

Artplan

Volume 25, Number 102, Spring 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54555ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

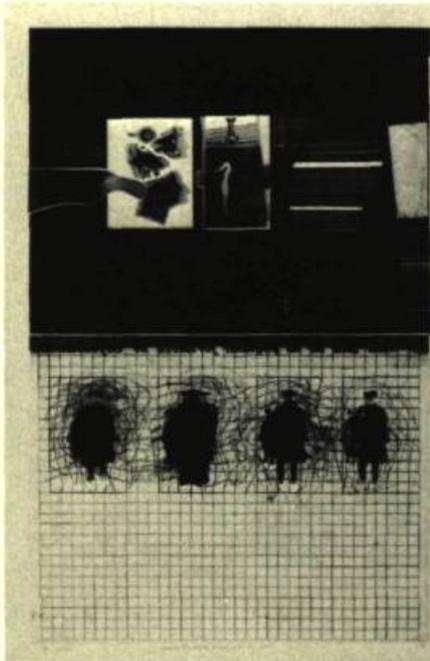
[Explore this journal](#)

Cite this document

(1981). Artplan. *Vie des arts*, 25(102), 76–83.

DEUXIÈME BIENNALE CANADIENNE DE GRAVURE ET DE DESSIN

Depuis une quinzaine d'années, la gravure canadienne a pris un départ foudroyant et manifeste une activité intense. A-t-elle atteint son apogée? S'est-elle stabilisée ou est-elle sur son déclin? La Deuxième Biennale de Gravure et de Dessin n'apporte pas de réponse à ces questions. Elle nous offre un smorgasbord visuel dans lequel il n'est pas possible de distinguer quelque tendance que ce soit. Walter Jule, président du Conseil Canadien de Gravure et de Dessin qui a mis cette biennale sur pied, dit que «cette exposition tente de présenter ce qui se fait dans le domaine de la gravure dans tout le Canada»¹.



1. Lyndal OSBORNE
Pod Probes, 1980.
Lithographie; 91 cm x 68.

2. Eugenio TELLEZ
Mas Alla de la Pequeña Fortaleza de Coyoacan, 1980. Techniques diverses; 120 cm x 70.

Cinquante-trois artistes canadiens ont participé à cette biennale. Les plus nombreux viennent de l'Ontario (17), de l'Alberta (13), de la Colombie-Britannique (11) et du Québec (8). Les provinces de la Saskatchewan, du Manitoba, de la Nouvelle-Écosse et de Terre-Neuve étaient chacune représentée par un seul artiste. Voilà qui est significatif de ce qui se passe dans les centres de gravure et de dessin du Canada ou qui, du moins, indique quels sont les endroits que les membres du jury considèrent comme étant ceux qui présentent le plus d'intérêt.

Les trois membres du jury avaient tout un défi à relever, car ils devaient opérer un choix entre les 1390 gravures et dessins soumis par 544 artistes. On ne peut s'empêcher de se demander quels sont ceux qui furent écartés, car le choix qui a été fait ne manque pas de provoquer quelques surprises et de soulever des questions sur certaines omissions.

Tel que prévu, la qualité technique était grande; pourtant, l'exposition comporte peu de gravures innovatrices sous le rapport de la nouveauté technique ou de combinaisons inusitées de procédés bien connus. La raison? Les graveurs seraient-ils moins soucieux de nouvelles expériences? Est-ce que les œuvres innovatrices n'auraient pas été soumises à la Biennale? Il ne s'y trouve aucune xérogaphie en couleur; il est à peine question du papier fait à la main (à noter, toutefois, la gravure en relief de Betty Davison), et seuls quelques artistes ont choisi un matériau autre que le papier (Benoît Desjardins se sert de tissu et Thomas Bayrle, d'une matière plastifiée).

Certaines gravures démontrent combien il est facile pour des artistes de trop s'attarder à la technique mais, heureusement, plusieurs d'entre eux ont le respect et le souci de la technique qui, associée à la rigueur de composition, produit un effet esthétique, formel et visuel. L'exemple de la gravure de Jo Manning, *Woodlot XII, Wingless Victory*, l'illustre bien. Au tour de force technique s'ajoute une représentation saisissante de l'espace et une composition provocante. La forêt, réaliste, devient une énigme en raison d'une patte de chevreuil qui a été suspendue à une branche, ce qui arrache au spectateur la notion romantique qu'il se fait du charme de la forêt, pour lui faire penser à la mort ou à la destruction, *Pod Probes* — lithographie et sérigraphie combinées — de Lyndal Osborne, manifeste l'habileté et l'imagination de l'artiste par la transformation des formes, la révélation de la matière et le mouvement spatial.

Plusieurs œuvres sont non objectives; Susan Farquhar, Ed Bartram et George Raab se concentrent toutefois sur le paysage. La lithographie de Farquhar donne fortement l'impression d'un dessin coloré au lavis. Raab a créé avec soin un gros plan détaillé dans *Northern Crack-up*. Le flou grisâtre de la gravure produit une image sombre et terne; aussi, est-elle loin de posséder aucun des caractères tridimensionnels tactiles qui rendent l'eau-forte/photogravure de Bartram si excitante.

Un nombre important de graveurs et de dessinateurs s'amuse à doubler ou à multiplier les images dans une même composition. Il peut s'agir d'une répétition de l'objet avec peu de variations (Cindy Trotzuk, Andras Mengyan); d'une image multi-

ple utilisant les réflexions et les ombres de l'objet (Rebecca Aronyk); d'un reflet quelque peu semblable à une image réfléchie dans un miroir, mais avec des modifications (Helen Chapman, Bob Evermon, Michel Leclair, Paul Béliveau, Krystyna Piotrowska, Serge Tousignant); ou, alors, d'une division nette de la surface en deux zones différentes (Ken Webb, Eugenio Tellez, Lauréat Marois). Ces trois derniers artistes ont associé la figure humaine à leurs œuvres et la font contraster avec des objets et des compositions géométriques aux arêtes vives. Chaque zone suscite des réactions totalement différentes, et leur format fournit des occasions uniques d'opposer la figure humaine à des objets naturels ou inorganiques.

La lithographie de Bob Evermon réussit à se tenir hors de la sphère purement graphique, mais on ne peut en dire autant des ouvrages de Trotzuk et de Mengyan. La gravure en relief de Trotzuk est plaisante, et c'est ce qui la sauve; les spectateurs se lasseront sûrement rapidement du contenu des plaques d'immatriculation de la Colombie-Britannique. La sérigraphie de Mengyan, un des artistes invités, qui présente une variation sur un cube est, du point de vue technique, au delà de toute critique. Cette gravure vaut par son graphisme, mis en lumière par un coloris vif et sobre, mais elle est déficiente du côté de la sensibilité. La composition énigmatique de la sérigraphie présentée par Tousignant incite le spectateur à l'étudier, car les ombres ne sauraient se projeter de la manière dont elles le font. Mais combien faut-il de temps pour que l'œil se fatigue d'aller du fond à texture monotone aux deux élégants triangles qui se profilent sur lui? Une gravure pour graveur, peut-être.

Dans sa lithographie, Paul Béliveau représente tout d'abord un fer à repasser de manière réaliste puis, en second lieu, d'une façon plus libre et plus abstraite et, finalement, le réduit à une vague empreinte roussie. La présentation, en forme de triptyque, développe des transformations brutales et, pourtant, subtiles. Le dessin au trait, délicat, et le texte placés en dessous de chacun des volets sont à petite échelle et forment une masse réduite, de façon à mettre en valeur la composition dans son ensemble plutôt qu'à empiéter sur elle.

Un certain nombre de graveurs explorent la composition *all-over*, car ils comptent beaucoup sur l'adjonction gestuelle, comme, par exemple, Mark Critoph et Otis Tamasauskas. L'œuvre de Critoph est la moins réussie de toutes parce que la composition en est trop ordonnée, trop centrée et trop chargée sur les côtés, et, peut-être, parce qu'il utilise ces moyens pour en adoucir le centre géométrique. Celle de Tamasauskas est mieux venue. *Japan Speckles* se compose d'une série verticale de traits de ton foncé et clair, et d'une dernière, horizontale et foncée, dont l'effet est tempéré par la figure en forme de croissant qui en émerge. Tamasauskas déploie une grande variété de lignes, de textures et de tracés, et, tout en jouant avec le gestuel, réussit à établir une forme qui donne de la cohésion à toute sa composition.

A en juger par la qualité et la variété des dessins qui figurent dans la biennale, il appert qu'on devrait organiser une exposition réservée exclusivement au dessin.

Et le plus tôt sera le mieux. Un rapide coup d'œil permet de découvrir la présence prépondérante de dessinatrices remarquables, comme Cynthia Short, Jacqueline Forrie, Monique Fouquet et Marilyn Milburn, qui, toutes, sont sensibles au médium, économes dans le choix de leur sujet mais pleines de vigueur dans la manière de le traiter.

La figure a été choisie par S. Mennie, Cathryn McEwen et Darci Schuller-Mallon, cette dernière étant l'une des rares à avoir participé aux deux biennales. *Working Compliment* montre certaines affinités avec les styles du Canadien Gary Olson et de l'Américain Chuck Close, mais cette œuvre utilise le collage. La technique du collage et la forme ovale des bouches du couple font passer cette œuvre du monde de la photographie à celui du surréalisme, ce qui lui donne un caractère extrêmement fascinant.

Dans son dessin au fusain et au pastel à l'huile, Flemming Jorgensen utilise l'arrangement baroque traditionnel. La composition en diagonale indique un mouvement qui, allié au choix des couleurs, crée un sentiment de lutte, de destruction et de confrontation. Cette œuvre possède une réelle valeur, quoiqu'un traitement plus serré des formes aurait donné une plus

grande signification à toute la composition. Le dessin au crayon de couleur de Jim Westergard intitulé *Bag With a View* est ravissant. Sa connaissance du métier est incontestable, et cette œuvre légère montre bien comment un artiste attentif observe ce qui l'entoure avec un sens plaisant de l'humour et le sentiment du ridicule.

L'exposition présente également des œuvres de dix-sept artistes de l'extérieur, invités, selon Walter Jule, afin de fournir aux artistes canadiens des points de comparaison. Il vaut la peine de souligner que les œuvres de plusieurs graveurs du pays se comparent très bien à celles de leurs collègues de réputation internationale. On peut se demander si les artistes invités ont soumis leurs meilleures gravures (ceci s'applique en particulier à Allen Jones, Antoni Tapiés, Yokoo Tadanori et James Rosenquist), si l'on a invité les meilleurs graveurs et s'il n'aurait pas été intéressant de voir des œuvres de Jim Dine et de Jasper Jones, ou des deux? Malgré tout, il vaut la peine de voir les gravures de David Hockney, de Thomas Bayrle et de Stanislaw Fijalkowski. *The Swimmer* d'Alex Katz présente une composition exceptionnelle, audacieuse et, pourtant, simple. Quelle gravure!

Le manque d'espace ne permet pas une analyse plus poussée des gravures et des dessins individuels. Il suffit de dire que, dans l'ensemble, l'exposition est variée, intéressante au point de vue technique, en général stimulante, et que l'on devrait présenter plus souvent des expositions nationales, peut-être en les orientant sur un seul thème. Il n'est pas nécessaire d'associer dessins et gravures puisqu'il serait facile de mettre à la disposition de chaque médium une exposition particulière.

1. Cette exposition a été et sera successivement montrée: au Musée d'Edmonton, du 5 septembre au 19 octobre 1980; à la galerie de l'Alberta College of Art de Calgary, du 13 novembre au 13 décembre 1980; au Centre d'art MacDonald Stewart de Guelph, du 15 janvier au 15 février 1981; au Musée Brant de Brantford, du 5 mai au 4 avril 1981; à la galerie Dunlop de la Bibliothèque Publique de Regina, du 18 avril au 17 mai 1981; au Musée de Winnipeg, du 18 juin au 3 août 1981; au Centre National d'Exposition de Medicine Hat, du 11 septembre au 4 octobre 1981, à la galerie d'art de l'Université de Lethbridge, du 19 novembre au 18 décembre 1981; à la galerie Simon Fraser de l'Université Simon Fraser de Burnaby, du 11 au 29 janvier 1982; au Musée de Prince George, du 1er au 27 mars 1982.

Bente Roed COCHRAN
(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

LE THÉÂTRE DE CRÉATION A MONTRÉAL EN 1980

Quand on évoque les arts de la scène, le théâtre de création, suivi de près par la danse, s'avère le médium artistique créateur le plus fécond et le plus accessible — du fait qu'il combine les sons, les gestes et le visuel — pour un public avide de ressentir l'émotion qui se libère hors du cadre de la survie.

Pour ce genre de théâtre, les cafés-théâtres et les petites salles demeurent les lieux où débordent les énergies créatrices de cet art, toujours en état de recherche.

Pour mieux percevoir les énergies hétéroclites de ce théâtre, j'ai choisi dix pièces qui ont été jouées l'an dernier et je les ai réunies sous l'aspect commun de l'innovation, en précisant, pour chacune, la qualité du texte, de la mise en scène, du jeu des comédiens, de la scénographie, des costumes, de la musique et de l'éclairage. Aussi, afin de décrire plus fidèlement la diversité de cet art décloisonné, j'ai regroupé les spectacles selon quatre approches distinctes: le théâtre social de l'intimité, le théâtre esthétique d'atmosphère et de geste, le théâtre de répertoire, le théâtre épieu.

Pour le théâtre social de l'intimité, quatre pièces ont attiré mon attention: *Passé dû* de Madeleine Greffard; *A qui le p'tit Cœur, après neuf heures et demie?* de Maryse Pelletier; *Fais-moi mal juste un peu* d'Élisabeth Bourget; *Les Lunes de miel* de Denis Bélanger.

En février-mars, Le Théâtre de la Grande Réplique présentait *Passé dû* dans une mise en scène brillante de Jean-Guy Sabourin. Marquée par le dégel québécois de 1955-1965, Madeleine Greffard, avec des yeux d'historienne, de catalyseur et d'écrivain, dénonce — le texte présente des longueurs en voulant trop avouer la vérité — le sort des femmes soumises à cause de

3. *Casse-tête*, par le Mime Omnibus, au Théâtre de Quat'Sous.
(Phot. Suzanne Lantaigne)

la religion, dépossédées de leurs corps et leurs personnalités, victimes du sexisme dans une société érigée par et pour les hommes. Ainsi, l'auteur représente des portraits universels de femmes infortunées dans des tableaux qui se succèdent selon quatre séquences entrecoupées de scènes tragiques (entre autres, une clitoridectomie pratiquée sur des fillettes), de monologues déchirants et libérateurs (ceux de la femme de quarante ans angoissée par la perspective de vieillir seule, de celle qui a subi un avortement, etc.), de saynètes sarcastiques (une fiancée naïve courtisée par un mâle, une religieuse timide qui a quitté le couvent, etc.), tous réunis par le rythme soutenu de l'ensemble.

Le jeu des onze comédiens, tous très sensibles, dont Jehanne Seymour, Francine Beaudry, Marie-Denise Daudelin, Marie Dupont, Josiane Goffroy, Yvon Dumont, ainsi que la scénographie éclatée de Raymond Naubert se mariaient harmonieusement à la complicité de la mise en scène de J.-G. Sabourin, et vice versa. Des éclairages suggestifs et de la musique évocatrice complétaient fort bien la scénographie ouverte dans plusieurs aires de jeu: apartés dans des alcôves, des *racoins*, des centres sur le plateau, sur des estrades, dans les escaliers, tous lieux bien choisis pour rendre l'authenticité des intérieurs et des extérieurs.

Accueilli dans un univers plus restreint avec la pièce de Maryse Pelletier, *A qui le p'tit Cœur, après neuf heures et demie?*, jouée au Théâtre d'Aujourd'hui, en mars-avril, je me retrouvai à revivre l'éclosion sociologique de la Québécoise à partir des années 50, époque peu connue dont les courriers du cœur ont inspiré l'auteur.



A trente ans d'intervalle, cinq femmes (une religieuse vraisemblable et quatre élèves naïves) évoluent illusoirement du couvent à la vraie vie, c'est-à-dire: la carrière pour la religieuse qui a laissé l'habit, la célibataire endurcie et l'intellectuelle; le mariage pour l'hystérique et pour celle qui manque de sécurité. Chacune, à sa façon, se rend compte, à quarante ans, que les faux rêves de jeunesse, l'ignorance imposée par la religion, l'autosuffisance et la psychologie n'ont rien résolu dans leur existence. Elles sont restées telles qu'elles étaient, il y a trente ans, en définitive habitées par leurs rêves, loin d'un bonheur intouchable.

Le texte est décousu mais l'œuvre est rehaussée par la mise en scène de Gilbert Lapage qui a ingénieusement articulé et équilibré les scènes en utilisant les possibilités scénographiques de Denis Rousseau, rendues à un degré très convenable par des décors circulaires, modulaires,

réversibles, inclinables et pivotants, afin de profiter au maximum de l'espace réduit de la salle. Les costumes très étudiés de Mario Davignon constituaient un autre point marquant de la production.

Toujours dans la veine du théâtre social, je passe de la femme soumise au couple traditionnel dans *Fais-moi mal juste un peu* d'Elisabeth Bourget, pour aboutir au couple marginal dans *Les Lunes de miel* de Denis Bélanger, deux pièces produites par Les Pichous et jouées au Conventum, en avril-mai, dans le premier cas, et, en janvier-février, dans l'autre.

Fais-moi mal juste un peu est un délire satirique sur les rapports familiaux dictés par la religion, qui impose le mariage comme une valeur sûre, pour exploiter l'affection de l'individu. Le lit et ses alentours deviennent la cellule familiale propice aux pirouettes folles qui brisent le réalisme noir de l'amour dépersonnalisé.

Une jeune fille vit en concubinage avec son amant depuis plus d'un an mais décide tout de même de se marier pour se conformer à l'ordre établi. Afin que cela fasse plus vrai, elle revient coucher chez ses parents à la veille de la noce. Installée dans son décor sécurisant (création visuelle originale de Denis Rousseau qui a utilisé le bleu, le blanc et le rose — pour évoquer le bonheur rose nanan), la jeune mariée s'étourdit dans la dentelle du rêve parmi les siens: une mère fofolle, un père ivrogne, une sœur jalouse, un grand-père libidineux et un amant qu'elle confond avec son frère. Chacun porte son point noir au visage, un peu comme une marque au fer rouge qui proclame que «l'amour, c'est la famille.»

Cette comédie débridée suggérait au spectateur de rire de sa naïveté puisque les valeurs n'ont pas changé autant qu'on le prétend. Mirielle Lachance, qui jouait le rôle de la mère, a su voler la vedette du spectacle avec ses pirouettes folles et ses espiègleries. Forcément, la mise en scène vivante d'Yves Desgagnés y était pour quelque chose.

Du couple fidèle à l'esprit de famille, nous évoluons vers le couple libéré avec *Les Lunes de miel* de Denis Bélanger. La pièce met en scène deux couples (l'un hétérosexuel, l'autre homosexuel) et une célibataire. Dans le premier couple, la fille, pour reconquérir son individualité, cesse de cohabiter avec son ami à qui le sentiment de la sécurité fait défaut; dans le second, un aventurier s'aperçoit, auprès d'un amant fantaisiste, que son besoin effréné d'affectivité n'est qu'un prétexte pour refuser la solitude. Entre les deux couples, une voisine célibataire, qui manque de confiance en elle-même, assiste, ébahie, à leur ébats amoureux. Elle vit ses sentiments par procuration, rassurée par ses illusions fantastiques.

La grande qualité du texte de Denis Bélanger réside dans le rythme naturel et pondéré des aveux. Entre eux, les personnages découvrent que la tendresse n'est pas assurance de bonheur. L'auteur représente d'une façon très saine, donc positive, que les problèmes de relation dans un couple homosexuel sont les mêmes que ceux d'un couple hétérosexuel puisque la tendresse demeure la seule vérité qui fonde l'intimité entre les êtres humains et témoigne que l'amour n'a pas de sexe. Le jeu de

la talentueuse Martine Rousseau, dans le rôle de la célibataire, était à souligner.

Sous l'aspect du théâtre esthétique d'atmosphère et de geste, j'ai retenu deux spectacles visuels: *Plein chant* joué par l'Eskabel, et *Casse-tête*, par le Mime Omnibus.

Pionnier du théâtre esthétique au Québec — une innovation datant de dix ans, — l'Eskabel présentait, en mai, *Plein chant*, inspiré par l'œuvre célèbre de Thomas Mann, *Mort à Venise*.

Dès le début, les spectateurs sont intégrés à l'action, menée au ralenti. Ils suivent les protagonistes dans un premier décor (l'arrivée en gondole du compositeur à son hôtel) vers le lieu principal de l'action (l'entrée luxueuse du grand hôtel donnant sur une plage de sable fin). Conduits par des hôtes à des tables habillées de satin sur les côtés échelonnés des estrades ou sur l'aire centrale, les spectateurs assistent à l'entrée de vacanciers mondains et bavards en costumes d'époque. Tout au long des scènes, le public jouissait d'un théâtre visuel axé sur le cérémonial des gestes. Les poses vaniteuses prises au ralenti, les déplacements lentement fluides et les regards profondément fixés (rappelant la version cinématographique de Visconti), les costumes raffinés de l'époque (tissus satinés des robes, dentelles, voiles, chapeaux d'organdi, taffetas, crêpe, etc.), le décor luxueux, les éclairages filtrés suggéraient de multiples sensations, destinées à conférer à ce type de théâtre le rôle d'initiateur de sensualisme, sans que les dialogues, réduits au maximum, gênent les spectateurs. L'audacieuse mise en scène de Jacques Crête restituait le formel au théâtre pour mieux le transposer dans un cadre souple qui se déplaçait selon l'action de quelque trente personnages évoluant avec leurs passions secrètes, leurs amours platoniques, leur manies et leurs tics.

Quant au Mime Omnibus, il nous conviait au Théâtre de Quat'Sous, en mars-avril, à son dernier spectacle, *Casse-tête*. A la façon des pièces multiples qui composent ce jeu d'observation, le groupe, dirigé par Jean Asselin et Denise Boulanger selon la technique du mime corporel Étienne Decroux, nous entraîna dans l'univers passionnant de la gestuelle qui, à elle seule, exprime mieux que la parole les états d'âme et les sentiments humains.

4. *La Saint-Jean du p'tit monde* de Gilbert Turp, au Théâtre d'Aujourd'hui (Phot. Daniel Kieffer)



Programme hautement coloré de scènes hétéroclites mais unifiées, *Casse-tête* nous introduisit au centre de trois éléments: l'eau, la terre, le feu, afin de nous reconfirmer l'inertie des objets manipulés par l'acteur. L'élégance et la grâce des corps dans le mouvement naturel de l'eau, rassuraient l'humain dans sa lutte incessante pour la liberté. Le portrait bouffon de Maria et le Tango humoristique de la première partie du spectacle gagnèrent le public; les visages comiques et la dextérité des corps justifiaient l'aisance du groupe pour la fantaisie. Des scènes comme *Auditions*, *Solitudes* et *Fantasmes*, après l'entracte, représentaient quelques traits marquants de l'angoisse métaphysique: la compétition maladive et absurde du vedettariat contre l'anonymat, la monotonie du quotidien, l'émotivité incontrôlée, etc. Grâce à l'intensité et la subtilité des sept mimes (Jean Asselin, Denise Boulanger, Tony Brown, André Fortin, Dulcy Lanfelder, Kari Margolis, Jocelyne Montpetit), à la musique originale de Bernard Bonnier et aux costumes stylisés de François Barbeau, nul doute que *Casse-tête* demeure l'un des spectacles les plus réussis de 1980.

En ce qui concerne le théâtre de répertoire, il arrive — parfois, et heureusement pour l'auteur — qu'une pièce ne soit pas exempte de force créatrice. Ce fut le cas du monologue de Nicolas Gogol, *Le Journal d'un fou*, œuvre célèbre interprétée par le sensible comédien Michel Viel, au Café-Théâtre Quartier Latin, en mai et octobre.

Mutilé intérieurement par le système bureaucratique — valeur du passé toujours actuelle — un petit secrétaire de conseiller titulaire, coincé dans l'ombre de la dépersonnalisation, tente en vain de reconquérir sa personnalité et sombre dans l'univers compensatoire de la schizophrénie. La grande qualité de l'interprétation du comédien et metteur en scène réside dans le fait qu'il a su rendre les sensations profondément dramatiques du personnage. Michel Viel, artiste doué d'une dextérité orale étonnante, a utilisé ses corps — surtout le visage — d'une façon très émouvante pour traduire les fantasmes du schizophrène; ses sourires en coin, mêlant la ruse avec la méfiance des yeux apeurés, s'associaient dans un corps fébrile qui vibrail, tremblait, se raidissait, se recourbait sur lui-même devant les menaces extérieures

et les faux bruits, et s'assouplissait sur le sol dans les moments où les fausses visions le visitaient. Les mimiques du visage et les gestes du comédien suffisaient à stimuler les sensations imprévisibles et à tenir en haleine la curiosité émotive du public admis dans un décor d'époque, sobrement réalisé par Réal Sasseville.

En ce qui regarde le théâtre épique, j'ai sélectionné trois pièces: *La Complainte des hivers rouges* de Roland Lepage (production du Théâtre des Pissenlits), à l'Arlequin, en février-mars; *La Quête du pays* de Réal Tremblay, à la salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, en avril-mai; *La Saint-Jean du P'tit Monde* de Gilbert Turp, au Théâtre d'Aujourd'hui, d'octobre à décembre.

La Complainte des hivers rouges, dans une mise en scène époustouflante de Michelle Rossignol, relate les Troubles de 1837, alors que les Patriotes ont dénoncé l'ordre établi par des possesseurs de leurs

terres: les Anglais, assistés par des seigneurs et des membres du clergé. Cette tranche de notre histoire se déroula à travers un échafaudage impressionnant, où des comédiens chevronnés et d'autres, plus jeunes, célébrèrent avec exaltation le passé courageux de nos aïeux, par des chants héroïques, des cris désespérés et des pirouettes de survivance.

Plus intimiste, *La Quête du pays*, mise en scène par son auteur, évoquait la reconquête du pays intérieur à travers des chansons épiques, le violon magique de Françoise Turcotte, la gigue habile, les dialogues cousus de lyrisme et de solidarité. Dans un décor fonctionnel de Pierre Nantel (un voilier avec des voiles de nuages pour suggérer le voyage intérieur), les cinq personnages se réinventaient à l'image de leur pays, devenu un monde, en se réappropriant leurs traditions et leurs croyances.

Pièce plus touffue, *La Saint-Jean du*

P'tit Monde, dans une mise en scène très vivante d'André Pagé, raconte par le biais d'une bonne, Antoinette, qui est la narratrice, les déboires et les mésaventures de son défunt village du Bas-du-Fleuve, exproprié à Montréal, au début du siècle, au profit des riches. Parmi les exploités, Antoinette comprend, en ville, que l'argent ne fait pas le bonheur des grands, comme le gros bon sens des siens s'avère insuffisant pour vivre dignement. Mais la comédie résout bien des malheurs quand l'humour pense l'âme du Peuple. Somme toute, le succès de cette pièce était dû aux huit excellents comédiens, au subtil enchaînement des chansons, de la danse et des dialogues fantaisistes, à la musique ambiante d'André Angélini, aux costumes d'époque de Mario Davignon et au décor victorien de Denis Rousseau.

Luc CHAREST

LE MARCHÉ QUÉBÉCOIS DE L'ART AU COURS DE L'ANNÉE 1980

Depuis 1978, le marché de l'art connaît au Québec un essor sans précédent: la demande pour les œuvres d'art et, particulièrement, pour les œuvres d'artistes québécois s'est considérablement accrue, ce qui a entraîné à la fois une augmentation du volume des ventes et une hausse générale des prix, ces hausses pouvant facilement atteindre les 100 pour 100, en dollars constants, pour les œuvres d'excellente qualité d'artistes réputés. Parallèlement, le nombre des galeries, des agents d'artistes, des courtiers en œuvres d'art s'est multiplié, et cela, non seulement à Montréal et à Québec, mais aussi en province et en banlieue. Au cours de l'année 1980, le phénomène s'est accentué: des pochades, parfois médiocres, d'artistes réputés comme A. Y. Jackson, F. Varley, R. W. Pilot, Clarence Gagnon, M.-A. Fortin, . . . ont atteint en ventes publiques des prix sans précédent, et on a même vu des foules faire la queue pendant des heures, parfois la nuit, pour obtenir une huile, une aquarelle ou, à défaut, un dessin, n'importe lequel, signé Héту, Larchevêque, Tanobé, des peintres dont la réputation, encore bien fragile, repose davantage sur des opérations publicitaires bien orchestrées que sur la qualité et l'originalité de leurs œuvres. Comment expliquer ce développement fulgurant du marché de l'art et quelles sont les principales tendances qui s'y manifestent? C'est ce que nous tenterons de comprendre à travers une brève analyse des marchés de Montréal et de Québec.

Dans son étude sur *Le Marché de la peinture en France*, Raymonde Moulin relève le parallélisme qui a existé entre l'évolution du marché de l'art et celle de la conjoncture économique au cours de la première moitié du 20^e siècle. La même observation s'impose ici aujourd'hui, alors qu'à la situation de *stagflation* qui se prolonge depuis déjà plusieurs mois dans l'ensemble de notre économie correspond, sur le marché de l'art, une inflation effrénée des valeurs artistiques les plus conserva-

trices. Confrontés à l'instabilité économique et politique, constatant que leur dollar ne cesse de se dévaluer, observant que certaines œuvres d'art obtiennent des plus-values plus considérables que toutes les autres valeurs mobilières, les consommateurs québécois, à l'instar des Européens, se sont mis à chercher dans l'œuvre d'art non plus seulement un objet de plaisir esthétique, mais aussi un refuge à la fois économique et psychologique. Du point de vue économique, ils ont privilégié les valeurs sûres, les œuvres d'artistes dont la réputation et la valeur marchande est depuis longtemps solidement établie ou qui ont appartenu à un mouvement artistique canadien important comme le Groupe des Sept, le Canadian Group of Painters, la Société d'Art Contemporain ou le Groupe automatiste et joué un rôle dans l'évolution de l'art canadien. Du point de vue psychologique, ils ont recherché des images séduisantes, celles des paysages académiques

ou naïfs d'un Québec traditionnel douillettement enneigé, celles plus modernes d'une figuration pseudo-surréaliste qui tire davantage son inspiration des illustrations douceâtres des livres de contes pour enfants sages et de l'esthétique de Walt Disney que de celle de Dali, de Magritte ou de Max Ernst. Chez les plus jeunes artistes, ils ont également recherché des images, un style qui rappellent l'œuvre d'artistes réputés dont les prix sont devenus prohibitifs. Ce fut le cas pour les imitateurs du Groupe des Sept; ce fut le cas également pour les disciples de Jean-Paul Lemieux, LeSauteur, Monique Mercier, Guy Paquet, . . . Constatant la surenchère qui existe sur les œuvres des maîtres, les collectionneurs en ont conclu, peut-être un peu hâtivement, que celles de ceux qui s'en inspirent connaîtront le même sort. Si, à court terme, le jeu de la spéculation semble leur donner raison, il est loin d'être assuré qu'il en soit de même à plus long



5. Philip SURREY
Soir de canicule, 1976.
Huile sur toile; 76 cm 5 x 102.

terme, comme l'histoire l'a déjà démontré dans le cas d'autres écoles. Enfin, la constante dévaluation du dollar canadien a incité les collectionneurs québécois à continuer à pratiquer la politique d'*achat chez soi* qui s'est développée au cours des années soixante parallèlement aux nationalismes québécois et canadien.

Comment ces tendances se sont-elles manifestées dans les opérations des galeries? En général, les œuvres d'artistes réputés de la fin du siècle dernier et du début du présent siècle étaient rares dans les galeries, et les œuvres de qualité et dont l'authenticité ne laissait pas de doute ont obtenu de très bons prix. Ce fut le cas, particulièrement, des œuvres des membres du Groupe des Sept qui, depuis les ventes records de juin et de novembre chez Sotheby Parke-Bernet (Toronto), sont demandées presque quotidiennement dans les galeries montréalaises et atteignent des prix parfois bien supérieurs à ceux qui ont été récemment obtenus dans les ventes publiques.

étaient vendues dès l'ouverture de l'exposition. Les prix allaient de \$1450 (8 x 10) à \$9500 (32 x 45). En mars, l'exposition de Cosgrove à la Galerie L'Art Français obtenait le même succès. En raison de l'importance de la demande, ses prix connaissaient des hausses de l'ordre de 85,5 à 114,4 pour cent, entre mars et octobre 1980. Les prix s'échelonnent maintenant entre \$3000 (10 x 12) et \$10.000 (28 x 35). Malgré qu'il n'ait pas eu d'exposition au cours de l'année, il importe de mentionner la forte augmentation de la demande pour les œuvres de Surrey. Cette augmentation, de même que l'extrême rareté de ses œuvres ont entraîné des hausses considérables de ses prix entre janvier et août 1980 (de l'ordre de 144 pour cent pour les plus petits formats et de 53 pour 100 pour les plus grands formats). A la Galerie Gilles Corbeil, qui le représente officiellement, ses huiles sont offertes à partir de \$1800 (6 x 8) et les prix s'échelonnent jusqu'à \$22.000 (48 x 84). A un moindre degré, la demande pour les œuvres de Jori Smith,

celle Ferron, du Groupe automatiste, exposées à la Galerie Gilles Corbeil en novembre 1979, ont été vendues au cours de l'exposition, et il en a été de même pour Fernand Toupin qui exposait dans cette même galerie en octobre 1980. A la suite d'une récente augmentation, les prix des huiles de Ferron vont maintenant de \$450 (6 x 8) à \$4800 (64 x 51½). Ceux de Toupin s'échelonnent entre \$425 (8½ x 6¼) et \$3900 (51¾ x 63¾). Louis Belzile, un autre plasticien qui, depuis quelques années, s'est orienté vers un art plus lyrique, a connu le même succès à la Galerie Libre. Toutes ses huiles, offertes entre \$550 (16 x 20) et \$3500 (45 x 57), ont été vendues durant l'exposition. Malgré qu'il n'ait pas exposé au cours de l'année 1980, la demande pour les œuvres de Léon Bellefleur est demeurée très forte et, selon Art et Intégration qui le représente auprès des institutions et des entreprises, toutes les œuvres qu'il a produites au cours de l'année ont été vendues. Ses prix varient entre \$1900 (21½ x 18½) et \$11.500 (76¾ x



6. Jori SMITH
Nature morte au bouquet de fleurs, 1973.
Huile sur toile; 67 cm x 84.

7. Fernand TOUPIN
La Nuitée, 1980.
Acrylique sur toile; 92 cm x 73.



Du côté des artistes québécois du début du siècle, les œuvres de Fortin ont également connu, selon la Galerie L'Art Français qui en fait régulièrement commerce, des hausses importantes, de l'ordre de 125 pour 100 pour les meilleures œuvres de petit format. Les prix s'échelonnent entre \$2500 pour les huiles de petit format (8 pouces sur 10) de qualité moyenne et \$70.000 pour les huiles de grand format (36 x 48) de qualité exceptionnelle.

Parmi les œuvres d'artistes vivants, ce sont celles d'Henri Masson, du Canadian Group of Painters, de Cosgrove, de Lemieux, de Surrey et de Pellán, tous membres de la Société d'Art Contemporain dans les années 1940, qui ont connu la demande la plus forte. Ainsi, toutes les œuvres de Masson exposées à la Galerie Klinkhoff

encore très faible en novembre 1979, a connu une croissance non négligeable au cours de l'année 1980. Presque toutes les œuvres exposées à la Galerie Kastel, à l'automne 1979, ont été écoulées en cours d'année et plusieurs de ses huiles anciennes ont été vendues par la Galerie Dominion. Ses prix vont de \$500 à \$700 (8 x 10) à \$4000 (36 x 40) pour les huiles.

Même si la nouvelle clientèle des galeries s'est surtout dirigée jusqu'à maintenant vers l'art figuratif, la demande pour les œuvres non figuratives s'est maintenue et, dans le cas de certains artistes, elle a même connu un accroissement marqué. Ce sont essentiellement les œuvres qui se rattachent de près ou de loin à l'abstraction lyrique qui ont retenu l'attention du public acheteur. Ainsi, toutes les œuvres de Mar-

celle (51½). De même, l'œuvre de Marcel Barbeau connaissait un certain succès auprès de la clientèle d'Art et Intégration en dépit du fait qu'elle n'ait pas été exposée dans une galerie de Montréal depuis 1972. Le prix de ses œuvres, qui seront exposées à la Galerie Gilles Corbeil au printemps 1981, varie entre \$800 (18 x 22) et \$4500 (55 x 74). A la nouvelle Galerie Treize, toute l'exposition des œuvres de Dumouchel fut vendue pendant l'exposition. Il s'agissait, pour la plupart, d'œuvres inédites, et le prix des huiles allait de \$3000 (24 x 30) à \$9000 (54 x 54). Les gravures, tirées à quinze exemplaires, se vendaient \$500 encadrées et les peintures sur papier entre \$600 (9 x 9) et \$2000 (24 x 30). A la même galerie, toute l'exposition de gravures et d'aquarelles de Robert Savoie était

également vendue au cours de l'exposition, et il en était de même pour les gravures et les peintures sur papier de Francine Simonin. Les prix des gravures de Robert Savoie s'échelonnent entre \$150 et \$250 pour des tirages de cinquante. Ceux des gravures de Francine Simonin se situent entre \$175 et \$250 non encadrées. Enfin, chez les jeunes, notons le succès, à la Galerie L'Aquatinte et surtout à la Galerie Les Deux B, de l'exposition de Paul Lussier

CURITIBA SUR LA ROUTE DES CRITIQUES D'ART

Cinquante critiques d'art brésiliens se sont réunis à Curitiba, du 4 au 7 septembre, pour une rencontre nationale organisée par le Musée Guido Viaro sous le patronage de la Fondation Culturelle de Curitiba (INAP) et du Ministère de l'Éducation et de la Culture (FUNARTE).

Capitale du riche État du Paraná, au sud du Brésil, Curitiba, ces dernières années, se fait remarquer dans le panorama artistique national par de nombreuses initiatives, privées et officielles: retrospectives, expositions et salons d'art actuel, conférences et séminaires interdisciplinaires, qui attestent son souci de se placer à côté des grands centres culturels du pays (Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre), en dehors de Rio et de São Paulo.

L'art au Brésil dans les années 70; les perspectives de l'art brésilien dans les années à venir ainsi que la position de cet art dans le contexte latino-américain ont été les thèmes débattus lors de la rencontre des critiques. Parmi les communications, celle de Olney Kruse (São Paulo) a dénoncé le colonialisme culturel et plaidé pour la création d'un Musée de l'Homme Brésilien, à Brasilia, puisque aucun musée n'y existe encore. Aracy Amaral, auteur d'un livre sur l'avènement de l'art moderne au Brésil (1922), a brossé une synthèse des activités artistico-culturelles en Amérique latine et a insisté sur le fait que la critique d'art doit être fondée sur une prise de conscience sociale responsable. Francisco Bittencourt (Rio) a parlé de l'avant-garde nationale dans les années 70, la situant dans le contexte mondial, tandis qu'Esther Emilio Carlos (Rio) a fait un inté-

et, à la Galerie Félix Vallée, de Québec, de celle de Guy Lemieux. Les prix des pastels sur papier fait main de Paul Lussier varient entre \$180 et \$400. Les prix des huiles de Guy Lemieux s'échelonnent entre \$320 (14 x 18) et \$860 (36 x 50).

Malgré l'abondance d'œuvres médiocres sur le marché, malgré qu'un trop grand nombre de galeries d'art ait opté pour la facilité, offrant à la clientèle des œuvres facilement vendables mais sans grande

ressant exposé illustré sur le travail de Hélio Oiticica, récemment disparu à Rio, sa ville natale. Oiticica, qui avait vécu ces derniers temps à New-York, a été un des plus importants pionniers de l'art contemporain brésilien ancré sur le social, une espèce de père spirituel, voire de gourou, malgré sa jeunesse, de toute une génération à laquelle appartiennent Lygia Clark et Antonio Dias, entre autres. Mario Barata (Rio) a donné des renseignements sur les assemblées générales de l'AICA, celle de Zurich (1978) et celle de Barcelone (1979). Ensuite, il a dirigé les travaux d'une table ronde sur les différentes lectures possibles proposées aujourd'hui par la critique d'art. Les tendances figuratives et non figuratives de la production picturale présentée, entre 1969 et 1979 dans les musées et les galeries de São Paulo, ont été commentées par Maria Vanessa Rego de Barros.

Au cours des débats, les participants ont demandé: 1) que la critique brésilienne doit être dorénavant attentif à la politique culturelle gouvernementale qui l'ignore dans l'élaboration de ses projets et dans ses décisions; 2) que la suppression des œuvres d'art soit considérée comme intolérable d'où la nécessité pour les organismes de sécurité de rendre aux artistes leurs œuvres enlevées à n'importe quel titre; 3) que les manipulations du marché de l'art qui, au delà de ses fonctions spécifiques, essaye d'influencer les organismes officiels dans l'acquisition d'œuvres d'art, soient considérées comme illicites; 4) que la créativité, dans les différentes régions du pays, doive faire appel aux critiques pour faire reconnaître sa contribution au patrimoine national; 5) que la critique d'art puisse s'exercer dans un climat de liberté, en conformité avec la responsabilité éthique

qualité artistique, une partie non négligeable des collectionneurs a su discerner la qualité et dans les œuvres figuratives et dans les œuvres non figuratives. Il est à souhaiter qu'une meilleure formation visuelle du public permettra bientôt à un plus grand nombre d'amateurs d'accéder à la qualité qui, à long terme, représente le meilleur investissement dans le domaine de l'art.

Ninon GAUTHIER

de ses fonctions, celle d'informer le public et de perfectionner sa culture.

A la fin de cette rencontre, qui s'est déroulée dans un climat de grande cordialité, un manifeste ayant pour titre *Déclaration de Curitiba* a été rédigé. Les participants y ont proclamé que, sans l'existence d'une vraie démocratie, il n'est pas possible d'exercer le métier de critique d'art. Ils ont en outre manifesté leur réprobation à l'égard des actes de violence et de terrorisme des forces réactionnaires qui ont eu lieu tout récemment au Brésil ainsi que leur solidarité avec les victimes des attentats. Par ailleurs, plusieurs motions ont été adressées au gouvernement lui demandant de supprimer les taxes sur la circulation des œuvres d'art brésiliennes au delà de nos frontières et sur la circulation de l'art étranger chez nous, afin d'intensifier les échanges culturels du Brésil avec les autres pays. Un télégramme a été envoyé au Congrès National pour appuyer le projet du sénateur José Sarney, actuellement en cour, qui plaide la déduction des impôts pour tous ceux qui aident la culture par l'achat d'œuvres d'art, par des contributions à la restauration de monuments du patrimoine artistico-culturel ainsi que par le patronage de congrès, séminaires et recherches ayant comme sujet la littérature, les arts et la culture nationale, théâtre, cinéma, traditions populaires et musique y compris.

Dans le cadre de cette rencontre (la prochaine aura lieu à Belo Horizonte, en août 1981), une série de neuf expositions fut inaugurée, qui englobait, dans les genres les plus divers du passé et du présent, des œuvres d'artistes de l'État du Paraná.

Gilberto CAVALCANTI

MOLINARI REÇOIT LE PRIX PAUL-ÉMILE BORDUAS, 1980

La plus haute distinction que décerne le Gouvernement du Québec à un artiste dans le domaine des arts visuels a été remise, cette année, à Guido Molinari.

Peintre non figuratif, né à Montréal en 1933, Molinari fit un stage à l'École des Beaux-Arts et à l'École du Musée des Beaux-Arts de la métropole.

En 1955, il fonde et dirige L'Actuelle, première galerie au Canada à se consacrer à l'art abstrait. De 1963 à 1965, il enseigne à l'École du Musée des Beaux-Arts. En 1963, il devient vice-président de l'Association des Artistes Professionnels du Québec, et membre de la Société Internationale d'Esthétique Expérimentale. En 1969, il est élu

membre de l'Académie Royale Canadienne des Arts.

En 1960, il reçoit le prix de la Fondation David E. Bright à la 34^e Biennale de Venise; il a également été boursier de la Fondation Guggenheim, en 1967, et du Conseil des Arts, en 1968, 1974 et 1978.

Rayonnant à travers le monde, l'œuvre de Molinari a été l'objet d'importantes expositions, notamment à la Galerie Nationale du Canada et au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario.

Grand animateur de la seconde phase du mouvement plasticien, Molinari est aujourd'hui professeur à l'Université Concordia de Montréal.

8. Guido MOLINARI.
(Phot. Michel Pilon)



L'HISTOIRE DE L'ART EN 1980 — ENTRE LA CONTINUITÉ ET L'ÉCLATEMENT

Il nous semblait impossible, à cause de l'ampleur du programme qui multipliait les sessions simultanées, de couvrir l'ensemble du *Colloque 80* sur l'enseignement des arts au niveau supérieur¹. Même le biais de l'histoire de l'art, choisi dans la ligne de nos intérêts, s'avérait une piste compliquée à suivre non seulement à cause de l'horaire chargé mais surtout à cause du recoupement des problématiques dans les journées interdisciplinaire et thématique. L'histoire de l'art s'y trouvait sans cesse confrontée avec son propre objet, l'art lui-même, dans toutes ses difficultés d'ajustement à l'institution académique. Cet emmêlement fut heureux. Il révéla en effet que l'histoire de l'art et son enseignement sont largement conditionnés par le type de rapport entretenu avec la pratique artistique selon, par exemple, qu'on lui reconnaît une aire spécifique d'activité signifiante ou qu'on l'envisage comme reflet du tout social, selon qu'on est sensible ou non à l'aspect plus déstabilisateur de la production contemporaine.

Il nous est ainsi apparu que la multiplicité des approches pouvait trouver une forme d'intelligibilité dans sa polarisation en deux tendances irréconciliables, favorisant d'une part un principe de continuité, une sorte de ratio ou de dénominateur commun à toutes les manifestations artistiques en déroulement temporel, ou supposant un savoir objectif transmissible avec les techniques appropriées; dans l'autre camp, une démarche plus mouvante envisage tout discours sur l'art comme une construction arbitraire et se théorise comme telle dans l'interaction avec son objet.

C'est en insistant sur la fonction de l'historien que Michel Melot (France) oppose la recherche d'un substrat *factuel* aux phénomènes artistiques, au bricolage des artistes modernes et de leurs alliés stratégiques, les historiens de l'art (chez qui la fonction d'art l'emporte sur la fonction d'historien). Travaillant comme spécialiste de l'estampe, il considère son objet dans un strict contexte d'époque qui en fixe l'usage et la valeur: Degas se sert de monotypes en couleur pour préparer ses pastels. Il ne s'agit pas d'œuvres achevées, encore moins de chefs-d'œuvre, même si l'on a récemment tenté de les revaloriser comme prémonitions géniales de l'abstraction des années cinquante! C'est aussi à une base objective, bien qu'à un niveau moins *technique*, que s'efforce d'arriver la

démarche marxiste de Nikos Hadjinicolaou (France). Une analyse critique des manuels d'histoire générale de l'art les plus répandus les dévoile comme un jouet de l'idéologie dominante. Les grandes puissances s'y taillent la part du lion (européanocentrisme avant la Seconde Guerre mondiale, américanocentrisme après). On n'y refole d'ailleurs pas que les pays du Tiers-Monde. Toute trace d'engagement social se voit gommée dans l'art le plus reconnu, à témoin le sort réservé à la peinture du XIX^e siècle et à son articulation avec la révolution qui l'engendre: rattachement du néo-classicisme au romantisme, minimisation du réalisme. Hadjinicolaou ne désespère pas de refaire une histoire de l'art où l'égalité des chances serait plus assurée et certainement (même s'il ne l'a dit qu'indirectement) le lien de l'art avec l'infrastructure socio-économique mieux mise à jour. Il faut aussi ranger dans le camp de l'histoire objective certaines démarches qui s'inspirent de la sémiotique pour reformuler, voire pour rendre plus alléchantes, les thèses de l'histoire traditionnelle de l'art. Wendy Holmer (É.-U.) utilise un modèle emprunté à Jacobson pour présenter sous un jour nouveau un grand panorama de l'art à une clientèle hétérogène. Utilisant les valeurs modales d'origine saussurienne, Michel Constantini (France) vise à mieux cerner une histoire sémantique de l'art et à percevoir son déroulement comme une idéologie produite en images. Reprenant l'étude de l'art grec classique et hellénistique, il examine les marques iconographiques du voir, vouloir et pouvoir qui témoignent du type d'interaction du sujet humain avec son environnement. L'art est pour lui, comme pour la plupart des intervenants mentionnés plus haut, reflet d'un être au monde, miroir d'une situation de l'homme dans une civilisation. Il n'est pas étonnant qu'il applique son modèle, de manière privilégiée, à l'art figuratif.

C'est sur un terrain beaucoup plus mouvant que nous entraîne un autre groupe d'interventions davantage à l'écoute de l'élément incontrôlable dans l'art contemporain. Comparant les exigences de la formation de l'analyste selon Lacan à celles de la définition de l'artiste selon Alberti, Hubert Damish (France) met en évidence la dimension pluridisciplinaire et surtout intellectuelle, théorique, de la pratique de l'art. C'est la relation de l'homme au signifiant (avant celle qui le lie directement au réel mondain) qui s'explore dans l'art comme dans la parole qui essaie d'en cerner le travail spécifique. La peinture nous apprend aussi qu'il n'y a pas de savoir qui

se place par extériorité par rapport à son objet. La perspective l'indiquait autrefois en assignant un point de vue du spectateur: l'on est pris par l'art avant même d'en parler. Cette contamination du savoir par son objet se manifeste dans l'intervention de René Payant qui lie à la condition de l'art postmoderne une reformulation du rapport professeur/étudiant en histoire de l'art. Opposant au discours de la loi, qui suppose des connaissances objectives à transmettre, le discours de plaisir, qui bâtit son propre objet, R. Payant associe dans un même projet théorique l'enseignant/construction qui transforme sa classe en événement et qui laisse se manifester sa propre subjectivité à l'enseigné/construction qui, animé d'un même désir de connaître, entre en interaction avec lui. Le modèle psychanalytique émerge une fois de plus, ici, dans ce glissement des fonctions de l'analysant à celle de l'analysé. C'est encore du côté de l'esthétique que se situe Mikel Dufrenne qui prône une théorie qui bricole, qui laisse l'art déployer son concept sans lui imposer d'autorité une direction. Encore ici, il y a concordance avec la production artistique contemporaine dont Robert Irwin a mis en évidence le caractère exploratoire (pure inquiry) hors de toute norme.

Un regroupement en deux tendances qui veut rendre intelligible une problématique réduit fatalement la complexité des positions et ne témoigne, en fin de compte, que de la subjectivité du *rapporteur* dont les sympathies vont davantage vers le deuxième groupe d'intervenants. Une dernière remarque va donc présenter ceux-ci sous un jour favorable. C'est paradoxalement chez les tenants d'une spécificité au travail de l'art (chez ceux que l'on pourrait soupçonner de croire en une valeur éternelle de l'art) que l'on trouve une théorie du discontinu et du bricolage critique. Il y a davantage recherche de loi de continuité chez ceux préoccupés de lier l'art à un référent social. L'opposition Damish/Hadjinicolaou monte en épingle cette contradiction. La maîtrise esthétique est grande, chez le premier, qui hésite par contre dans ses options face à une société dont il sait surtout ce qu'il ne veut pas qu'elle soit. Hadjinicolaou sait, pour sa part, ce qu'il ne veut pas de l'histoire de l'art, et ses considérations esthétiques sont plus hésitantes que ses convictions idéologiques.

1. Ce colloque a été tenu à l'Université du Québec à Montréal, les 17-20 août 1980.

Nicole DUBREUIL-BLONDIN

LE 19^e SIÈCLE AU METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Encore une fois, les Américains auront pris les devants en inaugurant, avant même que ne commencent les travaux qui transformeront la gare d'Orsay en un gigantesque musée du 19^e siècle, la galerie André Mayer dans l'aile sud du Musée Métropolitain de New-York. Une des plus riches collections de peintures et de sculptures du 19^e siècle, elle n'était, par manque d'espace, accessible jusqu'en avril 1980 qu'en infime proportion ou à l'occasion d'expo-

sitions spéciales (par exemple, l'exposition Degas, en 1977).

Avec l'addition de 25.000 pieds carrés, une grande partie de la collection se trouve donc exposée, de David à Toulouse-Lautrec. Environ le quart des galeries sont consacrées à la sculpture, et les divers aspects du romantisme français s'incarnent dans Rude, David d'Angers, Barye, Carpeaux; plus de quarante pièces de Rodin dans toutes les matières et tous les formats permettent de se faire une idée assez complète de son œuvre; enfin, trois salles con-

tiennent la presque totalité de la collection de Degas.

Sous un éclairage zénithal, de longues galeries entourent la grande salle centrale où se trouvent des épis ingénieux dont le plan épouse la forme de deux Y réunis qui procurent ainsi douze surfaces distinctes d'accrochage. D'ailleurs, c'est bien là un accrochage averti et intelligent qui appelle les confrontations et les comparaisons: ainsi, de la galerie romantique, on peut, devant un Goya, jeter un regard oblique par la porte et le comparer avec les Manets et

procéder *de visu* à tous les rapprochements et analyses permis par l'histoire de l'art.

La collection des peintures françaises avait fait l'objet d'un catalogue scientifique dont les deux tomes sur le 19^e siècle furent publiés en 1966 et 1967. Le MET en annonce un nouveau, enrichi des recherches de ces vingt dernières années mais, en attendant, un aperçu nous en est donné dans les notices discrètement fixées (quoique un peu bas) à côté de chaque œuvre. Par exemple, on apprend que le portrait de Charlotte du Val d'Ognes, acheté une fortune avec une attribution à David, puis donné à Constance Charpentier, est maintenant timidement attribué à un autre élève de David, Pierre Jeuffrain (1772-1802). Si les habitués du MET s'émerveillent devant la profusion de peintures qu'ils n'avaient jamais vues, il ne faut pas croire cependant que la collection entière soit rendue accessible grâce à ces agrandissements. Une comparaison des titres exposés avec ceux de l'ancien catalogue fait ressortir le peu de cas que font les conservateurs de l'école de Barbizon, tandis qu'au moins la moitié des Corots et le tiers des Courbets (21 tableaux exposés) se trouvent toujours dans les réserves. Par exemple, on ne peut que déplorer l'absence de l'odalisque en grisaille d'Ingres, controversée mais si utile au plan didactique. Par contre, le récent regain d'intérêt pour la peinture académique est largement encouragé par le choix des Gérômes et Cabanels de tout acabit. Mais, mieux vaut attendre la publication du nouveau catalogue qui apportera des explications sur ces choix et sur ces exclusions.

Claudette HOULD

9. Pierre JEUFFRAIN
Charlotte du Val d'Ognes, 1799-1800.
New-York, Metropolitan Museum of Art.



Maheu, Noiseux, Roy & Associés

COMPTABLES AGRÉÉS

2, COMPLEXE DESJARDINS, BUREAU 2600 TÉL.: (514) 281-1555
C.P. 153, MONTRÉAL H5B 1E8 TÉLEX: 055-60917

BUREAUX A OTTAWA, HAWKESBURY, HULL, MONTREAL, LAVAL, QUEBEC, LEVIS ET MONCTON

SOCIÉTÉ NATIONALE: COLLINS BARROW
BUREAUX A VANCOUVER, CALGARY, EDMONTON
WINNIPEG, TORONTO, MONTREAL, HAWKESBURY
HULL, QUEBEC, HALIFAX ET AUTRES VILLES

REPRÉSENTATION DANS LES GRANDS
CENTRES FINANCIERS INTERNATIONAUX