Document generated on 07/14/2025 5:21 p.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Art-actualité

Volume 18, Number 71, Summer 1973

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57829ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1973). Review of [Art-actualité]. *Vie des Arts*, *18*(71), 70–83.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1973

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

art-actualité

TORONTO

A L'ART GALLERY OF ONTARIO: JEAN HUGO

Une affirmation est devenue aujourd'hui courante, celle de parler de *la peinture traditionnelle*, entre laquelle et la leur propre les artistes contemporains auraient creusé un gouffre, sans possibilité de retour. Cette affirmation résulte bien souvent d'une envie à l'égard des oeuvres réalisées par les maîtres; pour Nietzsche, le dédain est la flèche du désir vers l'autre bord.

Il est difficile de définir la peinture traditionnelle, puisqu'elle comprend tout; mais en réalité ce qu'elle représente s'identifie plutôt à un art contemplatif, qui est un art de toujours. Pour beaucoup, la peinture contemplative, la peinture d'un Fra Angelico qui nous baigne dans sa lumière, s'oppose aujourd'hui à la peinture active, non pas tellement d'ailleurs à la peinture qui serait en voie de disparition, mais à cet « art du corps » qui aurait poussé Van Gogh à se couper une oreille pour la porter chez une prostituée. Un jeune peintre viennois, mort martyr de cet art à l'âge de 29 ans, n'a-t-il pas mutilé son corps pour le faire photographier après l'avoir entouré de bandelettes?

Sommes-nous arrivés à un terme où, comme le rappelait récemment un critique, la question n'est plus de savoir si l'empereur n'a plus de vêtement, mais si, sous le vêtement, il y a encore un empereur. Ainsi l'oeuvre de Jean Hugo, qui atteint l'homme au plus profond de lui-même, ressurgit à la lumière; elle est de ces oeuvres dont une époque, qui a mécanisé jusqu'à l'amour, a soif.

Jacques Maritain rappelait avec justesse qu'il y a, d'un côté, les fils de la Musique, les créateurs qui peuvent être en même temps de parfaits artisans, et, d'autre part, les fils de la Technique, les professionnels qui peuvent aussi être de mauvais artisans. Jean Hugo se range parmi les fils de la Musique. Il fut très lié avec les poètes et les peintres surréalistes, tous en général d'excellents techniciens, mais dont le délire assez souvent calculé n'écarte pas toujours la recette. Jean Hugo a baigné son rêve dans un rayon qui vient d'ailleurs, un rayon qui nous purifie et nous anime. Ce rayon traverse la nature qui manifeste ainsi le respect du regard qui l'a contemplée, respect devant la nature qui a pu être comparé à celui des Chinois ou de Brueghel.

Dans ses oeuvres plus anciennes Jean Hugo s'était plongé dans le fantastique; c'est l'époque où les morceaux de la terre qu'il recrée devant nos yeux sont habités par des centaures ou des licornes; celles-ci sont éclairées par une lumière qu'adoucit une brume, elle-même produite par la respiration d'arbres dont les troncs et les branches défoliés se déploient comme des poumons. Dans *Le Café, la nuit (1926)*, si les consommateurs attablés se profilent dans l'irréel, en revanche le faisceau lumineux que laisse passer une petite lucarne sur le fond d'un mur noir projette la réalité la plus tangible de ce nocturne.

Dans la suite, c'est le monde quotidien, sans aucun symbole, que nous aurons devant nous; mais ce monde directement regardé, sans aucun intermédiaire, deviendra le rêve le plus hallucinant; ainsi, cette *Rue à la chaise, Estartit (1953)*, entre des maisons à la fois vivantes et transfigurées, cette rue où une chaise abandonnée sert de support à une nappe, dont les amples plis semblent préparés pour on ne sait quelle mystérieuse cérémonie d'incantation. Dans *Ramsgate (1959)*, les façades, métarmorphosées par un soleil qui ne marque plus les heures, se haussent côte à côte, comme des topazes, des opales ou des rubis.

Suprême aboutissement de la fusion du réel et du surréel, c'est lorsque Jean Hugo nous montre l'homme tentant d'établir une communication avec son Créateur. Dans la villa de Meudon se trouvait un *Ermite de Meudon (1933)*; à l'abri d'un bosquet dans un creux de terrain, qui forme une petite cellule comme celle d'une abeille dans son alvéole, l'homme agenouillé travaille patiemment pour que s'écoule le miel de son oraison. Dans *La Fontaine miraculeuse de Kerinec (1931)*, le peintre nous fait deviner le jaillissement d'une eau captée le long d'une allée automnale et que protège une niche de pierre.

Jean Hugo aime les sources et les bois, non pas uniquement pour leur secret et leur fraîcheur; mais parce qu'ils constituent des éléments de ce vrai paganisme qui attendent une bénédiction.

Depuis de nombreuses années, la peinture vit dans la hantise du tumulte et de ses manifestations; elle se veut dans l'état d'une nébuleuse qui porte en gestation tous les mondes. Projet ambitieux et parfois simpliste! La véritable audace ne consiste-t-elle pas aujourd'hui à laisser l'action s'apaiser, à mettre entre la pensée et le mouvement de la main la lenteur d'une distillation spirituelle? L'homme commence à ressentir, dans sa vie, le besoin de ralentir le temps; et la peinture, elle aussi, veut redécouvrir cette suspension du temps. C'est ce qu'ont fort bien compris Richard Wattenmaker et l'Art Gallery of Ontario en consacrant à Jean Hugo une exposition — du 18 mai au 27 juin.

Jean MOUTON

LA GALERIE AGGREGATION

Le quartier de Front Street, à Toronto, est un des plus intéressants de la ville. Il garde, malgré la présence des centres St-Laurent et O'Keefe, un caractère très victorien; les façades de brique peinte de ses anciens entrepôts y témoignent d'un temps où Toronto était une ville britannique, comparable (par l'architecture comme par le protestantisme militant) à Glasgow ou à Belfast plus qu'aux métropoles nord-américaines. C'est dans ce quartier que se dressent le vieux marché couvert St-Laurent, et le remarquable Gooderham Building (en forme de fer à repasser) dont le mur occidental est maintenant peint de couleurs vives par les soins de Dan Solomon. C'est dans ce quartier que se trouve depuis plus de quatre ans la Galerie Aggregation, fort originale parmi les galeries de peinture de Toronto, et non seulement par son emplacement inhabituel (loin de Yorkville . . .). La Galerie Aggregation a quitté ses anciens locaux de Jarvis Street à l'automne dernier, mais elle est demeurée fidèle au quartier, puisqu'elle s'est installée 83, Front Street Est, précisément dans un de ces anciens entrepôts

Le peintre Jean HUGO.
(Phot. Claude O'Sughrue)

Jean HUGO
L'Ermite de Meudon, 1933.
Détrempe sur toile; 10¼ po. x 13¼, (26 x 33.6 cm.)
Coll. Jacques Maritain.

à la glorieuse façade ornementée.

L'originalité de cette galerie tient d'abord à sa politique. Elle entend montrer les oeuvres de « jeunes artistes canadiens ». Lynne Wynick, qui anime la galerie en compagnie de David Tuck, nous explique qu'il s'agit de nationalisme bien entendu et non de chauvinisme: les artistes représentés résident en principe au Canada; peu importe d'ailleurs qu'ils s'y trouvent depuis quelques mois ou de nombreuses années. L'essentiel est que leur oeuvre reflète l'influence du *milieu canadien*, qu'on y puisse lire la trace de l' « environnement » canadien, soit naturel, soit culturel et idéologique. Quant à la «jeunesse, » elle n'est pas davantage affaire d'état-civil; il convient simplement que ces artistes ne soient pas connus, établis, lorsqu'ils commencent d'exposer à la galerie. Contrairement à ce qui se passe dans la plupart des galeries, les artistes ne sont ici liés par aucun contrat; ils sont donc libres de partir ou d'exposer ailleurs à tout moment. La galerie à son tour tire un avantage de cet arrangement, car elle évite ainsi le risque de devenir prestigieuse mais trop exclusive, de ne s'attacher que quelques noms dont la liste ne saurait guère se renouveler ou s'allonger que très lentement au fil des années.

Jusqu'à présent, le bilan de la galerie nous semble extrêmement positif. Jamais les oeuvres d'un artiste n'ont été rejetées faute de place ou de temps. Les nouveaux locaux de Front Street en particulier permettent d'abriter simultanément une exposition courante, un coin pour les oeuvres d'art graphique et un choix des artistes habituels de la galerie au sous-sol. L'éclectisme préside à la sélection, mais on remarque une prédilection marquée pour certaines tendances. Ainsi, l'hyper-réalisme: citons le nom de Bruce St. Clair, qui peint des paysages du Nord-Ontario dans un style « réaliste magique » hallucinant; personnellement, ses tableaux nous semblent très supérieurs aux oeuvres récentes de Ken Danby, par exemple. Citons encore David Barnett, voisin de l'hyper-réalisme puisqu'il part de l' « album de famille » et vise à reproduire le flou de la photographie, mais dont les ambitions fort intéressantes nous paraissent insuffisamment réalisées. Parmi les autres mouvements bien représentés à la galerie, mentionnons la tendance à l'abstraction, la variation sur le pop art; à un moindre degré, le minimalisme. Particulièrement remarquables sont les peintures acryliques sur plexiglass de Gabriele Abel (jeune femme d'origine tchèque) à la technique pointilliste, aux couleurs éclatantes, aux formes pures inspirées de coquillages et de figures géométriques; les *abstractions de paysages* du Torontois Bob Jordan, qui, après une période de purs aplats, manifestent à nouveau un élément plus expressif sinon expressionniste dans le coup de pinceau; l'oeuvre de Robert Sinclair, artiste des Prairies dont le chemin a curieusement croisé celui de Jordan, et qui a une prédilection pour le thème épuré de la route, qu'il traite en aquarelle et en sculpture de plastique; les gravures d'Ed Bartram (né à London) qui sont essentiellement des détails très agrandis de lichens ou de veines rocheuses et qui composent des paysages microcosmiques. Le *paysage*, soit sous sa forme (hyper) réaliste, soit sous sa forme quasi abstraite, constitue une des préoccupations majeures de la galerie, qui, à l'heure où ces lignes seront publiées, aura sans doute réalisé son projet d'une exposition de printemps consacrée au *Paysage canadien* et à laquelle auront précisément participé Sinclair, Jordan, Bartram, peut-être Sylvia Palchinski, qui incarne une tentation plus fantaisiste, proche parfois d'une Joyce Wieland, réalise des tableautins malicieux et naïfs d'où s'échappent des reliefs de nuages sous plastique, et ne craint pas la satire politique et sociale.

A long terme, l'ambition de Lynne Wynick et de David Tuck consisterait à donner des « jeunes artistes canadiens » une image aussi complète que possible, et à contribuer à les faire connaître tant au Canada qu'à l'étranger. Il conviendrait à cette fin que la représentation géographique des artistes soit plus variée, car à l'heure actuelle elle est disproportionnée (quoique de façon bien compréhensible) en faveur de l'Ontario. Seuls viennent de l'Ouest Robert Sinclair et Sylvia Palchinski, tous deux nés dans la Saskatchewan et exposant fréquemment dans l'Alberta. Il faudrait donc davantage d'artistes de l'Ouest canadien (ils auraient d'ailleurs des chances d'être formellement et thématiquement plus « canadiens » que d'autres) et aussi de l'Est canadien, Québec et Maritimes. D'autre part, la galerie aimerait recruter davantage de réalistes; la raison ici encore est sans doute double: il s'agit d'un courant qui importe aujourd'hui, et le contenu canadien y serait naturellement mis en valeur. La diffusion serait ensuite assurée non seulement par des expositions, mais aussi par des programmes éducatifs où jouerait un grand rôle la collection de diapositives que la galerie a d'ores et déjà commencé à constituer systématiquement pour servir à la défense et illustration de ces artistes.

Ajoutons que la galerie s'intéresse aussi bien aux oeuvres d'art réalisées en verre, en tissage, en poterie, qu'aux tableaux, sculptures et gravures ou dessins. Les animateurs jugent que les *arts appliqués* ont tendance à être maltraités de ce côté-ci de l'Atlantique, n'ont pas conquis un statut équivalent à celui des oeuvres d'art *pur*. D'ailleurs, montrant de jeunes artistes, la galerie s'adresse à un public extrêmement varié mais dans l'ensemble jeune lui-même, et qui, ayant des moyens financiers limités, peut être davantage tenté par l'achat de telle oeuvre dite (bien à tort) d'art *appliqué*. Citons notamment les sculptures en céramique de Michael Davis, les tissages de Tony Tudin et d'An Whitlock, le verre soufflé à la main de Michael Robinson, les très purs objets d'acrylique de Dik Zander. Parmi les oeuvres d'art graphique, n'oublions pas les compositions extrêmement attachantes de Doreen Foster, enneigées de bleu et rappelant curieusement le fantastique de rêve des livres pour enfants 1900.

Jean-Loup BOURGET

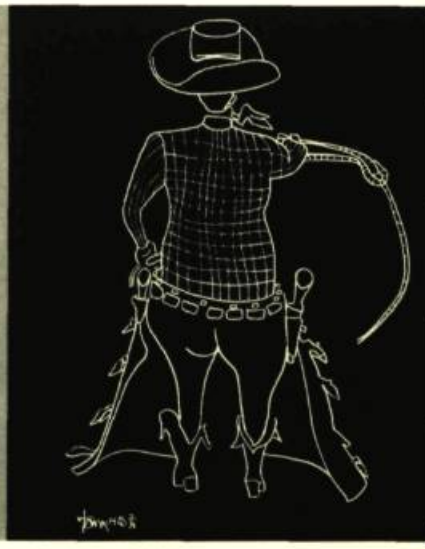
EVERTON ET TOWN A LA GALERIE MAZELOW

La Galerie Mazelow de Toronto présentait récemment une exposition conjointe des sculptures sur bois de William Nathaniel Bird Everton et les dessins que celles-ci inspirèrent à Harold Town.

William Everton (1881-1962), artisan autodidacte de Toronto, consacra à la sculpture sur bois tous les loisirs que lui laissèrent les divers métiers qu'il exerça pour subsister. Il fut, entre autres choses, pompier de la Ville-Reine, au cours des années de la crise. Ses voyages dans l'Ouest, les héros et légendes de cette époque lui inspirèrent la plupart de ses thèmes, et l'exposition offre une suite impressionnante de chefs indiens, sur un pied

La Galerie Aggregation fait peau neuve à Toronto.
(Phot. Mike Dobel)

William EVERTON
Cowboy.
Sculpture sur bois.
Toronto, Galerie Mazelow.



Harold TOWN
Cowboy, 1972.
Dessin d'après l'œuvre d'Everton.
Toronto, Galerie Mazelow.

de guerre, auréolés de plumes et l'arc bandé; d'intrépides cow-boys ou encore des officiers de la Gendarmerie Royale, malicieusement réduits à des tailles de gnomes face à leurs protagonistes! De nombreux pompiers sont aussi reproduits fidèlement et parfois de manière très satirique, sans oublier quelques jolies filles d'Ève; parmi celles-ci, une *Danseuse espagnole avec serpent*, aux volumes fort incurvés, projette éloquemment une sensualité des plus expressive.

Harold Town découvrit les sculptures d'Everton chez divers antiquaires de Toronto et il parvint à en rassembler une importante collection — une cinquantaine de pièces — dont il est conjointement le propriétaire avec la Galerie Mazelow. La panoplie de personnages créés par le sculpteur fascinèrent Town et lui inspirèrent une suite de dessins où l'artiste a su capter, sans les trahir, l'esprit et les traits spécifiques de l'oeuvre d'Everton. Sculptures et dessins sont juxtaposés: s'y retrouvent la même expressivité, un dynamisme et un sens de l'humour qui coule de source.

Cette exposition conviait à la fête tous les aficionados, petits ou grands, qui ont rêvé du Far West, et ce, bien avant l'avènement des *Western Spaghetti* de Sergio Leone!

Alma de CHANTAL

SCULPTURE FIGURATIVE DE JOHN LIM

La sculpture contemporaine comporte de nombreux exemples d'artistes pour qui la figure humaine peut encore être exploitée en tant que thème sculptural et en relations d'espace et de volumes. L'oeuvre de John Lim manifeste cette conviction.

Lim utilise différentes techniques, ainsi que différents supports: borinte ou pierre calcaire ou pierre de savon. Il s'attache à rendre ses figures par une orientation très étudiée des membres et des différentes parties du corps, ainsi que leurs relations axiales de l'une vis-à-vis de l'autre.

Dans *Seated Nude*, l'organisation des axes formés par les jambes, les bras et la tête est savamment construite.

John Lim, d'origine chinoise, semble avoir intégré à son art plusieurs tendances, par exemple l'apport de la sculpture esquimaude dont il est très près.

Durant les années 1961-1964, Lim a travaillé et exposé ses oeuvres en Angleterre. En 1964, il émigrait au Canada et habite, depuis, à Toronto. Il a participé à plusieurs expositions de groupe dans les années soixante et a tenu deux expositions particulières, une à Toronto et l'autre à New-York.

A Montréal, on peut voir ses oeuvres à la Galerie Gauvreau, qui en tient de façon permanente.

Françoise Le GRIS

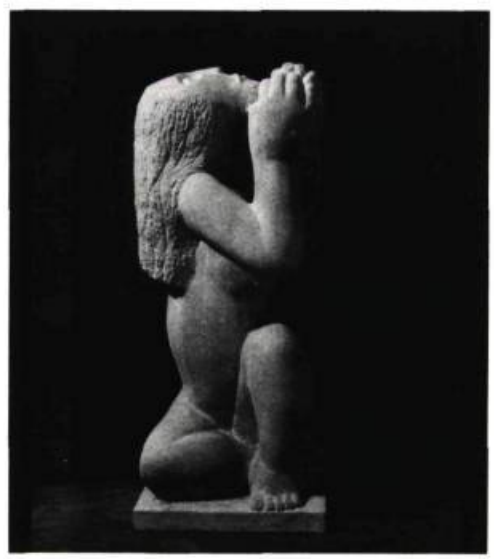
PARIS

LE CANADA AU MUSÉE D'ART MODERNE

Une importante exposition, *Canada Trajectoires 1973*, reflètera les toutes dernières tendances de l'art canadien au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 14 juin au 28 août 1973. L'exposition comprend cinq sections; elle englobe la participation de nombreux groupes et artistes répartis à travers le pays, dont voici un aperçu: peinture-sculpture (West Coast Independents, Image Bank, de Vancouver, General Idea, de Toronto, et Point Zéro, de Montréal); céramique (le groupe Funky de Régina); film (La Cinémathèque du Pacifique, de Vancouver; la Canadian Filmmakers Distribution, de Toronto; La Cinémathèque Québécoise et l'Office National du Film, de Montréal); et, enfin, vidéo (A Space, de Toronto, Nova Scotia College of Art and Design, d'Halifax, Société Nouvelle et Vidéographe, de Montréal).

L'idée de cette exposition s'est concrétisée à la suite d'une visite au Canada, l'an dernier, de Pierre Gaudibert et de Suzanne Pagé. Elle est présentée par le Groupe ARC (Art/Recherche/Confrontation), une section du Musée d'Art Moderne, et, après la Suède, constitue le deuxième volet de la série *Nouvelles Tendances*, qui exige que les participants n'aient jamais antérieurement exposé en Europe. L'exposition est financée à part égale entre le Conseil des Arts et les Affaires Extérieures du Canada. Elle est organisée sous la direction de Suzanne Rivard-LeMoyne, avec la collaboration de Luke Rombout et de Penni Jaques, tous du Conseil des Arts. Le commissaire, Alvin Balkind, est directeur de la galerie d'art de l'Université de la Colombie-Britannique, à Vancouver. La sélection des participants et la publication du catalogue ont été confiées à Normand Thériault, membre du Groupe de recherches en administration de l'art, à l'Université du Québec.

René ROZON



John LIM
Nu assis.
Calcaire.
Toronto, Galerie Shaw-Remmington.

DYNAMISME DU CENTRE CULTUREL CANADIEN DE PARIS

Foisonnante activité du Centre Culturel Canadien de Paris en ce premier trimestre de la saison parisienne, après la très importante exposition consacrée à Jean-Paul Riopelle, durant plusieurs mois, car le Centre a, depuis, réalisé sept nouvelles expositions; celles des sculpteurs Philippe Scrive et Pierre Heyvaert; des peintres Marcelle Ferron, Tom Forrestal, Seymour Segal, Murielle Parent, et d'un ensemble de travaux du Graff.

« Mes thèmes? », écrit Philippe Scrive. « Le rêve, l'imaginaire. Il faut inventer, l'invention est mon dada, la forme pour la forme ne me suffit pas. » Et en effet, chez Scrive, les formes rejoignent un certain esprit imaginaire et surréel. Employant de gigantesques tubes en chlorure de polyvinyle, de couleurs différentes, sortis directement de l'usine et véritables tuyaux d'orgue, qu'il travaille au chalumeau à air chaud, il façonne des sculptures qui prennent des allures mélangées d'hommes, de totems, d'arbres, souvent d'une ironie qui, par exemple, dans *Les Juges*, cache une inquiétude sociologique et métaphysique qui est peut-être sa véritable nature.

Pierre Heyvaert, de son côté, a exposé des sculptures aux plans triangulaires peints qui, en même temps, par l'emploi des vides, se trouvent directement intégrés dans l'espace et qui, par les couleurs, dans un certain ordre assemblées, déterminent un mouvement perpétuel, cinétique, selon la lumière, l'espace global et les déplacements du spectateur autour de l'oeuvre.

L'exposition de la bien connue Marcelle Ferron, qui fut l'un des premiers membres du mouvement automatiste, a été particulièrement consacrée aux 31 tableaux sur verre réalisés dernièrement et à quelques-unes de ses oeuvres peintes entre 1945 et 1965, et que l'on revoit toujours avec grand intérêt.

C'est un univers étrange, inquiétant, qui n'est pas sans révéler une sensibilité quelque peu romantique, que celui, *hyperréaliste*, de Tom Forrestall, lequel vivant dans le Nouveau-Brunswick, peint à la détrempe à l'oeuf, inlassablement et avec minutie, le décor qui l'entoure, après avoir tout d'abord réalisé un cliché photographique, longuement étudié, qui lui sert de point de re-départ. Il crée alors un monde fascinant, silencieux, insolite, d'une précision angoissante et profondément poétique.

Tout autre est celui de Seymour Segal, qui affirme, lui, une lutte permanente entre l'espace et la forme humaine; la perspective géométrisée, abstractisée, et la forme humaine, à la ligne ondulante, sensuelle, vibrante et sensible. Quant à l'univers de Murielle Parent, il est la simplification graphique en larges plans colorés, schématisés et synthétiques de la réalité elle-même, telle qu'elle la sent et la voit, comme en témoignent par exemple *Exit* ou *Dédoublement*.

Enfin, l'exposition consacrée au Centre de Conception Graphique Graff, dans lequel les artistes, comme on sait, peuvent en toute liberté, à n'importe quel moment du jour et de la nuit, venir travailler et chercher leur moyen d'expression, montre, par certaines oeuvres parfaitement réussies, l'originalité éthique et technique de cet Atelier.

Le début de l'année, au Centre Culturel, n'a pas été moins riche en expositions que le dernier trimestre de 1972; en effet, successivement ou parallèlement, ont été présentées des oeuvres de Crosthwait, Molinari, Tousignant, Vilder et Heywood.

Sous le titre général de *3e Galaxie*, dans

un style fort proche de la peinture gestuelle. Crosthwait aborde de nouveau le paysage, l'espace et cherche à désintégrer l'homme pour le fondre dans cet espace même. Espace-lumière; couleurs bleues, oranges, vertes, dans de grands mouvements rythmés, aux larges plans, comme dans *Galaxie Cathédrale*, par exemple; obsession de l'homme: *L'Homme végétal*, *Portrait sur X* ou *Celui qui vient*, autant de variations sur des thèmes qui sont les différents aspects d'un monde intérieur subtil et fluide.

Au mouvement automatiste, avait succédé, au Québec, un mouvement constructiviste, concrétisé par le *Manifeste des plasticiens* de 1955, suivi, la même année, d'un second manifeste qui confirmait la nouvelle tendance. Mais, déjà, celle-ci allait prendre des voies différentes, certains artistes réalisant des oeuvres plus particulièrement axées sur des jeux d'équilibre de plans dans un espace sans référence, d'autres, tels Guido Molinari et Claude Tousignant, se préoccupant davantage de la problématique spatiale. C'est ce que prouvent l'exposition des estampes de Molinari, *Noir-Blanc*, réalisées en 1955, dans lesquelles rectangles, quadrilatères, pentagones et hexagones noirs, par leurs arêtes vives, leurs structures, créent avec intensité un champ spatial bidimentionnel, et l'exposition des sérigraphies de Claude Tousignant, faites entre 1951 et 1971, qui retracent toute une évolution plastique qui le conduisit à . . . « éliminer la composition pour rendre plus clairement le choc de la couleur » et à affimer par la suite que « ce qui m'intéresse, ce sont les relations de couleurs et non la forme prise indépendamment ».

Mais l'art n'arrête jamais de se transformer, d'évoluer. Au géométrisme rigoureux d'artistes comme Molinari et Tousignant, devait suivre le mouvement du cinétisme. C'est dans ce sens que se développe l'oeuvre très prenante de Roger Vilder, car, contrairement à nombre de cinéticiens qui parviennent par le canal de l'usine à la perfection désincarnée et froide, Vilder réalise lui-même ses oeuvres, ce qui leur confère une vie et une présence qui témoignent de ce que l'Homme, même dans le cinétisme, peut psychiquement se réincarner. Vilder fait évidemment référence à Mondrian; il simplifie au maximum ses données géométriques mais il les rend fascinantes, lorsque les lignes-barres sont mises en mouvement; alors ses oeuvres — faites souvent d'un boîtier noir avec barres blanches ou de boîtes blanches avec barres noires — se modifient perpétuellement, devenant à chaque seconde qui passe autres, et ce, presque à l'infini. Dans ses dernières réalisations, Vilder les complique même en rendant les barres lumineuses et colorées. Une oeuvre incontestablement originale.

Enfin, plus jeune de trois ans que Vilder, Carl Heywood — il a trente-deux ans — a exposé une série de sérigraphies très intéressantes, qui sont autant d'images significatives d'instants de notre vie, abstraites ou figuratives, mises côte à côte, sans liens entre elles que ceux de l'esprit et de l'immédiat subconscient.

Henry GALY-CARLES

LA VIIIe BIENNALE DE PARIS

La VIIIe Biennale de Paris, manifestation internationale des jeunes artistes, se tiendra au Parc Floral de Paris, du 14 septembre au 21 octobre 1973. Cette année, la Biennale présentera un visage tout à fait nouveau, en vue de s'adapter à l'évolution du monde artistique et à ses manifestations actuelles. La conception et l'organisation ont été confiées à une Commission Internationale qui délibère souverainnement, sous la présidence du Délégué Général de la Biennale de Paris, M. Georges Boudaille.

La Commission est composée de neuf membres: Daniel Abadie, critique d'art (Paris); J.-C. Ammann, directeur du Musée des Beaux-Arts de Lucerne; Wolfgang Becker, directeur de la Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle; Gérald Forty, directeur adjoint au British Council (Londres); Toshiaki Minemura, critique d'art (Tokyo); Raoul-Jean Moulin, critique d'art (Paris); Ausgar Nierhoff, sculpteur (Cologne); Gys van Tuyl, conservateur au Stedelijk Museum (Amsterdam) et Radu Varia, critique d'art (Bucarest).

A l'issue d'une réunion de ses membres, la Commission a pris des décisions qui donneront à la Biennale une nouvelle orientation. La nouvelle tendance se manifeste par des mesures très concrètes.

Tout d'abord, le système traditionnel de participations nationales, organisées par des commissaires nationaux, est abrogé. C'est désormais à la Commission Internationale que revient la tâche d'inviter les artistes aussi bien français qu'étrangers, ainsi que la conception et l'organisation générale de l'exposition dans toutes les disciplines représentées. De plus, la Commission Internationale a établi un réseau de correspondants dans de nombreux pays concernés par les problèmes culturels actuels. C'est dans le but de disposer d'une information aussi objective et exhaustive que possible, à l'échelle mondiale, qu'elle a entrepris cette vaste opération. Elle a également invité, à titre d'observateurs, quelques représentants des principales associations d'artistes existant en France à l'heure actuelle.

Dans le domaine des arts plastiques, la VIIIe Biennale présentera d'une part des oeuvres et d'autre part des informations sur l'activité artistique internationale. Y seront également représentées d'autres formes d'expression, tels les spectacles, le cinéma et la musique, tout en gardant l'accent sur le caractère individuel de la recherche artistique. Les organisateurs ont également décidé de donner une importance accrue au catalogue pour en faire un document d'appoint. La conception graphique entière de cette manifestation a été confiée à M. Jean Widmer.

F. le G.

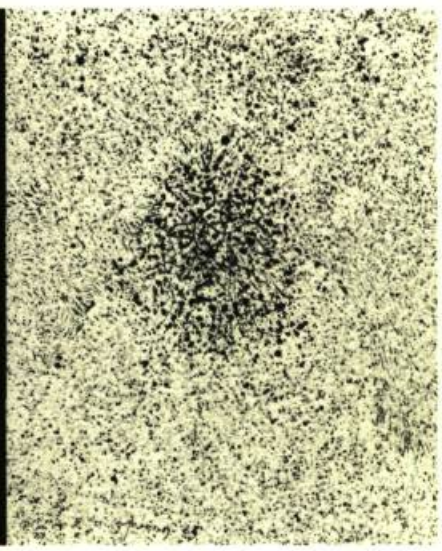
MARIO PRASSINOS: PRÉTEXTATS ET PROPOTEXTATS

Né en 1916 à Constantinople, Prassinos, d'origine grecque, est naturalisé Français. Son oeuvre reflète plusieurs tendances et techniques: période surréaliste (1934-1938), *Signes* blancs et noirs, masques africains (années 50), calligraphies de paysages provençaux, criblages, série de portraits de la chanteuse Bessie Smith (1962-1964) ou du Grand-père Prétextat (1964-1970). Intérêt marqué *pour le noir et blanc dans ses gravures également*: il a illustré les oeuvres d'Apollinaire, Queneau, Sartre, Poë et Rimbaud. Par ailleurs, son colorisme se manifeste dans les décors et les costumes de troupes de ballet et de théâtre dont le T.N.P., depuis les années 40 et jusqu'aux années 60; et dans les tapisseries qu'il exposait en 1972 dans les écuries de l'Abbaye de Cluny, avant de participer à la 6e Biennale Internationale de la Tapisserie, à Lausanne, de juin à septembre 1973.

M.B. — Maria Prassinos, par quoi avez-vous débuté?

M.P. — En faisant des personnages à apparence d'êtres humains, un peu à la manière

Mario PRASSINOS, peintre.
(Phot. Atzinger)



Mario PRASSINOS
Prétextat, 1965.

de Picasso. Je me suis vite aperçu que c'était une chose qu'il valait mieux lui laisser faire . . . Au fond, Picasso est un individu assez dépourvu d'humanité, qui traite le visage humain comme une carafe, avec, évidemment, toute la dextérité et l'invention extraordinaire qu'il possède.

Alors, ici en Provence depuis vingt ans, en Grèce aussi (mon pays d'origine), j'ai tourné le dos à tout ça. C'est difficile d'expliquer . . . Si on n'a pas vécu les périodes de la fin de l'avant-guerre et du début de l'après-guerre, on ne se rend peut-être pas bien compte à quel point la peinture en France était soumise à une espèce de déterminisme assez stupide qui la faisait l'héritière de Cézanne, à travers Braque et Picasso. Or, par ma formation surréaliste, j'étais, malgré tout, informé de l'existence de Klee, de Kandinsky et d'autres. J'ai donc oublié toutes ces *conneries* de Cubisme, de Post-cubisme, de reconstruction d'un monde cézannien, pour faire le paysage tel quel, devant moi, par voie d'écriture automatique.

M.B. — L'écriture automatique peut-elle décevoir?

M.P. — N'en sort que ce qui peut en sortir. Il faut, bien entendu, que l'automatisme soit d'une certaine qualité puisque sa fonction est de révéler ce que nous ignorons nous-mêmes. Tout ce que j'ai fait, depuis vingt ans, est fondé là-dessus.

En Grèce, j'ai développé l'idée de paysages non plus dessinés mais projetés, c'est-à-dire envoyés sur la toile avec des pinceaux, par gouttelettes. Cela supprimait le graphisme. Une autre chose à détruire! Nous avons eu beaucoup de choses à détruire: les masses, les plans et, ensuite, le graphisme.

M.B. — Nous?

M.P. — Les quelques-uns qui voulaient se dépatouiller dans cette *merdasse* de la peinture dite contemporaine, dite française. . . , de l'École de Paris, en particulier.

M.B. — Vous aviez des périodes de doute à travers ces transitions?

M.P. — Toujours, bien entendu! Oui, de doute, parce que, quand on est plus jeune, on a le sentiment que la peinture se situe entre l'apostolat et la réussite matérielle; ce qui est aussi bête l'un que l'autre! Quand on admet finalement, comme moi, que ce n'est jamais qu'une occupation de schizophrène, on se fiche parfaitement des doutes . . . Il faut simplement combler la chose qu'on cherche. On n'y arrive à peu près jamais, que par approximations toujours, mais approximations parfois agréables. Ou alors, la *surprise:* le tableau qui vient d'on ne sait où, le rêve pur, comme ces petits monstres, là, sur la table. J'en ai fait plusieurs, 150 environ, sur des plaquettes de bois de 10 cm. sur 10, que je colle ensuite ensemble. Un immense, entre autres, dont je n'ai pu me défaire, tout bordé de ces petites choses, avec six Prétextats au centre.

M.B. — Vous en faites encore des Prétextats?

M.P. — Ils sont maintenant devenus des Propotextats, à cause du chien Propo. J'ai tellement vécu avec ce chien, un chien venu d'ailleurs . . . , qui s'est mis à ressembler aux tableaux que je faisais. Né ici, dans le jardin, tout à fait contre mon gré, par hasard (nous sommes entourés de tant de choses de ce genre!). Nous l'avons gardé quelques jours pour que la mère puisse l'allaiter, et il s'est imposé en quelque sorte. Plus il grandissait, plus il prenait la figure de Prétextat, au point de finir par le remplacer littéralement. Il suit tous mes mouvements et regarde mon travail toute la journée. Je crois qu'il m'aide beaucoup. Célèbre maintenant et reproduit partout! Voilà sa photo dans *Plaisir de France!*

M.B. — Vous étiez lié à votre grand-père d'une façon quelconque, consciemment ou non?

M.P. — Il ne s'agit pas là de la nostalgie du grand-père. C'était un bonhomme assez grotesque et radoteur. Je suppose que, pour un enfant, le grand-père apparaît comme quelque chose d'extrêmement intrigant; c'est un personnage qui est très loin.

M.B. — Le haut de la pyramide . . .

M.P. — C'est Dieu, au fond . . . , et comme je ne suis pas croyant, ça m'arrange assez.

M.B. — Vous ne l'avez jamais été?

M.P. — Non, jamais. Mais Dieu m'intéresse énormément, comme tous les incroyants, d'ailleurs! C'est une vedette, il n'y a pas de doute!

M.B. — Vous aimez les chats?

M.P. — Oui, mais cet imbécile de chien les a tous chassés.

M.B. — Je pense aux yeux *chattesque* de Bessie Smith. N'avez-vous pas écrit que tous les portraits que vous avez faits d'elle étaient comme «la création du visage du Christ »?

M.P. — J'ai dit que je n'arrivais pas à faire le portrait de Bessie parce qu'elle était devenue un type, comme la lente création du visage du Christ, à travers les siècles, a abouti au Christ byzantin, porteur de tant d'expression qu'il n'est plus le Christ mais la souffrance des hommes, non pas une image divine mais le signe de la condition humaine. Les portraits de Bessie venaient d'une mémoire imprécise, imaginaire (je ne l'ai jamais connue). Ils ont raconté ce que je croyais savoir, à travers l'histoire et la musique d'une chanteuse de blues noire, buveuse de gin et qu'on laissa, dit-on, mourir sur la route après un accident d'auto: il n'y avait pas d'hôpital pour gens de couleur à proximité . . . Elle s'est reformée en peinture pour moi par ce côté romantique: le jazz, le gin, le sang et l'injustice. A partir du moment où j'avais fait le *signe* de Bessie, j'avais fini mon travail.

Avec Prétextat, c'est différent: j'ai voulu toucher à quelque chose que je connaissais, sans me douter au départ jusqu'où cela me mènerait . . . En réalité, j'envisageais de faire des peintures comiques. Par ses manies, ses ridicules, ce grand-père (qui n'était pas mon grand-père, mais le second mari de ma grand-mère) était le plus approprié à mon dessein de peinture antihéroïque. Il était un peu la risée de la famille d'ailleurs. Toute une conspiration existait contre lui parce qu'il ne parlait ni le grec, ni le turc, ni l'arabe; il était français, et inculte en plus, encore à dire que Baudelaire était un pornographe, ce qui horripilait mon père. Mais nous, les gosses, avions beaucoup d'affection pour lui. Le plus drôle, c'est que les vrais petits-fils, aujourd'hui, revendiquent la grand-paternité de Prétextat; ils m'accusent, dans *L'Express*, d'avoir attirer à moi seul ce grand personnage . . .

Je suis donc parti d'un schéma qui ressemblait à un cône étêté, arrondi au sommet, un dôme pointu, quelque chose dont la tête serait le sommet et le reste croulant autour, plus ou moins haut, plus ou moins bas, selon l'humeur. De cet aspect voûté, tassé, les deux taches noires, la grande et la petite, la tache claire du visage, ont commencé les choses intéressantes, les métamorphoses. J'ai été surpris par les formes inattendues qu'il revêtait parfois: araignée, éléphant de mer, vieux singe, etc., avatars animaux dont il est facile de saisir le sens métaphorique. Il m'arrivait aussi d'avoir le sentiment qu'il allait vers la gauche ou vers la droite, qu'il allait se lever et marcher. C'était gênant. Il fallait que je le tienne assis, au moins le temps que je fasse le tableau. Toujours des Prétextats différents, mouvants, inquiétants souvent . . .

D'abord, je me suis trop souvent identifié à lui, accident inévitable. J'ai été aussi bien l'enfant qui regardait se dissoudre un vieillard, celui qui peint cette dissolution et le vieillard que je serai se dissolvant quelque part un jour. Je me suis surpris, voulant peindre ce qui a été, à peindre ce que chacun craint de devenir, ce tas piteux, cette lueur molle séparés des autres par quelques mètres qui vont de la porte au fauteuil devant la fenêtre, quelques mètres que nul ne pourra plus franchir pour venir jusqu'à lui. Ce bonhomme ridicule, à un moment donné, a pris les traits du temps et de la mort. Il me fallait aller plus loin dans la vérité du modèle.

M.B. — Le dernier Prétextat que je viens de voir est radieux comme un ressuscité; couché cette fois, il se repose, il ne cherche plus?

M.P. — A mon avis, finalement, *j'ai fait Dieu. Le Père Éternel, je l'ai peint.* Vous savez ce qu'a dit Joyce? « God is a dog », et, comme je le confirme, il n'y a pas de doute là-dessus.

M.B. — Votre projet de peinture comique serait donc un échec? En tous cas, votre prétextat-dieu, dieu-chien, ou chien de Dieu est une garantie d'éternité . . . Avec un sujet pareil, vous êtes loin d'en avoir fini!

M.P. — Oh! là j'ai du pain sur la planche! J'ai déjà commencé à lui donner un environnement que j'appelle *Portraits de famille* et *Paysages turcs*, ce qui revient à peu près au même. C'est l'objet de mon exposition actuelle et surtout un vieux rêve que je caresse depuis longtemps: un tout petit Prétextat et un espace gigantesque à peupler de tout ce que je vois autour de lui . . . ma mythologie personnelle, en somme!

Mona BROWN

BRÈVE RENCONTRE . . .
AVEC PICASSO

Si courte fut cette longue vie tant elle a passé rapidement, au rythme qui escamote les heures, si brève fut ma rencontre avec Picasso: l'espace d'un avant-midi de juin 1945. A cette époque, Picasso habitait un hôtel du XVIIe siècle, sur la rue des Grands-Augustins, entre le Quartier Latin et Saint-Germain-des-Prés. Je me souviens que nous étions passés, mon frère Paul et moi, à travers de grandes salles litéralement bourrées de liasses qui nous semblaient une accumulation d'oeuvres gravées. A l'étage, sous les combles, on découvrait un immense espace d'artisan méditerranéen: murs badigeonnés, toiles au sol contre le mur, légumes secs en tresses et quelques tableaux accrochés, peut-être un instrument à cordes aussi mais, surtout, une table rustique sur laquelle un livre de comptabilité, massif et redondant, était ouvert sur une page couverte de graffitti: la page de l'instant, dernière à ce jour d'une quantité incalculable de feuilles sur lesquelles s'accumulaient depuis des décades, écritures et graphies: textes, signatures de lettres reçues retranscrites, décomposées, démontées, ornementées, désarticulées . . . ; portraits de personnages, réels ou imaginaires, traités de même façon. J'ai gardé le sentiment d'une alchimie qui s'est confondue avec la nature du personnage: le fond même de sa personnalité.

Puis, au mur, un grand canevas, support d'un tracé au fusain, linéaire et dépouillé, avec de nombreux repentirs, signe de l'acheminement rationnel mis en équilibre après un départ d'instinct: prélude, peut-être aux travaux de *La Guerre et la paix*, de 1952. Picasso nous met au fait de ses recherches et aboutissements, naturellement, simplement . . . Vers l'heure du midi, nous prenons congé; je sors inconscient de la valeur des instants qui viennent de se transformer en un souvenir auquel poussent des ailes. Je file aussitôt à l'atelier de l'École des Beaux-Arts. Dans la rue Bonaparte, nouvelle rencontre: de hasard *cette fois: « Venez me revoir. » Je n'ai jamais* osé frapper à sa porte, mais je fus, par le regard d'un être, capté l'espace d'un instant, marqué pour toujours.

Claude BEAULIEU

LAUSANNE

SIXIÈME BIENNALE INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE

La tapisserie contemporaine connaît aujourd'hui une très grande popularité. Tout d'abord, remarquons que la tapisserie a subi un profond renouveau. On ne traduit plus de la peinture en tapisserie, mais désormais on *pense* en tapisserie. Elle s'impose donc comme moyen d'expression autonome. Par la variété infinie des procédés utilisés et des différents matériaux employés, elle donne lieu à des expériences plastiques des plus novatrices. D'autre part, par ses caractéristiques de matière chaleureuse et colorée, la tapisserie s'intègre aux autres formes d'art et devient alors tapisserie sculpturale, tapisserie architecturale.

Cet intérêt pour la tapisserie contemporaine s'est concrétisé par l'organisation de biennales internationales de la tapisserie par le Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM). Manifestations très importantes sur le plan mondial, ces activités ont permis la rencontre des artistes, la confrontation de leurs recherches, stimulant et promouvant la création dans ce domaine.

Désirant poursuivre ces rencontres et confrontations, le CITAM annonce la tenue d'une *Sixième Biennale Internationale de la Tapisserie*, qui aura lieu du 16 juin au 30 septembre 1973, au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, en Suisse. Les travaux d'organisation de cette prochaine biennale sont en cours et les artistes-tapissiers de tous les pays du monde ont été invités à soumettre leurs travaux. Le CITAM désire élargir son action en présentant, par la suite, cette même exposition dans plusieurs villes importantes des États-Unis.

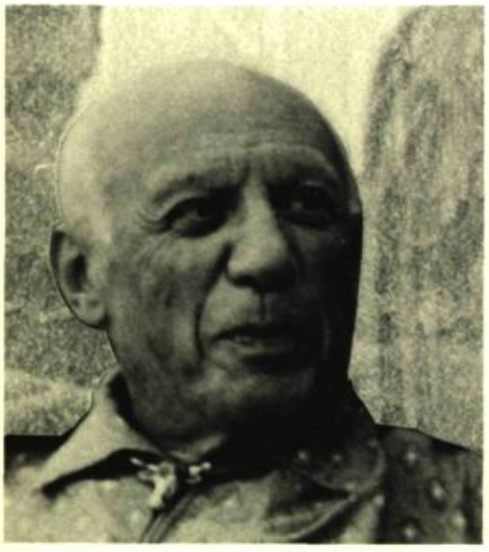
Luce VERMETTE

NEW-YORK

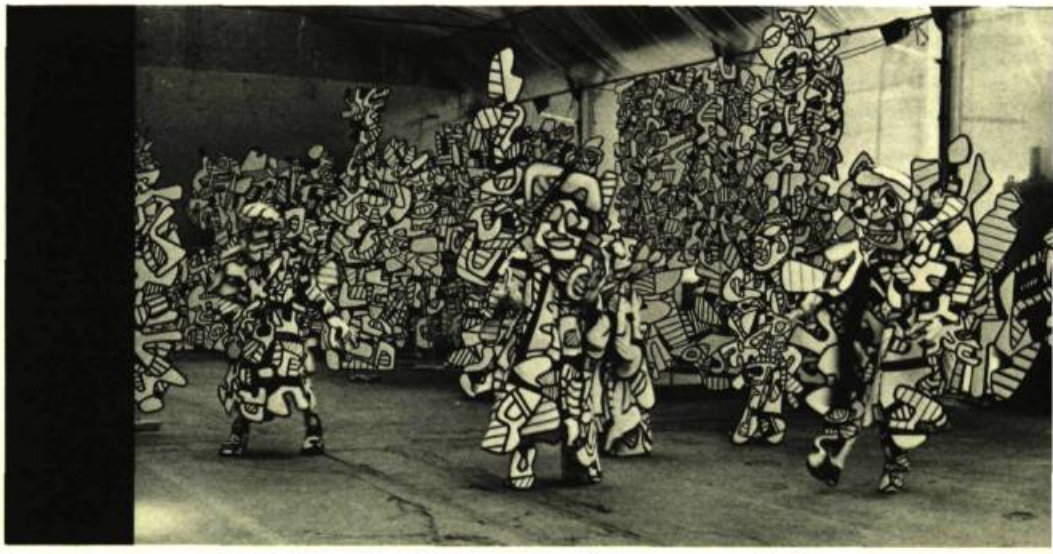
DUBUFFET AU GUGGENHEIM

La petite Austin verte foncée de Dubuffet nous emporte, Frantisek Chaun, musicien tchèque ce jour-là aphone, Dubuffet au volant et moi sur le siège arrière. Frantisek a perdu la voix, la veille, à des exercices vocaux qui visaient à transposer sur bande magnétique l'effet sur lui produit par l'*Hourloupe*. Nous rebondissons sur les pavés parisiens, laissant sur notre droite, le grand sorbet de ciment sur lequel s'ébattent les mouflons du zoo de Vincennes. Nous venons de passer l'après-midi dans un grand hangar où une escadrille de porte-avions tiendrait à l'aise, partie intégrante des anciennes Cartoucheries de Vincennes. Dubuffet qui venait de terminer ses installations à Périgny, haut lieu de fleuristes et d'horticulteurs de la banlieue parisienne, s'y était trouvé bientôt à l'étroit et avait décidé de transporter la partie la plus encombrante de ses activités à Vincennes . . . Le nouvel atelier ne paye pas de mine à l'extérieur, mais à qui en pousse la porte, est réservé matière à véritable étonnement. Tout au fond de l'immense espace, l'*Hourloupe*, débité en panneaux découpés de formes outrancières, retrouvant son familier bariolage bleu, blanc, noir et rouge, porté pour ainsi dire à bout de bras sur des colonnettes de métal à des hauteurs variées, forme un vaste hémicycle de *Praticables* (éléments mobiles de décor).

D'un cabinet cubique, situé sur la droite, sort bientôt d'inquiétants personnages, les pieds empêtrés dans d'énormes cothurnes glissant au sol plus que déambulant, revêtus de costumes, coiffés de têtes effroyablement déformées. Ils sont invités à prendre place dans la forêt des *Praticables* qui, actionnée par des ressorts, va se mettre bientôt en mouvement.. On les invite à traduire en gestes des vociférations, des déclamations, des murmures préalablement enregistrés sur magnétophone. Ils n'y réussissent qu'à moitié, l'un perdant sa tête, l'autre, ses mains à quatre doigts. Parmi les ouvriers occupés ailleurs dans ces vastes lieux, une jeune fille venue d'Extrême-Orient est mise bientôt à contribution. Elle est invitée à revêtir un



Hommage à PICASSO



Jean DUBUFFET
Le Bazar.
(Phot. Kurt Wyss)

costume et, formée aux déhanchements balinais ou aux tournoiements des acteurs de Kabuki, elle réussit là où des étudiants de Conservatoire avaient failli misérablement. Dubuffet, assis sur une chaise droite, se lève, se rasseoit, se relève, corrige l'effet d'un costume, discute par signes ou par sons avec le musicien, commente à mon usage le déroulement de cette fête improvisée . . . Que se passe-t-il donc? L'*Hourloupe*, tenté par l'architecture, vient de trouver son nouveau champ. N'est-il pas vrai que le mental aime à se donner des spectacles qui, prenant le contre-pied de la réalité, élabore des scènes où l'erreur est laissée enfin à son libre cours? Mais le théâtre mental de Dubuffet n'a rien de la rêverie sage du sommeilleur. Il y souffle un vent de délire qu'on n'y trouve pas d'habitude.

Depuis l'été dernier, date de ma visite à Vincennes, bien sûr tout a évolué, s'est modifié. Au *Praticable* en dur s'en sont ajoutés de très légers, tout spécialement conçus pour le spectacle, portés par des machinistes. D'autres ont été articulés. On peut maintenant changer les décors, faire des liens entre différentes scènes. Surtout, un jeu important d'éclairage est venu s'ajouter à l'ensemble, lui donnant une dimension nouvelle. La trame sonore a aussi évolué. Dubuffet a lui-même enregistré une bande. Un musicien new-yorkais a été mis à contribution . . . Surtout, le sens de l'entreprise a été arrêté. Dans une note concernant la chorégraphie de *Coucou Bazar*, datée du 27 février 1973, Dubuffet précisait: « Il s'agit d'un spectacle essentiellement visuel. (. . .) Table rase étant ainsi faite de tout rappel des situations habituelles discernables, et même des plus élémentaires et des plus générales de celles-ci, il en résultera un théâtre ne faisant plus appel qu'à des faits (de très menus faits) simplement donnés à voir et qui ne sont plus liés les uns aux autres que par des motivations optiques ou plastiques, sinon même par le seul caprice et sans aucune raison. »

C'est que le *Bazar* allait être bientôt montré. Le Guggenheim, qui présentait, du 26 avril au 31 juillet 1973, une très importante rétrospective Dubuffet (plus de 300 numéros au catalogue) montrait, à partir du 16 mai, à l'auditorium du musée, un tableau animé fait des éléments que nous venons de décrire et donnait au public un aperçu des derniers avatars de la production de Dubuffet. Au public montréalais, pour qui le déroulement de l'oeuvre était déjà familier depuis la rétrospective du Musée des Beaux-Arts (19 décembre 1969 au 31 janvier 1970), était donc donné la chance d'en voir la suite, à New-York.

François GAGNON

QUÉBEC

QUÉBEC 1900: DE PLÂTRE ET DE PAPIER

Je ne sais pas trop ce que venait faire, au Musée du Québec, en début de printemps, l'exposition *La Vie québecoise à l'époque 1900*. En fait, ce n'est pas tant l'exposition elle-même qui m'agaçait que, peut-être, l'endroit où elle se tenait et la façon de la présenter. C'était presque à la conjoncture du musée de cire et de celui du costume.

Dans une grande salle, on avait regroupé, sur des tribunes et par groupe de trois ou quatre, une vingtaine de mannequins de plâtre, blanchis et habillés de costumes de l'époque. Le visiteur circulait parmi ces îlots.

Les costumes de Paul Bussière et de Denis Séguin (et c'est ce qui fait l'originalité de cette exposition) avaient été exclusivement exécutés en papier; des messieurs endimanchés, d'élégantes dames aux larges chapeaux, des enfants emmitouflés . . . Tout ça dans des tons de blanc. Et la lumière jouant dans les textures révélait les détails, les merveilleux détails, en même temps que les mille et une possibilités d'un matériau si commun. C'était beau. Dommage que l'éclairage n'ait pas été blanc lui aussi: sous le jeu des projecteurs, les personnages passaient du vert au jaune, puis du rouge au bleu, etc.

Aux murs, quinze larges photos de Luc Chartier, de cette époque dont on voulait rappeler le souvenir. Mais ces photos, remarquables pourtant, passaient presque inaperçues, faute d'éclairage.

La vue générale de la présentation me désolait un peu; alors je me suis attardé aux détails et je me suis laissé charmer.

J'aurais cependant souhaité voir ces personnages ailleurs, dans une vitrine de magasin, par exemple, et les découvrir au hasard d'une promenade. Quelle agréable surprise cela aurait été.

Luc BENOIT

OTTAWA

LA BANQUE D'OEUVRES D'ART DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

L'automne dernier, le Conseil des Arts du Canada décidait de constituer une Banque d'oeuvres d'art afin d'encourager les artistes et de faire connaître au public la production artistique contemporaine du Canada. Cette Banque a pour mission de louer les oeuvres acquises aux différents ministères et organismes fédéraux qui désirent les exposer dans des lieux publics. Le Conseil des Arts espère, par cette initiative, stimuler l'activité des collectionneurs et servir d'exemple à l'entreprise privée.

Le 19 janvier dernier, le Conseil des Arts publiait une première liste de 194 artistes professionnels canadiens dont les oeuvres ont été acquises pour sa Banque. A cette date, le Conseil avait acheté 1128 pièces, d'une valeur globale de $669,500. Cette somme représente environ les deux tiers du million de dollars dont la Banque dispose pour l'année 1972-1973. On sait que le budget total de la Banque pour une période de cinq ans s'élève à cinq millions.

Le choix des oeuvres a été effectué avec le concours de comités consultatifs réunissant des conservateurs de musées, des collectionneurs privés, des artistes et d'autres spécialistes. Ces comités sont volontairement provisoires, de sorte que l'artiste doit faire face, à chaque présentation, à un groupe entièrement différent.

Jusqu'en janvier dernier, les comités ont examiné plus de 5000 pièces dans un certain nombre de villes du Canada. D'autres comités seront formés pour visiter les régions et localités qui n'ont pas encore reçu une première visite. Tout artiste désireux de proposer des oeuvres peut, néanmoins, envoyer directement des diapositives ou d'autres documents au Conseil des Arts, à Ottawa. M. Luke Rombout, chargé de la Banque, croit que tout artiste sérieux aura plusieurs occasions, au cours du programme, de présenter ses oeuvres.

Jusqu'en janvier dernier, vingt-huit personnes ont fait partie de ces comités. Parmi celles-ci, on compte des artistes de différen-

Paul BUSSIÈRE et Denis SÉGUIN.
La Vie québécoise à l'époque 1900.
Plâtre et papier.
(Phot. Luc Chartier, Musée du Québec)

Luke ROMBOUT, chargé de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada.

tes villes du Canada: Ronald Bloore (Toronto); Bruno Bobak (Toronto); David Bolduc (Toronto); Vera Frenkel (Toronto); Yves Gaucher (Montréal); Gerson Iskowitz (Toronto); Nabuo Kubota (Toronto); Kenneth Lockhead (Manitoba); Guido Molinari (Montréal); Kim Ondaatje (Toronto); Omer Parent (Québec); Henry Saxe (Montréal); Joyce Wieland (Toronto).

Parmi les autres membres des comités, figuraient des directeurs de musées et de galeries d'art, et d'autres personnalités dont la profession s'exerce dans le domaine des arts plastiques: Alvin Balkind, directeur de la Galerie des Beaux-Arts de l'Université de Colombie-Britannique (Vancouver); Ann Brodzky, rédactrice en chef de la revue Artscanada, Dorothy Cameron, conseiller artistique; John Climer, directeur de la Galerie d'art Mendel (Saskatoon); Nancy Dillow, directeur de la Galerie d'art Norman Mackenzie (Regina); Terry Fenton, directeur de la Galerie d'art d'Edmonton; Philip Fry, conservateur de la Galerie d'art de Winnipeg; Colin Graham, directeur de la Galerie d'art du Grand-Victoria; André Marchand, directeur du service des arts plastiques au Ministère des Affaires Culturelles (Québec); Peter Mellen, écrivain et professeur à l'Université York (Toronto); Doris Shadbolt, directeur adjoint de la Galerie d'art de Vancouver; David Silcox, vice-doyen de la Faculté des beaux-arts à l'Université York; Normand Thériault, critique d'art (Montréal) et Dennis Young, professeur adjoint au Nova Scotia College of Art and Design (Halifax).

La Banque a acquis au total 844 oeuvres graphiques, 241 peintures et 43 sculptures. Voici la liste des artistes:
H. J. Ariss, London, Ont.; Pierre Ayot, Montréal; Freda Bain, Montréal; Marcel Barbeau, Montréal; Maxwell Bates, Victoria; Pat Martin Bates, Victoria; Iain Baxter, Toronto; Tib Beament, Montréal; Anthony Benjamin, Toronto; Marcella Bienvenue, Montréal; B. C. Binning, Vancouver; Lise Bissonnette, Montréal; David Blackwood, Toronto; Ronald Bloore, Toronto; Bruno Bobak, Fredericton; Molly Bobak, Fredericton; Gilles Boisvert, Montréal; David Bolduc, Toronto; Lucie Bourassa, Montréal; John Boyle, St. Catharines, Ont; Claude Breeze, Vancouver; Gordon F. Brown, Calgary; Kittie Bruneau, Montréal; Dennis Burton, Toronto; Jack Bush, Toronto; Joseph Calleja, Toronto; Janis Campbell, Sackville, N.-B.; Patricia Caryi, Halifax; Jack Chambers, London, Ont.; Donovan Chester, Regina; Louis Comtois, Montréal; Ulysse Comtois, Montréal; Stanley Cosgrove, Montréal; Graham Coughtry, Toronto; Jack L. Cowin, Regina; Greg Curnoe, London, Ont.; François Dallegret, Montréal; Ken Danby, Toronto; René Derouin, Montréal; Jennifer Dickson, Montréal; John Dobereiner, Victoria; Audrey Capel Doray, Vancouver; André Dufour, Montréal; Henry Dunsmore, Toronto; Chantal DuPont, Montréal; John Eaton, Rupert, P.Q.; John K. Esler, Calgary; Sorel Etrog, Toronto; Paterson Ewen, London, Ont.; Ivan Eyre, Winnipeg; Gathie Falk, Vancouver; William Featherston, Victoria; Harold Feist, Calgary; Marcelle Ferron, Montréal; Brian Fisher, Vancouver; John Fox, Montréal; Carol Fraser, Halifax; Charles Gagnon, Montréal; Ian Garrioch, Penticton, C.-B.; Yves Gaucher, Montréal; Lise Gervais, Montréal; Gilles Gheerbrant, Montréal; Gerald Gladstone, Toronto; Betty Goodwin, Montréal; Richard Gorman, Ottawa; Kay M. Graham, Toronto; Arthur Handy, London, Ont.; Jim Hansen, St-Jean, T.-N.; Cathy Harbison, Toronto; Michael Harris, Winnipeg; Chris Hayward, Station Dalhousie, P.Q.; Robert Hedrick, Toronto; D'Arcy Henderson, Vancouver; Tom Hodgson, Toronto; Reginald Holmes, Toronto; Kathy Hooper, Hampton, N.-B.; Miljenko Horvat, Montréal; Cathrin Hoskinson, Montréal; E. J. Hughes, Vancouver; Jacques Hurtubise, Montréal; Gerson Iskowitz, Toronto; Don Jean Louis, Toronto; Denis Juneau, Montréal; Ann Kipling, Richmond, C.-B.; Harry Kiyooka, Calgary; Roy Kiyooka, Vancouver; Dorothy Knowles, Saskatoon; Chris Knudsen, Montréal; Jack Korner, Vancouver; Nabuo Kubota, Toronto; William Kurelek, Toronto; Richard Lacroix, Montréal; Normand Laliberté, Montréal; Winston Leathers, Winnipeg; Michel Leclair, Montréal; Fernand Leduc, Montréal; Hugh Leroy, Montréal; Rita Letendre, Toronto; Les Levine, New York; Ernest Lindner, Saskatoon; Kenneth Lochhead, Winnipeg; Gino Lorcini, London; C. S. McConnell, Saskatoon; Jean McEwen, Montréal; Kathleen McFall, Halifax; John MacGregor, Toronto; Art McKay, Regina; Jo Manning, Toronto; Waltraud Markgraf, Montréal; Jack Markle, Toronto; Robert Markle, Toronto; Sam Markle, Toronto; David Mayrs, Vancouver; Jan Menses, Montréal; John Meredith, Toronto; Mario Merola, Montréal; Guido Molinari, Montréal; André Montpetit, Montréal; Guy Montpetit, Montréal; Michael Morris, Vancouver; Douglas Morton, Toronto; Bernard Mulaire, Montréal; Robert Murray, New York; Kazuo Nakamura, Toronto; Bryan Nemish, Calgary; J. Nicoll, Calgary; Jean Noël, Montréal; Katie Ohe, Calgary; Jeff Olsen, Lethbridge, Alb.; Kim Ondaatje, Toronto; Bruce O'Neil, Calgary; Toni Onley, Vancouver; John Palchinski, Toronto; Sylvia Palchinski, Toronto; Jacques Palumbo, Montréal; Bruce Parsons, Halifax; Alfred Pellan, Québec; William Perehudoff, Saskatoon; Ken Peters, Montréal; Bodo Pfeifer, Vancouver; Helen Piddington, Vancouver-Ouest; Joe Plaskett, Paris, France; Christopher Pratt, St. Mary's Bay, T.-N.; Donald Proch, Winnipeg; Gordon Rayner, Toronto; Jeanne Rhéaume, Montréal; René Richard, Montréal; Jean-Paul Riopelle, Paris, France; Milly Ristvedt, Toronto; David Roberts, Vancouver; Goodridge Roberts, Montréal; William Roberts, Toronto; Otto Rogers, Saskatoon; William Ronald, Toronto; William Ross, Toronto; Robert Roussil, Tourette-sur-Loup, France; Robert Sakowski, Winnipeg; Kenneth Samuelson, Calgary; Allen Sapp, North Battleford, Sask.; Roger Savage, Three Fathom Harbour, N.-E.; Robert Savoie, Montréal; Noboru Sawai, Calgary; Henry Saxe, Montréal; Jack Shadbolt, Vancouver; Gordon Smith, Vancouver-Ouest; Joel Smith, Vancouver; Michael Snow, Toronto; Ron Spickett, Calgary; Guerite Steinbacher, London, Ont.; Hannelore Storm, Montréal; Sylvia Tait, Vancouver-Ouest; Armand Tagoona, Baker Lake, T. N.-O.; Takao Tanabe, Banff, Alb.; Tony Tascona, Saint-Boniface, Man.; Maschel Teitelbaum, Toronto; Eugene Tellez, Toronto; Pierre Thibaudeau, Montréal; George Tiessen, Victoria; Claude Tousignant, Montréal; Harold Town, Toronto; Angus Trudeau, Montréal; Tony Urquhart, Waterloo, Ont.; Thelma Vanalstyne, Don Mills, Ont.; Barry Wainwright, Montréal; Esther Warkov, Winnipeg; Norman White, Toronto; Tim Whiten, Toronto; An Whitlock, Toronto; Irene Whittome, Montréal; Joyce Wieland, Toronto; Sally Wildman, Toronto; Donald Wright, St-Jean, T.-N.; Alex Wyse, Ottawa; Ed Zelenak, London.

F. Le G.

JUDITH EGLINGTON: VISIONS TERRESTRES

« L'artiste choisit ses sujets; c'est là sa façon de louer »[1]. Judith Eglington, photographe, veut dans la même optique « célébrer[2] l'éternité de la vie »[3]. Cette coïncidence révèle l'intention première du créateur qui s'exprime à travers un chant, un cri. L'intensité des sons devient proportionnelle à l'état d'âme de l'artiste, sa perception et sa compréhension des gens, de leur environnement et du sien, il va sans dire. De la même façon, l'harmonie provient de l'équilibre entre les dualités (qu'exprime toute oeuvre) et sur lesquelles repose toute vie.

Ces réflexions qui peuvent nous venir en regardant les photographies d'Eglington se renforcent lorsque nous les approfondissons au niveau de leur composition en premier lieu et de ce qu'elles signifient ensuite.

Chacune d'entre elles représente des éléments agencés les uns par rapport aux autres dans des rapports inhabituels. L'essence même des photographies se rattache aux connotations des signes (matière inerte: sable/rocher, terre noire contrastant avec l'horizon blanc, et matière vivante: corps de

Judith EGLINTON
Photographie tirée de ses *Visions terrestres.*

femme; oiseau — mais inanimé quelquefois aussi, relation entre l'oiseau gisant et la femme étendue près de lui). Ne peut-on pas célébrer la vie dans la négation de la mort?

Autant d'aspects que nous révèle *Visions terrestres*, recueil de photographies que publiera une maison de Toronto. Auparavant, en février 1973, elle les avait exposées à la Galerie de l'Image (ONF), à Ottawa.

Pierre DUPUIS

1. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, p. 245.
2. Célébrer (in Robert): Faire publiquement et avec force l'éloge, la louange de.
3. Judith Eglinton, Lettre à *Vie des Arts*, 1973.

AQUARELLES ET DESSINS ALLEMANDS DU 19e SIÈCLE

Tel était le sujet de l'importante exposition que présentait la Galerie Nationale, le printemps dernier. A cette occasion, le public eut l'avantage de voir le travail de plus d'une cinquantaine d'artistes allemands.

Les oeuvres recoupaient les grandes tendances qui ont partagé en deux moitiés le XIXe siècle. D'une part, les Friedrich, Overbeck, Cornelius, etc., se rattachant à l'école Nazaréenne (fondée à Rome, en 1810), qui optait en faveur d'un retour à la manière de Dürer et au style de la Renaissance italienne. D'autre part, la seconde moitié du siècle a vu naître les oeuvres de Menzel, Feuerbach, Hans von Marées et Leibl. Paysages, portraits, scènes de genre, études pour tableaux de chevalet et peintures murales, autant de sujets offerts au *bon goût* du public.

John David Farmer (ancien conservateur du Busch-Reisiger Museum) et quelques étudiants du Département des Beaux-Arts d'Harvard organisèrent cette exposition itinérante, qui sera vu également au Metropolitan Museum de New-York et au Minneapolis Institute of Arts.

P.D.

Victor Emil JANSSEN (1807-1845)
Étude d'homme barbu, 1834.
Fusain; 12½ po. x 9⅞ (31.7 x 24.7 cm.)
Hamburger Kunsthalle.

SACKVILLE

EXPOSITION ITINÉRANTE DE LAWREN P. HARRIS

Suite logique au doctorat honorifique qu'elle lui décerna en 1971, la Dalhousie University d'Halifax, par les soins de sa galerie d'art, fait actuellement circuler l'exposition *Lawren P. Harris 37/72*. Il s'agit d'une rétrospective qui regroupe trente-et-une peintures et une aquarelle réalisées sur une période de trente-six ans. Lawren Phillips Harris est né à Toronto en 1910. Après deux années d'étude à la Boston Museum School of Fine Arts, il entreprit une carrière d'enseignant qui aura bientôt quarante ans. Il s'engagea dans l'armée canadienne en 1940 mais, de 1943 à 1946, on l'affecta au rôle moins belliqueux d'artiste de guerre. Depuis septembre 1946, Lawren Harris est directeur du Département des Beaux-Arts de la Mount Allison University, de Sackville.

Les influences sont fort nombreuses sur la peinture de Harris: le Cubisme et le Suprématisme (des débuts à 1955), Gauguin, dans la *Negress* de la Beaverbrook Art Gallery (1937), Kandinsky, dans *Project* (1947) et surtout le Néo-plasticisme de Mondrian à partir des années soixante. L'oeuvre de Harris fils bénéficia aussi des enseignements de celle du Harris du Groupe des Sept, et leurs portraits *officiels* — on leur en a commandé bon nombre — se ressemblent beaucoup. On sent que vers les années 56/58 le style devient plus personnel avec *Sea Stones, Harbour, Portrait of H. O. McCurry, Aerial Tensions* et un dépouillement progressif conduira Harris à ne plus pratiquer que le non-figuratif. Cette fois-ci ses abstractions seront mieux construites, davantage simplifiées et aérées que ses premières des environs de 1950.

Cette rétrospective, compacte mais révélatrice, montre un développement continu et très positif dans l'oeuvre de Harris. L'artiste sait où il se dirige et, s'il a courtisé diverses tendances européennes et nord-américaines, l'osmose a été généralement bénéfique. Certaines qualités se retrouvent tout au long de ces trente-six années; un dessin précis et délicat, une composition solide, des formes architectoniques qui donnent aux oeuvres une impression de permanence, une maîtrise de l'exécution, une recherche à rejoindre tout autant l'esprit que le plaisir visuel. Une musicalité se dégage souvent des grandes peintures des derniers douze ans, musicalité proche parente de celle des systèmes contemporains, où l'électronique remplace l'archet et le clavier.

Les oeuvres des cinq dernières années montrent que Harris est devenu un plasticien sensible qui utilise des formes géométriques bien définies mais en altère la sévérité en les disposant d'une manière dynamique, en les rehaussant de couleurs pures et chaudes, en jouant avec les plans et les espaces.

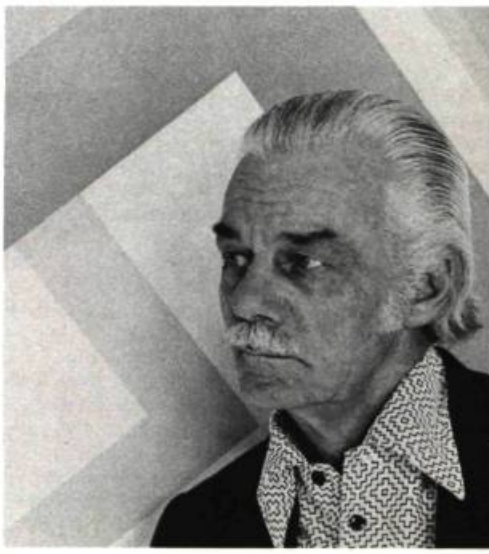
Ghislain CLERMONT

SAINT-JEAN

L'HÔTEL DE VILLE ET LES ARTS

L'Hôtel de ville de Saint-Jean vient de créer un très heureux précédent dans les Provinces de l'Atlantique en invitant les artistes du Nouveau-Brunswick à soumettre deux de leurs oeuvres à un concours assez spécial. Afin d'agrémenter l'intérieur de leur nouvel édifice, le maire et les échevins ont mis à la disposition d'un comité une somme de dix mille dollars aux fins d'achat d'oeuvres d'art. 94 résidents de la province (dont 26 artistes invités) envoyèrent 166 oeuvres. Un jury de cinq personnes (Moncrieff Williamson, directeur de la Confederation Art Gallery de Charlottetown; Ernest Smith, directeur de la Dalhousie University Art Gallery d'Halifax; Ghislain Clermont, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Moncton; l'échevin Louis Murphy, de Saint-Jean et Mme Logie Armstrong, de Rothesay) recommanda l'achat de 19 oeuvres, qui s'ajoutèrent à un fusain de Miller Brittain et à une aquarelle de Jack Humphrey, deux artistes de Saint-Jean qui décédèrent à la fin des années soixante. C'est ainsi que l'Hôtel de Ville de Saint-Jean devient l'édifice public des Provinces de l'Atlantique — hors les Universités et les galeries d'art — qui a la meilleure collection d'art: un tableau de Lawren P. Harris, la dernière sérigraphie d'Alex Colville, un relief de Claude Roussel, une aquarelle de Tom Forrestall, une peinture de Robert Percival et de Fred Ross, deux sculptures de Marie-Hélène Allain . . . Et la liste n'en est qu'à ses débuts: l'Hôtel de ville veut répéter cette première quatre fois encore, en élargissant l'éventail des artistes invités pour que toutes les régions du Canada soient finalement représentées.

G.C.



Un peintre du Nouveau-Brunswick:
Lawren P. HARRIS.

WINNIPEG

NEW ART CRITICISM

Last year I read an article in an American art magazine about an exhibition by an artist whose art consists of him masturbating under a platform specially built in a New York art gallery while the viewers, who in this case might more aptly be called an audience, walk on the platform over the unseen artist. This interaction betwen artist and his audience was the exhibition[1]. What bothers me is not the activity but the article that under the mask of criticism gave credence to this event, as if it were the equal in the history of art of the first viewing of the Sistine Ceiling. The particular artist or writer of the article in question is of little importance because one does not have to look very hard to find similar articles in art magazines every month. Somehow along the line we have lost sight of the goals of art and replaced them with the euphemistic rhetoric of the new criticism surely a case of the tail wagging the dog.

The philosophers of the new criticism are guilty of the same crime of that of Hermann Hesse's main character in *Steppenwolf*, Harry Haller, that of taking oneself too seriously. They have forgotten that art does not exist as an excuse for them to pontificate nor should it be created for that reason but alas it is my opinion that much of today's so-called art is. There is today a need for criticism that is truly critical and by that I don't mean reactionary, but, it is a fact that the failure of many contemporary critics is a fear of being wrong or not 'with it' — to be labeled in some future history as not recognizing true genius at its birth, be it masturbation or masterpiece. Best for the critic is to be credited as the midwife of a new school if not the father, mother and child in one package à la Greenberg. Indeed, seemingly, many critics think of themselves as more important than the art or artist that they write about. What is even worst is that I have talked to artists who agree with this rather perverse thesis.

Try as I will, a pile of felt in random order on the floor remains a pile of felt despite my efforts to transform it into something more. This is not due to a lack of sensitivity on my part, but because the work is pedestrian. It is the artist's job, and it always has been, to transform materials and of course ideas, into a work of art — not that of the viewer or even the so-called participant. I must agree with much of what John Noel Chandler said in an excellent, and painfully honest, article, *Notes Towards a New Aesthetics* in a recent issue of *Artscanada*. He writes: "Art is authentic; the making and the experience of art is authentic, when it is reliable, trustworthy, of undisputed origin, genuine. If artists worried more about being reliable than being artists most art would be authentic"[2]. Formalist art criticism has managed to become an art form of its own. It creates in a wake of purple prose art that does fit their narrow formula simply from the choice of artist and art work the critic chooses to write about and the natural desire of many artists to have their work praised by these same magical theoreticians, hence they work to please if not to order.

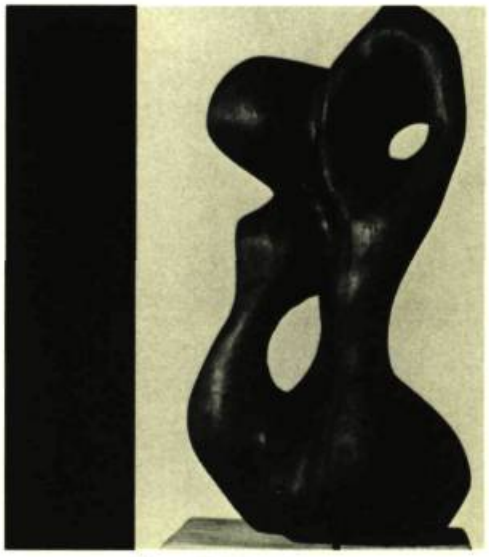
I tried to explain to my class the other day how some of this new criticism has to all intents and purposes taken on itself the mantle of a religion where the critics become the priests explaining to us the laity, the mysteries of art that would be unexplainable if it were not for their guidance. For example, "Ryman may determine as an act of pre-executive choice the kind of brushstrokes to be employed: strokes of certain lengths, strokes which are a function of how long the paint stays in the bristles (the duration of time wherein pigment is exhausted), and strokes in consonant directions. These decisions remove the brushstrokes from esthetic graphicism, from calligraphy, from sensibility"[3]. This little section on the American painter Robert Ryman by Roger Pincus-Witten, admittedly out of context, should illustrate what I mean. "Esthetic Graphicism", indeed. What has happened is that many artists today instead of occupying centre stage, where they belong, find themselves cast in play, generally in a supporting rôle, written by a combination of art experts be they critics, curators and dealers, all who want, and do, use the artists work to their own ends.

In spite of how it sounds I like, not love, art and artists. I am not surprised when I find an artist who does work I find to be interesting, that they are interesting people as well and the opposite is equally true. It is not a question that my taste is for only one type of art. I enjoy the work of artists who can't stand each others work. Often they have told me that they can't understand how I can't like their work if I like so and so's, who they assure me is a charlatan. Perhaps this is what makes them good artists — dedication to their work as if it were the only one valid. But, in general, they are articulate about their work and that of their peers, be it praise or damnation, and they are conversant with other areas both in and out of the arts. I am amazed at the amount of verbiage that appears in art magazines about living artists based on poor scholarship and guesswork when the most direct thing to do would be to ask the artist. I was reminded recently by a friend who is an eminent modern art historian that even this approach has its pitfalls as artists, like any other human being, are likely to change their minds after they tell you one thing and claim new influences in their work as they come across them. Thus the artist who tells that Delaunay had no influence on his early work, might later see an actual Delaunay and tell the next interviewer that Delaunay was a seminal importance to his early work. To put in the vernacular, "you pays your money and you take your chances".

It is the job of the critic not only to report on what he sees, but call attention to shams as well as those rare true break-throughs of artistic genius in language as simple as he can make it. The critic being human, has every right to make mistakes and the good critic will probably make many and like the good art historian will publically admit his errors when they come to his attention. The critic armed with as much factual information as he can get and hopefully some background and training can then make an educated guess. Aristotle said it far better than I and with fewer words ". . . he who does a thing well must also do it, but he who does it merely need not also do it well"[4].

Virgil HAMMOCK

1. Robert Pincus-Witten, "Vito Acconci and the Conceptual Performance", *Artforum*, Vol. X, Number 8 (April 1972), pp. 47-49.
2. John Noel Chandler, "Notes Towards a New Aesthetic", *Artscanada*, Issue Nos. 172/173 (October/November 1972), p. 17.
3. Robert Pincus-Witten, "Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Mediation", *Artforum*, Vol. X, Number 10 (June 1972), p. 52.
4. *Philosophies of Art and Beauty*, Ed. by Albert Hofstadter and Richard Kuhns. New York, The Modern Library, Random House, Inc., 1964, Aristotle, *What is Art?* Trans. by W. D. Ross, p. 82.



Serge LEGAULT
Infuse, 1973.
Acajou; haut. 18 po. (45.7 cm.)
(Phot. Richard Poissant)

MONTRÉAL

PROBLÈMES D'ART ET CRÉATION INDIVIDUELLE

Nous savons l'importance de l'exposition des Moins 35, qui eut lieu l'hiver dernier. Cette manifestation, on s'en souvient, s'est tenue à l'échelle du Québec (cinq centres à Montréal ainsi qu'aux Trois-Rivières et dans la Vieille Capitale). Un nombre impressionnant de jeunes artistes participèrent à l'initiative du groupe Médiart de l'Université du Québec. L'ampleur d'une telle démonstration (une preuve par l'absurde quoi!) soulève le problème majeur de la diffusion. Jetons ici quelques données qui nous semblent importantes:

La cote des oeuvres

> Bargaining for Art is like sex — some do, some don't but most do. As with sex, most of those who do bargain prefer not to talk about it, not so much out of modesty, but because they are reluctant to share an expertise they have learned throught bitter expérience(1).

Miserait-on sur les créations comme s'il s'agissait de valeurs boursières? Incidemment, les galeries présentent un type de marchandise envers lequel les médiums d'information — la critique en général (sic) — ont suscité un intérêt certain. Bertolt Brecht s'intéressa à cette problématique:

> Le goût du public, cette chose compliquée, qui coûte et qui rapporte à la fois, freine le progrès. Il est hors de doute que l'influence des acheteurs sur le façonnage du produit est croissant et qu'elle a des conséquences réactionnaires(2).

Une telle réalité demande cependant à être éclaircie et traitée en tenant compte de nuances relatives à chaque artiste selon les intentions qu'il privilégie et la teneur même de ses oeuvres. Évidemment, il existe toujours une distorsion entre les désirs et les réalisations, pour ainsi dire, des actes qu'il faut (ou ne faut pas) poser. Il semble indéniable alors que la capacité de rapprocher ces deux pôles (à résoudre des états contradictoires) sera le témoignage d'une maturité certaine.

Ces problèmes, qui engendrent la méconnaissance des artistes et de leurs créations, rendent plus aigu le rôle de la critique, devant elle-même s'entendre à leur donner la parole.

Serge Legault, Sculpteur

Ses pièces de bois (dont quelques-unes atteignent huit pieds de hauteur) retiennent de son désir de travailler une *matière vivante*, qu'il taille sans schéma préconçu. Du moins, les oeuvres exposées au Patriote, en mars dernier, étaient le fruit d'une semblable démarche. Un cisaillement en prédestine un autre. Au point de départ, il possède une image sans résonnance avec le monde réel/quotidien. Son intention évolue à chaque coup et, progressivement, sa sculpture adopte la forme qu'il avait préalablement pensé mais elle le fait sous l'apparence première d'un objet voisin. Il utilise ce *miroir* pour refléter en quelque sorte une autre réalité (phénomène d'une substitution visuelle), celle qui se cache derrière les conventions, les tabous, le quotidien enfin. (Supposons une image type: l'oeuf. Les réminescences sont nombreuses mais toutes orientées vers une idée motrice, un concept latent à notre existence. Il facilitera le passage de la perception du spectateur à cette forme voilée — sortie de son contexte coutumier d'*oeuf* — par le biais des lignes ovoïdales du poisson qui correspondent elles-mêmes à une représentation mentale acquise par notre *formation culturelle*. Car nous le savons, les poissons n'ayant pas toute cette forme . . .) Une dimension nouvelle est donnée au réalisme abstrait. Pour valoriser ce processus de création, il envisage aujourd'hui de sculpter à partir d'une esquisse et d'un moule de glaise. Parallèlement, il a choisi de revenir à des oeuvres moins imposantes. Majoritairement, c'est le produit de ce travail qu'il exposera à la Galerie Georges Dor, en septembre prochain.

P.D.

(1) Marks, Peter, *How to bargain elegantly?*, in *Art News*, Nov. 72, p. 28.
(2) Brecht, Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art*, 1, (Travaux 7), Éd. de l'Arche, p. 173.

FERNANDE SAINT-MARTIN AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

Il faut du courage et beaucoup d'idéal pour accepter de diriger un musée d'art contemporain au Québec, en ces jours agités. Fernande Saint-Martin, la nouvelle directrice du *Musée* de la Cité du Havre, n'en manque pas. Résolue, patiente, forte d'une expérience réussie comme rédactrice en chef de la revue *Châtelaine*, après une carrière fort active dans le journalisme, elle continue, depuis son entrée en fonction en décembre dernier, à se préoccuper du développement de la création artistique et de sa diffusion. Comme critique, Mme Saint-Martin s'intéresse depuis plusieurs années à l'esthétique et aux lignes d'orientation des grandes expériences contemporaines. Auteur de *Structures de l'espace pictural* et de nombreux articles et monographies, ses recherches portent sur les mécanismes de toute expression vraiment créatrice.

Elle saura sûrement convaincre les autorités et tous ceux qui s'intéressent au développement d'un grand musée d'art contemporain à Montréal de l'urgence des nombreuses mesures à prendre afin de faciliter l'établissement d'un programme et l'accès au musée.

Andrée PARADIS

Fernande SAINT-MARTIN, nouveau directeur du Musée d'Art Contemporain de Montréal.

MICHE VILLENEUVE-LOISELLE: LA CARICATURE DU DÉTAIL ET DU TOUT

Quand on passe une heure avec Miche Villeneuve-Loiselle, on ne sait plus, de retour à sa table de travail, si c'est de l'artiste ou de l'oeuvre qu'on doit parler, tant l'une et l'autre sont colorées. Une chose m'apparaît certaine: l'harmonie entre les deux.

Miche Villeneuve-Loiselle est de soi un personnage. Personnage plein de vie, bourdonnant d'activité, exubérant, qui va de sa machine à coudre (faut bien gagner sa vie) à ses caricatures, maintenant devenues pour elle une véritable passion.

Sa technique: le collage. "C'est arrivé accidentellement, dit-elle. Un jour que je voulais travailler, j'ai constaté que je n'avais plus de peinture. J'ai pris du papier de couleur et des ciseaux . . ." Ses personnages (on en compte souvent dix ou vingt par tableau) sont entièrement découpés, assemblés et collés. Elle reproduit rigoureusement chaque détail, mais chaque détail est alors caricaturé. Les cinq doigts de la main, par exemple, sont comptés, et les ongles aussi sont présents, collés là où il faut. Si les mains sont jointes, les doigts sont entrelacés.

Il en va de même pour les nez, les yeux, les sexes. La couleur amplifie leurs formes: ils sont rouges, oranges, verts . . . Elle ajoute ensuite à la plume, quelques poils, quelques rides. Et ses personnages ont la tête de l'emploi: un évêque, une religieuse, un défunt ou un bébé au berceau ne sont pas seulement identifiables à leur costume ou position, mais à l'expression de leur visage.

Ce qui distingue encore le travail de Miche Villeneuve-Loiselle de ce qu'on attend d'une caricature *traditionnelle*, c'est sa source d'inspiration. Certes, on y retrouve quelques hommes politiques ou des figures connues de tout le monde; bref, les têtes de turc choyées des caricaturistes et des imitateurs. Mais c'est davantage dans le quotidien qu'elle puise ses sujets. Ce qu'Yvon Deschamps chante dans ses monologues, Miche Villeneuve-Loiselle le raconte dans ses caricatures. On ne regarde pas les caricatures de Loiselle, on les lit.

« J'arrive du Palais de Justice où je suis allée faire des croquis de juges et d'avocats », me dit-elle, en me montrant une scène de divorce: un énorme juge essayait de faire respecter l'ordre alors que l'épouse venait

Miche LOISELLE
Les Curés en prière.
Collage.
(Phot. Ed Lawless)

d'assommer son minuscule mari d'un bon coup de sac à main. A l'expression du mari, je soupçonne la femme d'avoir mis une brique dedans.

J'ai aussi vu un collage qu'elle a réalisé au retour d'un vernissage au Musée d'Art Contemporain. Tout y était: le ministre, les coupes de vin, le directeur du musée, les tableaux exposés, les belles madames et elle-même, toute seule dans son coin, qui regardait. Et, à chaque nouvelle caricature qu'elle sortait, elle riait autant que moi.

Tout pour elle est prétexte à rire: la famille québecoise, (où on distingue à peine le mari derrière son épouse), les salons funéraires, les courses de chevaux, même (surtout) les slogans publicitaires comme « Choisissez votre taille, SILHOUETTE fera le reste . . . ». Faut voir ici ce que Miche Loiselle a fait du reste.

Tout en restant dans la caricature, Miche Loiselle travaille aussi en trois dimensions. Il s'agit de personnages de plâtre, hauts d'environ deux pieds, coloriés et exagérés tout autant que ses collages. C'est d'ailleurs cinquante-quatre de ces personnages qu'elle a regroupés dans un *Cirque* et qu'on pourra voir au Pavillon de l'Humour de Terre des Hommes, cet été.

Miche Loiselle est une des rares femmes caricaturistes et, peut-être ici, la seule à travailler ses sujets de la façon qu'on vient de voir. Son langage est direct, audacieux, mais sans provoquer le scandale ni l'agressivité, même si parfois il y a controverse.

En 1969, Miche Loiselle exposait des caricatures au Café des Artistes, à Montréal. Une cliente choquée s'était plainte à la direction de l'établissement: « Impossible de manger devant des choses pareilles. » On avait décroché tout. Puis vint un article dans un journal, favorable au travail de Miche Loiselle. Alors revinrent les caricatures, là et aussi au pavillon de l'Humour. Depuis, on la retrouve tous les ans à Terre des Hommes, avec des collages ou des sculptures.

Une autre de ses expositions ne dura qu'une heure. C'était à Menlo Park, en Californie, à la Stanford Research Institute Gallery. Le soir même de l'ouverture, le directeur du centre, un homme sérieux, après un tour rapide, fait tout enlever.

Miche Loiselle n'a pas toujours fait que de la caricature. Après ses études aux Beaux-Arts à Montréal, elle expose, en 1964, des tableaux abstraits. Elle commence à caricaturer, l'année suivante, et maintenant se donne presque exclusivement à ce mode d'expression.

Ses travaux ont été vus dans plusieurs galeries de Montréal, mais aussi à la Contemporary Art Gallery, de Cincinnati, en 1968; on la retrouve, en 1969 et 1970, en Californie, où elle tient trois expositions. En 1972, ses caricatures circulent au Salon de l'Humour, à Aix-en-Provence, et, avec d'autres caricaturistes, dans des centres culturels français, cette présente année.

Je vous laisse sur une scène de Miche Villeneuve-Loiselle, la dernière (notre photo). Jacques Prévert disait: « Ils n'étaient pas dans leur assiette. Elle se tenait toute droite derrière leur tête. »

L.B.

ROBERT NADON, PEINTRE DU PERPETUEL

L'homme est de courte mémoire, et pourtant cette mémoire encore l'encombre. Accablé par la culture, il fait le ménage en sa maison et, au nom de la science, accumule et analyse son savoir. On sait les ravages que la fiction néo-scientiste opère dans le domaine des arts et lettres. On sait qu'il y a encore pas mal de gens instruits et cultivés pour adorer l'idole qui a nom *sens de l'histoire*. Il est plus facile d'aller au fil de l'eau que de nager à contre-courant. Il y a bien longtemps que le mot avant-garde n'a plus de sens, puisqu'il signifierait qu'on est au poste le plus périlleux, alors qu'il se confond avec néo-conformisme.

Dans un monde envahi par l'objet, dans un monde qui se réifie, comme on dit si bien, m'alertent l'oeil et l'âme qu'un peintre, au lieu de céder à la pression extérieure et de se propulser dans l'environnant, obéisse à l'immémorial et se laisse choisir et guider. Quand j'ai tout oublié, quand je ne vois plus le cadre et la toile, ni le mur qui les supporte, c'est par une musique modulée que se poursuit en moi ce que peint depuis deux ans Robert Nadon.

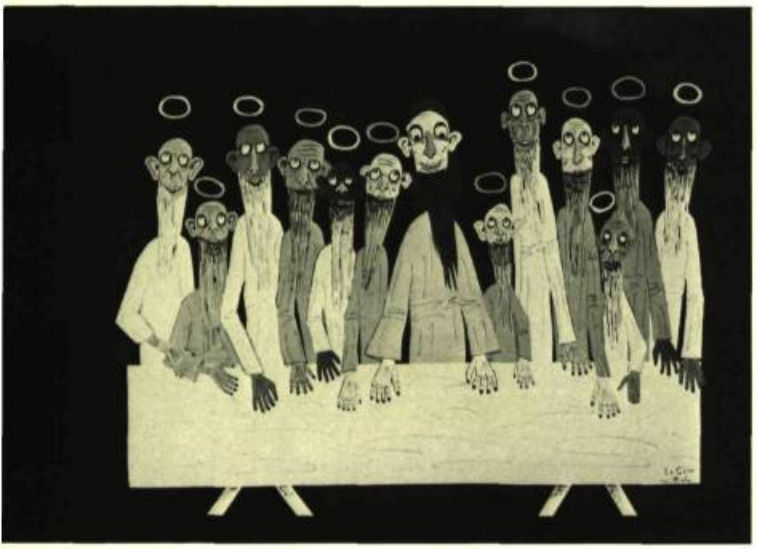
Dans les oeuvres qui l'ont mené le plus loin, les figures ne sont jamais imposées, mais par vibrations elles se composent, ne s'arrêtant pas à leurs limites, au contraire propageant la lumière, irradiant, pour créer comme un transparent mystère. Peu m'importe ce que représentent les tableaux de Robert Nadon. Je m'intéresse au flux seulement qui passe en vous, en chacun, dans la tige verticale ou tranchée, et qui balance l'Océan, et qui meut les étoiles, la rosée, et les ouies des poissons. Je voyage. Le monde tourne — non pas une roue, mais la sphère immesurée que justement ici la mesure rend sensible. Quand les artistes seront las de la mode et tenteront de devenir modernes au lieu de se mettre à genoux devant l'actualité, alors nous assisterons à la reconquête visuelle et poétique du véritable visage, du véritable paysage, lesquels originellement nous habitent, mais que les strates recouvrent, nous habituant au trompe-l'oeil. Il est réconfortant de constater que, malgré tout, certains osent encore ne pas se laisser intimider. Ils ont pour lot la solitude et le silence. Cela va de soi. Ils ne procèdent pas par théorie et manifeste. Ce qui se manifeste chez Robert Nadon, c'est la lente et attentive écoute, le cheminement illuminé, l'acuité du regard, la qualité d'accueil. De ses mains, il a dégagé patiemment une ancienne source de jouvence enfouie au-dessous de la forêt détruite. Avec l'eau, il y recueille la sève et le ciel, l'aube de l'aubier, le sang, la chlorophylle, tout ce qui se meut et circule, et fait mouvant et vivant le tissu du monde en quoi nous sommes tissés.

La peinture de Nadon n'est pas poétique, elle est acte poétique. Elle dit l'amour, elle dit le jeu des luttes et des noces, elle est image et miroir, et l'envers de la vitre. Contre l'adversité, sa fragile force perpétue le visage neuf du perpétuel inconnu.

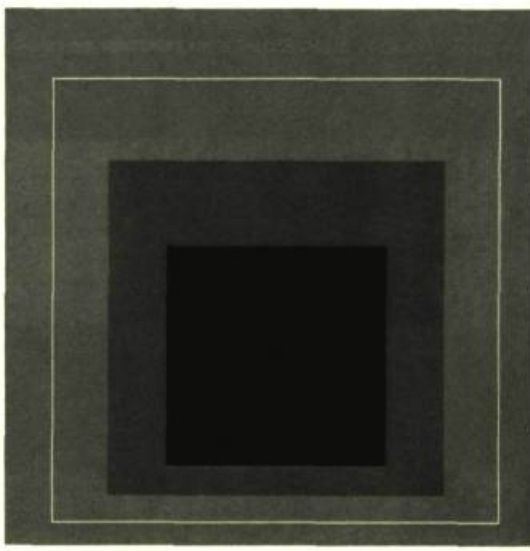
Robert MARTEAU

ALBERS CHEZ MARLBOROUGH GODARD

Des recherches et des réalisations menées sur le sigle de la continuité, de la patience et de l'obstination, une sorte de méditation s'élaborent dans l'indifférence générale. Puis, le triomphe éclate et s'amplifie un succès qui se dessinait avec une grande lenteur. Tel est le cas de Josef Albers, grand maître de l'art optique ou plus exactement, comme il le désire et le dit lui-même, du « perceptual art » ("Op art and/or Perceptual Effect").



Miche LOISELLE
La Cène.
Collage; 20 po. x 24 (50.8 x 60.9 cm.)
(Phot. Ed Lawless)



Josef ALBERS
White Line Squares.
Lithographie; 20¾ po. x 20¾ (52.7 x 52.7 cm.)
Montréal, Galerie Marlborough Godard.

Josef Albers a été un pionnier dans la lutte de l'art-matière vers l'art-énergie, de l'art statique vers l'art cinétique. Son oeuvre graphique, présentée du 24 février au 15 mars à la Galerie Marlborough Godard, constitue une suite logique aux verres translucides de la période du Bauhaus et aux peintures à l'huile des débuts de la période américaine. La même préoccupation se retrouve constamment dans ces oeuvres: l'instabilité de la surface. Et, pour ce, il fait appel à la couleur. Car pour faire bouger la peinture, pour animer ses surfaces, Albers n'a pas besoin du mouvement réel, mais de la modulation des pigments de la couleur. Il constate que les couleurs vivent, qu'elles dégagent une impression de mouvement d'avancée ou de recul, croissant ou diminuant devant notre rétine, en fonction des couleurs qui l'entourent. Josef Albers sait faire vivre, faire éclater, faire danser une couleur. Il mesure la quantité de surface nécessaire à faire bouger telle et telle couleur, à la faire avancer, reculer ou se neutraliser. Une couleur, à l'origine très pauvre, il sait l'enrichir en travaillant celles qui la jouxtent.

Ainsi dans la série des *Variants*, le peintre se concentre sur un seul élément: la couleur. Réduisant au minimum la forme grâce à un schéma sériel consistant en la superposition de trois ou quatre carrés de diverses tailles, il exécute un grand nombre de gravures qui ne varient que par la couleur. L'interaction des couleurs et la modulation des surfaces qu'elle entraîne provoquent une réaction chez le spectateur: la sollicitation infinie de son oeil par le jeu des couleurs juxtaposées. Car il y a autant de modulations possibles qu'il y a de couleurs, chacune d'elles variant avec la quantité de surface peinte. Ainsi tel gris triste chantera lorsqu'il sera accolé à un noir, tel violet tuera un rouge avoisinant et tel jaune éclatera s'il ressort d'un gris pâle. Albers poursuit sa recherche d'une manière plus subtile dans la série des *White Line Squares*. Il fait ici une nouvelle découverte: une ligne blanche, insérée au milieu d'une couleur, semble diviser cette même et unique couleur en deux tonalités.

En 1969, Albers met en application ses connaissances dans le domaine des illusions optiques dans une série intitulée *Embossed Linear Construction*. Il s'agit d'une série de gravures exécutées en relief et sans encre. Le principe de l'interaction des couleurs est remplacé par celui de la pénétration irrationnelle des formes. Il poursuit toujours le même but: celui de démontrer la relativité de notre façon de voir ou mieux de notre perception visuelle. En regardant attentivement une gravure, une première impression peut par la suite différer d'une perception ultérieure. Cette incompatibilité provient du désir du spectateur d'établir une forme. Une première solution lui est suggérée pour être, par la suite, remise en question.

C'est là que se trouve le grand génie d'Albers. Mais, il ne faudrait pas se méprendre et croire que ce peintre ne recherche qu'un exercice rétinien de la part du spectateur. Ses préoccupations humaines sont plus profondes. Il tente plutôt de saisir les différentes manifestations dans l'acte de voir. Et s'il existe un mouvement optique dans ses gravures, celui-ci se présente d'une façon très tendre, à la manière d'une méditation . . .

L.V.

POPILART 73

C'est à l'angle des rues Beaubien et d'Iberville que, du 4 décembre au 28 mai, un groupe de huit jeunes artistes du Québec ont tenu leurs quartiers généraux: ateliers et salle d'exposition, dans le but premier de sensibiliser le profane à la peinture, tout en s'identifiant socialement.

Et c'est avec l'aide d'une subvention fédérale, dans les cadres d'un projet d'Initiative Locale, qu'ils ont pu travailler à temps plein à leur production artistique tout en informant le public. Ils ont d'abord mis sur pied un mini service d'information, avec animateurs permanents à la disposition des visiteurs et information écrite sur les différentes techniques artistiques. Puis, les artistes eux-mêmes veillaient à ce que le visiteur se sente bien à l'aise pour discuter art avec grand A, ou tubes de couleur.

Mais si l'initiative avait de grandes ambitions, ses initiateurs devaient presque aller directement chercher le visiteur dans la rue ou encore dans son salon! Seules quelques personnes se hasardaient, attirées d'abord par la curiosité, mais elles étaient vite intéressées. Une vieille dame s'est même présentée, cherchant des *prélarts*, n'ayant pas su bien lire l'affiche, et elle est revenue le lendemain accompagnée de ses amies . . .

D'autre part, ce projet de quelques semaines a permis aux artistes d'être en contact avec d'autres artistes, tous ayant un *background* et des aspirations différentes. Certains peignent déjà depuis quelques années alors que d'autres (deux) en sont à leurs premières armes. Beaucoup d'entre eux ont déjà exposé, soit au McGill Student Centre, à l'automne 1971, à la Plaza Alexis Nihon, à l'été 1972 (exposition étudiante de l'UQAM), à la Galerie Ézotérique, à la Galerie de l'Étable du Musée des Beaux-Arts, au Centre d'Art du Mont-Royal . . . et deux d'entre eux sont boursiers du Concours provincial Bourassa, à l'été 1972.

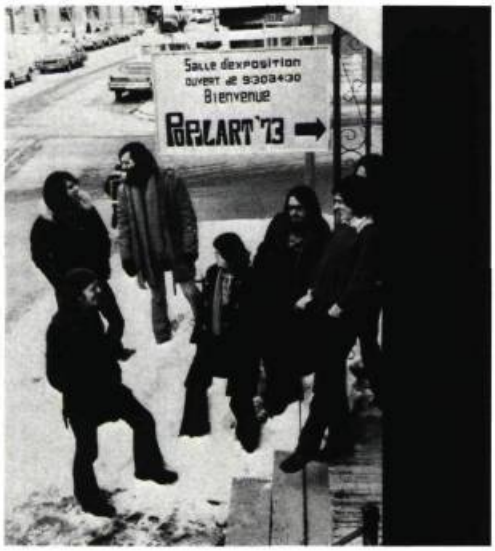
Et le spectateur a tôt fait d'être confronté avec plusieurs démarches picturales: paysage figuratif: André Gauthier; paysage fantastique: Jean-Louis Yelle et Claude Richard; paysage abstrait et abstraction lyrique: Bruno Tenti; ou encore des recherches plasticiennes: Guy Deschêne; hard edge et effets optiques: Françoise Tounissoux; il y a aussi des démarches plus difficilement identifiables: celle de Normand Moffat: abstraction qui tient du géométrique et du minimal, traité en monochrome, et celle de Jacques Dominique Épaule, qui tend vers la figuration onirique.

Autant d'artistes que de démarches. Une constante: chacun d'eux essaie d'être lui-même. Et l'heureux visiteur le perçoit rapidement. Quant à la volonté initiale du projet: désacraliser en quelque sorte l'identité et la fonction traditionnelle de l'art, ou tout au moins la rendre accessible à tous, elle s'est butée au paradoxe de l'art et de son intégration sociale, pour ce qui est de la peinture de chevalet, qui porte d'ailleurs déjà en elle ce paradoxe.

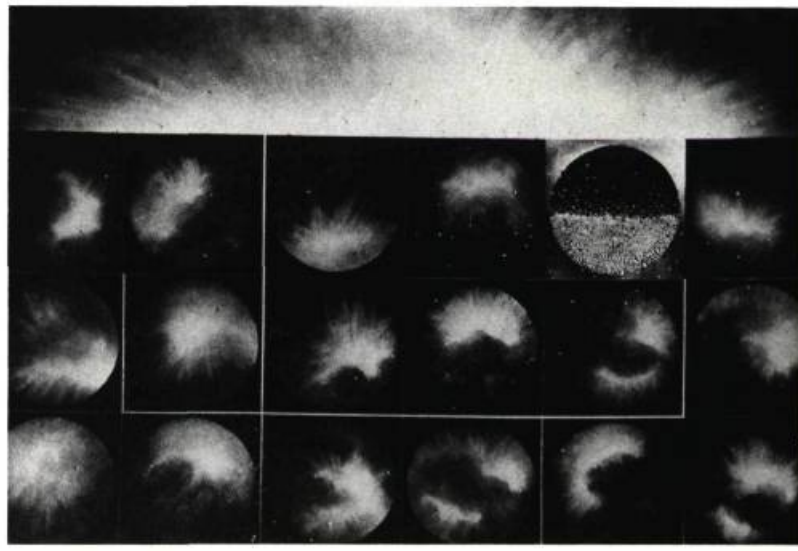
Sylvie ROY

GALERIE D'ART LES DEUX B

L'ouverture d'une galerie d'art aménagée dans une maison canadienne située sur les bords du Richelieu, à une trentaine de milles au sud de Montréal, est une initiative qui mérite d'être soulignée. Cet événement accroît l'intérêt et ajoute une dimension nouvelle au circuit habituel des galeries, généralement établies dans le centre-ville ou dans les quartiers du Vieux Montréal.



Le groupe POPILART 73; de gauche à droite : André Gauthier, Claude Richard, Normand Moffat, Françoise Tounissoux, Bruno Tenti, Jean-Louis Yelle, Guy Deschênes (absent : Jacques-Dominique Epaule).



Normand MOFFAT
Parachèvement.
Huile sur toile; 6 pi. x 4 (182.2 x 121.9 cm.)

Décentraliser l'art, le présenter hors les murs des hauts lieux traditionnellement liés à sa diffusion, y convier un public nouveau, différent, fréquentant rarement ou jamais les galeries, l'initier progressivement à l'art et ce, dans une ambiance chaleureuse et décontractée, tels sont les objectifs des propriétaires de la Galerie d'Art Les 2 B. C'est un défi de taille!

Depuis l'ouverture de la galerie, en juillet 1972, cette maison à trois étages (dont un grenier immense offrant une aire d'exposition particulièrement sympathique), rénovée avec goût et meublée à la canadienne, servit de cadre à plusieurs expositions, entre autres, Fablo, J. Tahedl et, récemment, Powell Trudeau. Ce dernier dépeint des saisons aux paysages lisses et harmonieux, des scènes maritimes, des maisons et des villes; il nous offre ces thèmes dans une gamme d'un coloris uniformément doux et feutré, d'où se détachent parfois certaines tonalités plus vives. Quelques aquarelles légères, diaphanes, exploitent avec bonheur cet univers serein.

La galerie offre au public un large éventail de noms réputés dont Ferron, Cosgrove, Bellefleur, Giguère, Gordon Pfeiffer, Monique Charbonneau, Gérard Tremblay, Tobie Steinhouse, Denis Juneau, auxquels s'ajoutent les noms de jeunes peintres encore peu connus, entre autres Paul Livernois, Lacelin, Miyuki Tanobe, Nicole Tremblay, Madu, Michel Allard.

Souhaitons la bienvenue à cette nouvelle galerie, établie dans un site particulièrement attrayant, à l'entrée du village de Saint-Antoine-sur-Richelieu.

A. de C.

SCULPTURES LUMINEUSES DE RAYMOND BROUSSEAU

Les rencontres de l'art et de la technologie ne sont pas nouvelles dans la production artistique depuis dix ans. Ayant reçu une formation scientifique, il est logique que Raymond Brousseau, cinéaste depuis 66 à l'ONF, auteur de deux films expérimentaux, ait été tenté par le courant du cinétisme, où la technique prolonge ou remplace l'activité de la main.

Au Musée d'Art Contemporain, du 18 mars au 22 avril dernier, Brousseau a présenté une quinzaine de pièces aux formes nettes, relevant d'une démarche prudente. Le plastique y est exploité pour certaines de ses qualités bien spécifiques: son pouvoir de conduire la lumière sans perte notable d'intensité jusqu'aux extrémités, de la même façon que dans un tube de verre, l'eau pénètre à un bout et sort à l'autre, sans qu'on la voie circuler. La lumière jaillit de dessous la sculpture, composée d'une ou de plusieurs plaques d'un demi-pouce assemblées, en général, à angle droit. Les rainures pratiquées dans certaines plaques créent des effets optiques divers: dans le plastique, la lumière, qui ne voyage; pas de façon tout à fait égale, s'agglutine sur les tranches et aux extrémités. Venue d'ailleurs, d'on ne sait où, la lumière dont la source reste cachée, joue alors un rôle magique.

En variant l'intensité de la lumière dans certaines parties de la sculpture, selon des rythmes programmés mais sans que l'intervention du spectateur soit prévue, Brousseau multiplie et enrichit la combinaison des volumes très stricts en eux-mêmes.

D'un géométrisme volontairement systématique, ignorant la plasticité du matériau qui, contrairement au verre, peut se plier, ainsi que les possibilités de la couleur, les oeuvres de Brousseau ont des qualités honnêtes. Mais elles restent en deça des intentions puisqu'elles ont été présentées comme un environnement créé par des « volumes architecturaux et sonores ». D'une part, il y a eu la musique de Laurentin Lévesque *travaillée* au magnétophone à partir de sons de cythare, de musique de Bartok et de Bach, et d'autre part les sculptures *lumino-cinétiques*, dont les variations lumineuses se succèdent à leur propre rythme, sans qu'il y ait recherche de dialogue ou de contraste entre la lumière et le son. (Ce qui est gênant quand on sait que certains appareils convertissent les impulsions sonores en impulsions lumineuses et que certaines discothèques utilisent ces appareils.)

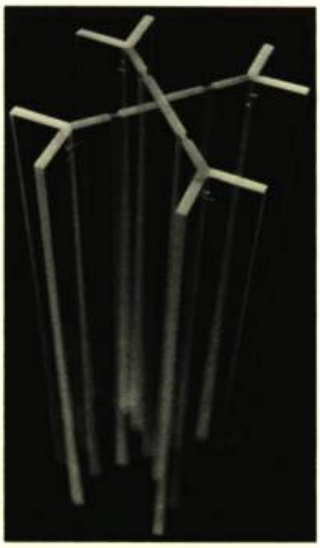
Le terrain sur lequel s'est engagé Brousseau n'est pas de tout repos: la facilité des effets reste à craindre et les tentatives qui ont l'apparence de l'audace ne doivent pas, en fin de compte, se révéler trop sages. Mais au Québec, où en dehors de Peter Gnass qui avait utilisé le plastique pour d'autres qualités et selon une problématique différente, aucun sculpteur n'avait exploité de façon aussi méthodique le plastique dans le domaine du lumino-cinétisme.

Laurent LAMY

PARMI NOS COLLABORATEURS

Mona BROWN, une Canadienne d'origine québécoise, vit en France depuis quelques années. Elle a déjà publié dans différentes revues plusieurs articles sur l'art et les artistes européens. ■ La montréalaise Alma de CHANTAL est céramiste, poète *(L'Étrange saison, Miroirs fauves)*, traductrice de poèmes et auteur d'articles dans nombre de journaux et revues littéraires *(Amérique Française, Incidences, Le Devoir, Les Écrits du Canada français*, etc.). ■ Ghislain CLERMONT est professeur d'histoire de l'art au Département d'arts visuels de l'Université de Moncton. ■ Bernard DORIVAL, critique d'art de réputation internationale, a publié de nombreux ouvrages (généraux, monographies, catalogues d'expositions) et rédigé de nombreux articles, notamment pour la *Gazette des Beaux-Arts* et le *Burlington Magazine*. Cofondateur du Musée National d'Art Moderne de Paris, il est présentement professeur d'histoire de l'art contemporain à la Sorbonne. ■ Virgil HAMMOCK est professeur d'art à l'Université du Manitoba (Winnipeg) et président de l'Association Universitaire des Arts au Canada. ■ L'historien d'art Luc d'IBERVILLE-MOREAU (doctorat du Courtauld Institute de Londres) est également muséologue (études et stages au Metropolitan Museum of Art de New-York et au Victoria and Albert Museum de Londres, ainsi que dans de nombreux musées canadiens). Après avoir été Conservateur général du Musée des Beaux-Arts de Montréal et attaché culturel au Ministère des Affaires Extérieures, à Ottawa, il est maintenant professeur d'histoire de l'art et directeur de thèse en art canadien à l'Université Sir George Williams, à Montréal. Il a collaboré à plusieurs revues dont *L'Oeil* et *La Gazette des Beaux-Arts*. ■ Harold KALMAN est professeur d'architecture au Département des Beaux-Arts de l'Université de la Colombie Britannique (Vancouver). Il est également membre de l'exécutif de l'Association d'Art Universitaire du Canada. ■ Membre de l'AICA, Robert MARTEAU, venu s'établir à Montréal, est collaborateur permanent de la revue *Esprit*, où il tient une chronique littéraire et artistique. ■ Jean MOUTON, ancien conseiller culturel à l'Ambassade de France, à Ottawa, et grand humaniste et critique d'art, est l'auteur de nombreux ouvrages dont *Le Style de Marcel Proust, Du silence au mutisme dans la peinture, Profanation et sanctification du temps* et *Littérature et sang-froid*. ■ Michel PARENT, un artiste de Québec (voir l'article de Pierre Dupuis, *Les murs peints*, dans *Vie des Arts*, Vol. XVII, No 70, p. 74-75), est également un professeur d'art à l'Université Laval. ■ N.B. Dans notre numéro 70 (Printemps 1973), nous avons attribué par erreur l'article sur Paul Delvaux à Xavier, plutôt qu'à Bertrand MARRET. Collaborateur à la revue *Études*, Bertrand Marret est également collaborateur pour différentes maisons d'éditions d'art, notamment: Les Éditions du Chêne (*Fernand Léger, dessins et gouaches*, avec Jean Leymarie) et Les Éditions Somogy (ouvrages consacrés aux peintres impressionnistes, avec Bernard Dorival).

Powell TRUDEAU, *Carrefour*, 1972.
Huile sur toile.
Saint-Antoine-sur-le-Richelieu,
Galerie d'Art Les deux B.



Raymond BROUSSEAU
Sculpture lumino-cinétique.
Acrylique et éclairage incandescent;
Haut. : 48 po. (121.9 cm.).