres en mains pour célébrer une vente ou simplement récompenser un accrochage laborieux et réussi... C'était bien sympathique! Pour paraphraser Cocteau parlant d'Anna-labonne, Agnès Lefort, d'une petite galerie ouverte sur la rue, a fait une œuvre d'art. Les galeries passent mais les œuvres d'art demeurent. Discernement avec ses jeunes peintres, discrétion avec ses concurrents, souplesse et honnêteté avec l'amateur d'art, n'est-ce pas là tout l'art du marchand de tableaux? Amoureuse de son métier, habile femme d'affaires, elle ne pressait ni

l'opinion, ni la vente, mais par le biais de la discussion intelligente et avertie, elle était une animatrice parfois téméraire, mais souvent inspirée. Bien avant les commissions Massey-Lévesque et Applebaum-Hébert, elle a prouvé, par l'art, que la beauté ne peut tolérer de frontières et que la créativité ne peut s'embarasser d'œillères ou de masques déformants. Entre 1950 et 1960, la Galerie Agnès Lefort marque une époque brillante de l'histoire de la peinture québécoise, et je me trouve enrichi d'avoir pu emboîter le pas grâce à elle.

Denys MATTE

DANSE

DEUX CÉLÉBRATIONS A MONTRÉAL

En avril 1983, Les Grands Ballets Canadiens et Les Ballets Jazz de Montréal offraient respectivement au public montréalais de la place des Arts leurs créations mondiales.

Pour clôturer ses festivités du 25^e anniversaire d'existence, LGBC présentaient quatre créations dont *Seascape* de Judith Marcuse, *Chant du roseau* de Brian Macdonald, *In Paradisium* de James Kudelka et *Astaire* de Brydon Paige. Spectacle trop diversifié mais plein de couleurs, ces œuvres formaient un collage peu homogène.

Seascape, œuvre dansée sur la musique du concerto pour violon et hautbois en ré mineur de J.S. Bach, montrait de belles figures représentant un paysage marin où tombe lentement le crépuscule. Ces figures mobiles d'êtres volants, esthétiques en soi, s'entrecoûpaient trop pour s'intégrer l'une à l'autre.

Chant du roseau, dansée par Annette avec Paul et David La Hay, sur *Chalumeau* de Harry Freedman, dans un décor poétique de Claude Girard, situé entre le romantisme et le symbolisme (des banderolles cuivrées aériennes ou des foulards rigides soutenus dans l'espace),

montrait une œuvre retenue de l'intérieur avant l'émotion qui précède l'éclatement. Des êtres vivants s'arrêtaient sur eux-mêmes et explorent des repères pour s'harmoniser avec la nature.

La troisième œuvre au programme, *In Paradisium* de James Kudelka, fut le moment sublime de la soirée. Dansée par les fougueux Edward Hillyer, Sylvain Lafortune, Betsy Baron, Jacques Demers, Ruth Norgaard, Alain Thompson, Betsy Carson, Rosemary Neville et Sylvain Senez, sur une musique de Michael J. Baker, *In Paradisium* est à la fois une œuvre énergique et spirituelle. Des êtres mordent à la vie, se resituent vis-à-vis de la mort. Période transitoire, la mort lucide entraîne l'être mortel à agir dignement pour assumer sa vie et sa mort future. Les danseurs, habillés en personnages jupés de gris (costumes ingénieux de Denis Joffre), forment une secte encerclée d'où les membres entrent, sortent et reviennent épisodiquement. Des êtres confiants entrent et sortent du cercle de la vie, pour y revenir avec plus de détermination. Sur une musique syncopée, des pas courts, fugitifs et dédoublés se fondent en tornades sur soi, en accouplements

exploratoires, en séparations subites. Le cœur pompe irrégulièrement pour rattraper vite la vie. Tout le corps contribue à dépasser le stade de la mort physique. Bref, *In Paradisium* est une œuvre riche en évocation esthétique. Son pouvoir créatif est digne du dépassement.

Comme dernière œuvre au programme, LGBC présentèrent un collage flamboyant en l'honneur de deux grands danseurs, *Astaire*¹ et John Stanzel. Tout aussi flamboyants, les décors (cercles illuminés suspendus, tribunes, arabesques art déco), les costumes élégants de Claude Girard, les éclairages étincelants de Nicholas Cernovitch, habillaient ce collage d'antan empruntant au music-hall. L'effervescence des corps était à son meilleur pour stimuler l'humour et le divertissement. Outre un John Stanzel chantant et dansant en pleine forme physique, les autres danseurs, mordants (Jerilyn Dana, Josée Ledoux, Rey Dizon, James Bates, Mark Bush, Jacques Drapeau, Edward Hillyer, Sylvain Lafortune, David La Hay, Pierre Lapointe, Maurice Lemay, Robert Masson, Nicholas Minns, Sylvain Senez, Peter Toth-Horgosi, Evan van Hook), complétaient ce faste visuel.



2. Les Grands Ballets Canadiens
In Paradisium, de James Kudelka, 1983.
(Phot. Robert Etcheverry)

3. Les Grands Ballets Canadiens
Chant du roseau, de Brian Macdonald, 1983.
(Phot. René de Carufel)





4. Les Ballets Jazz de Montréal
La Machine, de Daryl Gray, 1981.
(Phot. Ian Westbury)

5. Les Ballets Jazz de Montréal
Jailhouse Jam, de Daryl Gray, 1983.
(Phot. Ian Westbury)

Non moins important, le dernier spectacle des BJDM, qui soulignait leur dixième anniversaire, faisait sa marque sur la scène montréalaise. Collage aussi diversifié qui lui enlevait son unité d'ensemble. LBJDM présentaient au public deux créations de Judith Marcuse dont *Hors-d'œuvre* (plutôt un exercice de style qu'une chorégraphie) et *On Castle Rock*, œuvre poétique se limitant à la manière plutôt que d'évoluer vers l'évocation.

Après l'entracte, la compagnie stimula davantage son public en lui offrant deux reprises dont *J'freak assez* (1981) de Benoît Lachambre et *La Machine* (1981) de Daryl Gray. Comme dernière œuvre au programme, Daryl Gray présentait une création mondiale, *Jailhouse Jam*.

L'attention du public porta sur ces deux dernières œuvres. *La Machine*, dansée sur une musique de Duke Ellington, étale admirablement bien le mouvement d'ensemble de l'ère industrielle, époque dans laquelle l'individualisme s'avère un comportement moins gratuit, peu acceptable, en définitive plus tolérable quant à la répétition des gestes sériels. Cette œuvre serait apparentée au monde plastique, parfois symétrique, tantôt asymétrique, de Marcel Duchamp. *Jailhouse Jam*, dansée sur une musique originale d'Oscar Peterson, manie bien les effets visuels de l'anecdote et de l'allégorie où l'humour renverse les rôles sociaux (la relation dominant-dominé: le prisonnier et son gardien).



La carrière du jeune chorégraphe Daryl Gray reste fort prometteuse en raison du dynamisme de son œuvre et de son haut pouvoir d'évocation contemporaine. Les danseurs de ses pièces (Olesia Cyncar, Chantal Desruisseaux, Stephen Dor, Christian Hachez, Odette Lalonde, Lynn Sheppard, Hans Vancol, Pascal Vernier, Debbie Wilson, Bruce Wood, Florence Bourgeois, Bruno Felgeirolles), surent communiquer au public l'énergie vitale qui les animait.

1. Titre chorégraphique de l'œuvre nommée en souvenir du grand danseur.

Luc CHAREST

CINÉMA

LE XXXVI^e FESTIVAL DE CANNES

Logé dans le nouveau palais des Festivals (édifié à grands frais sur une parcelle de terrain ravie à la mer et surnommé le «Beaubourg des sables» par les Cannois en colère), le 36^e Festival du Film de Cannes s'est bel et bien enlisé, pris au piège de ses propres contradictions de même que victime d'un manque d'organisation flagrant et du caractère non fonctionnel d'un immeuble mal conçu pour...le cinéma! Conditions de projection, modalités d'accès aux salles, grille horaire aberrante imposant des choix impossibles, qualité déplorable des divers services – notamment ceux mis à la disposition de la presse –, caractère proprement invivable de ce *bunker* aux terrasses interdites et jalousement gardées par des chiens, etc., les griefs ont plu, nombreux et drus, dans l'ensemble des publications représentées à cette manifestation. Aussi, la relative faiblesse de la programmation pour l'ensemble des sections n'a pas aidé à dissiper le climat d'agressivité créé dès les premiers jours de la manifestation.

D'une façon générale, on a pu constater un retour en force de la narration classique, du récit linéaire, de la convention cinématographique, et d'un recul très net du cinéma dit de recherche, voire simplement du *cinéma d'auteur*... Dans les pires cas, i.e. pour les nombreux titres non retenus ici et qui se sont condamnés eux-mêmes à l'indigence, on se retrouve devant une production aseptisée, sans caractère distinctif, imitant de plus en plus le modèle narratif propre aux séries télévisées (américaines ou françaises): romans-fleuves interminables, unidimensionnels, qu'on lit au premier degré, étalant un babil

euphorisant dans le cadre d'un réalisme plat, terre à terre, sans surprise et sans démesure. *L'Été meurtrier* de Jacques Becker représente assez bien à ce titre la tendance française du feuilleton cinématographique, et *Cross Creek*, la tendance américaine nous renvoyant directement au cinéma romantique des années 1950. Et ceci, sans parler des *productions* qui participent de la mentalité du Veau d'or, ne considérant le film que comme une vulgaire marchandise, comme un simple moyen de brasser des affaires (au même titre que la drogue, l'immobilier ou la Bourse): le film de Scorsese n'en est pas loin...

Mais, fort heureusement, quelques titres se sont détachés nettement. Ne boudons pas notre plaisir. De la *Sélection Officielle*, on retiendra surtout deux films japonais, *La Ballade de Narayama* de Shohei Imamura et *Merry Christmas, Mr. Lawrence* de Nagisa Oshima, le très beau film de Carlos Saura, *Carmen, L'Argent* de Robert Bresson (France), et, à un degré moindre, *Angelo My Love* de Robert Duvall (USA), *Récidivistes* de Zsolt Kezdi-Kovacs (Hongrie), axé sur une authentique histoire d'amour entre un demi-frère et une demi-sœur vécue contre les lois et les institutions, *La Mort de Mario Ricci* de Claude Goretta (Suisse), un film sans grand mystère, et *Nostalghia* d'Andrei Tarkovsky (Italie) qui y livre une philosophie un peu simpliste (abolissons les frontières, revenons en arrière) en reprenant sensiblement la même esthétique que dans *Le Stalker* mais sans réussir à provoquer le même envoûtement. Sans oublier un court métrage consacré au portrait de Picasso fait par des élèves de 10 à 15 ans, *Je sais que j'ai tort, mais*

demandez à mes copains, ils disent la même chose de Pierre Levy: un film tonique que l'on devrait revoir au Festival du Film sur l'Art à Montréal... Le reste de la programmation donnait souvent dans le très commercial: *The King of Comedy* de Scorsese ou, dans le truc bido *La Lune dans le caniveau* de Jean-Jacques Beineix, un peu ridicule dans son ambition démesurée de retrouver le réalisme poétique des années 1930 et d'en faire un alliage avec l'esthétique de Fassbinder, et plutôt pourri sur le plan de la trame sonore).

La Ballade de Narayama s'impose comme une œuvre majeure par la splendeur de ses images, l'ampleur de son rythme, la qualité de sa mise en scène, par l'interprétation et l'intégration réussie au récit qu'il fait de la nature avec ses cycles saisonniers, pour traduire un mythe et atteindre à l'universel. La société primitive qu'Imamura cerne ici, avec sa morale et ses tabous, nous parle du Japon actuel, de sa mentalité, de ses croyances profondes. Certainement, le film le plus solide du Festival.

Dans *Merry Christmas, Mr. Lawrence*, N. Oshima jette pour sa part un regard peu complaisant sur la société nippone et il s'attaque à plusieurs de ses tabous. En empruntant les sentiers éculés du film de guerre, mais en se refusant aussi au manichéisme facile auquel on nous avait habitués, il réussit admirablement à transcender son propos et à présenter une vision philosophique pertinente du choc de deux cultures diamétralement opposées.

Admirablement secondé par Antonio Gades, Carlos Saura a, avec *Carmen*, répété en quelque sorte l'exploit de *Noces de sang*, mais avec

une variante importante qui structure tout le film: l'intégration de la vie privée des danseurs de la troupe en train de préparer un ballet sur le sujet à la Carmen de Bizet, ou plus précisément l'intégration d'une passion amoureuse entre le chorégraphe (interprété par Gadès lui-même) et une danseuse qu'il a repérée pour interpréter Carmen. Même si on sent à certains moments que la mise en scène a préexisté à tout, certaines séquences nous déroutent et nous envoûtent littéralement, notamment celles de l'affrontement entre Carmen et Cristina. Actualisant le mythe, le film est donc superbe, opérant avec astuce des basculements de la fiction à un certain niveau de réalité.

Robert Bresson a remis ça, lui aussi, avec *L'Argent* qui s'apparente singulièrement à son précédent *Pickpocket*. Même volonté de dépouillement, refus du spectacle, art fondé sur la suggestion et l'ellipse (les faits et les péripéties, non exempts ici de certaines invraisemblances, étant réduits à quelques détails significatifs), on retrouve dans ce film, inspiré

d'une nouvelle de Tolstoï, les caractéristiques du réalisateur qui vise par sa pratique cinématographique à aller au delà des apparences, qui cherche à cerner le cheminement intérieur de son protagoniste et sa destruction par les pouvoirs de l'argent.

De la section *Un certain regard*, on retiendra avant tout *La Bête lumineuse* de Pierre Perrault¹, *Faits divers* de Raymond Depardon, un excellent documentaire en direct sur la vie professionnelle des policiers du 5^e arrondissement de Paris, se situant quelque part entre Dufaux et Wiseman, ainsi que le court métrage d'Agnès Varda. *Ulysse*, qui propose une réflexion intelligente sur la mémoire et sur le pouvoir de la photographie et les rapports qu'elle entretient avec le cinéma, la vie, la vérité et le mensonge.

De la *Semaine de la Critique*, se détache nettement *La Princesse* de Pal Erdoss (Hongrie) fondé sur une histoire authentique et admirablement servi par le jeu des comédiens. Incidemment, ce film ainsi que *Les Récidivistes* témoignent de la volonté des cinéastes hongrois

de cerner le mal de vivre avec une acuité sans cesse accrue. Des films durs, terribles, qui laissent clairement comprendre que le modèle de société idéale n'est pas encore de ce monde.

La *Quinzaine des Réalisateurs*, qui se tenait dans l'ancien palais des Festivals, est sortie grande gagnante de l'imbroglie créé autour du Festival officiel. Des titres ressortent: *Another Time*, *Another Place* de Michael Radford (G.-B.), axé sur le trouble jeté dans l'âme d'une jeune Écossaise par la présence de prisonniers de guerre italiens dans son patelin. Confrontation de deux cultures, interprétation/intégration de la nature environnante. Un récit bien mené. Un cinéma simple. De l'émotion. Des comédiens inconnus mais doués, dont l'excellente Phyllis Logan. *La Femme flambée* de Robert van Ackeren (R.F.A.) et *Voie sans issue* de Yaky Yosha, l'enfant terrible et doué du cinéma israélien, qui propose ici un autre regard décapant (après *Le Vautour*) de sa société, en s'attaquant au problème des prostituées. Témoignage en faveur de la génération sacrifiée de la révolution culturelle, rendue aveugle et ignare par les actions des Gardes rouges, *La Ruelle* de Yang Yanjin (Chine) mérite aussi de retenir l'attention, malgré certaines naïvetés et maladresses, pour la pertinence de son propos, l'intelligence de l'architecture du récit et pour son ton résolument neuf dans la production chinoise...

Malheureusement, comme cela se vérifie depuis quelques années déjà, cette Quinzaine comprenait un certain nombre de films à caractère résolument commercial («des films publics», disent les organisateurs): *Barbarosa* de Fred Schepisi (USA), l'archétype même du cinéma du samedi soir, en fut l'illustration la plus éclatante, en racontant l'histoire d'un émule de Billy le Kid engagé malgré lui dans une vendetta au point d'aller jusqu'à perpétuer le mythe de Barbarosa, son initiateur. Il y avait aussi un bon nombre de films gentils ou de petites choses...

En bref, un Festival d'où le plaisir ne fut pas totalement absent, malgré de sérieux incidents de parcours, et qui s'est terminé d'une façon magistrale avec *Wargames* de John Badham.

1. Voir l'article consacré à ce film dans le précédent numéro de *Vie des Arts* (XXVIII, III, 47-48 et 72).

6. Robert BRESSON
L'Argent.

Gilles MARSOLAIS

HISTOIRE DE L'ART

UN COLLOQUE SUR L'HISTOIRE DE L'ART

L'étude des phénomènes de la création artistique et des cheminements analytiques qu'ils engendrent font de l'histoire de l'art un champ de recherche en constante transformation. Aussi, la rencontre de chercheurs venus d'horizons différents concourt-elle à mettre en relief la multiplicité des approches et des intérêts relatifs à l'art et à son histoire. A cet égard, le premier colloque sur l'histoire de l'art au Canada *Art History in Canada: Research in Progress*, constitue un événement auquel il convient de donner toute sa signification et toute son importance.

La rencontre eut lieu, les 29 et 30 avril 1983, à l'Université Queen de Kingston et réunissait des étudiants diplômés, des professeurs et des spécialistes en histoire de l'art des universités et des musées du Canada. Organisé par le Dr V. Jirat-Wasiutynski, de l'Université Queen, cet événement, le premier du genre au Canada, avait pour objectif principal l'instauration d'un processus critique de l'enseignement, de la recherche et de la pratique dans le domaine de l'histoire de l'art. Il tentait aussi de rejoindre les personnes intéressées et de mettre en contact les intervenants des différents programmes universitaires et des musées d'art du Canada.

Les communications, classées en quatre sections étaient chacune représentées par un animateur: Art canadien—Nouvelles perspectives (Christopher Varley, conservateur en chef du musée d'Edmonton); Histoire de l'architecture (Dr Pierre du Prey, Centre Canadien de l'Architecture, Montréal); Art médiéval, Renaissance et Baroque (Dr George Knox, Université de la Colombie-Britannique); Art moderne (Dr Robert Welsh, Université de Toronto). Le rôle de l'animateur consistait principalement à établir un lien entre chacune des communications et à favoriser les échanges entre les participants. Ce mode d'organisation a contribué à donner une certaine cohésion aux différentes sections, bien que les exposés aient été extrêmement variés¹.

On peut sans doute reprocher à ce premier colloque la trop grande diversité de son contenu, son absence de thèmes précis. Toutefois, l'assiduité et l'intérêt des quelque soixante participants aux dix-neuf exposés qui ont été présentés démontrent la réussite de cette première mise en commun de la recherche en histoire de l'art. Signalons, cependant, l'absence de plusieurs universités (au Québec, seules les Universités Laval et McGill ont répondu à l'invitation).

L'originalité de ce colloque réside dans le fait que la parole y était principalement donnée aux nouveaux diplômés, leur permettant de faire connaître leurs intérêts et leurs problèmes de chercheur et d'exposer les résultats de certaines recherches personnelles. Mais surtout, il aura permis à chacun de s'intéresser aux travaux des autres chercheurs canadiens et de briser l'isolement entre les régions, les disciplines de recherche et les programmes des universités.

Cette ouverture, réelle et salutaire, constitue un pas important pour les spécialistes de l'histoire de l'art et exige, pour se réaliser efficacement, que l'expérience se renouvelle annuellement. C'est ainsi que l'Université Laval sera l'hôte du deuxième colloque, au printemps 1984. Il faut espérer que cet organisme saura établir des assises solides afin qu'elle devienne un lieu d'échange propice aux chercheurs et instaure une tradition annuelle dans le domaine de la recherche en histoire de l'art au Canada.

1. Pour la liste et le résumé des communications, consulter: *Art History in Canada: Research in Progress. Abstracts of Papers Delivered*. Kingston, Département des Arts de l'Université Queen, Avril 1983.

Louise DÉRY



7. Les Mosaïstes du 1er Symposium canadien de Mosaïque 1983:
De gauche à droite: Suichi AMANO (Japon/É.-U.); Paolo RACAGNI (Ravenne, Italie); Gazanfer RAJRAM (Skopje, Yougoslavie); Diane TÉTREAU (Montréal); à l'arrière: Jean LEBEL (Trois-Rivières)

UN SYMPOSIUM SUR LA MOSAÏQUE

Le Centre d'Arts d'Orford a jeté, en 1983, les assises du Centre Nord-américain de la mosaïque par la tenue du premier symposium sur la mosaïque. Jamais encore une telle manifestation n'avait traversé les océans pour appuyer les créations des mosaïstes du Canada et de l'Amérique du Nord. Jamais encore le travail de ces artistes n'avait su profiter d'un centre d'information, de documentation, de coordination, de promotion. Nul doute que les visiteurs du Centre d'Arts d'Orford et la population toute entière en retireront de plus une bonne introduction à la mosaïque, une meilleure connaissance de cette forme d'art et une plus grande fierté culturelle.

Ce symposium s'est déroulé, du 23 mai au 18 juin 1983, sous la direction de Gilles Desaulniers, professeur d'arts plastiques à l'Université du Québec à Trois-Rivières et vice-président de la Société du Centre d'Arts d'Orford.

Cinq mosaïstes, tous liés à la tradition enseignée par l'Académie des Beaux-Arts de Ravenne, en Italie, ont accepté l'invitation qui leur avait été faite: Paolo Racagni, titulaire de l'atelier de mosaïque et directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Ravenne; Shuichi Amano, mosaïste qui poursuit sa carrière artistique à Bethlehem, Pennsylvanie, aux États-Unis; Gazanfer Bajram, mosaïste chargé de nombreuses restaurations des mosaïques de Skopje, en Yougoslavie, où il exerce aussi son art dans

des créations plus personnelles; Diane Tétreault, diplômée de l'Université du Québec à Trois-Rivières, qui revient au Québec après trois années passées à étudier la mosaïque à Ravenne; Jean Lebel, diplômé de l'Uqat, récipiendaire d'une bourse de perfectionnement du Ministère de l'Éducation du Québec (1980-1981-1982) qui lui a permis d'étudier la mosaïque à Ravenne et d'une bourse du programme Ressources techniques (1982-1983).

Le travail de ces mosaïstes était aidé par trois techniciens: Roger Gaudreault, sculpteur sur pierre, diplômé de l'Uqat, récipiendaire d'une bourse de perfectionnement du MEQ (1981-1982) pour étudier son art à Pietrasanta, en Italie; Denis Matte, sculpteur sur pierre, diplômé de l'Uqat et récipiendaire d'une bourse du programme Ressources techniques (1982-1983 et 1983-1984); André Martin, étudiant à la Section des Arts plastiques de l'Uqat.

Le Centre d'Arts d'Orford s'est discrètement limité au rôle de promoteur du symposium. Il a fourni l'infrastructure administrative et résidentielle et demandé qu'on mette en valeur les ressources géologiques régionales.

Les artistes ont choisi le mur courbe de l'entrée principale du pavillon central et ont décidé d'y produire une œuvre collective, arrêtant leur inspiration sur les graphismes inventés par les compositeurs contemporains canadiens pour fixer leur musique.

L'œuvre finale est née des rapports harmonieux entre les traditions européennes et la nature québécoise, et entre les invités et le Centre lui-même. Elle est le point de départ d'un mouvement dont on souhaite qu'il continuera et placera le Centre d'Orford au service de la mosaïque et, plus largement, au service des arts visuels, avec la même compétence, le même souci de professionnalisme et la même excellence que le Centre a toujours su donner à la musique.

Gilles DESAULNIERS

ARCHITECTURE

LE STYLE PALLADIEN AU QUÉBEC

A une époque où le patrimoine architectural du Québec suscite un vif intérêt, on ne peut manquer de remarquer un petit groupe d'édifices construits au début du siècle dernier. D'une architecture aux lignes sobres, voire même austères, ceux-ci se distinguent par leur élégance et leur dignité charmante. Construits entre 1790 et 1820 environ, ces édifices s'inspirent de modèles architecturaux populaires en Angleterre au début du 18^e siècle. La cathédrale anglicane Holy Trinity de Québec, la prison de Trois-Rivières et la maison de Jean-Roch Rolland à Saint-Mathias comptent parmi les plus représentatifs et les plus remarquables de ces édifices de style palladien. Chacun de ces édifices illustre à sa façon une particularité de ce style¹.

On peut tout d'abord se demander ce qu'est le style palladien. Créé en Angleterre, ce style s'est développé de 1710 à 1750, et, grâce à l'appui de l'aristocratie politique alors en place (les *whigs*), il devint rapidement le style national². Il se fonde sur une interprétation du répertoire classique de la Renaissance et, plus particulièrement, comme l'indique d'ailleurs son nom, sur l'œuvre d'Andrea Palladio (1508-1580), un célèbre architecte italien. Les architectes anglais lui empruntent ses règles de symétrie, d'harmonie et d'ordonnance, et réinterprètent les principaux motifs de son répertoire parmi lesquels se retrouvent les fron-



8. William ROBE et William HALL, Cathédrale anglicane de Québec, 1800-1804.

tons, les ailes latérales et les fenêtres vénitiennes. Ainsi, au contraire du style néo-classique qui se développe par la suite en Angleterre, de 1750-1830, et qui va puiser directement aux sources de l'Antiquité, l'architecture palladienne s'inspire du répertoire classique légué par la Renaissance et, surtout, par Palladio. D'autres influences se greffent également sur ce style, notamment celle de l'architecture baroque, en vigueur au siècle précédent. Cette influence baroque se manifeste principalement par la présence d'avant-corps en saillie, de pierres d'angle et de clefs de voûte.

Le vif succès remporté par le style palladien en Angleterre explique pourquoi il est utilisé dans les colonies anglaises, et donc au Canada. Son introduction au Québec, au tournant du siècle dernier, coïncide avec l'arrivée et l'établissement d'une nouvelle société d'origine anglaise (venant directement d'Angleterre et d'Écosse ou par le biais des États-Unis) pour laquelle il devient nécessaire de construire de nouveaux édifices religieux, administratifs et domestiques. Tout naturellement, ces nouveaux immigrants se tournent vers des modèles architecturaux bien établis et acceptés en Angleterre et qui, dans bien des cas, leur sont déjà familiers comme, par exemple, l'église paroissiale et la maison familiale. L'arrivée d'une nouvelle main-d'œuvre favorise également l'introduction de certains



9. Maison Jean-Roch Rolland, à Saint-Mathias, v. 1830.



10. François BAILLAIRGÉ
Prison de Trois-Rivières, 1816-1819.

éléments de ce style ainsi que la diffusion de nouvelles techniques de construction (façons de travailler la pierre et le bois).

A cause du climat, des conditions économiques, de la qualité des matériaux et de l'expérience de la main-d'œuvre, la forme de palladianisme que l'on retrouve au Québec, comme d'ailleurs dans tout l'est du Canada, est une adaptation assez conservatrice du style qu'a popularisé l'architecte palladien James Gibbs.

Les meilleurs exemples d'architecture palladienne sont des édifices religieux et administratifs. Et ce sont également les premiers édifices érigés par la nouvelle administration. L'un des premiers, et également l'un des exemples les plus significatifs de l'apport de ce style sur l'architecture religieuse du Québec, est la cathédrale anglicane Holy Trinity de Québec (1800-1804). Plusieurs voyageurs anglais de passage au Québec au 19^e siècle ont d'ailleurs remarqué l'élégance de cet édifice.

Au dire même du major William Robe, officier de la garnison et l'un des concepteurs de l'édifice de Québec avec le capitaine William Hall, les dimensions de la cathédrale sont inspirées de St. Martin in the Fields, de Londres, et les principales sources d'inspiration pour les composantes et les proportions sont de Palladio, d'Alberti et de Vitruve³. On sait qu'en Angleterre, à l'époque palladienne, les églises de James Gibbs ont exercé une profonde influence sur l'architecture anglicane. A St. Martin in the Fields, Gibbs a créé un modèle particulièrement séduisant, car facilement adaptable, en améliorant une formule déjà utilisée par ses contemporains, les architectes Christopher Wren et William Hawksmoor et en y ajoutant quelques motifs de l'architecture palladienne. Le clocher et le porche monumental étaient les éléments extérieurs les plus spectaculaires de cet édifice.

Malgré des contraintes particulières à la colonie – climat, expérience de la main-d'œuvre, nature des matériaux et financement de la construction – la cathédrale Holy Trinity présente la meilleure utilisation du répertoire palladien en architecture religieuse du Québec. Le porche de St. Martin, composé d'un fronton et de six colonnes corinthiennes, n'a pas été repris mais, par contre, on a appliqué en façade un large fronton soutenu par des pilastres et des arcades. Bien que le clocher de l'édifice de Québec soit moins orné et moins raffiné que son modèle, il n'en suit pas moins le schéma général de composition. Il s'agit d'un clocher reposant sur une base carrée et composé de tambours décroissants se terminant par une longue flèche. Enfin, le plan rectangulaire et l'aménagement intérieur de l'espace en trois nefs et tribunes latérales s'inspirent de St. Martin.

L'influence palladienne va également se manifester sur des édifices anglicans de facture

beaucoup plus modeste. L'apport de ce style s'exerce alors spécialement sur le plan décoratif. L'église anglicane St. Stephen, de Chambly, est à cet égard très intéressante. Érigée, de 1820 à 1822, d'après un plan qu'a sans doute proposé le ministre de la paroisse, le révérend Edward Parkin, et sous la direction de François Valade, cette église combine deux influences précises: celle de l'architecture traditionnelle du Québec et celle de l'architecture palladienne. Son plan extérieur – il s'agit d'un édifice rectangulaire terminé par une abside en hémicycle – et sa maçonnerie de pierres non taillées révèlent l'apport de la tradition architecturale particulière au Québec. Par contre, une fenêtre vénitienne orne l'abside, un fronton avec retour et une fenêtre en demi-cercle sont placés en façade. L'aménagement intérieur (avec galeries à l'étage) est celui des églises anglicanes.

A l'opposé de l'architecture religieuse et surtout de l'architecture domestique, l'architecture administrative présente un type de composition beaucoup plus standardisé. Au tournant du siècle dernier, la nouvelle administration anglaise fait entreprendre la construction de palais de justice et de prisons dont l'élévation est inspirée du modèle des grandes maisons proposées en exemple par certains traités d'architecture, en particulier ceux de James Gibbs. A défaut de modèles d'édifices publics, on adapte donc ceux de l'architecture domestique! Les principales caractéristiques de ces bâtiments sont leur plan rectangulaire marqué d'un avant-corps central en saillie couronné d'un fronton, une fenestration ordonnée et symétrique, l'horizontalité des divisions et une porte centrale mise en évidence par une ornementation classique. La prison de Trois-Rivières (1816-1819), construite selon un plan de François Baillaigé, développe cette formule: il s'agit d'un édifice de plan rectangulaire marqué d'un avant-corps central coiffé d'un fronton. Comme l'exigeaient sans doute les fonctions de l'édifice, le répertoire décoratif y est limité: un oculus orne le fronton, des pierres d'angle marquent les encadrements et, à l'origine, une coupole couronnait la toiture.

C'est en architecture domestique que la mode palladienne s'exprime avec le plus de diversité. C'est également là qu'elle se manifeste avec le moins de rigueur, laissant place à diverses interprétations assez originales. Pour ce qui est de la composition, on retrouve tout d'abord un certain nombre de maisons ayant en façade un avant-corps en saillie. Ce procédé, également employé en architecture publique, permet d'accentuer l'axe vertical central de l'édifice et d'y regrouper certains motifs à valeur décorative comme l'oculus, la fenêtre vénitienne et le fronton posé au-dessus de la porte. Ce type de composition et ses adaptations est surtout utilisé dans les villes de Québec et de Montréal.

Un second groupe d'édifices à rattacher à l'influence palladienne se compose d'un corps central flanqué d'ailes latérales. Beaucoup plus que le type de composition précédent, celui-ci se conforme à l'esprit des compositions de Palladio. Ce dernier avait en effet créé un type de villa composée d'un corps central encadré d'ailes latérales. Ces villas, à la fois utilitaires et d'agrément, avaient été conçues pour accommoder une partie de l'élite italienne qui allait vivre à la campagne afin de surveiller l'exploitation de grandes propriétés foncières. Au 18^e siècle, les palladiens ont repris cette formule en l'adaptant aux maisons issues de la grande tradition classique britannique du 17^e siècle. Et c'est une adaptation de ce type de composition que l'on peut retrouver au Québec à la maison de Jean-Roch Rolland (vers 1830), à Saint-Mathias, située sur l'ancienne seigneurie de Sainte-Marie-de-Monnoir⁴.

On peut facilement imaginer que l'apparition, au début du 19^e siècle, des édifices de style palladien va exercer une influence sur l'architecture du Québec. Ainsi, voit-on certaines maisons de type traditionnel adopter quelques-uns des motifs les plus populaires de ce nouveau style, notamment la fenêtre vénitienne et le fronton ornemental. C'est toutefois sur la porte d'entrée de ces maisons que l'apport du palladianisme se retrace le plus souvent, spécialement par l'ajout de petits frontons et d'impostes semi-circulaires placés au-dessus de la porte, et, occasionnellement, par de petites fenêtres latérales encadrant cette porte.

Alors qu'en d'autres régions, plusieurs édifices palladiens ont été détruits ou modifiés, il est surprenant de constater que des exemples très représentatifs et bien conservés d'architecture palladienne subsistent toujours au Québec. Ces bâtiments présentent une importance toute particulière, spécialement si on se rappelle qu'au moment de leur apparition, le Québec a déjà une tradition architecturale fortement implantée. En reproduisant ici des procédés et une ornementation classique en faveur en Angleterre au début du 18^e siècle, ils contribuent à modifier cette tradition et, de ce fait, constituent un point tournant de son histoire architecturale.

1. Cet article se fonde sur une partie de la recherche effectuée dans le cadre d'une étude traitant de l'influence du style palladien sur l'architecture au Canada. Cette étude a été réalisée par l'Inventaire des bâtiments historiques du Canada et sera prochainement publiée dans la série *Lieux historiques canadiens*.

2. Sur ce style, en Angleterre, voir John Summerson, *Architecture in Britain, 1580-1830*. Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 189-226.

3. F. C. Würtele, *The English Cathedral of Quebec*, dans *Transactions of the Literary and Historical Society of Quebec*, N^o 20 (1889-1891), p. 76-84.

4. L'auteur tient à remercier Nicole Cloutier de lui avoir signalé l'existence de cette maison.