

Artplan

Volume 29, Number 115, June–July–August 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54243ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1984). Artplan. *Vie des arts*, 29(115), 78–83.

POÉSIE, VILLE OUVERTE

Le quinze octobre dernier, le Musée d'Art Contemporain invitait l'Atelier de l'Île à inaugurer un mois de la poésie par une performance réunissant poètes, graveurs, musiciens, sculpteurs et fondeurs¹.

Durant seize heures, sous le regard attentif d'un public enthousiaste et constamment renouvelé, onze poètes vont s'associer à onze graveurs pour réaliser onze monotypes d'une dimension pour le moins inhabituelle.

Chaque monotype exigeant une longue mise en train, les musiciens seront toujours là pour apporter à ces souffleurs de mots et d'images les rythmes du feu et du métal en fusion, les jeux possibles de la main sur l'immense feuille blanche, enfin, le goût d'une œuvre libre ignorant les habitudes de la mode ou les limites du bon goût.

Quand tous les éléments sont réunis sur la plaque de métal qui sert de berceau, la feuille humide est alors déposée sur eux. Il ne reste plus à l'imprimeur qu'à passer le rouleau compresseur un certain nombre de fois pour faire naître l'image dégoulinante de couleurs. Chaque *naissance*, renouvelant la curiosité du public, la joie des créateurs, l'allégresse des musiciens, marqueront chaque fois ces riches heures d'une nouvelle ligne de vie.

Réalisés dans des conditions exceptionnelles, ces onze monotypes prendront d'abord une valeur historique mais témoigneront également qu'une pratique expérimentale de l'art reste toujours nécessaire pour retrouver tout naturellement un lien précis entre la création et la vie courante.

1. Il s'agit d'une soixantaine d'événements tenus, du 15 octobre au 13 novembre 1983, et animés par plus de trois cents artistes.

Claude HAEFFELY

POÉSIES DANS L'ESPACE

A l'automne 83¹, se tenait à Montréal et même en d'autres lieux (Hull et Québec) un grand festival intitulé Poésie, ville ouverte organisé par le poète Claude Haeffely, sous les auspices du Musée d'Art Contemporain. Plus de 320 personnes participèrent, de près ou de loin, à ces manifestations qui venaient donner une image éclatée et stimulante de la vie poétique québécoise.

Pour cette occasion, la poésie a quitté les revues où elle trouve habituellement son dynamisme le plus évident. Elle a même quitté le livre pour se promener à travers les lieux de la ville, jouant de la parole et du geste pour redonner à sa démarche ce caractère populaire qui, souvent, au Québec, la caractérise. Dans ce domaine, le travail de Claude Haeffely a déjà des antécédents. Qu'il s'agisse de la Semaine de poésie, à la Bibliothèque Nationale, en 1968, ou encore de la désormais célèbre Nuit de la poésie, du Gesù, en 1970, le rôle d'animateur et d'organisateur a souvent été tenu par ce même Claude Haeffely qui trouvait pourtant, à travers toutes les préoccupations, les paperasses et les doutes qui entourent toujours ici la réalisation d'un événement de taille dans le domaine culturel, le temps de produire lui-même de la matière poétique².

La poésie québécoise semble souvent avoir de ces coups de fièvre qui la mènent en face du public, dans un rapport de communication. En cela, elle a développé une certaine originalité si

on la compare à la poésie européenne qui, souvent, perçoit le livre comme l'espace ultime du poème. Si la poésie – je parle surtout de la nouvelle –, qui s'est élaborée ici, pendant la dernière décennie, semble souvent un travail sur le langage lui-même, il n'en demeure pas moins que ces manifestations poétiques extérieures ont pullulé depuis une quinzaine d'années. Institutions scolaires, colloques, salons du livre, cafés, festivals, mettent souvent la poésie à l'honneur sans crainte d'insuccès. Je ne sais trop pour quelle raison les spectateurs de ces soirées de poésie sont souvent nombreux et attentifs. Tout s'y passe comme si le poème était le territoire privilégié de l'émotion et de la pensée. J'ai d'ailleurs souvent été étonné par ces attitudes extrêmement attentives à la parole poétique. La soirée de poésie installe un rituel qui permet beaucoup de réceptivité.

Mais que s'est-il passé pendant ce mois? Il faudrait revenir au titre de l'événement pour comprendre un peu son fonctionnement. On

L'Astus), à la musique intégrée au poème (Geneviève Letarte, au Musée d'Art Contemporain), à la lecture-performance théâtralisée (la soirée Rose Sélavy, au Musée des Beaux-Arts), au montage carrément théâtral de facture plus traditionnelle (la soirée Retrouvailles, au Conservatoire d'Art Dramatique, présentant des poètes québécois du 19^e et du début du 20^e siècle),...

Ce qui était frappant, dans cette mosaïque, c'était le mélange allègre des styles et des générations. Des poètes issus de différentes écoles s'entrecoupaient et donnaient à entendre et à voir un panorama vivant de l'état de la poésie. En ceci, Poésie, ville ouverte, a été un tour de force certain. De Roland Giguère à Nicole Brossard, de Jean Royer à Jean-Paul Daoust, d'Herménégilde Chiasson à Janou Saint-Denis, on pouvait plonger à sa guise dans la parole de l'inédit, dans le foisonnement des écritures. Et ces pistes multiples ne s'annulaient pas. Elles semblaient, au contraire, offrir



pourrait y lire que, pendant ce festival, la poésie distribuait ses réseaux dans plus d'un lieu (galeries d'art, cafés, restaurants, Musée d'Art Contemporain lui-même, ...) comme pour montrer qu'elle circule dans tous les nerfs de la ville, à travers les courants et les styles, à l'image du rythme quotidien. En cela, le festival me semble être un bel effort de décentralisation et de captage de l'énergie créatrice telle qu'elle se vit, avec plusieurs variantes, dans le contexte de la poésie québécoise actuelle.

Le choix des poètes participants reflétait toutes les tendances: génération de l'Hexagone; poètes de la modernité regroupés autour de revues (*La nouvelle barre du jour*, *Les Herbes rouges*, *Lèvres urbaines*), poètes haïtiens de Montréal; etc. La programmation annonçait des types d'intervention allant de la parole poétique nue (la soirée de *La nouvelle barre du jour*, à

leurs présences complémentaires à l'observateur qui, chaque soir ou presque, pouvait s'adonner à l'aventure de cette épidémie poétique.

Je n'ai malheureusement pas assisté à tous les événements du mois; ils se succédaient à un rythme accéléré, proposant des programmes variés et souvent audacieux. Le coup d'envoi fut donné par l'Atelier de l'Île. Poètes, graveurs, musiciens et public y vivaient la poésie à la manière d'un atelier multidisciplinaire. Au tout début du mois, avait lieu, à la Cave à Mousse, le récital de Gaston Miron. En ambassadeur de la poésie québécoise, Miron a lu et chanté les mots qui l'habitent. Des chansons de Mac Orlan et quelques récents poèmes donnaient à l'auteur de *L'Homme rapaillé* un nouvel élan sympathique.

Pour moi, un des événements les plus éclatants a été le spectacle-lecture du Groupe Rose Sélavy, une spirale d'écrivantes animée par Yolande Villemaire. Entre le rose et le noir, les mots donnaient leur version néo-expression-

1 et 2. Événement *L'Île en l'Île*, Musée d'Art Contemporain, 1983. (Photos Michel Dubreuil)



niste de l'univers. Plus de quatorze femmes avançaient leurs histoires reliées dans le même espace de fiction créé par l'auteure de *La Vie en prose*: Paris 1941 et Montréal actuellement. Clin d'œil à Duchamp, l'imaginaire y était débridé, souvent saisissant. Une sorte de magie se dégageait de la performance de *Rrose Sélavy*. S'ensuivit une fête off-festival où de très nombreux amis et écrivains poursuivaient les rapports entre le réel et la fiction. Un vidéo a été réalisé à partir de cet événement. Plus de vingt-

cinq écrivains présents y ont répondu aux questions posées par Yolande Villemaire au sujet de leurs liens avec la création et la transformation des choses. Toute l'ambiance était celle de la coupole de L'Ombre jaune, mouvement littéraire fonctionnant par télépathie et confiance en la force créatrice de chacun. A cause de tous ces recoupements de pulsions créatrices, cette soirée me semble avoir été une des plus mémorables de Poésie, ville ouverte.

Je voudrais rappeler aussi la soirée organisée à la Galerie Aubes et animée par Annie Molin-Vasseur. L'amour en était le thème principal. Entourée de gravures de Roland Giguère, gravures dans lesquelles il intègre la poésie comme élément de sens et comme élément pictural, la soirée proposait des textes intimistes lus par Gilles Hénault, Roland Giguère, Jean Royer, Annie Molin-Vasseur et Yves Préfontaine.

Pour sa part, la soirée de *La nouvelle barre du jour* portait les couleurs de la modernité. Avec la participation d'auteurs comme Nicole Brosard, Denise Desautels et Louise Cotnoir, présentées par Hugues Corriveau, on pouvait entendre de la poésie qui se nourrit de la recherche la plus actuelle, parole du corps et du texte. Une soirée organisée par Mme Huguette Uguay et qui rassemblait plusieurs poèmes québécois anciens m'a particulièrement surpris par son ton et son brio. Les mots d'autrefois passaient à nouveau la rampe. Mais, traverser le temps n'est-ce pas là un des pouvoirs de la poésie?

Des soirées comme Les Oubliés de la nuit, à laquelle ont collaboré Désirée Szucsany, Jacques Brault, Claude Haeffeley, présentaient des poètes étrangers, ajoutant par là une ouverture au programme déjà chargé de ce mois de poésie pendant lequel les mots étaient en fête.

On pourrait parler également de l'*Histoire d'aimer*, du poète Gilbert Langevin, du marathon d'écriture assumé par le groupe des Éditions Intervention, qui se tenait à Québec à la place de la Fleur de Lys³, de la soirée des conteurs présentée par Luc Laroche et à laquelle participait Jocelyn Bérubé et d'autres. Un programme de cinéma, des lancements de livres et de numéros de revues, de l'animation à partir de distributions de tracts poétiques, complétaient le tableau de ce mois qui permettait de prendre le pouls de toutes les tendances dont se compose la poésie actuelle du Québec. C'est comme si, pendant un mois, la ville avait trouvé dans la poésie un souffle pour accompagner les soirées d'automne. Des voix diverses se sont mêlées pour faire vivre la poésie hors des livres, et on ne peut que souhaiter que ce type d'initiative, qui me semble particulière à notre culture, revienne nous surprendre, nous relance dans des mots que la ville répètera jusque tard dans la nuit.

1. Du 15 octobre au 13 novembre.
2. *La Pointe du vent*. Montréal, Éditions de l'Hexagone (Coll. Parcours), 1982. 231 pages.
3. Du jeudi 27 octobre, à midi, au dimanche 30, à 18 heures.

Claude BEAUSOLEIL

MUSÉOGRAPHIE

LE MUSÉE DE PORTLAND, MAINE

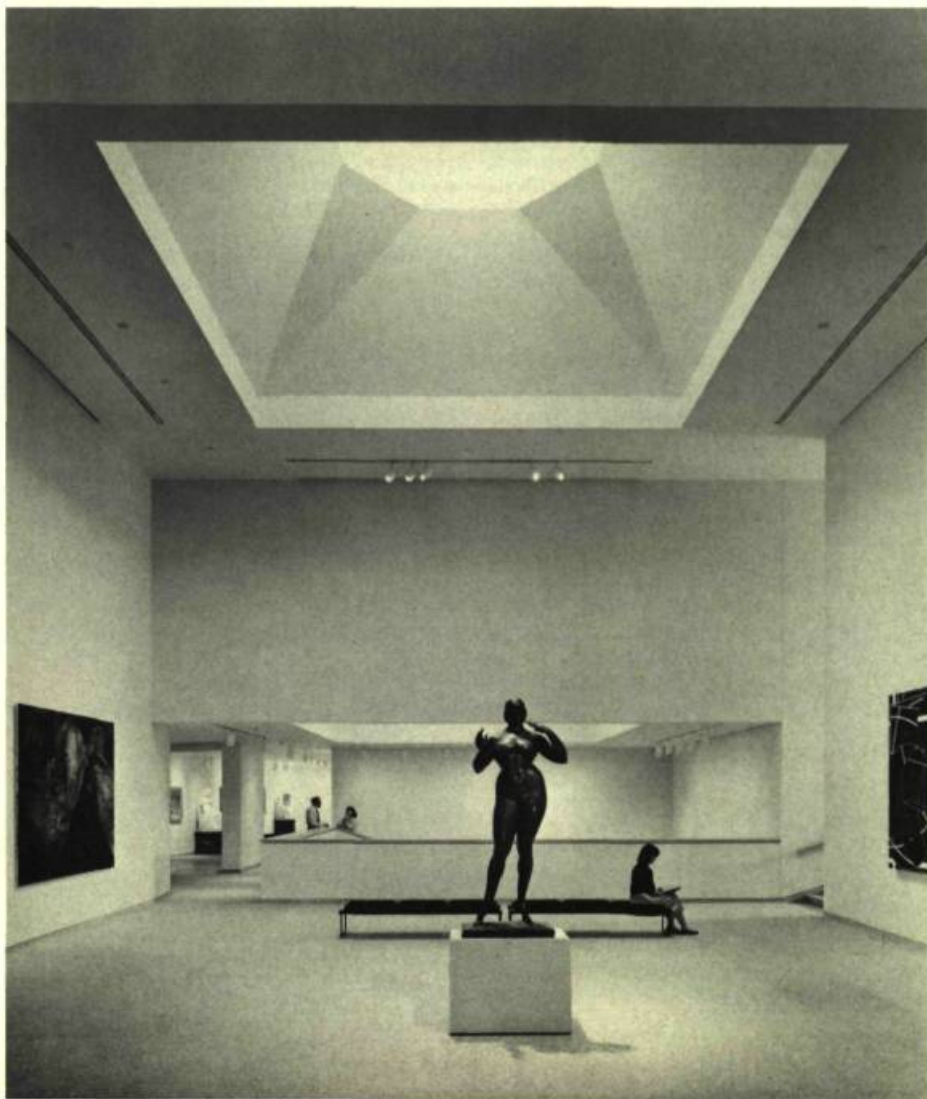
Les actualités artistiques ont fait mention, ces derniers mois, de la *Joconde* de Portland. Est-elle authentique? Grâce à cette énigme, les visiteurs accourent en grand nombre au Musée de Portland, dans le Maine. Il vaut le déplacement.

Quelle surprise que de dénicher, en plein cœur de cette ville portuaire de la Nouvelle-Angleterre, un musée d'art aussi intéressant. Sa façade ouvre directement sur le parc le plus important de Portland et il offre maintenant l'espace nécessaire à la présentation des collections, dont la majeure partie est reliée à l'activité artistique du Maine. Mais détrompez-vous! Cette activité est plus importante qu'on ne saurait l'imaginer. De grands artistes américains y sont associés.

LA FONDATION DE 1882

Le Musée de Portland, le premier de l'État du Maine, ne cesse, depuis plus de cent ans, de prendre de l'envergure. En 1908, Mme Margaret Lorenzo de Medici Sweat lui donne son premier bâtiment permanent, la Maison McLellan-Sweat. Répertoire comme appartenant à la période fédérale, cette élégante résidence, construite en 1800, abritera les toutes premières acquisitions. Trois ans plus tard, à la mémoire de son mari, Mme Sweat fait un don en argent pour construire, dans le style néo-classique, une annexe à cette résidence, sous forme de galeries d'exposition avec éclairage naturel. Le L.D.M. Sweat Memorial ouvrira ses portes en 1911. On y présentera, au cours des années, la majeure partie des collections. La troisième résidence à faire partie de cet ensemble est la Maison Charles Quincy Clapp, construite en 1832. Elle loge, depuis le début du siècle, la Portland School of Art.

3. Gaston LACHAISE
Bronze.
(Phot. Brian Vanden Brink)



LA SITUATION EN 1976

Avec les années, l'état des trois maisons historiques se détériore quelque peu. John Holverson, jeune directeur du musée, en plus de constater un manque évident d'espace, découvre avec stupeur qu'il lui faut trouver six cent mille dollars pour effectuer des travaux de restauration et d'aménagement de la Maison McLellan-Sweat. Quelques mois plus tard et, surtout, par un heureux hasard, Charles Shipman Payson fait don au musée d'une collection de quatre peintures à l'huile et de treize aquarelles de Winslow Homer (1836-1910). Prestigieuse, cette donation ne règle pourtant pas les problèmes du Musée. Toutefois, le donateur demande de créer un environnement convenable pour présenter sa collection. Toujours logé dans les maisons historiques, le Musée est incapable de donner suite à cette exigence. Après entente, M. Payson offre généreusement les sommes nécessaires à la construction d'un nouvel immeuble¹.

Pour la ville de Portland, c'est le début d'une renaissance culturelle et d'une grande aventure de transformation architecturale du centre de la ville. Pour les plans du nouveau musée, le comité de sélection, dont M. Payson faisait évidemment partie, retient les services de Henry Nichols Cobb, un membre fondateur de la prestigieuse agence d'architectes I.M. Pei et Associés, de New-York. L'attachement du candidat pour cette ville portuaire du Maine, l'intéressant projet destiné à un emplacement unique dominant sur la place du Congrès, le nombre important de musées construits et réaménagés par son agence², sont autant de facteurs qui ont retenu l'attention du comité.

Natif de Portland, Charles Shipman Payson, 84 ans, avocat, génie financier, inventeur de nouveaux procédés industriels, se classe, selon le magazine Forbes, parmi les quatre cents personnes les plus riches des États-Unis. Le projet de musée, qui s'élève à plus de onze millions et demi de dollars, a été en grande partie soutenu par M. Payson qui a fait don de quatre cent mille dollars pour l'achat du terrain, de cinq millions pour la construction du nouvel immeuble, ainsi que d'un autre cinq millions pour assurer l'existence future du musée. Le gouvernement fédéral, grâce à un programme de développement urbain, fournit les sommes manquantes.

LE CHARLES SHIPMAN PAYSON BUILDING

Ouvert au public, le 14 mai 1983 et baptisé en l'honneur de son bienfaiteur, ce nouvel immeuble de briques rougeâtres s'insère dans un cadre urbain où ce matériau est typique de l'architecture vernaculaire de Portland. Il a été construit en forme d'escalier pour ne pas écraser les bâtiments historiques situés à l'arrière, en contrebas. L'ordonnance du musée est stricte. Elle se perçoit à la verticale, à l'horizontale et, même, en profondeur. Le nouveau bâtiment est relié au L.D.M. Sweat Memorial par un conservatoire vitré de forme octogonale. Le terrain qui longe High Street est agréablement paysagé et assure un lien entre les bâtiments historiques et le nouvel immeuble. Quant à savoir si cet espace de verdure sera utilisable, c'est une autre question!

Pour ne donner qu'une seule dimension, le nouveau musée offre une superficie de 5839 mètres carrés, soit cinq fois plus d'espace que dans les anciens bâtiments. Pour être encore plus précis, la surface d'exposition s'en trouve multipliée par dix. Le Musée offre comme nouveaux services une boutique, une bibliothèque, un auditorium de 187 places, des espaces pour la restauration et l'entreposage des œuvres, des bureaux pour l'administration, sans oublier les

nouvelles salles dont certaines sont spécialement conçues pour les expositions temporaires. A noter qu'il n'y a pas de restaurant. Contrairement à certains projets, le nouvel immeuble assure, pour le futur, la flexibilité nécessaire pour l'agrandissement des surfaces d'exposition ainsi que pour les activités connexes.

UNE ÉTRANGE FAÇADE

Ce qu'il y a de plus étrange dans ce nouveau musée, c'est sans doute la façade. On a voulu lui donner une valeur symbolique, reflet d'une institution importante. Que l'on arrive par n'importe laquelle des rues qui convergent sur la place du Congrès, on découvre une imposante façade en brique, rectangulaire, uniforme, de vingt mètres sur trente-sept, et percée d'ouvertures semi-circulaires. Au niveau de la rue, le visiteur peut se mettre à l'abri des intempéries sous une arcade qui court tout le long de la façade. Sur cette arcade, s'ouvre le vestibule de l'entrée principale. Surmontant l'entrée, se trouve un motif semi-circulaire, repris trois fois, à droite, pour les fenêtres du second étage. Ironiquement, ces trois fenêtres sont bouchées avec du tissu pour ne pas laisser entrer la lumière! Cette forme d'ouverture est reprise à l'extrémité supérieure du mur et complétée par une décoration de forme arrondie, toujours en brique. Ces quatre fenêtres ouvertes sur le ciel donnent l'impression d'une fausse façade dans le style Boom town. En alternance avec les ouvertures, le motif du carré est repris pour faciliter la compréhension de l'ordre intérieur.

ENTRE LE CARRÉ ET LE RECTANGLE

Réparties sur cinq niveaux, les salles d'exposition sont formées à la base d'un carré au sol de six mètres de côté. Cette unité spatiale est juxtaposée, à l'horizontale ou à la verticale, avec d'autres, pour mieux multiplier la surface d'exposition. L'espace de circulation, en forme de rectangle, relie les espaces carrés d'exposition entre eux. L'organisation spatiale a permis d'ouvrir certaines surfaces d'exposition les unes sur les autres, en plus d'offrir des points de vue sur des salles disposées pour la plupart autour du grand hall, en contrebas.

Comme pour la brique, le granite et le pin employés pour les finitions intérieures proviennent de la région. Pour rendre l'ordonnance spatiale plus compréhensible, le plancher de la plupart des salles est formé par un cadrage de granite, et décoré, selon le cas, en carré ou en rectangle, avec des planches de pin. La combinaison des deux matériaux donne un très bon effet visuel.

L'architecte Cobb s'est inspiré des puits de lumière du L.D.M. Sweat Memorial pour concevoir l'éclairage du nouvel immeuble. Ainsi, la majorité des salles d'exposition sont surmontées de dômes aux formes octogonales, où la lumière pénètre de façon latérale. A l'usage, on s'est rendu compte que ce beau motif architectural ne règle en rien le problème fondamental que présente l'éclairage, sinon qu'il crée une ambiance, variable selon les périodes de la journée. Pour remédier à cette insuffisance, on utilise partout la lumière artificielle, et ce, indépendamment des dômes. Il est bien dommage que toute l'articulation spatiale du musée ait été faite autour de la source de lumière naturelle! Pour le grand plaisir des visiteurs, on a installé des banquettes au centre de chacune des salles. Le mobilier utilisé est sobre et efficace. Comme dans la plupart des musées, les panneaux explicatifs sont toujours aussi minuscules et peu nombreux.

UNE COLLECTION DE 7500 PIÈCES

Tous les ouvrages: sculptures, peintures, œuvres sur papier, objets appartenant aux arts décoratifs, sont divisés selon leur appartenance à l'Europe, à l'Orient, aux États-Unis et, surtout, au Maine. Le Musée est fier de l'importance du rôle unique joué par l'État du Maine dans l'histoire de l'art américain. Le visiteur aura le plaisir d'admirer, entre autres, des sculptures de Franklin Simmons (1839-1913), de Gaston Lachaise (1882-1935) de William Zorach (1887-1966), sans oublier la première acquisition du Musée, exposée dans le conservatoire, une sculpture néo-classique, *Dead Pearl Diver*, de 1858, réalisée par Benjamin Paul Akers (1825-1861).

La collection de peintures et d'œuvres sur papier s'est enrichie en 1978, par un don des Associés de la Barn Gallery d'Ogunquit: la Hamilton Easter Field Art Foundation Collection comprend 53 œuvres du début du 20^e siècle parmi lesquelles sont représentés Marsden Hartley (1877-1943) et Stuart Davis (1894-1964). Outre ce don, la collection permanente comprend des paysages de Charles Codman (1800-1842), de John Marin (1870-1953), d'Edward Hopper (1882-1967), d'Andrew Wyeth (1917-), sans oublier une abstraction de Robert Motherwell (1915-), et de James Brooks (1906-) pour ne nommer que ceux-là.

La section des arts décoratifs, particulièrement riche en verrerie américaine, comprend de très belles pièces de la Compagnie Portland Glass, dont l'activité se place entre 1863 et 1873. On pourra également y admirer des collections d'argenterie, de porcelaine et de mobilier, toutes reliées à l'évolution des trois bâtiments du début.

UN TABLEAU DE LÉONARD DE VINCI!

Quelle meilleure publicité pour un nouveau musée que de prétendre posséder une version inachevée de la *Joconde* de Léonard de Vinci! Donnée au Musée, en 1982, par M. Henry H. Reichhold, industriel d'origine allemande, le tableau soulève de nombreuses questions. Même si le professeur Carlo Pedretti, de l'Université de Californie, à Los Angeles, et spécialiste de Léonard de Vinci, affirme que ce tableau est une étude préparatoire pour celui du Louvre, le doute plane toujours. L'absence du sourire énigmatique de la *Joconde* aura peut-être un effet contraire pour les visiteurs du Musée de Portland. Sourire aux lèvres, ils pourront visiter ce nouveau musée et se dire que, grâce à la générosité d'un seul homme, une partie de l'histoire de l'art américain s'offre à leur vue.

1. Les trois maisons historiques sont temporairement fermées pour restauration et adaptation à de nouveaux usages.
2. Les principales réalisations muséologiques de I.M. Pei et Associés sont: la nouvelle aile du Musée National de Washington et l'agrandissement du Musée de Boston. Cette agence entamera bientôt des travaux considérables de rénovation au Musée du Louvre.

Michel-J. BERNARD

AU MUSÉE DU QUÉBEC

Un coup d'œil à l'exposition *Le Musée du Québec: cinquante années d'acquisitions*¹ permet, encore une fois, d'apprécier le travail impeccable du designer Lyse Brousseau.

Isolant un ton, soulignant un détail, recherchant l'unité, l'accrochage et les éclairages raffinés de Mme Brousseau personnalisent chacune des salles d'exposition. Consciente de l'importance de l'aménagement de l'espace, elle a réussi l'intégration harmonieuse d'environ cinq cents œuvres d'art.

Par ailleurs, une exposition d'une telle envergure se devait de faire un meilleur sort aux artistes de Québec. L'absence (remarquée) de Benoît East, d'Omer Parent, de Jean Soucy, de Madeleine Laliberté et d'Antoine Dumas oblige à se poser des questions sur les choix, visiblement arbitraires, pratiqués dans une vaste collection.

L'exclusion de ces artistes contemporains prive l'art et le public de créateurs dont l'importance se prouve d'elle-même. En conscience, le visiteur averti condamne l'affligeant purgatoire subi par des peintres pourtant aimés et respectés.

Depuis la création du poste de conservateur du Cabinet des estampes, en 1977, il aura fallu la patiente détermination de son titulaire, Guy Paradis, pour mener à terme un projet aussi important que la mise en valeur de la plus riche collection du Musée du Québec.

L'aménagement, dans une salle permanente, du nouveau cabinet d'estampes souligne donc l'aboutissement d'un plan de restructuration des méthodes de conservation et d'exposition – que l'on souhaitait conformes aux normes universelles. En ce sens, l'ouverture de ce cabinet est beaucoup plus qu'un simple cadeau d'anniversaire en marge des activités entourant les cinquante ans de l'institution.

La collection d'œuvres sur papier du Musée du Québec demeure encore mal connue². Un petit nombre seulement des quelque six mille gravures et dessins a été montré depuis l'inauguration du Musée en 1933. A cette époque, et jusqu'à tout récemment, faute de local attiré, on incorporait ces œuvres fragiles dans les expositions en cours.

Pour la prise en charge de son nouvel espace, le conservateur a choisi d'organiser une expo-



4. Jean DALLAIRE
Daphné, ou Nu au croissant, 1949.
Gouache sur papier; 93 cm 8 x 62,4.
(Phot. Patrick Altman/Musée du Québec)

sition qui, à partir des chefs-d'œuvre de sa collection, tracerait un panorama historique et artistique de l'évolution de l'estampe au Québec. Mêlés aux dessins et aux gravures de François Baillairgé, de Louis Dulongpré, de François Malepart de Beaucourt, de Von Moll Berczy et

de Napoléon Bourassa, les pastels et les fusains de Suzor-Coté et d'Horatio Walker, rappellent qu'en 1933 les travaux d'un important noyau d'artistes contemporains figuraient aux côtés de ceux de quelques maîtres anciens.

Comme les autres collections du Musée, le Cabinet des estampes s'est considérablement enrichi au cours des années. Des dessins de Joseph Légaré, d'Antoine Plamondon, de Théophile Hamel et de Cockburn s'ajoutent à ceux de Joseph Saint-Charles, d'Edmond Lemoine et d'Ozias Leduc; des aquarelles de Marc-Aurèle Fortin, de John Lyman et de Brymner, des gouaches de Dallaire et de Borduas et des gravures de Dumouchel, de Richard Lacroix et de Robert Savoie complètent idéalement la grande exposition du cinquantenaire.

Point d'arrivée et point de départ, les cinquante ans du Musée du Québec auront permis, à la fois, d'évaluer le rôle primordial joué par l'institution dans le développement et la conservation de l'art au Québec et d'établir des plans d'avenir.

C'est ainsi que, récemment créée, la société Les Amis du Musée du Québec propose sa contribution bénévole aux perspectives nouvelles envisagées par le Musée. Ses buts sont de soutenir le Musée, d'en promouvoir les activités et de renforcer l'intérêt que lui porte le public.

L'histoire du Musée du Québec commence à l'aube de son demi-siècle.

1. Cf. *Vie des Arts*, XXVIII, 112, pp. 27-31.

2. Voir *l'Agenda*, 1987. Éditions Élysée. Cet agenda a été réalisé à partir de reproductions tirées du Cabinet des estampes du Musée du Québec.

Daniel Morency DUTIL

DANSE-THÉÂTRE

DE LA DANSE-THÉÂTRE

Quand la danse-théâtre est un carrefour gestuel et sonore entre l'Occident et l'Orient, les contenus et les procédés des deux continents se complètent autant qu'ils se différencient. Ici, au Québec, deux chorégraphes nous l'ont démontré récemment: Paul-André Fortier¹ et Richard Tremblay².

Au Théâtre Centaur³, Fortier Danse-Création présentait une œuvre de 1983; *Ça ne saigne jamais*, et une création de 1984, *Assis soient-ils*. Au Théâtre Caméléon du Campans Loyola, de l'Université Concordia⁴, George Molnar⁵, mime, du Théâtre à l'Oblique, présentait *Raga* de Richard Tremblay.

Souvent considéré comme un provocateur utilisant la danse-théâtre pour dénoncer humoristiquement certains clichés et stéréotypes actuels, perçus dans les comportements d'individus, dont ceux des dominants et des dominés, tels que la séductrice et la macho⁶, le phallocrate⁷, et d'autres, Fortier séduit autant qu'il étonne.

Ancien complice des chorégraphes Édouard Lock et Daniel Léveillé, Fortier utilise la forme et l'esthétique des images pour servir son propos, lequel est davantage représentatif d'une époque troublée par la peur de l'inconnu que par toute thématique qui vise au jugement des valeurs sociales. Ici, le propos montre, souvent cyniquement, uniquement pour dénoncer des comportements sclérosants, et non pour moraliser. En ce sens, on peut prétendre que la danse a, par surcroît, un effet thérapeutique. De toute façon, le procédé humoristique, quel qu'il soit, a la qualité de l'être.

Dans *Ça ne saigne jamais*, dansée sur une musique de Vincent Dionne, la drôlerie oscille entre l'absurdité et la méchanceté. Les situations sont ambiguës et contradictoires. Le mouvement le démontre: tirades, poussées, glissements, grimées aux portes, jetées au sol, roulades, etc., contribuent à expédier le tragique vers le comique. Les portes claquent, les corps bondissent. On ne sait plus si les personnages sont d'un côté ou de l'autre, à l'entrée ou à la sortie. Ce qui entraîne un rapport de force et de pouvoir entre eux. Dans cette œuvre, qui suscite l'étonnement, le créateur devient pincésans-rire.

Dans *Assis soient-ils*, dansée sur des musiques de Klaus Nomi, la loufoquerie, le cynisme et la tendresse se mêlent, pour nous retourner à nous-mêmes notre image dans un miroir réfléchissant. Une vieille femme symbolise la conscience d'un monde dérisoire. Elle donne et redonne la vie autant qu'elle l'extrait de ses enfants moutons qui deviennent chiens par instinct de survivance. Elle assiste, frustrée et indifférente, à la construction et à la destruction de son monde absurde: l'inceste, le matriarcat, la virilité. le couple homme-femme admis, l'habillement, l'hypocrisie, et ainsi de suite. Les chaises renversées, dont le revêtement imite le corps du mouton, sont le symbole du refus d'une éducation imposée à coups de clichés et destinée à des moutons soumis. Cete éducation matraque l'individu pour qu'il donne une image de lui, la bonne, admise par la norme.

Malgré la fougue des danseurs: Louise Bédard, Gilles Brisson, Christina Coleman (la



5. Georges MOLNAR dans *Raga* de Richard TREMBLAY.
(Phot. Etienne Bertrand Weill)

vieille dame d'Assis soient-ils), Michèle Febvre, Manon Levac, Cheryl Prophet, James Saya et Daniel Soulières, le traitement, inégal, de la dernière œuvre au programme, *Assis soient-ils*, renfermé des répétitions, des longueurs et des coupures d'images. En ce sens, le déroulement de *Ça ne saigne jamais* était plus homogène.

Du profane en danse-théâtre, notre propos nous amène au sacré, voire au rituel du geste avec Tremblay. La danse, comme manifestation sacrée du corps et de l'esprit, devient, dès son origine, un état de vie complet en soi pour le danseur-acteur de kathakali⁸. Dans son rapport symbolique avec la terre, la danse envahit le danseur-acteur, en ramenant sa chair à l'argile qui façonne son centre nerveux, les pieds qui frappent et martèlent le sol, comme attitude de vie, de l'Éveil à l'Accomplissement, pour élever le corps vers l'esprit.

Dans *Raga*⁹, de Tremblay, la découverte de l'absurde est l'élément initial de l'œuvre mimée par George Molnar sur des Râga. Inspirée par la légende de Sisyphe¹⁰, *Raga* montre trois tableaux distincts. Le héros transporte une pierre sur son dos et va la déposer au sommet d'une montagne, laquelle pierre roule d'elle-même vers le bas. Sisyphe reprend et répète éternellement son geste, sans amertume. A travers son geste continu et inutile, il subit le châtement de Zeus autant qu'il en triomphe, puisque à chaque fois qu'il le recommence, une énergie secrète et nouvelle l'anime et l'élève au delà du possible. Il transcende ainsi la mort, pour dépasser l'absurde de l'anéantissement qui guette l'homme contemporain.

Traité selon un rituel très lent, ce tableau représente Sisyphe qui, par le truchement de George Molnar, explore et trimbale sa pierre cubique de la terre à l'inconnu qui l'élèvera à lui-même. Fervent observateur et utilisateur du cube depuis des années, Molnar joint ses découvertes sur l'inertie des objets dans l'espace aux impératifs de l'œuvre chorégraphiée. Le transfert et l'emprunt du rythme mimé au rythme dansé est la conséquence artistique qui réunit le mime et le chorégraphe. Mouvement dicté par le cerveau, le rythme mimé se fond dans le rythme dansé, qui, lui, est un mouvement extérieur.

Auparavant, Molnar avait utilisé le masque neutre ou expressif. Quand le corps vibre selon les émotions, le masque change dans la vision subjective du spectateur. Dans *Raga*, le port du masque spécifie plutôt l'image du protagoniste.

Dans la troisième partie de l'œuvre, le corps s'immisce, avec une souplesse attentive et remarquable, au centre de sept cubes. Points de tension, appuis stables, figures obliques, mouvements circulaires et rotatifs, glissades, tombées, relevées, sont autant d'efforts physiques pour élever l'âme du protagoniste au delà de ses misères terrestres.

Raga demeure une œuvre intense, à cause de l'écoute du corps qui transcende le réel vers l'Absolu.

1. P.-A. Fortier reçut le Prix Chalmers, en 1981. La même année, il fonda le groupe Fortier Danse-Création, après avoir été chorégraphe indépendant et danseur dans l'ancien Groupe Nouvelle Aire. Il est de plus directeur artistique de la compagnie qui porte son nom.
2. R. Tremblay ou Katalmandalam Richard (le chorégraphe

- porte aussi le nom de l'école de danse où il fut formé au kathakali, à New-Delhi).
3. Du 15 au 19 février 1984.
4. Les 26, 27 et 28 janvier 1984.
5. Fondateur et directeur artistique du Théâtre à l'Oblique, Molnar, Hongrois d'origine, est un disciple d'E. Decroux. Il fut en outre, formé par M. Poletti et P. Buissonneau, de Montréal, et par Epchtein, de New-York.
6. Les personnages de Barbie et Superman dans *Violence*, œuvre de Fortier, créée en 1980, et ceux de Moi, King Kong, du même chorégraphe, créée en 1982.
7. Un des six personnages de Lavabos, œuvre fellinienne de Fortier, créée en 1982.
8. Le kathakali est apparu au 17^e siècle, dans l'État du Kerala. L'influence des arts martiaux comme gymnastique, distingue le kathakali des autres danses classiques de l'Inde, Par ses effets spectaculaires, son expression faciale, son imposante gestuelle, le personnage de kathakali interprète les traits physiques et spirituels des héros présents dans les poèmes épiques de l'Inde.
9. *Raga*, issue de Râga qui signifie mélodie et passion. Râga, c'est aussi le système de musique de l'Inde, développé en trois parties.
10. P.-A. Fortier réinvente le mythe de Sisyphe dans une de ses œuvres de 1981, *Fin*.

Luc CHAREST

CINÉMA

MÉMOIRE BATTANTE D'ARTHUR LAMOTHE

Déjà avantageusement connu pour sa *Chronique des Indiens du nord-est du Québec* (1974-1980), constituée des séries *Carcajou...* et *le péril blanc* et *La Terre de l'homme*, Arthur Lamothe nous livre enfin, à travers son triptyque *Mémoire battante*, la somme de ses réflexions et d'une longue fréquentation des Montagnais de la Côte-Nord qui l'ont adopté et dont il a épousé la cause, et, surtout, la signification profonde de sa démarche en tant qu'homme et en tant que cinéaste, qu'il avait jusque-là plus ou moins occultée par une sorte de pudeur instinctive ou par une volonté délibérée, en son temps, de faire passer le politique au premier plan.

Il est possible, après tout, que cette occultation soit le résultat d'une convergence heureuse entre la pudeur et la volonté politique. Quoi qu'il en soit, ce triptyque, qui apparaît comme un point d'orgue dans son œuvre, en impose par la qualité de son discours et par l'originalité de sa structure, révélant tout un réseau de significations encore peu exploré.

Mémoire battante se distingue d'emblée par une approche ouvertement ethnographique, dégagée de la mauvaise conscience qui aurait pu l'entacher, et qui, au delà d'un constat douloureux de traditions en voie de disparition, se propose d'explorer l'univers intérieur des Montagnais et d'en révéler la richesse. C'est comme si, après avoir fait état de leur dépossession sur les plans politique, économique et social, Arthur Lamothe bouclait la boucle en abordant en dernière instance le problème de leur dépossession spirituelle, l'ultime rempart de leur culture.

Il y parvient au moyen de plusieurs types d'intervention: le *témoignage direct*, celui d'un Indien âgé (Mathieu André, décédé depuis) qui fait état de certaines croyances et pratiques reli-



6. Photo tirée du film *Mémoire battante* d'Arthur Lamothe.

gieuses en voie de disparition, de l'importance des rêves et de leur interprétation qui déterminaient la conduite des Montagnais et, même, assureraient leur survie; le *recours à la fiction*, pour illustrer, à travers les écrits du Père Paul Lejeune (17^e siècle), la perception retorse que les premiers missionnaires avaient des Indiens et de leurs croyances; la *distanctation*, par un retour réflexif systématique sur le matériau filmé et par un questionnement lucide et intelligent sur l'*effet-cinéma* à l'intérieur même du récit; l'im-

plication personnelle du réalisateur qui, pour l'intelligence du propos et pour le plus grand profit du spectateur, intervient sur plusieurs points: soit en s'adressant directement au spectateur, soit en commentant des séquences du film en cours pour elles-mêmes, soit en établissant des liens avec les séquences d'un même propos filmées par lui-même quelque dix ou quinze années plus tôt, soit en discutant de terminologie avec son interprète montagnais afin de mieux cerner et de mieux dire son objet; etc.

Ces divers types d'intervention visent à favoriser l'émergence d'une mémoire protéiforme, à battre son rappel, afin d'explorer au maximum la richesse du propos, de rendre compte de sa complexité. Le risque d'une certaine dispersion, apparente dans les deux premiers épisodes jalonnés de questions qui restent sans réponses¹, se résout de lui-même dans le dernier, alors que le réalisateur nous livre les clefs de son récit et nous dévoile d'une façon lumineuse les buts qu'il poursuit et les tenants ethnographiques de sa démarche cinématographique auprès des Montagnais.

Le cinéaste réussit-il à convaincre le spectateur *rationaliste* de la réalité de certains phénomènes ou manifestations religieuses, comme le rêve de caribous ou l'énigme de la tente tremblante? Cela importe peu. Ce qui compte, c'est que ces visions aient été partagées par de nombreux Indiens et que nous en soyons informés... *Mémoire battante*, une excellente leçon de cinéma ethnographique.

1. Pour être pleinement apprécié, ce triptyque doit être vu en sa totalité: l'ensemble pouvant constituer de fait un seul long métrage de 164 minutes. D'ailleurs, il est parfois présenté sous cette forme.

Gilles MARSOLAIS

DES SCULPTEURS SE SONT ORGANISÉS...

Ils n'ont pas trente ans, et ils sont sept à regarder les pierres, à palper les pierres, à travailler la pierre. Ils sont sept artistes formés à la Section des Arts plastiques de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Six sont devenus tailleurs de pierre dans l'atelier que dirige si professionnellement le sculpteur Claude Meloche, professeur à l'Université. Un seul d'entre eux s'adonne à la mosaïque. Tous ensemble, ils ont mis sur pied un atelier communautaire de travail de la pierre. Tous ensemble, ils ont créé, à Trois-Rivières, l'Atelier Silex.

Cette création vaut-elle une mention? Il est normal qu'une métropole, à cause de son immense bassin de population et de son pouvoir d'attraction sur les créateurs, assiste à l'écllosion de centres d'animation culturelle, de services collectifs artistiques, d'ateliers coopératifs. Mais qu'une ville de la dimension de Trois-Rivières, après avoir applaudi la mise sur pied de l'Atelier Presse-Papier, assiste maintenant à la naissance d'un second atelier communautaire dévoué, cette fois, aux arts de la pierre,

voilà qui se pose en signe incontestable de vitalité, de maturité et de promesses. Voilà qui mérite mention.

L'Atelier Silex est un organisme sans but lucratif. Il a pour objectifs principaux de promouvoir la sculpture sur pierre et la mosaïque dans la région 04, ainsi que de fournir à ses membres un espace de travail adéquat à leurs besoins. Son fonctionnement est fondé sur la participation de chacun de ses membres aux tâches administratives et physiques que nécessite un tel organisme. L'atelier est le fruit de deux années de travail de la part de ses membres. Il a fallu étudier, analyser, consulter et rédiger de nombreux textes pour mettre au point une base de départ solide et flexible qui permet et permettra à l'organisme de se développer en fonction de ses objectifs initiaux et de s'adapter avec souplesse à l'élargissement de ses cadres.

Situé au 1095 de la rue du Père-Frédéric, l'Atelier offre un grand espace de travail entouré de neuf locaux qui sont aménagés pour répondre aux besoins des membres, soit: un ate-

lier de mosaïque, un atelier de menuiserie, un atelier de finition et de polissage, une salle de montre, deux locaux pour le rangement des outils et des pierres brutes, un bureau, une salle de réunion et un espace de repos. De plus, l'Atelier offre des services à ses membres, tels qu'expositions collectives, centre de documentation, matière première, projets de recherche, publicité. Enfin, le Ministère des Affaires Culturelles lui accorda, en juin 1983, une bourse de fonctionnement dans le cadre du programme Intervention communautaire en arts visuels.

L'activité créatrice n'attendait pas ces appuis pour s'exprimer. Les locaux de l'Université du Québec à Trois-Rivières suppléaient aux difficultés organisationnelles. Ces sculpteurs exposent leurs œuvres à la Galerie Noctuelle, de Longueuil, au Centre de traitement des données fiscales de Shawinigan-Sud, en novembre 1983. Jean Label présente dessins et mosaïques à la Galerie Hébert-Gaudreault, de Trois-Rivières, en novembre et décembre 1983. Individuellement et collectivement, ils ont produit et montré des travaux de plus en plus autonomes, de plus en plus incisifs, de plus en plus personnels.

Le 15 mars 1984, c'est la grande inauguration de l'Atelier. Dans le cadre des fêtes du 350e anniversaire de fondation de la ville de Trois-Rivières, invitation est faite à toute la population de visiter les lieux, de voir l'exposition des travaux des membres, de questionner, d'échanger des idées. Et la population a répondu en très grand nombre. L'appui de la presse locale: journaux, radios et stations de télévision, a joué un rôle important. L'Atelier Silex a fini de se préparer; il a vu le jour, et le travail de la pierre s'en portera mieux au Québec.

Mais qui sont ces sept artistes qui n'hésitent pas au besoin à prendre les rôles de président, de secrétaire ou de trésorier, qui se transforment en Conseil d'administration, qui articulent leur activité créatrice primordiale dans un langage administratif actuel? Il s'agit de Pierre Aubain, Francis Brillant, Marcel Faucher, Jean-Marie Gagnon, Roger Gaudreau, Jean Label, Denis Matte.

Gilles DESAULNIERS

7. Les Membres du Groupe SILEX.



en bref

PREMIÈRE BIENNALE DE CÉRAMIQUE DE TROIS-RIVIÈRES

À l'occasion du 350e anniversaire de la fondation de la ville, le Cegep de Trois-Rivières a organisé une biennale nationale de la céramique. Cent neuf professionnels, appartenant aux dix provinces du pays, ont présenté des dossiers. Soixante d'entre eux, dont quarante du Québec, ont été admis au concours par le jury et pourront soumettre au maximum trois œuvres qui seront l'objet d'une sélection finale, en juin prochain.

Une exposition se tiendra au Manoir de Tonanconour, du 26 juin au 2 septembre, et fera connaître tous les courants de la céramique contemporaine. Elle contribuera sans nul doute au progrès artistique et technique dans ce domaine.

CONGRÈS INTERNATIONAL DE DESIGN D'ASPEN

C'est sous le thème *Voisins: Canada, Mexique et États-Unis*, que se tiendra, cette année, du 17 au 22 juin, le 34e Congrès International de Design d'Aspen, dans le Colorado.

Sous la présidence d'Eduardo Terrazas, architecte mexicain, et de Robert Fulford, rédacteur de *Saturday Night* de Toronto et auteur de plusieurs livres dont *An Introduction to the Arts in Canada*, ce congrès réunira plusieurs centaines de personnes appartenant à tous les domaines du design. Architectes, dessinateurs industriels, graphistes, urbanistes, cinéastes, de même que d'autres professionnels exerçant dans divers domaines connexes comme les sciences sociales, les affaires et les communications, se pencheront sur les différences culturelles, sociales et politiques de chacun de ces trois pays et pourront ainsi reconnaître leur identité spécifique dans le design.

DAVID MACDONALD STEWART

Notre histoire ancienne vient de perdre son champion le plus fervent. Sur la trace de ses parents, restaurateurs du Musée McCord, David Stewart a transformé la destination du Château Ramezay, créé le Musée Militaire de l'Île Sainte-Hélène, la Société Historique du Lac Saint-Louis, le Musée des Arts Décoratifs.

Sa dernière entreprise fut l'acquisition et la restauration de la maison de ferme de Jacques Cartier, à Limoëlou, près de Saint-Malo, ainsi que l'instauration d'un musée qu'il n'aura pas eu la satisfaction de terminer. Cependant, tout n'est pas perdu: Mme Stewart, a fait connaître son intention de continuer l'œuvre de son mari.

David Stewart, officier de l'Ordre du Canada, chevalier de la Légion d'honneur de France, était président de la Commission Jacques-Viger, de Montréal.

Jules BAZIN