Document généré le 5 juin 2024 22:24

Vie des arts

Art-informations

Volume 22, numéro 88, automne 1977

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54893ac

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

(1977). Art-informations. *Vie des arts*, *22*(88), 73–79.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1977

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

ART-INFORMATIONS

MONTRÉAL

A PROPOS DE L'ART HAÏTIEN

Au coeur de Montréal, désert d'asphalte et de béton, une oasis de couleurs vives, la Galerie Jani-Sim. Essentiellement consacrée à l'art haïtien, nous pouvions y voir, du 31 mars au 14 avril dernier, la première exposition particulière, tant au Canada qu'en Amérique du Nord, des œuvres du peintre Préfète Duffaut[1].

Que sait-on de la peinture haïtienne et, en particulier, de celle dite primitive? Surtout qu'elle a été très longtemps ignorée de tous, jusque vers les années 1940. L'histoire veut qu'un certain Américain, peintre de surcroît, du nom de DeWitt Peters, ait un jour découvert l'existence de l'art haïtien dans les *œuvres* d'Hector Hyppolite (prêtre vaudou) qui décorait, un peu partout, les murs des maisons, les portes de stands, etc. Hyppolite allait devenir bientôt le chef de file de l'école de peinture primitive d'Haïti.

DeWitt Peters a créé, en 1944, un atelier — avec une galerie adjacente —, le Centre d'Art de Port-au-Prince, où s'est établie l'école des primitifs. Les œuvres produites par cette école sont issues du folklore, des traditions et de la vie quotidienne. L'artiste primitif peint d'une façon purement intuitive; n'ayant aucune technique préétablie, il peut donner libre cours à son instinct, son imagination, sa sensibilité, sa fantaisie. Préfète Duffaut est de cette école, comme le sont Castera Bazile, Philomé et Sénèque Obin, Salnavé Philippe-Auguste, Montas Antoine, Sisson Blanchard, Charles I. Pierre et plusieurs autres.

Ces peintres ont voulu créer une peinture haïtienne. Ils ont développé leur propre façon d'exprimer la vie de leur pays avec tout ce qu'elle comporte. Les tableaux sont dominés par des sujets tels le vaudou, la religion catholique, la nature, l'homme. Ils portent les empreintes des civilisations africaines, espagnoles et égyptiennes. Mais, quelles que soient les influences venues d'ailleurs, la peinture haïtienne n'est touchée qu'en surface: l'inspiration est enracinée dans la terre d'Haïti et dans son histoire.

Le langage du dessin — qui fait montre d'une application minutieuse — est aussi narratif que celui de la rue. L'utilisation des couleurs est particulière: sans aucun relief, l'artiste peint avec des couleurs pures et vives, ou bien il se sert essentiellement des nuances. Il n'a aucun sens de la perspective ni du plan. Ne connaissant ainsi aucune théorie ni technique précise de la peinture, l'artiste primitif haïtien transforme, malgré lui, la réalité des choses visibles; il devient le créateur d'une merveilleuse irréalité.

En Haïti, donc, l'art témoigne d'une prise de conscience géographique, sociologique aussi bien que spirituelle. L'artiste primitif crée à partir de l'action intérieure de ses impressions vécues: c'est la source de sa spontanéité. En restant ainsi fidèle à lui-même, son œuvre est claire, pleine de candeur, de beauté et d'amour de la vie.

1. Né à Jacmel, en Haïti, en 1923. Il était charpentier de navire avant de s'adonner à la peinture. De renommée internationale, on retrouve ses tableaux dans divers musées et collections privées d'Haïti, de Saint-Domingue, du Venezuela, de France, d'Allemagne, d'Espagne, des États-Unis et du Canada.

Michèle GAUTHIER

RENCONTRES AVEC JAMES GUITET ET GASTON MIRON

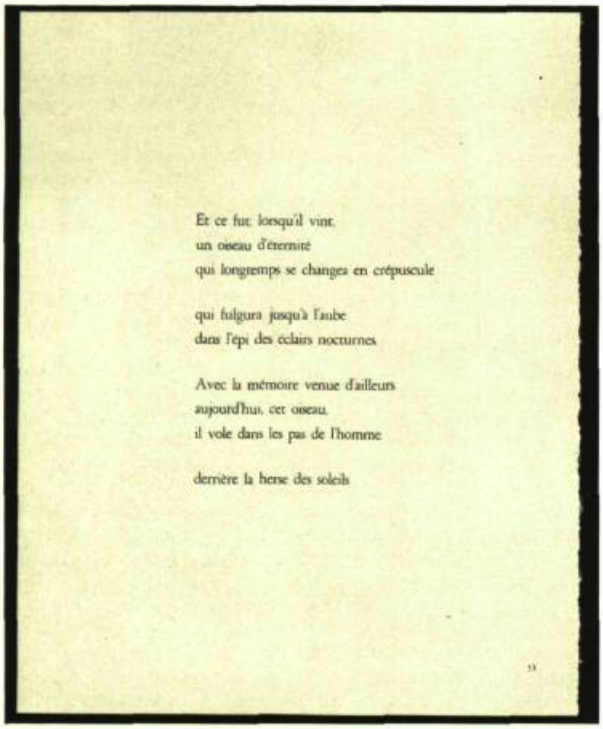
C'est la rencontre intime, parfaite de deux artistes et de deux poétiques qui aura permis, à la suite du lancement de leur œuvre commune, notre rencontre avec le peintre par petit écran interposé.

Courtepointes, édité par Gilles Corbeil en collaboration avec la Galerie Saint-Denis, comporte dix-huit poèmes de Gaston Miron dont un inédit (le liminaire) et onze estampes originales de James Guitet tirées par lui, dans son atelier, sur vélin d'Arches. Tout concourt à faire de cet album la plus belle (à ma connaissance) réalisation de l'édition d'art au Québec par la profonde correspondance qui s'impose: 1° entre les poèmes et leur recréation plastique, car en aucun cas on ne saurait parler ici d'illustration; 2° entre le discours et le corps du texte mis en page ligne à ligne en caractères Garamond par James Guitet dans le silence des blancs et la suite des marges; 3° entre la spécificité de l'écriture et de la gravure (une affaire d'encre et de papier, dit-il) et le choix exigeant, sur le dépouillement du blanc, de la seule noblesse du noir (mais quels camaïeux de noirs réussis par Bénic et Tisari pour l'imprimerie Champlain!). Quelles autres *couleurs* auraient pu traduire «la vie comme black-out/sommeil blanc»? Enfin, 4° entre le contenu et son contenant: l'emboîtage de toile grège réalisé par Daniel Benoît présente vers la tranche une lanière d'écorce de bouleau collée sur une bande de carton brun, dont les reliefs, le grain, les gris, s'harmonisent avec ceux des gravures.

Entre le poète et le peintre, les «affinités électives» se sont révélées il y a près de dix ans, et leurs univers demeurent en osmose car ils semblent étonnamment évoluer selon des métamorphoses similaires. Pour un poème de la première période des *Courtepointes* (1954-1956), Guitet retrouve les lignes qui enfermaient sa peinture à la même époque: haute verticalité minérale car «Nous sommes dans nos cloisons / comme personne n'a d'idée là-dessus»; fente d'une fenêtre-meurtrière par où «les yeux se font soupiraux» et «voient par en-dedans» les choses «comme un observateur qui aurait utilisé une longue vue en la prenant à l'envers». Tentative primordiale pour voir «par-devers le monde clos», pour saisir «l'envers des choses», pour posséder du dedans «la lumière au recto des murs»: les mots du poète transcendent aussi adéquatement ceux du peintre parce qu'ils relèvent d'une même expérience poétique qui s'affirme «comme moyen de connaissance grâce à un phénomène d'appropriation des choses», par le dessin ou la parole.

James Guitet est un des rares peintres qui sachent parler de la peinture: les téléspectateurs de *Rencontres* ont pu s'en apercevoir, mais il lui faut le temps de trouver le mot juste et la confiance en un auditeur disponible. Un des rares aussi à connaître la difficulté de la critique d'art car il en possède le langage méthodologique, sémiologique ou psycho-thématique de l'imagination matérielle. Il explique donc très bien le geste créateur initial qui dynamise la toile inerte, ou lorsqu'il a passé la ligne de l'art figuratif à l'art abstrait, sa trajectoire de la forme au signe, «accession de l'image à l'universel et non au fragmentaire qu'est l'objet», effort affolant pour «aller à l'essence» au-delà du résidu des apparences. «Si, au lieu de représenter l'oiseau, ou un avion,

1. Préfète DUFFAUT
Ville imaginaire, 1977.
(Phot. Gabor Szilasi)



Et ce fut, lorsqu'il vint,
un oiseau d'éternité
qui longtemps se changea en crépuscule

qui fulgura jusqu'à l'aube
dans l'épi des éclairs nocturnes

Avec la mémoire venue d'ailleurs
aujourd'hui, cet oiseau,
il vole dans les pas de l'homme

derrière la herse des soleils

2 et 3. *Oiseau d'éternité* tiré de *Courtepointes* de Gaston Miron ornées de gravures de James Guitet. (Phot. Gabor Szilasi)

ou toute chose qui vole, soit création de l'homme, soit création de la nature, je fais une forme qui n'est ni l'oiseau ni l'avion, mais qui donne la sensation de vol, j'aurai créé une forme qui sera le principe du vol, qui représentera l'essence même du vol. C'est ce que j'appelle l'image ouverte, l'image qui accède à un principe universel.» En prenant cet exemple, je ne sais si Guitet pensait à l'estampe qu'il fit pour *L'Oiseau d'éternité* de Miron. Toujours est-il que nous avons là l'image de ses explications et l'illustration de cette correspondance profonde entre un poème de 1971 et les recherches récentes du peintre.

A partir du moment où la peinture rompt avec l'iconicité pour accéder au signe abstrait, elle n'est plus «communicable dans l'immédiat». La communication artistique exige plus du spectateur. A ce moment crucial de l'entrevue où Guitet allait tenter de mettre en place les notions imbriquées de décodage, connotation, référence, imaginaire, intuition, etc., nous fûmes brutalement projetés par Wilfrid Lemoine dans les espaces infinis de l'éthique et de la métaphysique, frustrés des réponses attendues. C'est là la difficulté et l'ambiguïté de *Rencontres*, qui opère dans le cadre des émissions religieuses. On ne peut que savoir gré au réalisateur Raymond Beaugrand-Champagne de nous faire mieux connaître des personnalités marquantes de l'art: leur démarche rejoint évidemment le spirituel. Guitet lui-même, très marqué par Teilhard de Chardin par exemple, le confirme: «Est-il bien compris que la peinture, avant d'être une esthétique, est un langage qui véhicule une éthique?» Et l'aventure picturale aboutit, «un beau jour, à la question: Qui suis-je? Où vais-je?» Mais à côté de cette interrogation sur la méthaphysique de l'art, il y a place pour l'art tout court. Une grande place laissée vide, une grande attente à combler pour tous ceux qui préfèrent, aux sempiternels jeux de ballons et de bâtons, la jonglerie avec les mots, les idées, les signes.

A quand, à Radio-Canada, l'émission de haute qualité consacrée exclusivement à l'art?

Monique BRUNET-WEINMANN

GROPUS 7

Un livre paraît, on lui colle une préface. La préface est en mesure de se livrer au jeu des conclusions car elle survole un nombre déterminé de pages. Son regard glisse d'un bout à l'autre d'un livre étalé. Mais présenter un groupe de jeunes musiciens en plein devenir, coller une préface à ce qui bouge, c'est parler d'un livre dont le nombre de pages n'est pas fixe, dont le dénouement, l'horizon si l'on veut, recule sans cesse devant la lecture, fuit à mesure que celle-ci avance. On ne le voudrait pas autrement car c'est certainement là une force pour les musiciens en question. Mais, d'autre part, c'est pour nous un empêchement à conclure.

Gropus 7 = Groupe + Opus. Le chiffre 7 est un chiffre mystificateur car, effectivement, le noyau de Gropus réunit quatre musiciens: Nicolas Desjardins, clarinette; Marcelle Guertin, piano; Anne Jalbert, flûte; Pauline Vaillancourt, soprano. Depuis son premier concert à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, en janvier 1975, Gropus s'est taillé une place de choix dans le milieu musical de Montréal. Citons, parmi d'autres manifestations, un concert donné dans la série des concerts de la Société de Musique Contemporaine du Québec, en décembre 1975, un concert au Musée des Beaux-Arts, au printemps de 1976, des représentations au théâtre Centaur, en 1977, ainsi qu'une émission radiophonique.

Le but de Gropus est avant tout d'interpréter la musique contemporaine. «Entendons par là les œuvres écrites à partir des années 60,» précise-t-il, lors du concert à la SMCQ. Il découle de cet objectif toute une série de conséquences dont Gropus a voulu assumer le poids. Notre époque est marquée par l'anéantissement des frontières de la création artistique. Le partage des arts avec toutes les perspectives rassurantes que cela pouvait comporter a donné lieu à une volonté fulgurante d'intégration des arts. Or, Gropus a, dès le début, éprouvé la nécessité de déborder les cadres strictement musicaux pour exploiter des éléments de théâtre. Ainsi, en collaboration avec le comédien Alain Fournier, Gropus a réalisé deux versions du *Pas de cinq* (1965) de Kagel, dont une est instrumentale et l'autre chorégraphique. Dans cette dernière, les exécutants incarnent diverses attitudes de colère, de vieillesse et ainsi de suite, et marchent à l'aide d'une canne, réalisant les rythmes de la partition avec le battement des pas et des cannes. Dans la version instrumentale, les exécutants se déplacent derrière un grand écran qui les sépare du public et jouent des instruments à percussion. Le public ne voit que l'ombre des exécutants bougeant sur l'écran. A l'aide d'un système de haut-parleurs répartis dans la salle, le déplacement des sons est comme traduit dans l'espace qu'occupent les spectateurs. Dans *Guide*, œuvre de Michel Gonneville, réalisé avec la participation du mime Gilles Maheu, Gropus intègre gestes et musique. Il se dégage une symbolique où se profilent tour à tour des œuvres musicales et le discours inaudible du geste. Gropus a aussi interprété des œuvres purement musicales, telles *Sequenza I* et *III* de Luciano Berio.

Dans tout ce qu'il entreprend, Gropus démontre une étonnante maîtrise de l'aspect strictement musical. Bref, des musiciens de tout premier ordre. Mais, lorsque Gropus cherche l'achèvement, le prolongement d'une œuvre contemporaine dans une expression théâtrale, l'idée perd de son unité première, de cette transparence indifférenciée qui doit l'investir. Le partage ressurgit précisément là où on voulait le chasser. Et cela tient essentiellement à ceci: la position et le regard du public vis-à-vis de l'objet musical n'a pas encore subi de remaniement aux mains de Gropus. La fonction de l'artiste, à l'intérieur du discours artistique, est encore à repenser, à raffiner jusqu'à ce qu'elle devienne à la fois une possession intime et le reflet en profondeur de notre temps.

Si notre description des activités de Gropus comporte cette dimension critique, c'est que nous accordons une réelle importance à ses efforts. Nous signalons le potentiel indiscutable que ce groupe sera en mesure d'exploiter, une fois qu'il se sera départi d'un certain académisme.

Robert RICHARD

TORONTO

VINCENT TANGREDI, UN PYGMALION A REBOURS

Pourquoi faut-il qu'une femme ne puisse pas mieux ressembler à un homme?
(Professeur Higgins[1])

Une exposition de l'artiste torontois Vincent Tangredi m'incite à reprendre pour mon article un titre déjà utilisé par Max Kozloff. Celui-ci, toutefois, a donné à ce titre un sens qui ne correspond pas à la fable puisqu'il s'agit, dans son étude, du corps humain devenu objet d'art[2]. Je suis frappé, par contre, par la précision avec laquelle Tangredi se conforme au mythe.

Les artistes dont il est question dans l'article de Kozloff ont, sans exception, pris leur propre corps comme support pour leur travail d'art alors que Pygmalion aurait sculpté une figure féminine pour laquelle il s'éprit d'amour. Tangredi, de son côté, a choisi comme sujet une jeune fille qui a simulé l'immobilité d'une statue avec tant de vérité que des gens entraient dans la galerie et la touchaient du doigt pour s'assurer qu'elle n'était pas en vie. De même, la statue de Pygmalion semblait à ce point vivante que l'on a dit que «l'art (du sculpteur) a caché l'art»; en ce sens, l'œuvre de Tangredi s'insère assez naturellement dans la réalité ordinaire de notre paysage urbain. Exposée en même temps qu'un mannequin de tailleur en métal brillant et d'un style très abstrait dans la vitrine de la Galerie Carmen Lamanna, à Toronto, c'est l'enseigne de la galerie, suspendue au-dessus de la porte, qui faisait toute la différence entre l'œuvre d'art et une sculpture qui pourrait servir normalement dans un étalage commercial d'une boutique de mode dans une rue quelconque.

Au titre de l'exposition, l'artiste ajouta l'explication suivante: Production du mâle séduisant — Partie A, et la jeune fille, au moment de se transformer en objet d'art, devenait du même coup une forme de nature sexuelle indéterminée. La chevelure coupée court et teinte en blond, un couteau — symbole phallique — pendu ostensiblement sur la hanche, elle fait à tout le moins soupçonner qu'elle pourrait bien être en réalité un homme travesti en femme. Impossible d'imaginer d'autres explications. Avec ses chaussures à semelles compensées en cuir plissé, ses collants noirs transparents, son couteau et sa T-shirt *Beau Gosse*, il (ou elle) évoque le rôle des conseillers cachés de la publicité dont le seul but est de nous provoquer en toute gratuité. On nous invite à réagir sexuellement, mais l'allusion perverse déclanche en nous des mécanismes de défense qui déterminent en fait notre réaction. Le personnage est efféminé, mais son attitude agressivement sexuelle n'est guère féminine, de sorte que l'on se demande s'il s'agit bien d'une femme.

Les finesses des distinctions linguistiques expliquent un des principaux aspects de l'œuvre. Tangredi s'est déjà intéressé au langage. Je me rappelle le mot *twone* (deux un) dans un ouvrage antérieur. C'est un jeu assez facile que de lier les mots de cette façon, mais cette unification demeure sur le plan de la forme. Les significations ne se joignent ni ne s'ajustent. Ce n'est pas un et demi, deux dans un ou quand il y en a pour un, il y en a pour deux. En fin de compte, cela ne signifie absolument rien. L'exposition poursuit l'équivoque du langage jusqu'à l'analogie la plus émotionnelle avec la réalité. Les premiers mouvements de la libido réagissent au regard des caractéristiques sexuelles secondaires, mais cette réaction même contient l'anticipation de l'union avec une personne du sexe opposé. Les interprétations peuvent être équivoques mais des compromis ne sont pas admissibles.

Semblablement, qu'un passant présume, à première vue, que le personnage (de la vitrine) est en cire, tient également à la manière d'appréhender les choses en se fondant sur les renseignements qu'elles nous fournissent sur elles-mêmes. D'une certaine façon, l'ensemble de la composition pourrait à la rigueur constituer un traité sur les diverses acceptions de la signification. La sculpture de droite exhibe des attributs féminins évidents mais elle manifeste, avec non moins d'évidence, sa condition de mannequin de tailleur en métal coulé. La photographie en noir et blanc qui est fixée au fond de la vitrine n'est qu'un morceau de papier sans relief mais elle fournit une image beaucoup plus convaincante de chair humaine; elle représente évidemment le personnage qui occupe le premier plan. Celui-ci montre qu'il est vraiment réel en changeant de pose à toutes les demi-heures; toutefois, le mannequin est, lui aussi, articulé et, à tout prendre, pourrait être mu au moyen de fils invisibles. A quoi tout cela nous mène-t-il? Et qu'en est-il des réactions de la libido? L'on sait que certaines personnes s'excitent à la vue de peintures ou de sculptures. Les psychologues ont même un mot pour qualifier ce genre de réaction: le pygmalionisme.

Le processus de l'analyse linguistique ne saurait indéfiniment échapper à ses conséquences humaines. Comme Tangredi était de passage à Halifax, certains voulurent, par de prudentes questions, sonder son engagement personnel. Ses dénégations furent claires et nettes. Il était parfaitement étranger à l'image qu'il produisait et s'offusquait fort de la confusion que l'on commettait.

C'est dans la culpabilité sexuelle que se trouve le sens profond de la légende de Pygmalion. Dans une société dominée par l'homme, les Grecs pouvaient se payer le luxe de rejeter sur l'objet du désir le pouvoir destructeur de ce même désir. Pymalion s'est réfugié dans l'art parce qu'il «craignait les nombreux crimes qu'occasionnent les femmes». Il était particulièrement effrayé par la conduite des Propoétides (les premières prostituées, s'il faut en croire cette histoire[3]). Il avait pu voir leurs clients changés en bêtes et les jeunes filles réduites en pierre. Par contre, Pygmalion convola avec l'image de la femme qu'il avait fabriquée, et les époux vécurent heureux. Naturellement, toute cette histoire relève du sectarisme masculin, mais Shaw se garde bien d'axer sa pasquinade sur une sexualité de mauvais aloi.

Nos conceptions actuelles ne sauraient nous autoriser à tenir la femme comme uniquement responsable de la mauvaise conduite de son complice, de sorte que la faute se retourne sur elle-même. Aux dires de Max Kozloff, un sentiment de châtiment volontaire se dégage de l'art corporel. Tangredi, quant à lui, évite de prendre parti. La statue de Pygmalion s'est animée afin que l'amour que l'artiste ressentait pour elle puisse être comblé; il faudrait peut-être penser que si Tangredi, dans sa composition, utilise le procédé inverse, c'est qu'il cherche un moyen de franchir la distance émotive de l'art.

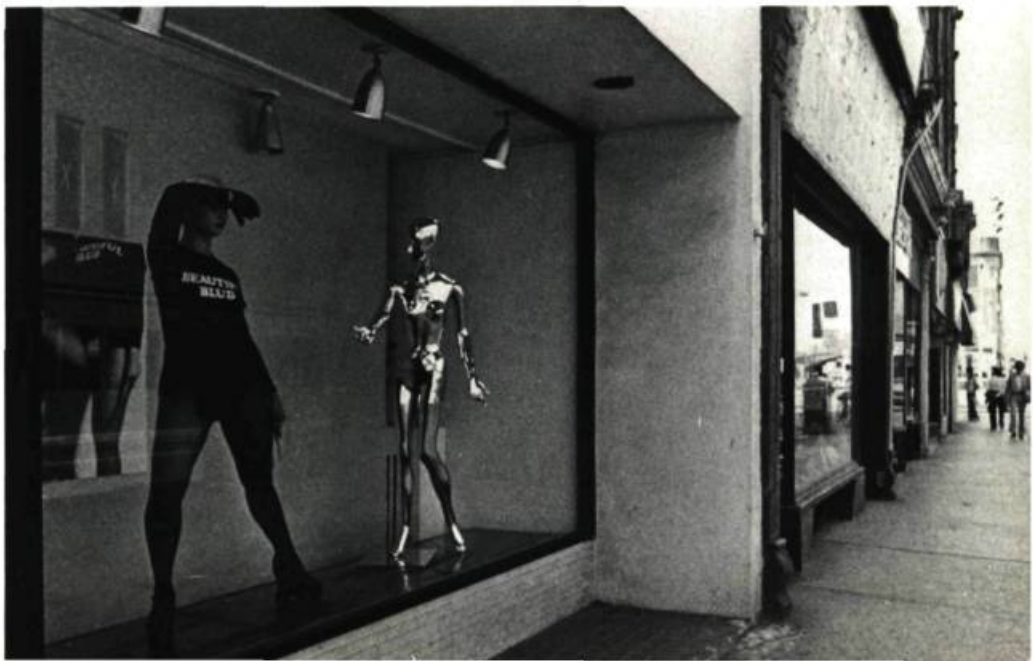
La représentation sexuellement ambivalente de cette spacieuse vitrine fait écho à la *Grande verrière* de Duchamp. Cette dernière œuvre a pris une connotation personnelle du fait que *Mar* et *cel*, premières syllabes des mots Mariée et célibataires, forment son propre prénom. Pour Duchamp, l'œuvre trouvait son accomplissement dans l'éclatement du verre. Dans celle de Tangredi, l'enveloppe vitrée est restée intacte — et ceci peut également constituer un douloureux symbole.

1. "Why can't a woman be more like a man?". Cette réplique se trouve dans *My Fair Lady*, film américain (1964) de Lerner et Loewe tiré de *Pygmalion*, pièce de George Bernard Shaw.
2. Max Kozloff, *Pygmalion Reversed*, dans *Artforum*, Novembre 1975.
3. Selon la mythologie grecque, il s'agit de jeunes filles d'Amathonte, ville de Chypre célèbre par le culte d'Aphrodite et d'Adonis, qui auraient eu l'audace de nier la divinité de la déesse de l'amour. Pour les punir, celle-ci fit naître en elles de tels désirs sexuels qu'elles durent, pour les assouvir, s'adonner à la prostitution. Finalement, elles furent changées en statues de pierre ou en rochers, on ne sait trop. [Note de la trad.]

Eric CAMERON

(Traduction de Geneviève Bazin)

4. Vincent TANGREDI
Beautiful Blud (Part A for the Production of the Attractive Male).
Toronto, Galerie Carmen Lamanna.



LES SENTIERS DE LA CRÉATION

Abstraction faite de l'agitation du Festival de Cannes en mai dernier — près de 40,000 professionnels du cinéma à l'affût les uns des autres — et de la complexité de sa programmation — une centaine de films par jour répartis dans une vingtaine de salles — tentons de dégager la part réservée aux films sur l'art.

Méfions-nous des apparences, surtout sur le marché du film. Mobilisant deux panneaux publicitaires devant l'hôtel Carlton, *Utamaro's World* (Akio Jissoji, Japon), s'inspirant de la vie du peintre et graveur japonais du 18e siècle, n'en est pas moins un médiocre film érotique. Quant à *C'est la vie, Rrose* (Hans-Christof Stenzel, R.F.A.), cette futile parodie de l'esprit dadaïste de Marcel Duchamp, dénuée d'humour, titube dans l'insipidité.

Côté courts métrages, *Stille Post/Le Téléphone arabe* (Ivan Steiger, R.F.A.) manque de persuasion: un enfant est-il en mesure de saisir la symbolique de la guerre dans une collection de timbres-poste? Avec *Rumble* (Jules Engel, États-Unis), essai d'art graphique, où formes géométriques s'imbriquent au rythme de variations chromatiques, nous sommes loin du génie de Norman McLaren. Par ailleurs, film achevé, *Visage* (Peter Foldes, France), conçu à l'aide d'un ordinateur du Conseil National de la Recherche du Canada, refait à rebours un portrait: jouant de sa flûte, un vieillard rajeunit progressivement; dès qu'il s'arrête, il redevient vieux, la larme à l'œil. Itinéraire temporel et biologique qui fascine le regard — les transformations sont à peine perceptibles — et incite à réfléchir sur la condition humaine. *Arte Tairona/Art tairona* (Francisco Norden, Colombie), en dépit d'un commentaire suranné qu'une simple note au début ou à la fin du film eût pu relever, capte néanmoins avec élégance les œuvres délectables des collections du Musée de l'Or du Banco de la Republica et des Indiens Koguis, descendants des anciens Taironas, en voie de disparition, habitant la Sierra Nevada de Santa Marta. Toujours en Amérique latine, Glauber Rocha a voulu rendre hommage à son ami peintre décédé, *Di Cavalcanti* (Brésil). Film à retenir non pas pour son introspection de l'art — une caméra portative ballottante effleure les œuvres — mais plutôt pour le lyrisme délirant et le rythme fiévreux qu'il dégage. Enfin, un brillant film de trois minutes allait retenir l'attention. *Küzdok/Lutte* (Marcell Jankovics, Hongrie) est une allégorie des rapports entre l'artiste et sa création. Rivaux, le sculpteur et son œuvre intervertissent les rôles et se confondent. Qui vaincra? Vigoureux match dont chaque seconde est fort éloquente.

Passons à la sélection officielle de longs métrages. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un film spécialisé, le film de Jean-Pierre Lefebvre accuse néanmoins une vive préoccupation pour le domaine pictural. *Le Vieux pays où Rimbaud est mort* (Canada) est une dénonciation de l'académisme du 19e siècle et de la fausse éducation artistique (visite guidée des élèves avec leur professeur au musée), ainsi que de l'art commercial (œuvres d'amateurs à Montmartre ou sur les quais de la Seine); et un hommage à Cézanne (visite d'Anne au musée ou transposition des *Joueurs de cartes* dans un bistrot parisien) et aux impressionnistes (prises de vues de la mer rappelant Monet). Pour sa part, *La Bible* (Marcel Carné, France), réalisé comme un film de fiction puisqu'il suit une intrigue dans un ordre chronologique, l'Ancien Testament, est entièrement illustré par les splendides mosaïques du 12e siècle de la basilique de Monreale en Sicile. Grâce à la caméra astucieuse sur échafaudage de Jean Collomb — les sinuosités des articulations architecturales nous sont épargnées — et d'un remarquable scénario, concis et semi-poétique, de Didier Decoin, *La Bible* dévoile ce qui n'avait jamais été vu à l'œil nu, certaines mosaïques étant situées à 40 mètres de haut! Film de facture classique, sur un thème passé de mode, *La Bible* est néanmoins une révélation: avec finesse et habileté, Carné a ranimé l'inanimé.

5

6

Reste la section Les Yeux fertiles, normalement réservée aux arts. Adaptation cinématographique trop littérale d'un sujet pourtant prometteur, *Le Portrait de Dorian Gray* (Pierre Boutron, France) enferme des personnages guindés dans une mise en scène figée. A l'opposé, décontracté, *Heinrich von Kleist* (Helma Sanders, R.F.A.), auteur de la *Marquise d'O*, prodigue les effusions du romantisme allemand. Après un générique se déroulant sur un tableau de Caspar David Friedrich, peintre dont le style imprègne tout le film, nous entrons d'emblée dans la folie d'un poète et dramaturge suicidaire. La complexité de ce personnage décadent, que seule la mort peut soulager, ainsi que ses liaisons ambiguës avec son entourage, nous valent de grandes envolées lyriques dignes du meilleur cinéma.

Du domaine littéraire, passons à celui de la musique. Oublions *Scott Joplin* (Jeremy Paul Kagan, Etats-Unis), film biographique du compositeur américain, efficace mais néanmoins banal. Et dommage que de belles interprétations et des voix sublimes (dont celle de Grace Bumbry), reproduites en son stéréophonique, ne parviennent pas à sauver cette performance nocturne d'*Aida* (Pierre Jourdan, France) au théâtre d'Orange: la caméra reprend toujours les mêmes mouvements, scrutant dans la pénombre des formes à peine perceptibles. Nous sommes loin de *La Flûte enchantée* de Bergman! Plus intéressant sur le plan cinématographique, *Beethoven — Tage aus einem Leben/Beethoven — Quelques jours d'une vie* (Horst Seemann, R.D.A.), fragmenté par thèmes, tente de démythifier le compositeur allemand. C'est donc un Beethoven inattendu qui nous est proposé: celui qui peine, celui qui souffre, l'incompris, le solitaire. Tandis que les images, dénuées d'esthétisme, s'accordent avec l'esprit du film, le spectateur, lui, demeure en appétit. Car comment nier ce que le cinéaste lui refuse: Beethoven n'a-t-il pas réussi à surmonter par son art le banal quotidien? On aimerait bien changer de niveau parfois et goûter l'autre versant de la vie du compositeur, non pas l'ordi-

naire, mais précisément ce qui permet de s'en affranchir: les moments privilégiés. C'est toutefois le divin Mozart, non Beethoven, qui nous les procurera. Clou du festival, *Mozart — Aufzeichnungen einer Jungend/Mozart — Journal d'une jeunesse* (Klaus Kirschner, R.F.A.), film monumental de quatre heures, est une œuvre novatrice. Il s'agit d'un semi-documentaire sur l'enfance et l'adolescence du compositeur autrichien, basé exclusivement sur la correspondance que Mozart entretenait avec ses parents, lue ou récitée, tantôt servant de dialogue, tantôt de commentaire, et entrecoupée de passages musicaux. D'ailleurs, le rythme du film tire sa lenteur, rarement atteinte à un si haut degré au cinéma, du mode épistolaire auquel il souscrit. Quant à l'image, d'une rigueur bressonnienne, elle relève de deux ordres: utilisation systématique du gros plan, où les personnages fixent la caméra, et prolifération des cadrages *non finito*, chaque vue étant toujours partielle et captée sous un angle inédit (comme la visite de Mozart aux ruines de Pompéi tournée, par la divergence et la multiplicité des perspectives, dans le style baroque). En dépit de son génie, le jeune Mozart, non reconnu, était forcé de voyager sans cesse — changer de cour, de ville, de pays — pour survivre. A travers ses déplacements, c'est la vie intérieure de Mozart, son inconscient et ses illuminations, que le cinéaste poursuit. Film éblouissant, le phénomène de la création y est perçu. On n'entend pas la musique de Mozart, on l'écoute, et pour la première fois. Car ici, nous sommes ailleurs: l'image devient auditive et l'œil se confond avec l'ouïe: l'immatériel est rendu sensible.

En somme, littérature et surtout musique sont bien représentées à Cannes. Grave lacune toutefois du côté des arts plastiques que le Festival aurait avantage à explorer. Pour prétendre à son titre, Les Yeux fertiles peuvent-ils vraiment s'en dispenser?

René ROZON

TERRE DES HOMMES

7

LE GRAND STYLE D'UN NOUVEL ESSOR

La France ne cesse de se renouveler. Ses traditions demeurent vivantes, moins par l'attachement qu'on leur porte — cela va de soi — que par le souci qu'on a de les transformer afin de les adapter aux réalités de l'époque.

L'âge technologique a pour le moins perturbé le monde des métiers d'art. Les avantages réels du progrès technique ont-ils appauvri la qualité de l'expérience humaine sur le plan de la création personnelle? Il semble que si, bien qu'il soit encore trop tôt pour établir des jugements définis. Quel que soit le verdict de l'histoire, il est certain qu'à l'heure actuelle un mouvement de retour à la nature s'ébauche et que la main de l'homme cherche à prendre sa revanche sur la machine.

Il y a deux ans, un rapport célèbre, préparé par M. Pierre Dehaye, membre de l'Institut et directeur des Monnaies et Médailles, fut remis au Président de la République. Ce rapport portait sur les difficultés des métiers d'art. Devant l'évidence de problèmes consternants, le Président Valéry Giscard d'Estaing reconnut la nécessité de mobiliser tous les moyens d'action pour donner une vie nouvelle «aux métiers d'art qui meurent» et charge le Gouvernement d'entreprendre la «réhabilitation matérielle et morale du travail manuel». Des mesures furent rapidement adoptées et publiées par décret, le 5 août 1976. «Elles concernent notamment la formation, la reconnaissance des qualifications professionnelles, le développement de la commercialisation et des exportations, la simplification des formalités administratives, l'aide à l'installation des artisans, l'établissement de plans destinés à accroître et à régulariser la participation de l'État à la sauvegarde et à l'entretien du patrimoine historique national, l'obligation, dans les programmes d'investissements public, d'une contribution plus fréquente aux productions d'art.

Des mesures sont inscrites en faveur des métiers éprouvant des difficultés particulières ainsi que pour *le stockage et l'utilisation des produits rares* nécessaires à l'exercice de certaines activités.

Des *institutions nouvelles* sont créées ou prévues: un Centre de documentation et d'information sur les métiers d'art, au Musée des Arts Décoratifs; un Centre de création artisanale au Centre Georges-Pompidou; un Institut national de la restauration auprès dn Secrétaire d'État à la Culture.

Enfin, deux mesures de caractère plus général ont été adoptées: 1. Un fonds d'encouragement aux métiers d'art a été créé; 2. Sa gestion a été confiée à une association reconnue d'utilité publique: la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art.

Sous le contrôle du Secrétaire d'État à la Culture et l'autorité du conseil d'administration (composé de représentants de l'État et de personnalités choisies en raison de leurs activités professionnelles, et présidé par M. Pierre Dehaye), la *direction administrative de la* S.E.M.A. est confiée au Préfet Jacques Gandouin.

Au cours de l'été, au Pavillon de la France de la Terre des Hommes, on a pu constater quelques-uns des bons effets du redressement qui est en cours. Six sections de métiers d'art furent présentées sous le patronage de la Société d'Encouragement aux Métiers d'Art, la coordination ayant été confiée à M. André Moreau. Dans les ateliers, le travail fait par les élèves des grandes écoles d'art française se distinguait non seulement par l'habileté manuelle mais par la qualité et l'amour du métier. L'originalité et la nouveauté étaient moins évidentes que l'habileté des artisans-ouvriers bons exécutants, bons copistes, bons techniciens, préoccupés par la notion d'achèvement dans l'exécution sans laquelle il n'est pas de création accomplie.

Un bon technicien doit sentir qu'il a autant de valeur qu'un bon créateur et qu'il est de beaucoup supérieur au soi-disant créateur. La plus spectaculaire des sections, la plus innovatrice également, fut celle des sculptures tissées de la nouvelle École d'Angers, de grandes tapisseries en relief conçues sur place dans un esprit vraiment contemporain.

Au Québec, le Rapport de la Commission d'Enquête sur l'Enseignement des Arts au Québec (Rapport Rioux) préconisait, en 1968, de telles réformes, l'enseignement des techniques devant être revalorisé à tous les niveaux de formation. Il semble bien qu'on n'ait pas encore saisi les dangers d'un encouragement à l'artisanat faussement folklorique, faussement naïf et rustique. Seul le tonnerre pourrait ébranler quelques certitudes confortables, et l'on ose ici parler de culture.

A. P.

PARIS

UN ALBUM SUR LA MAURICIE

Le Centre Culturel Canadien de Paris a présenté, tout récemment, un album d'art, *Frayère*, dont les sérigraphies ont été signées par Lucie Lambert et la prose par Yvon Rivard. Tous deux originaires de la Mauricie, ils chantent au gré des mots et à travers l'image, la sévérité d'une nature encore sauvage. Les surfaces tendues d'un tissu chamoiré brun de la reliure de cet album nous introduisent par ses reflets, et cela, avant même que nous ayons ouvert l'emboîtage, à cet univers aquatique que le titre nous suggère. La relation entre l'image et le texte, qui est souvent ténue dans ce genre de publication, est ici au contraire harmonieuse. La prose descriptive et naturaliste, dépouillée de toute emphase, semble trouver dans le trait énergique du dessin un écho correspondant. Le poète comme l'artiste se sont entendus autour d'un thème et ont accordé chacun leur forme de langage pour traduire un paysage rude et l'énergie de l'eau qui fait s'entrechoquer les billes de bois dans le cours de la rivière. Les images de bois, de l'eau, sont évocation d'un paysage local, d'une histoire du pays qui fait figure exotique de folklore mais dont on retrouve avec plaisir la description simple et émouvante dans cet album, tant à travers les mots que dans l'image. Le traitement du dessin aux hachures brusques, nerveuses, rend cette impression d'une force de la nature encore à l'état sauvage et indomptée. Lucie Lambert a en effet exploité la suggestion que présentait le jeu de l'eau qui s'avance et se retire sur la bille de bois pour élaborer une stylisation de la forme. Elle a retenu de l'observation de la rivière qui coule sur les rondins de bois, le motif des langues d'eau qui s'étalent sur les billes au rythme du courant. A peine transposé, le dessin de cette nature aquatique et sylvestre évolue depuis la première sérigraphie jusqu'à la dernière, graduellement, vers une schématisation dont on ne sait si elle débouchera sur l'abandon de la représentation du paysage initial ou si elle demeurera attachée à son modèle. On perçoit peu à peu cette progression vers une figuration de moins en moins fidèle quand on sent dans quelques-unes des planches qu'un rapport est établi de manière plus consciente entre le sujet représenté et ce que suggère certains espaces blancs du papier. Surtout, lorsque la composition est moins mouvementée et qu'elle s'apaise sur des correspondances plus subtiles entre le plan et la forme, entre le geste et le tracé du volume. Mais, la réalisation d'un projet de publication doit-il être le lieu d'une telle recherche graphique? Quand on songe à ce que suppose une entreprise de cette envergure, où l'exercice de plusieurs métiers d'art ont été conjugués pour parfaire la reliure

5. *La Bible*, de Marcel Carné, au Festival de Cannes.

6. *Mozart — Journal d'une jeunesse* de Klaus Kirshner, Les Yeux fertiles, au Festival de Cannes.

7. Au pavillon de la France à la Terre des Hommes (1977), l'exposition des Métiers d'Art Français. Ciselure du bronze. Un ouvrier, après coulage, exécute au ciseau et au marteau des retouches à une sculpture en bronze.
(Phot. Stanislas de Grailly, Société d'Encouragement aux Métiers d'Art)

8

comme l'impression, on ne peut que s'étonner qu'une jeune artiste n'ait pas choisi un autre médium, qui aurait permis une vérification plus immédiate de son évolution graphique. Car, le dessin de Lucie Lambert a la qualité d'être expressif, direct et énergique mais il est en prise avec le dilemme déjà connu par plus d'un jeune créateur, d'exister en soi ou de représenter. Cette hésitation, que l'on ressent surtout dans les dernières planches, aurait été moins évidente si le graveur avait travaillé avec le burin ou même à l'eau-forte, au lieu de la sérigraphie. Car alors, elle aurait gravé chacune des plaques tout en reconsidérant étape par étape la création des formes et en aurait forcé la définition formelle. D'ailleurs, le traitement du sujet par un graphisme hachuré était une invitation à graver l'image sur le métal. Mais, quand on ne peut plus discerner les valeurs réelles de l'art de la gravure et alors que les lieux d'exposition pour le jeune artiste sont rares, on ne saurait lui reprocher d'avoir le désir de mesurer ses capacités dans une réalisation où il a l'assurance de rencontrer des artisans au métier sûr, comme celui du relieur Pierre Ouvrard et du maître imprimeur Pierre Guillaume.

Louise LETOCHA

9

8. Lucie LAMBERT
Sans titre.
Sérigraphie tirée de l'album *Frayère*.

9. Au Festival d'Asolo: *Edvard Munch* de Peter Watkins.

ITALIE

ASOLO, LE LÉCHÉ ET LE VISCÉRAL

Irrévocables, de nouvelles tendances triomphent d'un match serré se déroulant au 5e Festival International du Film sur l'Art, à Asolo, du 28 mai au 5 juin dernier, et qui remettent en cause l'approche même d'un genre cinématographique des plus exigeants. Posons les questions essentielles.

Quelle doit être la teneur du discours? Problème épineux puisque la démarche la plus répandue consiste à donner la parole à l'artiste qui commente son œuvre. Hélas, les longues explications sont traîtres. Si elles permettent d'éclaircir ou de légitimer l'œuvre, elles n'en demeurent pas moins d'un mortel ennui. Tous les pays pèchent ici, et en particulier les États-Unis dont l'adepte le plus tenace de cette formule primaire est Michael Blackwood qui nous proposait un morne *Roy Lichtenstein* et un lamentable *Sam Francis*. (Si son *Claes Oldenburg, présenté l'an dernier*[1], est mieux réussi, c'est grâce à l'artiste qui, en se moquant de la caméra, parvient à se réchapper.) Car tout dire, ne laisser aucune place à l'imagination — le cinéaste en étant lui-même dépourvu — du spectateur, disséquer et décomposer l'univers des formes et ainsi le saisir de trop près, c'est commettre une impitoyable effraction contre la nature même du film sur l'art. Mais attention! Le contraire est aussi vrai. Articuler l'essentiel, émettre les grandes lignes d'une série d'œuvres revient à exprimer sans viser, exposer sans décrire, dévoiler sans pénétrer. C'est la tendance de la production belge dont Jean Cleinge est le chef de file. Ses deux films au programme, *Memling* et *Van Eyck, père de la peinture flamande*, comme ceux, moins heureux, de Greta Deses, *Les Constantes de l'art flamand ou Miroir d'une pensée: Jérôme Bosch*, ont essentiellement la même touche: une suite de belles images — comment peut-il en être autrement avec de tels chefs-d'œuvre — avec commentaire gentil. Or, le spectateur demeure en appétit: en vain attend-il le plat principal, car ici on ne sert que l'entrée. A effleurer l'art, plutôt que de s'y engager à fond, le cinéaste double le rôle du livre ornant la table du salon, mais avec handicap, la fixité des photographies offrant l'avantage au lecteur de se pencher à son aise sur certains détails.

Entre tout dire et ne pas dire assez, il reste pourtant une alternative: ne rien dire. Or, trois films allaient confirmer que le silence est d'or. *Folon, format 40/60* (Marc Mopty, Belgique) observe l'artiste créant une aquarelle, sur une musique des Pink Floyd, utilisée avec bonheur cette fois. Court métrage qui tire avantage des accidents de parcours — interventions d'un chat ou d'une mouche — avec une pointe d'humour, en plus d'utiliser à bon escient le ralenti pour le pinceau détrempé qui prend des allures phalliques. Attentifs, on participe de l'œuvre qui s'élabore sous nos yeux, sans un mot de l'artiste ou sans commentaire superflu. Formule qui sera également appliquée à des sujets plus complexes. Incisif et spectaculaire, *Georges Mathieu ou la fureur de vivre* (Frédéric Rossif, France) capte la fougue et les envolées d'un adepte de l'abstraction lyrique. Par l'utilisation judicieuse de trucages — ralenti, accéléré, marche arrière, etc. — le gestuel, explosant devant la caméra, nous est révélé dans son essence même. Mais l'éloquence se passe de tape-à-l'oeil. Discret et sensible, *Potters at work* (Marty Gross, Canada) décrit en quatre temps l'art de la poterie au Japon: ses fours, la préparation de l'argile, ainsi que deux familles (Ohta et Sakamoto) à l'œuvre. Film sobre, d'une qualité visuelle exemplaire, seuls les sons naturels y sont admis. Par son intensité, l'instant est riche de sens, et rien n'est plus saisissant que le geste gracieux de l'enfant, sous l'oeil attentif du père, caressant de sa main, comme l'aile d'un oiseau, le vase qui prend forme. Silence, temps, patience, concentration: quatre éléments hissant le rituel de l'art au niveau du sacré. Leur convergence atteint ici les sommets du documentaire.

Revenons sur terre pour aborder une autre catégorie de films, ceux qui s'attaquent à un problème artistique précis. Ici, une règle s'impose: maîtriser son sujet. Autrement, c'est la catastrophe. Or, *Escher, les avatars de la perception* (Han van Gelder, Hans Locher et Jonne Severijn, Pays-Bas) trahit l'irrésistible envoûtement d'un univers hallucinant. A l'exception de *Métamorphose*, œuvre qui se prête au travelling, tous les autres mouvements de caméra sont gâchés. Faute de discernement, l'art schizoïde d'Escher, ses méandres et labyrinthes intérieurs, sont bêtement et mécaniquement enregistrés. Par contre, *L'Art et la machine* (Adrian Maben, France), film illustrant leurs rapports depuis Leonard de Vinci jusqu'à nos jours, en passant par Duchamp, Picabia, Tinguely et autres, éclaire le spectateur. Il n'est pas sans écarts. D'une part, il cherche matière à angoisse auprès d'artistes stupéfiés, d'autre part, il ne choisit pas toujours leurs meilleures œuvres (comme les compressions de voitures de César). Mais l'interaction entre art et machine étant habilement menée, le film ne manque pas de brio. Maben connaît l'art de séduire et, comme dans son film antérieur, *Agam*[2], il parvient à nouveau à créer un document visuellement stimulant. Va pour les artistes vivants, qu'il est toujours fascinant de voir à l'œuvre. Mais, problème monstre, comment traiter d'un artiste disparu, le replacer dans son contexte et nous faire partager sa vie et son œuvre sans sombrer dans le cliché et la banalité? Trois beaux films, chacun à sa manière, allaient éviter les écueils de la biographie d'artiste.

A travers les pages du Journal d'un artiste maudit, Rob Mariouw Smit trace le *Portrait d'un grand peintre: Johan Barthold Jongkind* (Pays-Bas). Personnage instable, misérable, débauché et alcoolique, Jongkind prenait toujours la fuite. On suivra donc l'itinéraire complexe qui le conduit de Latrop, en Hollande, jusqu'à Grenoble, en France, où il allait mourir dans un asile d'aliénés, en passant par Paris, la Normandie, le Dauphiné et la Provence. Au-delà des images de son œuvre — peintre de l'instant, il est considéré comme un des précurseurs de l'Impressionnisme — et des lieux qu'il a habités et fréquentés, il se dégage de ce film, et c'est là son grand mérite, la destinée contradictoire de l'artiste, partagé entre un art serein et une vie tragique. *Egon Schiele* (Jean-Louis Fournier, France) ira encore plus loin. Non seulement on suivra l'évolution du style de l'artiste autrichien qui aboutira à l'expressionnisme, en passant par Klimt, Van Gogh, Lautrec et Rodin notamment, mais à travers elle, le cinéaste parviendra à percer la sensibilité de Schiele et les fondements de son œuvre. Aux antipodes de la tendance belge, décriée plus tôt parce qu'on demeure à la surface des choses, on entre ici de plein pied dans l'univers intérieur de l'artiste. A cela vient s'ajouter une image fort soignée: cadrage, montage et effets spéciaux sont impeccables. Fournier, qui nous avait donné un suave *Klimt et l'Art Nouveau*[3], suivi d'un déplorable *Bauhaus*[4], redore ici son blason. Face à l'œuvre, il garde ses distances; elle respire donc, et s'impose progressivement au spectateur. D'une belle facture, ce film atteint le viscéral en allant

au coeur de l'affliction de l'artiste. Phénomène analogue pour le film novateur de Peter Watkins, *Edvard Munch* (Norvège). Le genre est inusité. Ni film de fiction, bien qu'il s'agisse d'une reconstitution avec décors et personnages réels, ni documentaire au sens strict, il s'agit plutôt d'un semi-documentaire de style télévisuel — les personnages, qui ne sont pas des acteurs professionnels, s'adressent à la caméra sur un ton hésitant comme s'ils étaient interviewés, et la trame narrative est discontinue, saccadée par le recours systématique au montage parallèle —, où la narration anglaise, écrite et dite par le cinéaste en voix sur dialogue, comprend plusieurs passages du journal de Munch, ainsi que des citations de ses contemporains. Commentaires, dialogues et sous-titres, alternant ou se chevauchant, tissent la trame complexe d'une époque (Munch naît en 1863) à Christiania, aujourd'hui Oslo. Essai politique et social qui nous montre à la fois une société bourgeoise et répressive, à dominante puritaine et provinciale, et la bohème des cafés et des milieux intellectuels qui tentent de s'en affranchir. Trop long et répétitif, ce film ambitieux de près de trois heures gagnerait à réduire de moitié le climat dans lequel œuvre Munch et, ainsi, à dégager et à rééquilibrer la part réservée à sa création. Néanmoins, Watkins a réalisé ici, avec rigueur et sur belle pellicule gris-bleue, un portrait d'artiste pénétrant. L'un des premiers expressionnistes en Occident, Munch, admirablement interprété par Geir Westby, œuvre dans un milieu étouffant. Sa solitude, ses angoisses et son désespoir nous sont rendus par les retraits dans l'ombre, la méfiance et les regards furtifs de son entourage. Ainsi, grâce à une mise en scène tout en nuances, Watkins restitue la pureté et la détresse des tableaux de Munch.

Il serait hâtif et injuste de conclure sans souligner l'hommage que rendait le Festival à Henri Storck en projetant, en présence du cinéaste belge, son long métrage *Rubens*. Bien que réalisé en 1948, *Rubens* n'a pas vieilli et demeure un modèle du genre. Didactique, il nous introduit, par le recours à la schématisation graphique, à l'analyse dynamique de l'univers formel du peintre. Rythmique, il reproduit la vie fourmillante et exaltante des tableaux. Esthétique, il capte habilement l'œuvre peinte dans ses meilleurs passages, en nous transmettant le goût et l'esprit du style baroque. Procédés qui débouchent sur la véritable sensualité du peintre flamand. Si *Rubens* est une expérience totale, Henri Storck est donc un précurseur, puisque la tendance actuelle consiste précisément à donner de l'épaisseur au film sur l'art.

Finies les belles images, vaines et insignifiantes. Abolissant gratuité et dilettantisme, le film sur l'art fait peau neuve. Freudien, il est plus profond dans ses intentions, plus intense et plus convaincant dans ses prolongemets. Il ne rejette pas la beauté, mais matée, il la perce désormais. Revalorisé, le film sur l'art est devenu métaphysique.

1. Cf. René Rozon, *Le Rétro à Asolo*, dans *Vie des Arts*, Vol. XXI, N° 84, p. 72.
2 et 4. Ibid.
3. Cf. René Rozon, *Le Charme discret du Festival d'Asolo*, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 81, p. 76.

René ROZON

en bref...

MUSICANADA: FESTIVAL DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE A LONDRES ET A PARIS

Musicanada, le premier festival de musique exclusivement canadienne à avoir lieu en Europe, se tiendra à Paris et à Londres, en novembre de cette année. Cinq ensembles canadiens importants exécuteront des œuvres de trente-deux compositeurs canadiens contemporains.

Le Canadian Brass, les Festival Singers, le Quatuor Orford, le Quintette à vent du Québec et la Société de Musique Contemporaine du Québec participeront à ce festival. De plus, Mario Bernardi dirigera l'orchestre symphonique de la BBC à Londres, avec Robert Silverman, pianiste, comme artiste invité, et Pierre Hétu dirigera le nouvel Orchestre Philharmonique de Paris, avec le duo de pianistes Bouchard et Morisset. Le compositeur Gilles Tremblay dirigera une de ses propres œuvres à ce concert.

Ces concerts seront présentés à St. John's, Smith Square, à Londres, entre le 4 et le 15 novembre, et à la Salle Gaveau, à Paris, entre le 10 et le 17 novembre. Pierre Hétu et le nouvel Orchestre Philharmonique de Paris joueront dans la grande salle de Radio-France.

LA COUVERTURE DE NOTRE DERNIER NUMÉRO

Des lecteurs s'interrogent sur le sens de l'aquarelle, à la fois réaliste et surréaliste, qui se trouve sur la couverture de notre numéro 87. Il s'agit d'une page d'un carnet de croquis dans lequel George Heriot s'est amusé à reproduire la double silhouette des rives du Saint-Laurent que côtoyait le navire qui l'amenait au Canada. Ce carnet, qui mesure un peu moins de 5 pouces sur 10, est conservé au Musée McCord. L'aquarelle représentant Montréal vu de l'Île Sainte-Hélène, utilisée dans l'annonce Rougier, en page 4 de la couverture, se trouve dans le même carnet.

Heriot (1766-1844), qui dirigea la poste canadienne de 1799 à 1816, est l'auteur d'une *History of Canada*, dont seul le premier volume a paru (Londres, 1804), et de *Travels through the Canadas* (Londres, 1807) illustrés par lui.

J. B.

Timo SARPANEVA
Suomi.

QUELQUES PEINTRES CANADIENS CONTEMPORAINS A L'ÉTRANGER

Le Ministère des Affaires Extérieures fait circuler, à l'étranger, une importante exposition intitulée: *Peintres Canadiens Contemporains*. Elle comprend des œuvres de sept peintres qui se sont révélés des chefs de file dans leur domaine: Claude Breeze, Gershon Iskowitz, Charles Gagnon, Guido Molinari, Paterson Ewen, Ron Martin et John Meredith.

Les vingt et une toiles de cette exposition proviennent toutes de la collection de la Banque d'Oeuvres d'Art. Créée en 1972, la Banque a pour mission de découvrir et d'aider les artistes canadiens contemporains en achetant de leurs œuvres ainsi que d'organiser des expositions publiques d'œuvres d'art canadiennes à travers le pays. C'est la première exposition internationale de la Banque.

Les tableaux ont été choisis conjointement par la Banque et la Direction des Affaires Culturelles du Ministère. M. Geoffrey James indique, dans son introduction au catalogue, les critères de leur choix: «Au-delà de similitudes formelles évidentes, nous avons cherché des artistes dont le travail constitue une approche vivante, cohérente et personnelle de la pratique de la peinture. La seule restriction était que les œuvres devaient provenir de la collection de la Banque des Oeuvres d'Art et pouvoir circuler sans danger.»

La première exposition aura lieu au Centre Culturel Canadien de Paris. L'an prochain, elle sera montrée dans des centres importants de Nouvelle-Zélande et d'Australie. En 1979, elle entreprendra la tournée des galeries européennes.

UN AUTRE PRIX POUR JAMES BORCOMAN

Cette année, le prix de la Photographic Historical Society de New-York a été attribué à James Borcoman, conservateur de la Photographie à la Galerie Nationale du Canada, pour la réalisation du catalogue de l'exposition *Charles Nègre, 1820-1880*.

Rappelons que l'ouvrage de M. Borcoman a aussi reçu le prix d'excellence de l'American Institute of Graphic Arts, en 1976, ainsi qu'un autre d'excellence en typographie du New York Type Directors Club (1976). Il a été publié par la Galerie Nationale du Canada.

FORME ET FONCTION DE LA PORCELAINE ET DU VERRE

Rosenthal China du Canada a pour politique d'attirer les meilleurs artistes et concepteurs du monde vers le domaine de la porcelaine et du verre.

A cet égard, *Suomi* constitue un nouveau succès. Conçu par le Finlandais Timo Sarpaneva, *Suomi* a décroché la médaille d'or du Président de la République Italienne à l'Exposition de céramique de Faenza, en 1976. La principale ambition de Sarpaneva est de créer des objets qui, selon les meilleurs critères, associent art et fonction. Dans cette création, il est parvenu à unir la douce translucidité de la plus fine porcelaine au charme sensoriel du métal. Les formes courbes et organiques de l'ensemble réalisent l'intégration de l'art et de la vie quotidienne.

Les ouvrages de Sarpaneva expriment la froide clarté des paysages de Finlande et la prédilection presque innée de l'artiste pour les matériaux.