

Artplan

Volume 31, numéro 126, mars–printemps 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53959ac>

[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 document

(1987). Artplan. *Vie des arts*, 31(126), 62–67.

LES SEIZE RECORDS D'UNE VENTE A L'ENCHÈRE

Le 24 octobre dernier, à l'Hôtel Reine Elizabeth, de Montréal, la Maison Fraser Bros. procédait à l'adjudication la plus fructueuse de l'histoire canadienne en matière d'œuvres d'art. Au total, cent vingt-neuf pièces, peintures, aquarelles et quelques dessins, toutes dues à des artistes canadiens et provenant de la Collection de Melvin et Mitzi Dobrin. En plus d'établir seize records, y compris les enchères les plus fortes qui aient été enregistrées pour des œuvres canadiennes, en l'occurrence, un total de 4,2 millions de dollars, cette vente dépassa, et de loin, les 3,25 millions atteints, en 1981, par Sotheby, à Toronto, pour l'écoulement de quelque quatre cents œuvres, en deux séances.

L'offre la plus élevée pour l'acquisition d'une peinture canadienne, soit 275 000 dollars, fut faite par téléphone, en faveur de *La Boulangerie, Baie Saint-Paul*, une huile sur toile de Clarence Gagnon, datant d'environ 1922. Le maximum que l'on ait précédemment consigné était de 240 000 dollars, pour un tableau de Lawren Harris acheté lors d'une vente qui eut lieu à Toronto, en 1981.

Si l'on inclut la vente de la toile de Gagnon, quatorze chiffres records sont à mettre au bénéfice d'artistes canadiens: 255 000 dollars pour J.W. Morrice; 250 000 dollars pour Tom Thompson; 215 000 dollars pour Cornelius Krieghoff; 46 000 dollars pour Robert Pilot; 46 000 dollars pour E.J. Hughes; 38 000 dollars pour F.S. Coburn;

38 000 dollars pour Marc-Aurèle Fortin; 32 000 dollars pour Edwin Holgate; 15 000 dollars pour William Kurelek; 12 000 dollars pour Kathleen Morris; 8 000 dollars pour Sam Borenstein; 7 500 dollars pour Horatio Walker; et, enfin, 7 000 dollars pour John Y. Johnstone.

Contrairement à tous les autres montants cités, la somme globale de 4,2 millions de dollars comprend les frais de dix pour cent qui incombent aux acquéreurs. Notons également que ceux-ci paient en sus la taxe de vente provinciale, qui se monte à neuf pour cent.

Comme le rapporte le commissaire-priseur Tom Masterman, la Maison Fraser Bros., dont il est le directeur des ventes aux enchères, a racheté, au prix de réserve prédéterminé, six toiles pour lesquelles les enchères n'ont pas atteint la valeur estimée.

Des cent vingt-deux tableaux vendus, trois sont parvenus à 250 000 dollars et plus: 275 000 dollars pour le Gagnon, 255 000 dollars pour un Morrice et 250 000 dollars pour un Thomson; et deux Krieghoff partirent pour 215 000 et 205 000 dollars, soit, en totalité, cinq toiles franchissant le cap des 200 000 dollars, ce qui constitue un autre record en soi.

Les sept peintures de Krieghoff figurant dans la collection furent adjugées pour la somme de 796 000 dollars, contre 740 000 dollars pour cinq Thomson, suivis de 448 000 dollars pour huit toiles de Morrice et 334 000 dollars pour six tableaux de Gagnon. Les œuvres de ces quatre artistes représentaient donc plus de cinquante pour cent du produit de la vente.

LES ARTISTES QUÉBÉCOIS ET LA COLLECTIVITÉ

Dépourvus d'un milieu artistique ou d'un lieu de rendez-vous central favorisant les rencontres sociales, nombre d'artistes vivant et œuvrant à Montréal semblent n'entretenir que des rapports bien rares ou, tout du moins, peu significatifs avec leur environnement professionnel immédiat, ou avec la communauté en général. C'est pourtant à cette communauté, avec son réseau de musées, de galeries, de collectionneurs, et d'organismes privés et gouvernementaux, qu'en définitive, ils devront d'être reconnus et de gagner leur vie.

En fait, que signifie être artiste à Montréal et de quelle façon les artistes perçoivent-ils leurs relations avec la collectivité? Voilà, en substance, ce que peut nous révéler l'échantillonnage d'interviews qui suit. Les artistes interrogés sont des hommes et des femmes connus, de tous âges, célibataires ou mariés, avec ou sans enfants. Si d'aucuns fuient les subventions qu'octroie le gouvernement, la plupart les jugent indispensables à leur subsistance. Pour quelques-uns, l'art constitue une occupation à plein temps, mais pour la majorité, la nécessité absolue de s'assurer un gagne-pain devient une priorité quotidienne qui détermine leur emploi du temps et leur supprime toute possibilité de se consacrer essentiellement à ce qu'ils aiment et font le mieux: la création d'un ouvrage d'art.

Quoiqu'il qualifie sa situation de «question de chance», Robert Savoie est de ces oiseaux rares qui vivent de leur métier. Il se dit convaincu qu'il y a place à Montréal pour les artistes, voire même un grand besoin d'artistes, mais que le fait d'être étiqueté comme tel continue d'avoir une connotation quelque peu péjorative dans l'esprit du public.

«Même après vingt ans, je ne suis pas réellement intégré à la communauté, de confier Savoie. Je ne me sens pas plus important qu'un plombier ou qu'un électricien, peut-être même moins. Naturellement, travaillant à mon compte, à des heures irrégulières, je me place en dehors du système.

«Je connaîtrais probablement de meilleures conditions à Toronto, où il y a davantage d'artistes, de galeries et de collectionneurs... Il n'existe pas de milieu artistique ici, et

mes amis ne sont pas des artistes. J'ai cependant vécu et travaillé à Tokyo, à Londres et à Paris, et, pour ma part, bien que je sois un bon Québécois, le lieu de travail ne pose pas de problème en soi».

Il y a six mois, à cause de politiques commerciales qu'il jugeait peu satisfaisantes, Savoie se dissociait de la dernière des nombreuses galeries avec lesquelles il traita au cours des années. Il est à présent son propre agent et il s'occupe lui-même de la mise en marché de ses œuvres.

Lucie Laporte a, elle aussi, et à peu près à la même période, rompu ses derniers liens avec une galerie montréalaise, car elle ne voulait pas être impliquée dans les querelles intestines de l'établissement. Comme Savoie, elle est son propre agent, et elle se charge de l'organisation de ses expositions en atelier et des rencontres avec les collectionneurs importants – particuliers et sociétés –, auxquels, ainsi qu'elle le rapporte, les propriétaires de galeries craignaient de la présenter.

En ce qui concerne la communauté, Laporte reconnaît que c'est le rôle de l'artiste de communiquer, mais elle ajoute que la difficulté vient de ce que «nous devons respecter les valeurs sociales établies, tout en étant des rebelles et des précurseurs; le public ne peut donc pas toujours comprendre ce que nous faisons. Je pense toutefois que je sers la communauté par le biais de mon œuvre et, en retour, j'essaie d'y puiser ce dont j'ai besoin. Les subventions gouvernementales me permettent de me vouer à part entière à mon art».

Lucie Laporte aimerait travailler hors du Québec. Néanmoins, estime-t-elle, «mon univers est bien structuré et mon environnement convient à mon travail; ma place est ici. En outre, je ne sais pas si les choses se passent mieux à Toronto ou à New-York... Mes amis montréalais ne sont pas des artistes; il faut dire qu'après avoir vécu uniquement d'art pendant toute une journée, je tiens à apprendre quelque chose de nouveau».

Selon Laporte, de sérieux problèmes restent en suspens: «Je crois que nous sommes encore dans l'état d'esprit du *Refus global*. Il faut que les critiques nous prêtent plus d'attention, notamment pour nous informer de notre position sur les plans national et international, pour constater à quelle phase de notre évolution nous en sommes et nous dire si nous progressons... Nous ne nous

Le plus important adjudicataire particulier – plus d'un million de dollars – était un collectionneur torontois, qui emportait, dans ses lots, des Thomson et des Krieghoff. Dans l'ensemble, collectionneurs et marchands se partageaient assez également les acquisitions, et, pour ce qui concerne ces derniers, dans des proportions assez équivalentes entre Montréal, Toronto et l'Ouest du pays.

Quant aux peintres du Groupe des Sept, dont il est de bon ton, dans certains milieux, de noircir le conventionnalisme, ils ont suscité, au cours de cette vente, une réaction très positive, qui témoigne d'un regain d'intérêt à leur endroit.

Il est évident que le marché de l'art canadien a changé de visage. Paysages, natures mortes et tableaux figuratifs ne viennent-ils pas rappeler qu'il demeure, dans l'âme du public, un profond attachement pour l'art traditionnel?

Par ailleurs, cette manifestation redonne à Montréal son image de centre artistique, et le crédit qu'elle avait quelque peu perdu pendant plusieurs années, à mesure que Toronto gagnait du terrain. De fait, dans les jours qui suivirent la vente, de nombreux propriétaires de galeries de cet important noyau que constitue le secteur ouest de la rue Sherbrooke ont vu arriver des flots de nouveaux acheteurs, phénomène les amenant à penser qu'une hausse des prix pourrait être envisagée. Quelques-uns cependant, craignent que cette hausse ne signifie, pour le marché de l'art, un retour en force des spéculateurs.

Lawrence SABBATH

(Traduction de Laure Muszynski)

situations pas en marge de l'art international, mais nous ne plagions pas non plus ce qui se fait ailleurs».

De son côté, Ilana Isehayek admet franchement qu'elle a peu de relations avec la collectivité parce qu'elle travaille en solitaire, n'appartient à aucun groupe ou regroupement d'artistes, et que ses amis ne sont pas du métier: «J'ai besoin de prendre des distances par rapport à l'art. Je ne veux pas me noyer dans ce monde...»

«Je n'œuvre pas comme un membre de la communauté visant un objectif social commun, et mon art est différent de celui des autres. Bien que, fondamentalement, nous soyons de la même génération; nous sommes tous des figuratifs, et il y a des similarités dans nos techniques et dans notre choix des moyens d'expression. J'imagine qu'en ce sens, j'appartiens au groupe, mais pas autrement».

Pour gagner sa vie, en complément des subventions du Gouvernement, desquelles elle parle du reste avec reconnaissance, Isehayek exécute des travaux de routine pour le compte de la Ville, durant l'été, et, le reste de l'année, elle offre ses services, deux jours par semaine, à la Galerie Yahouda Meir, qui la représente également. Si son art passe ainsi au second plan, en raison de ces impératifs économiques, elle peut, en revanche, mener une vie autonome et envisager de poursuivre une carrière à plein temps. Toutefois, elle ne manque pas de faire remarquer, avec une ironie déabusée, que l'on taxe les artistes québécois d'«enfants gâtés».

Isehayek pense que New-York devrait être l'endroit idéal pour travailler: «C'est une ville passionnante, la plus importante au point de vue art et culture. Ici, nous avons encore l'impression de devoir nous justifier et faire nos preuves en tant qu'artistes. Je ne sais cependant si mes œuvres se vendraient là-bas, encore que je me considère comme une artiste internationale. Les acheteurs québécois sont généreux, mais jusqu'à un certain point, et il n'y a tout simplement pas suffisamment de collectionneurs d'art contemporain».

Tom Hopkins, lui, se décrit «non pas comme un artiste québécois ou canadien, mais seulement comme un artiste peintre».

Représenté à Québec et à Toronto, il a, lui aussi, connu des divergences d'opinion avec son dernier négociant

montréalais. Ses projets récents consistent à tenir des expositions en atelier et à assumer personnellement la mise en marché de ses travaux. Les subventions le préoccupent peu, étant donné qu'il enseigne au Collège Dawson et à l'Université Concordia.

«En ma qualité d'enseignant, je fais partie de la population active, de dire Hopkins, même si je me consacre à des questions arbitraires et qui ne regardent en rien le quotidien... Je suis enclin à me tenir éloigné des cercles d'artistes et des groupes culturels, bien que mes amis soient des artistes».

Hopkins travaille à Montréal parce qu'il trouve «la communauté francophone si riche. La vie et le travail sont

plus faciles ici qu'à Toronto ou New-York. Où pourrais-je, ailleurs, jouir du vaste espace dont je dispose ici? Le coût de la vie s'avère loin d'être avantageux dans ces villes. Toronto est une métropole plus dure que Montréal, et les artistes s'y imposent davantage. Les critiques d'art y sont également plus nombreuses qu'il n'en faut à un artiste, mais cette ville offre tout ce dont j'ai besoin, encore que le marché arrive peut-être à un point de saturation».

Hopkins signale cependant un certain nombre de problèmes qui, selon lui, méritent attention: «Le Gouvernement se montre plus prodigue lorsqu'il s'agit de financer les expositions d'artistes québécois en Europe que pour mettre ces expositions en circulation à travers le Canada;

l'élément qui manque à notre marché de l'art, c'est un débouché vers le marché américain, que les propriétaires de galeries devraient solliciter davantage. Les artistes ne bénéficient pas d'une attention véritablement perspicace, et il y a peu de contacts entre francophones et anglophones au sein de la communauté artistique; pour tout dire, nous n'avons pas de milieu artistique».

Lawrence SABBATH

(Traduction de Laure Muszynski)

LES ENCANS PINNEY

Un collectionneur d'œuvres d'art peut, au cours d'une vente aux enchères, être victime de pratiques malhonnêtes. De fait, il n'est pas impossible qu'un agent qui achète en son nom agisse de connivence avec une autre personne, qu'il charge de surenchérir, faisant ainsi monter sa commission, qui sera calculée sur une somme plus élevée. D'autre part, il peut arriver également que le personnel d'une maison de vente pousse les enchères jusqu'à atteindre le prix qu'a indiqué, sur son ordre d'achat écrit, un enchérisseur absent.

Comme l'explique Olivier Leroy, président de la Maison Pinney, «il existe deux types de collectionneurs: ceux qui ont grandi au milieu des œuvres d'art que possédait leur famille et qui s'entourent d'objets de qualité, et les simples amateurs d'art, pas très documentés, qui débutent habituellement avec des artistes mineurs et qui amélioreront leur collection à mesure que leurs connaissances s'affirmeront». (Parmi les collectionneurs, on retrouve généralement des professionnels aisés ou de grandes sociétés commerciales.)

Leroy, qui est de culture française, est venu s'établir à Montréal, en 1967, après «un séjour archéologique en Éthiopie». Il se joignit aux joailliers Lucas, passa vice-président de leur établissement, puis assura la direction du service des ventes chez Birks. Il se spécialisait dans l'achat de bijoux anciens mis aux enchères.

En 1981, il acquérait la salle de vente Pinney, qui remonte à quarante ans. Un an plus tard, David Kelsey (dont le père était propriétaire de l'établissement Jacoby's Montreal Auctions, aujourd'hui disparu) devenait son associé. Les Encans Pinney, sis dans un vaste entrepôt de quelque six cents mètres carrés, se classent au rang des meilleures maisons en matière de peinture canadienne et européenne.

«Nous vendons de soixante à quatre-vingts lots par heure», de souligner Leroy. «Nous menons nos affaires bon

train.» Sa manière de conduire les enchères — d'une voix douce et en adressant des remerciements courtois aux enchérisseurs — est une combinaison de tout ce qu'il a pu observer ailleurs, mais elle reste néanmoins très personnelle. C'est lui qui dirige la première moitié de la vente, tandis que Kelsey, de sa voix haute et dans le feu roulant très contrastant de son style, s'occupe de la seconde partie. Les tableaux sont exposés sur des murs tapissés de gris et sur des panneaux alvéolés, peints du rouge qui est de mise dans les salles de vente. L'éclairage, inégalement distribué, jette une lumière aveuglante sur les toiles placées au-dessus du niveau de l'œil et rend difficile toute appréciation correcte de ces ouvrages.

L'établissement offre une garantie de quatre-vingt-dix jours sur l'authenticité des œuvres. Il s'y tient, annuellement, six à huit ventes d'articles catalogués, et quarante, de mobilier. Les lots qui ne font l'objet d'aucune enchère sont retirés.

Olivier Leroy recommande aux personnes inexpérimentées de «s'en tenir à une limite raisonnable pour ce qui est de leur mise sur tout article. Si l'on ne se sent pas sûr de soi, il vaut mieux demander conseil à l'expert attaché à l'établissement ou à un expert indépendant. Il ne faut jamais enchérir sur un objet que l'on n'a pas soigneusement examiné. Et ne pas se laisser emporter par la fièvre de l'enchère!»

La découverte de collections «fabuleuses», dans des affaires de successions dont les héritiers ignorent la valeur, constitue, aux yeux de Leroy, un véritable défi. Telle la liquidation, en septembre dernier, des biens d'un résident des Cantons de l'Est, qui réservèrent une très heureuse surprise, en l'occurrence, plusieurs œuvres de trois peintres canadiens du 19^e siècle. «Nous n'avions jamais eu, sur le marché, de toiles aussi importantes dues à ces artistes», de faire remarquer Leroy, qui se mit en rapport avec des musées canadiens et de grands collectionneurs à ce sujet. «Elles avaient valeur de pièces de musée,

avaient été commandées par leur tout premier propriétaire et n'étaient jamais sorties de la famille.»

Cette collection comprenait, notamment: quatre peintures à l'huile d'Aaron Allan Edson (1846-1888), dont *Castle Brook, Eastern Townships*, évaluée à 7 000 dollars et adjugée pour 8 500 dollars; *Dunham Pond*, qui, estimée à 9 000 dollars, se vendit 13 000 dollars; *Watching over the Sheep*, prise à 4 000 dollars et qui monta jusqu'à 19 000 dollars, et *Swinging by the River*, qui, de 5 000 dollars, parvint à 18 000 dollars; des huiles, d'Otto Reinhold Jacobi (1812-1901), parmi lesquelles *View of Houses Near the River*, qui passa de 2 800 dollars à 3 600 dollars; *Children Looking out Towards the Lake*, estimée à 5 000 dollars et acquise pour 4 250 dollars; *Sunset, Eastern Townships, Quebec*, mise à prix à 4 000 dollars et vendue 5 250 dollars, *Enfants à l'orée du bois*, chiffrée à 2 800 dollars et cédée pour 2 600 dollars, *Enfants traversant la rivière*, fixée à 2 800 dollars et partie pour 2 200 dollars; enfin, des aquarelles de Charles Jones Way (1835-1919), dont *North Italian Lake Scene* et *Apple Orchards, Mont St. Hilaire, Quebec*, évaluées respectivement à 2 800 et 2 500 dollars, et attribuées pour 3 600 dollars et 1 800 dollars. (La Galerie Pagurian, de Toronto, fit l'acquisition de l'œuvre la plus onéreuse d'Edson, pour le compte d'un collectionneur ontarien.)

Des trois cent quatre-vingt-quatorze lots de tableaux canadiens et européens proposés lors de cette vente, treize pour cent n'ont pas trouvé preneur. Par ailleurs, les œuvres pour lesquelles les enchères n'ont pas atteint la réserve ont été déclarées retirées.

Les frais d'encan prélevés sur le prix de vente s'élèvent à quinze pour cent pour tous les articles. Il n'est toutefois retenu aucun montant sur les invendus, ni pour les inscriptions au catalogue. Les frais de manutention, de dix pour cent, demeurent à la charge de l'acheteur.

Mary M. GREEN

(Traduction de Laure Muszynski)

PROPOSITION

OU

LE MARCHÉ DE L'ART QUESTIONNÉ

Diffusion de l'art n'est pas synonyme de marché de l'art. Vérité de La Palice me direz-vous. Cependant, depuis quelques années, trop occupés sans doute à vivre et à survivre, nous occultons dans nos pratiques cette vérité. Ainsi, les termes *diffusion* et *marché* de l'art sont souvent employés indistinctement pour nommer une seule et même réalité: celle de faire connaître l'art contemporain. Cette *symbiose linguistique* semble, dans un premier temps, ne poser aucun problème, être hors de tout soupçon. Pourtant, il n'en est rien. Au contraire, cette fusion sémantique laisse paraître un *entendement*, une *pratique* de l'art déterminés.

En effet, cette fusion donne à entendre que le marché de l'art est un mode privilégié de diffusion, c'est-à-dire un lieu de connaissance de l'art contemporain. Notre désir de prendre place sur le marché national et international, lié à la *nécessité de répondre au principe marchand*, nous a conduits à présenter des œuvres qui répondent aux exigences de ces marchés, reproduisant ainsi des catégories d'images artistiquement dominantes. Glissement de notre

part, puisque, de ce fait, nous avons occulté la *connaissance de l'art au profit d'un pouvoir marchand*. Cette attitude remet aux lois du marché plein pouvoir de nomination, une dénégation de ce qui est et sera l'art contemporain. Il fallait prendre place..., nous avons pris place. Mais faudra-t-il toujours en exclure la connaissance?

Ce faisant, nous acquiesçons à la *standardisation* des pratiques, des problématiques, des images. Le champ de la conscience individuelle semble se rétrécir au profit d'une conscience collective programmée selon les exigences du marché de l'art. Tout se passe comme si l'individualité se soumettait désespérément, aveuglément, aux images du *marché*, croyant ainsi participer au *Tout* dont l'omnipotence se fait de plus en plus pressante et aliénante. Collectif et individu cèdent le droit à la différence et à la spécificité, en espérant ainsi plaire à l'Autre et être enfin reconnu. Cet appétit de la reconnaissance devient obsédant et n'a de cesse que dans une surproduction et une *consommation d'images*, de pratiques semblables, travesties en l'Autre. Nous courrons à notre perte, nous acheminant vers une dépossession de soi, de nous, sans pour autant être assurés qu'un jour l'Autre sera Nous.

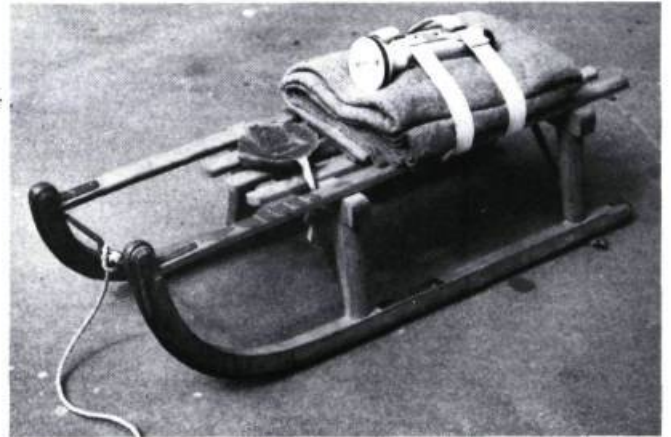
C'est payer cher un droit de reconnaissance. Pourtant rien, ni personne ne nous contraint de signer un tel pacte. C'est notre entendement individuel et collectif de l'Art et du marché de l'art qui nous met dans cette situation de docilité accablante à l'égard de la réalité marchande.

Fait encore plus troublant, cette sujétion aux règles du marché ne garantit en rien notre avenir parce que, même s'il faut bien répondre aux besoins actuels du marché (ce que nous avons prouvé être en mesure de faire), il faut également assurer, à moyen et à long terme, son dynamisme, sa capacité de rivaliser, en diversité et en originalité, avec l'environnement extérieur. C'est en nommant notre différence, notre appréhension de l'art contemporain, en offrant la *richesse de nos ressources* que nous atteindrons cet objectif. C'est en considérant diffusion et marché de l'art comme entités, comme passeurs d'une idéologie, d'une pratique, d'une organisation propres, qu'il nous sera possible de développer théorie et pratique administrative, socio-économique, d'une mise en *marché* et d'une *diffusion* de l'art contemporain. De cet acquis pourront s'orchestrer des actions efficaces... pour enfin être reconnus!

Marie-France THIBAUT



1. Joseph BEUYS
La rivoluzione siamo Noi, 1972.
Gravure; 191 cm x 102.
Édition Staeck, d'Heidelberg, et
Edizioni Lucio Amelio, de Naples.
(Phot. Giancarlo Pancaldi)



2. *Traineau*, 1969.
35 cm x 90 x 35.
Edition René Block,
Berlin.

HOMMAGE A JOSEPH BEUYS

L'exposition conçue en l'honneur du soixante-cinquième anniversaire de Joseph Beuys fut, en fait, une exposition à la mémoire de l'artiste. Pour rendre hommage à ce personnage très engagé et d'un grand charisme, dont l'œuvre s'inscrit comme une présence indélébile, la Maison Lehmbach, de Munich, offrait un cadre très conventionnel¹. Cette propriété privée est sise dans un quartier connu pour ses musées somptueux, telles l'Alte Pinakothek, célèbre de par le monde (tableaux de maîtres, du 14^e au 18^e siècle), la Glyptothek (sculptures classiques gréco-romaines) et la Neue Pinakothek, bâtie récemment (toiles des 18^e et 19^e siècles). Elle s'est acquis une réputation méritée, par l'excellence des expositions d'art contemporain qu'elle a montées. La manifestation en hommage à Beuys occupait des espaces adjacents à ceux qui sont réservés à la collection permanente, qui compte de véritables trésors, notamment des travaux de Paul Klee, de Wassily Kandinsky, de Franz Marc, d'Alexej Jawlenski et de Gabrielle Munter. Les œuvres étaient placées de sorte que le regardeur ne découvre l'art de Beuys qu'après avoir eu l'occasion de voir maints ouvrages dus à d'autres contemporains de divers pays. Tous les artistes participants possédaient une connaissance approfondie de l'art et de la personnalité de Beuys, et leur réaction à l'un ou à l'autre se manifeste dans leurs réalisations.

Dès l'entrée, le regardeur est mis en présence de l'installation de Nam June Paik. Composée de plusieurs écrans de télévision des plus traditionnels, elle l'incite, cependant, immédiatement à rechercher les relations qui se créent entre leurs images changeantes et simultanées, et, peut-être, entre les écrans eux-mêmes, au cours de la demi-heure que dure la performance. Après avoir suivi, pendant plus de quinze minutes, un flot d'images qui montrent la préparation d'un concert ainsi qu'une performance (exécutée par Paik et Beuys), on remarque tout à coup ce qui aurait dû être l'évidence même: les onze écrans de gauche et les dix de droite affichant, respectivement, les chiffres 6 et 5 – les soixante-cinq ans de Joseph Beuys. Quant aux images où figure le public présent,

elles sont transmises tantôt en couleur, tantôt en noir et blanc, et, de temps à autre, à l'envers. Cet éventail impressionnant de combinaisons, toutes envisagées sous un angle différent, constituait une captivante excursion au sein des éléments formels de l'art, tout en produisant, simultanément, un nouvel événement.

Articulés sur un traitement de l'expression fort différent, deux imposants tableaux d'Enzo Cucchi, en provenance de la Galerie Bernd Klüser, de Munich, proposaient un témoignage tout aussi saisissant. Le premier, un paysage au vocabulaire violent et agressif, exécuté en 1985 et consistant en deux panneaux d'environ trois mètres sur quatre et demi, une fois rassemblés, se cristallise en une vision postapocalyptique d'un désert où se conjuguent le brun, l'or et le gris, et où apparaissent, à l'avant-plan, les vestiges déformés d'un campement. Le fait qu'il s'agisse d'une prise de vue aérienne laisse espérer qu'un être humain pût en être l'artisan. L'autre ouvrage, daté de 1986, est formé de quatre panneaux verticaux, d'environ un mètre sur trois chacun. L'ensemble est peint dans un jaune orangé éclatant, avec davantage de jaune sur la gauche. Dans la partie supérieure de la toile, traversant les quatre champs, deux registres de grands motifs ovales rouges semblent planer pour retenir l'attention. Curieusement, vers le centre de cette composition abstraite, un enfant à la silhouette tracée en rouge, le bas du dos marqué d'une croix peinte à l'envers, mais également en rouge, paraît descendre comme pour évoquer une sorte de second avènement. Faut-il voir là une œuvre mythologique post-apocalyptique? A dire vrai, les deux travaux de Cucchi diffèrent autant l'un de l'autre que le jour et la nuit.

Invitante simplicité que celle des formes et des contrastes de matières du *Sans titre* réalisé, en 1986, par Jannis Kounellis. Comme toujours, l'œuvre de l'artiste séduit et promet. Pour leur part, les peintures d'Arakawa, *Portrait of Helen Keller* ou *Joseph Beuys*, transcendent la superficialité des apparences pour traduire, à notre intention, la noblesse que reflète l'existence tout entière de ces deux personnages. L'art d'Arakawa favorise les cheminement de la pensée d'une manière qui n'est pas sans rappeler celle des maîtres flamands du 15^e siècle, bien que son indéniabile contemporanéité ne permette aucune confusion. Klaus Staek, mieux connu en Europe que de notre côté de l'Atlantique, présentait une sculpture raffinée en bois, délicate et néanmoins puissante, dans laquelle les vides, infiltrés d'éléments linéaires ordonnés avec rythme, se révèlent aussi importants que le matériau qui les structure, créant ainsi une tension entre les plans extérieurs et intérieurs. Voilà, semble-t-il, un artiste qui laisse entrevoir beaucoup plus que des œuvres empruntant tout bonnement aux démarches de Beuys. Sur une plus vaste échelle, et plus ouvertement, *Verso ultramare*,

de 1984, de Giovanni Anselmo, traitait de la poussée des corps, combinée aux caractéristiques de la matière. Une grande pierre plate, légèrement inclinée verticalement, était retenue par un câble qui déviait, à peu près selon le même angle, horizontalement. La poussée exercée par la pierre était retenue par une petite pièce de tissu bleu sur le mur blanc tout proche. La sculpture de Mimmo Paladino, en l'occurrence l'une des œuvres les plus fascinantes, mais aussi des plus éprouvantes, consistait en une charrette aux roues de fer rouillées, de quelque deux mètres de long, sur laquelle étaient posées, à intervalles réguliers, une quantité de têtes de bronze, offrant au regard tout un lot de voyageurs au faciès sans vie.

De ce regroupement électrique, l'on passe à un nombre considérable d'œuvres de Joseph Beuys, des esquisses en deux dimensions aux objets tridimensionnels. Nous devons à la chance que Beuys ait survécu à l'accident dont il fut victime au cours de la Seconde Guerre mondiale, lorsque son avion s'écrasa en Crimée. Le chapeau qu'il portait afin de dissimuler les cicatrices qu'il en garda devint d'ailleurs un symbole personnel et demeura à jamais son memento de l'histoire. Car, c'est précisément de ces expériences des années quarante et de leurs répercussions directes que Beuys naquit en tant qu'artiste. Pour lui, toute expression particulière à un individu était partie intégrante de l'art propre à cet individu, que cet art soit le fruit d'une réflexion ou de l'intuition. Du fait que ses travaux sont la résultante de ses expériences personnelles, ils sont susceptibles d'interprétations très diverses. Leur seul lien réside dans l'orientation de leur développement, ainsi que dans la composition et l'enchaînement. Chaque matériau que l'artiste utilise devient le noyau de multiples expérimentations. L'aspect le plus important de son art participe, en vérité, de cette matière expérimentale dont il use en vue de créer le sentiment d'un événement. Il emploiera la pierre et l'eau, par exemple, en partie pour leurs différences en tant que matériaux, sans cependant jamais oublier que la pierre produira des ondulations dans l'eau. Une approche qui n'est peut-être pas très éloignée de la doctrine zen.

Le feutre, autre matériau que Beuys apprécie, accumule une chaleur lorsqu'il enveloppe un objet, et, de fait, l'artiste s'en sert fréquemment à cette fin. Une graisse ou une cire constitueront la matière organique fluctuante ou fluide sur laquelle le feutre agira. La pierre ne sera pas vue tant comme une pierre, mais plutôt pour sa froideur et sa dureté. En somme, les qualités associatives d'une substance importent davantage que la substance en soi. Puisant à même les matériaux et leur potentiel intrinsèque, Joseph Beuys vient donc ajouter au dadaïsme en transformant l'expérience. Vie et art ne font qu'un, l'objectif Dada a de nouveau été atteint, et le fabuleux héritage que Beuys nous a légué continue d'exister pour tous les artistes réfléchis.

1. Du 16 juillet au 28 septembre 1986.

Edith S. et Warren SANDERSON
(Traduction de Laure Muszynski)

UN MONUMENT CANADIEN DÉDIÉ AUX DROITS DE LA PERSONNE

Même dans les circonstances les plus favorables, les concours nationaux visant la réalisation d'œuvres d'art publiques sont chose rare. Aussi n'est-il pas surprenant que l'on ait dénombré cent vingt-neuf candidatures à un concours engageant la somme de 700 000 dollars pour l'édification, au centre d'Ottawa, d'un monument, le tout premier au monde, glorifiant l'universalité des droits de l'homme. Le projet retenu, dû à Melvin Charney, architecte, artiste et enseignant montréalais, donnera naissance à l'une des œuvres d'art publiques les plus imposantes qui ait jamais été commandée au pays.

Intitulé *Le Monument canadien pour les droits de la personne* (Canadian Tribute to Human Rights), l'ouvrage emprunte son nom à l'organisation outaouaise, à but non lucratif, qui, fondée en 1983, s'est donné pour objectif principal de lancer ce concours et de veiller à la concrétisation du projet jusqu'à l'achèvement des travaux, prévu pour 1988. A condition, bien entendu, que la campagne de financement destinée à recueillir le montant précité soit terminée vers le début de l'année en cours.

Un jury composé de huit membres sélectionna Charney parmi dix finalistes, dont les Montréalais Irene Whittome, Michel Goulet, Claude Tousignant et Gilles Laviguer. Au rang de ces finalistes, outre Melvin Charney, le seul, du reste, qui soit à la fois architecte et artiste, figuraient huit artistes et un cabinet d'architectes torontois. Pour sa création, Charney a reçu la somme de 10 000 dollars, et les neuf autres, 5 000 dollars chacun.

La moitié des 700 000 dollars alloués par Ottawa lui est réservée. Il a charge de mener à bien toutes les étapes de la construction, en se conformant au budget de 350 000 dollars qu'il a soumis au jury lors de la présentation de sa maquette. Hormis les critères stricts prescrits aux concurrents quant au respect de l'environnement actuel du site choisi, tant dans sa vocation publique et culturelle que commerciale, le défi le plus important à relever était peut-être la garantie absolue que le travail serait exécuté dans un délai raisonnable et dans les limites du budget accordé.

Les 350 000 dollars restants doivent couvrir les frais qu'exigent la préparation, la gestion et l'entretien du site, de même que la campagne de financement qui s'adresse aussi bien au grand public qu'aux organismes privés et gouvernementaux.

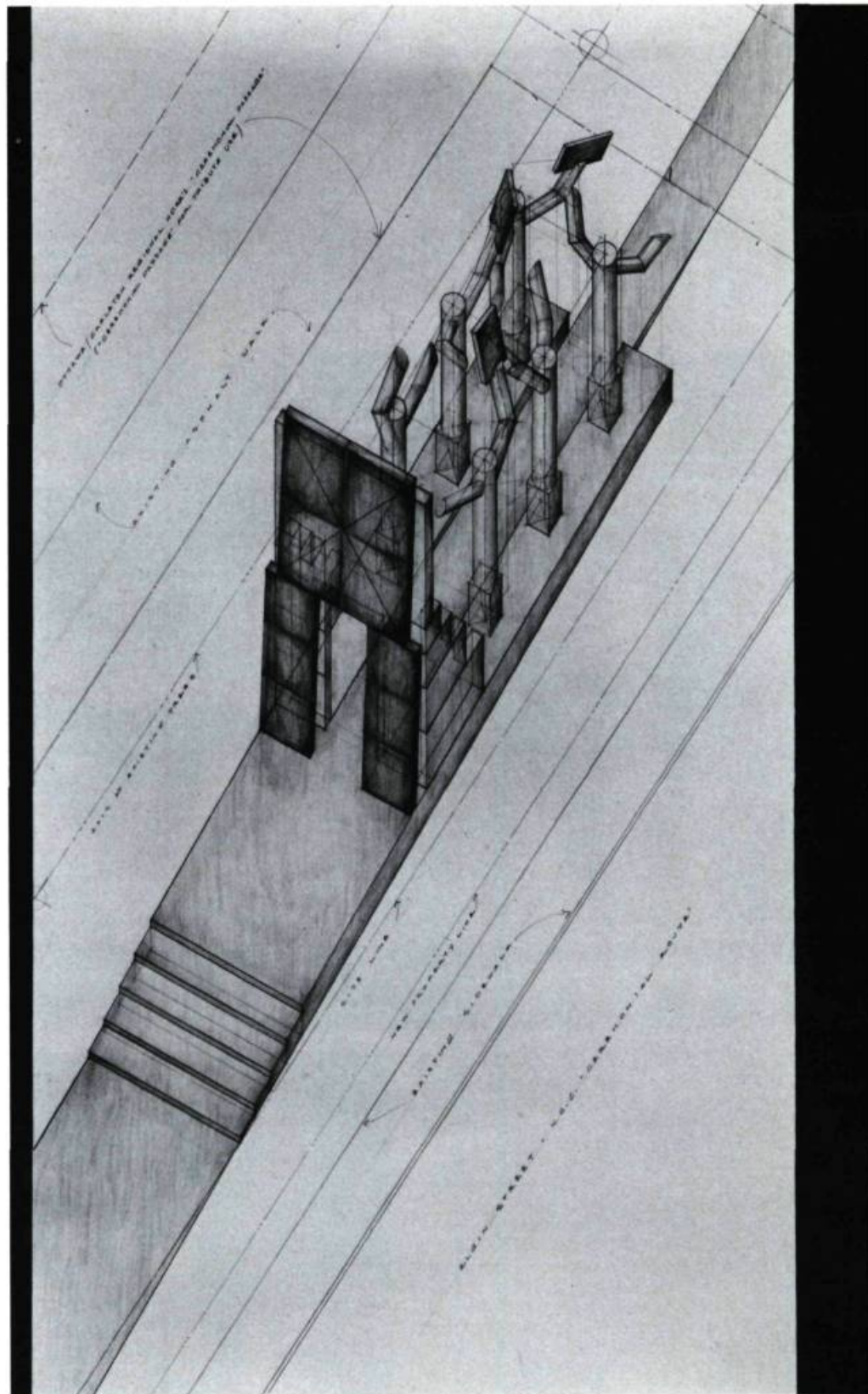
Le Monument est une structure impressionnante tant visuellement que dans son esprit. Elle est faite de granit gris et rose laurentien, ainsi que de béton coulé et d'un agrégat de granit gris, et mesurera cinquante-cinq mètres de long sur onze mètres de haut. Elle s'érigera rue Elgin, à trois pâtés de maisons, au sud, en ligne droite, de la Place de la Confédération et du Monument aux Morts National, adjacents à la Colline du Parlement.

Ouvert sur quatre côtés, le monument est d'accès facile pour les personnes en fauteuil roulant et permet aux visiteurs de circuler à leur guise. Une voûte centrale élevée fait face, au nord, à six figures tubulaires stylisées, tandis qu'au sud, se dessine une rampe longue et basse. Figures et voûte obéissent à une fonctionnalité et à un sens du mouvement très affirmés, sans que l'artiste ait pour cela sacrifié à son souci de créer un rapport harmonieux avec l'architecture victorienne et postmoderne très éclectique des immeubles environnants.

La voûte est constituée de deux dalles de granit s'écartant légèrement l'une de l'autre à la base, l'angle qu'elles forment laissant ainsi un passage aux regardeurs. On peut lire, gravé sur la façade de l'une d'elles, un extrait, en anglais et en français, de la Déclaration universelle des droits de l'homme.

La vitalité de l'œuvre procède en grande partie de la gestulation énergique de six personnages acéphales. Charney les décrit comme des «figures humaines dendroïdes, des colonnes qui universalisent les symboles, évoquant des origines anthropomorphiques et naturelles».

Trois des personnages, portés chacun par des colonnes leur tenant lieu de jambes et de corps, arborent



une tablette, dans une attitude que l'artiste a voulue «exaltée, comme s'ils participaient à une parade, dans une atmosphère d'allégresse». Sur chaque tablette, sont gravés respectivement trois mots-clés de la Déclaration: Droits de la personne, Dignité, Égalité.

Lawrence SABBATH
(Traduction de Laure Muszynski)

3. Melvin CHARNEY
The Canadian Tribute to Human Rights – Étude, 1986.
Crayon sur vellum; 122 cm x 61.
Le monument sera construit Rue Elgin, Route cérémoniale de la Commission de la Capitale Nationale, à Ottawa.
(Phot. Normand Guay)

LE GESTE VISUEL DU SCÉNOGRAPHE

Quand on parle des arts de la scène, le geste visuel du scénographe est le point de rencontre entre le théâtre, l'opéra et la danse. Fondamentalement, la scénographie d'une œuvre créée pour le théâtre parlé ou chanté, autant que pour le théâtre dansé, doit suggérer et soutenir le propos du dramaturge, du compositeur ou du chorégraphe. Pour le scénographe plus audacieux, la scénographie transcendera le propos émis par les créateurs, de sorte que l'apport visuel fera figure d'une installation autonome, modifiable selon les besoins de l'œuvre. Dans cette optique, l'œuvre du scénographe deviendra une création indépendante, contredisant le geste du simple décorateur de plateau.

Or, l'isolement intérieur n'est pas propre au 20^e siècle. Déjà, dans l'Antiquité grecque, la Médée d'Euripide était la proie de sa différence dans un milieu, Corinthe, qui lui était hostile. *La Médée*⁹ contemporaine de Cardinal tente justement de souligner sa différence, en exorcisant sa passion jusqu'à la haine. La folie assure son sauvetage psychique. La scénographie de Danièle Lévesque voulait transcender cet exorcisme sur scène. L'immense pierre rectangulaire noire, fendillée en deux par le temps, servait de socle au sauvetage. La projection¹⁰ d'une carte de la Grèce antique, sur le mur de béton du fond de scène, montrait une confrontation entre deux époques hantées par la mort. L'orchestre d'un théâtre grec se réfléchissait fictivement sur la charpente presque nue de la scène du TNM. Le cuir, l'étoffe souple, les tailles et les corsages

lacés étaient des éléments repérables des vêtements de l'époque. Les robes des femmes du chœur étaient modernisées, ajustées, allégées et raccourcies par la costumière Ginette Noiseux.

De l'Antiquité à la fin du 18^e siècle, la passion n'a pas perdu de son pouvoir d'évocation. L'âme tragique d'Euripide avait délaissé sa fosse aux sentiments pour entrer dans le Temple du Soleil de Mozart. Le monde merveilleux de *La Flûte enchantée* rappelle le pouvoir magique de l'Égypte ancienne.

La féerie imposante de la scénographie de Maurice Sendak¹², Neil Peter Jampolis¹³ et Mark Di Quinzio¹⁴, montrait tout le relief de l'œuvre, du pouvoir évocateur de l'enfance à la franc-maçonnerie. De nombreuses toiles peintes et découpées, montées par un système ingénieux



4. *La Flûte enchantée* de Mozart
Scénographie de Maurice Sendak; décors et costumes de Neil Peter Jampolis et Mark di Quinzio.
(Phot. Opéra de Montréal)

5. Geneviève Rioux et Maryse Gagné, dans *Les Filles du 5-10-15* d'Abla Farhoud
(Phot. Mirko Buzolitch)

Au théâtre parlé, *Rien à voir*¹, de Bernard André, *Les Filles du 5-10-15*², d'Abla Farhoud, et la *Médée d'Euripide*³, de Marie Cardinal, sont des exemples de cette approche. Au théâtre lyrique, *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée)⁴, de Mozart, abonde dans ce sens. Au théâtre dansé, *Collisions*⁵, de James Kudelka, et *Nuit*⁶ de Jean-Pier Perreault, confirment la tendance.

Pour *Rien à voir*, les scénographes Stéphane-S. Roy, Jacques Crête, Luc Racicot et Steve Lindsay optèrent pour des aires de jeu en aparté, en contrepoint avec le texte relatant la violence faite aux handicapés visuels. Du coin du bar à la salle, l'espace est ponctué d'escaliers et de socles, en passant par le hall d'entrée transformé en parc d'amusement; le combat social entre la cécité et la clairvoyance était mené, d'espace en espace, par des acteurs⁷ dont les rôles étaient de nuancer l'identité des vrais aveugles et de dénoncer leur mesquinerie.

Autres images, autre exploitation. L'univers fermé des immigrants libanais dans les années 60, au Québec, annulait les transpositions d'espace en emprisonnant deux jeunes sœurs dans un magasin à rayons de banlieue. Dans ce lieu muré de vitrines, de tablettes, de mannequins, de bimbeloterie et d'autre pacotille, *Les Filles du 5-10-15*⁸ erraient en divaguant dans le mirage déformant de leurs rêves, non utopiques, pour fuir la misère psychologique.



de poulies, se succédaient, au gré de l'action. Les éléments tridimensionnels du décor (la pierre de taille, la floraison exotique, les animaux déifiés, l'architecture de l'époque), les figures à plat des peintures égyptiennes, les costumes luxueux, formaient une mosaïque mouvante dans l'espace.

Les performances émouvantes d'acteurs et de chanteurs, avec Mikael Melbye, baryton, dans le rôle de Papageno, et Sharon Christman, soprano, dans le rôle de la Reine de la Nuit, rehaussaient le professionnalisme de cette production.

Au théâtre dansé, l'imagerie passait à nouveau au 20^e siècle dans les mains des scénographes Betty Goodwin et Marcel Lemyre pour les représentations de *Collisions*¹⁶. Deux toiles à glissières suspendues combinaient l'art et la science, en montrant les anges de Giotto et le dessin de Newton sur la trajectoire de la comète de Halley. L'ange, symbole d'espoir, et la comète, mystère de l'univers, évoquaient l'étonnement que suscite l'entrechoquement des

relations humaines. Cinq couples de danseurs, vulnérables dans leurs rencontres, essayaient, tant bien que mal, de créer des échanges d'énergies parfois positives, tantôt négatives. Leurs costumes personnaient des individus romantiques (tissus vaporeux), enfantins (vêtements courts colorés), énigmatiques (cuir et objet métallisé), modernes (les tissus légers), futuristes (lamé et argenté). La musique d'Henry Kucharzyk entourait bien le spectre des rencontres compromettantes.

Non moins rassurante, la *Nuit*, du chorégraphe-scénographe Perreault, prolongeait l'effet du spectre sur une scène agrandie, débridée. D'immenses cloisons de couleur charbon, superposées en volumes, dirigeaient les ombres et la paranoïa des itinérants de la nuit blanche. Des Êtres se heurtaient, rompus dans tous les sens, en s'accordant au pas de masse. Leurs bottines martelaient le sol pour s'extraire hors de ces murs de Berlin. Parmi les huit danseurs, Louise Bédard marquait la représentation du 16 octobre par une performance éblouissante.

1. Production du Théâtre de l'Eskabel, du 14 octobre au 15 novembre 1986.
2. Production du Théâtre de Quat'Sous, du 11 novembre au 6 décembre 1986.
3. Production du TNM, du 18 novembre au 13 décembre 1986.
4. Production du Houston Grand Opera, à la Salle Wilfrid-Pelletier, les 18-22-27-29 nov., et les 2-6-8 déc. 1986.
5. La dernière œuvre de Kudelka produite par Les Grands Ballets Canadiens, à la Salle Wilfrid-Pelletier, les 2-3-4 octobre 1986.
6. La dernière œuvre de Perreault produite par la Fondation Jean-Pierre Perreault, à la Salle Marie-Gérin-Lajoie, de l'UQAM.
7. Entre autres, Claude Gai, Marie-Thérèse Blais, Pierre Ducloux. Le metteur en scène: Jacques Crête.
8. Étaient jouées par deux vibrantes comédiennes, Maryse Gagné (Kaoka) et Geneviève Rioux (Amira).
9. Une mise en scène équilibrée de Jean-Pierre Ronfard.
10. Des éclairages efficaces de Michel Beaulieu.
11. Dirigée par le chef d'orchestre Raffi Armanian, et mise en scène par Frank Corsaro, assisté de Christopher Mattaliano.
12. Il a conçu les décors et les costumes.
13. Il a réalisé les éclairages et les décors.
14. L'assistant de N.P. Jampolis.
15. Réalisés par Steven Feldman.
16. Créée à l'Expo 86, de Vancouver, le 14 août.

Luc CHAREST

UNE COLLECTION EXCEPTIONNELLE DE SCULPTURES INUIT

Selections from the John and Mary Robertson Collection of Inuit Sculpture, c'est là le titre très formel d'une exposition qui a fasciné le public de Kingston, l'été dernier¹, et qui se tiendra, cet été, à Stratford et à Kleinburg, en Ontario. Regroupant des travaux de cinquante-cinq artistes, identifiés et non identifiés, issus de quatorze communautés de l'Arctique, cette manifestation proposait un passionnant échantillonnage d'œuvres sculpturales inuit hors pair et offrait à tous une agréable occasion de découvrir des pièces de l'une des plus belles collections en son genre.

Les soixante-deux ouvrages exposés ne représentent pas la Collection Robertson dans son intégralité, pas plus que l'art inuit en général. Néanmoins, ils reflètent bien la nature et l'esprit de cette éminente collection, qui débute par l'acquisition, en 1947, d'une sculpture inuit provenant d'un magasin de la Compagnie de la Baie d'Hudson, et qui grandit parallèlement à la galerie d'art que les Robertson ouvrirent à Ottawa, en 1953.

A l'instar d'autres pionniers, John et Mary Robertson commencèrent à acheter des sculptures inuit avant même que la plupart des organismes publics s'y intéressent et avant que ce type de créations devienne une forme d'art en vogue. En outre, à une époque où la sculpture était considérée comme une curiosité, les précurseurs qu'ils étaient ont su voir au delà de cette dimension et apprécier la vigueur et la simplicité de telles réalisations.

Ce sont ces mêmes qualités qui ressortent dans nombre de sculptures que rassemble l'exposition. Mais ce qui frappe le plus, c'est le souci que montrent les Robertson pour la valeur artistique d'une pièce, puisque, comme la collection tout entière, ces soixante-deux objets d'art confirment un intérêt prédominant pour les qualités formelles de l'œuvre sculpturale par opposition à son contenu. On y retrouve, bien entendu, des bœufs musqués, des caribous, des oiseaux et des chasseurs; toutefois, ces productions ont été choisies essentiellement pour ce qui a trait au traitement de la matière. Car, pour les Robertson, ce qui importe le plus ne participe pas du sujet défini, mais plutôt de la façon dont ce sujet est rendu; en d'autres termes, de la manière dont chaque artiste exploite la forme, use des différents matériaux et traduit une expression.

Bien que modeste dans son étendue, cette exposition déploie un attrayant éventail d'ouvrages sculpturaux, allant des travaux abstraits au style très coulant, que côtoient des créations fantasques, aux pièces réalistes sculptées avec finesse et force détails.

Dans chaque catégorie abondent de magnifiques spécimens, mais trois d'entre eux suffiront peut-être à illustrer notre propos. En premier lieu, *Fantasy Figure With Birds*, une œuvre où l'artiste Karoo Ashevak, qui s'est employé à tirer parti de la couleur, de la texture et du modelé des fanons de baleine, réussit à créer des effets intéressants

au sein de la sculpture, et la parachève en intégrant, au corps de l'ouvrage, des éléments distincts, évoquant ainsi la forme d'un oiseau et des têtes d'oiseaux. Une création marquée au coin de l'ingéniosité et de l'humour, et qui véhicule une étonnante impression de mobilité.

Howling Dog, de Kananginak Pootoogook, et l'intérieur d'igloo sculpté par Martena et Sam Anavilok se révèlent très différents, mais tout aussi remarquables à leur manière. Dans le spectaculaire ouvrage de pierre intitulé *Howling Dog*, le sculpteur a fait naître une œuvre qui se caractérise par une grande fidélité et un souci non moins évident du détail, poussant la précision jusqu'à introduire, dans la gueule de l'animal, un petit morceau de bois sculpté figurant sa langue. *Igloo*, l'une des rares pièces

narratives de l'exposition, dévoile, par l'ouverture de son dôme, une scène familiale intime où s'entassent occupants et ustensiles de cuisine. Un caribou dépecé, suspendu dans l'entrée, vient ajouter au réalisme de l'œuvre.

Que l'on soit amateur d'art inuit ou que l'on fasse simplement partie des curieux, si l'on appartient aux privilégiés qui ont pu participer à cette exploration, on ne peut certes qu'être reconnaissant aux Robertson d'avoir permis que ces échantillons de leurs sculptures inuit aient fait l'objet d'une exposition ouverte au public.

1. Au Centre d'Art Agnes Etherington, de l'Université Queen, du 20 juillet au 19 octobre 1986.

Valerie KNOWLES

(Traduction de Laure Muszynski)



Artiste inconnu.
(Phot. John Robertson)

COLLECTION