

Artplan

Volume 31, Number 125, December–Winter 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59091ac>

[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

(1986). Artplan. *Vie des Arts*, 31(125), 68–72.

DEUXIÈME BIENNALE NATIONALE DE CÉRAMIQUE DES TROIS-RIVIÈRES

La céramique contemporaine canadienne se porte bien, et, tout particulièrement, celle du Québec. C'est ce que nous révèle la Deuxième Biennale Nationale de Céramique des Trois-Rivières¹. Vingt céramistes, dont neuf du Québec, six de l'Ontario, deux de l'Alberta, un de la Saskatchewan et deux de la Colombie-Britannique, ont été sélectionnés parmi les cent quatre-vingts qui ont soumis un dossier aux cinq membres du jury; au total trente-deux pièces furent retenues sur trois cent soixante-sept.

Cette année, la Biennale présentait les travaux de plusieurs jeunes céramistes québécois, dont nous n'avions jamais eu l'occasion de voir des ouvrages auparavant. Entre autres, les céramiques-bijoux *Ni végétal ni animal* et *Âge d'or à Miami*, de Johanne Populus. Ces objets, si précieux soient-ils, rappellent les formes étranges d'habitants du fond de la mer et séduisent d'emblée par leur caractère décoratif. A partir d'éléments choisis dans son environnement quotidien – arbres, fleurs, végétations diverses, etc. –, Blandine Ouellet compose des jardins miniatures tridimensionnels qui semblent sortir directement de contes de fées. Pour sa part, Lucinda Dyke propose des boîtes et des conteneurs aux allures amusantes mais chargés de signification. Ainsi, les petits moutons entassés les uns sur les autres de *Sheep Box*, et la vache, presque grandeur nature, insérée dans une botte de foin de *You are what you eat*, suscitent une réflexion socio-écologique. Se considérant comme un sculpteur figuratif, Yves Bluteau, dans *Duo* (prix du Public), met en scène avec humour un combat *sanglant* à l'archet entre deux violons à tête de personnage de bandes dessinées. Mentionnons également, parmi les nouvelles figures, le buste en terre cuite, inspiré de la statuette grecque, de Constant K. Alberston, et la sculpture en grès, *Fire's Kiss*, de José Corral. Plus connues, une œuvre de la série des Tas de vaisselle, de Paul Mathieu (œuvre primée), les théières de Roger Ferland et une installation de Guy Simoneau regroupant différents matériaux – porcelaine, bois, terreau et roses des bois – sur le thème de la nature.

Contrairement aux céramistes du Québec, ceux des provinces voisines semblent minimiser l'éclatement de la forme et de la matière et utiliser un vocabulaire plus directement relié à la tradition céramique; d'où des pièces dont la majorité consiste surtout en bols, vases, plats à fruits, etc. Soulignons, entre autres, les travaux de Walter Dexter, Judi Dyelle, Bruce Cochrane, Lindsay D. Anderson. Font exception les grandes sculptures-céramiques de Gary John William (œuvre primée) représentant des personnages à tête d'animal coiffés d'une urne et symbolisant les rapports entre l'homme et la nature, et le travail de l'Ontarien John Ikeda dont l'intérêt se situe davantage sur le plan du design.



1. Lucinda DYKE (Québec)
Sheep Box.
Argile au talc;
20 cm x 32 x 22.
Corporation de la Biennale Nationale de Céramique.
2. Johanne POPULUS (Québec)
Âge d'or à Miami.
Faïence; 24 cm x 96 x 12;
16 cm x 74 x 10.
Corporation de la Biennale Nationale de Céramique.

Bien qu'elle ne soit pas représentative de tous les courants et de toutes les tendances, et ce, vu la sélection limitée d'exposants et d'œuvres comparativement à la Première Biennale qui, en 1984, présentait soixante-dix œuvres de trente-six artistes, la Deuxième Biennale témoigne de plusieurs des préoccupations de la céramique actuelle et du potentiel créateur de nos céramistes.

¹ Présentée à la Galerie du Parc, au Manoir de Tonnancour, du 17 juin au 11 septembre 1986; au Grand-Théâtre de Québec, du 16 septembre au 20 octobre; et, subseqüemment, au George R. Gardiner Museum of Ceramic Art, à Toronto, du 13 janvier au 3 février 1987, ainsi qu'à la galerie d'art de Stewart Hall, de La Pointe-Claire, du 11 avril au 17 mai.

Chantal CHARBONNEAU



PREMIÈRE BIENNALE INTERNATIONALE DE L'ÉMAIL, DE LAVAL

L'émail est un art très ancien qui remonte aux Égyptiens. Utilisé jadis pour la fabrication et l'ornementation des bijoux et d'objets divers, son caractère décoratif s'est conservé au cours des temps. Encore apprécié de nos jours pour ses effets de transparence, sa grande luminosité et son inaltérabilité, il se présente sous plusieurs formes, et son utilisation semble s'accroître, de plus en plus, notamment depuis qu'on lui consacre des expositions d'envergure internationale comme celles, par exemple, de Cobourg, en Allemagne, et de Limoges, en France. A la suite de deux Biennales nationales, tenues en 1981 et en 1983, Laval vient d'instaurer sa Première Biennale Internationale de l'Émail¹.

La participation fut faramineuse. Plus de 460 émailleurs, venus de trente-quatre pays, ont soumis 568 œuvres. En se fondant sur la présentation, la connaissance du matériau, la maîtrise de la technique, l'esprit de recherche, l'expression et l'originalité, les cinq membres du jury, de calibre international, ont retenu 190 pièces de



3. Go De KROON (Hollande)
Une journée au bord de la mer.
Émail peint; 19 cm x 23½.

144 artistes, de vingt-deux pays, dont l'Australie, le Canada, le Chili, les États-Unis, la Hongrie, Israël, le Japon, la Nouvelle-Zélande, la Tchécoslovaquie, le Venezuela, la Yougoslavie, ainsi que plusieurs pays de l'Europe de l'Ouest.

Les œuvres soumises comprenaient des récipients, des boîtes, des bijoux, des miniatures, des peintures, des sculptures, des collages et, surtout, des œuvres murales dont les motifs étaient figuratifs, abstraits ou géométriques. Mais l'aspect le plus intéressant de la Biennale était de permettre aux spectateurs de prendre connaissance des nombreuses techniques possibles de l'émail. Issus d'une longue tradition byzantine, le cloisonné et le champlevé sont les deux procédés les plus employés, et Garbis Karabetian propose, dans ses deux cloisonnés de petit format, *Le Cheval de Troie* et *La Scène d'Urartu*, une iconographie amusante qui renvoie à des scènes de la Préhistoire, où les minces arêtes de métal circonscrivent les formes et amplifient la précision des détails. Aussi, cette

4. Joan MacKAREN (Grande-Bretagne)
A pair of Punch And Judy Toothpick;
 Émail champlevé et peint;
 argent repoussé.
 10 cm x 2,5.

technique est-elle davantage employée pour les œuvres à caractère figuratif: *Nature morte avec instrument de musique ancien*, de Marianne Duntze, *Shira Urme*, un vase de Yohko Yoshimura, *Jérusalem de trois religions*, de Nelly Levin, etc.

En plus de l'émail sur acier (les broches de Suzanne Reuter), sur chrome (les boîtes à bijoux de Frantisek Valena), translucide (*Granit et eau*, de Michèle et Dominique Gilbert), juxtaposé (*Où est ma chatte*, de Georgette de Groote-Tanghe), le saupoudrage au tamis (*Spère blanche*, de Nadine Dhote Dussart), l'application au sable (*Écume de mer*, d'Helga Valeria Bayem), le sgraffite (*Digging Point et Métamorphose*, de Brigitte Bette), les techniques de Limoges et de basse-taille (*Croth Island-Triptych*, de Deanna R. Robb) et de photo-sérigraphie (*Fabrics Pieces*, d'Elfi Schwitkis), etc., plusieurs optent pour l'émail peint. Ainsi, rehaussés d'or et d'argent, les émaux peints, aux couleurs très vives (rouge, bleu, jaune, lime, etc.), du Suédois Jorgen Nash, sont traités comme de véritables tableaux abstraits, tandis que les deux œuvres de la Hollandaise



Marian Mutsaers, *Public I et Public II*, s'approchent d'un effet aquarellé. Par ailleurs, le montage de *Luncheon Party* du Canadien James Doran regroupe des techniques mixtes et s'identifie davantage à la sculpture, grâce à l'emploi du plastique, du verre, du bois, etc. Ce genre de travail, tout comme le collage tridimensionnel *Hiding*, de l'Américaine Mary Ann Papanek-Miller, qui met en scène différents articles de pêche, semble s'éloigner de la forme traditionnelle de l'émail.

Soulignons que trois œuvres ont été primées et que dix-neuf mentions honorables furent attribuées. C'est la Québécoise Françoise Côté qui a mérité le premier prix; le second est allé à l'Allemande de l'Ouest Barbara Reuter, et le troisième à Francisco Porras, du Venezuela.

Cette Première Biennale Internationale de l'Émail est un événement qui mérite d'être souligné puisqu'il est le seul du genre en Amérique du Nord. Malheureusement, en raison du grand nombre de participants, les œuvres présentées étaient inégales et plusieurs d'entre elles n'apportaient rien de nouveau tant sur le plan formel que technique.

T. Maison des Arts de Laval, du 23 juin au 7 septembre 1986.

Chantal CHARBONNEAU

LE MARCHÉ DE L'ART LA MAISON D'ENCANS FRASER BROS.

De prime abord, les ventes aux enchères donnent l'idée d'une opération commerciale que l'on envisage avec un optimisme mal fondé: en principe, tout ce qui a fait l'objet d'une enchère est censé avoir été vendu. Conception erronée, qui fut, d'ailleurs, à l'origine d'un scandale qui éclata à New-York, au début des années quatre-vingts, alors qu'un consignateur, découvrant que ses pièces les plus importantes n'avaient pas été véritablement vendues, poursuivit les commissaires-priseurs en justice. L'incident amena la Ville à mettre à l'étude une nouvelle législation sur les lots dits rachetés, laquelle prescrirait, advenant que les enchères n'atteignent pas le montant de la réserve (le prix minimum entendu confidentiellement entre consignateur et consignataire), que le commissaire-priseur fasse savoir à l'assistance, avant la mise à prix du lot suivant, si la marchandise est retirée, renvoyée au propriétaire ou rachetée.

Ces dispositions seraient-elles avantageuses pour le marché canadien? Ian Fraser, président de la Maison Fraser Bros., n'en voit pas l'utilité. De fait, le prestigieux établissement montréalais, qui remonte à cent huit ans et fut fondé par David et William Fraser, agit, à cet égard, avec «une grande intégrité». Ainsi, dans la semaine qui suit chacune des quatre enchères annuelles d'articles catalogués (antiquités, bijoux et, principalement, peintures), une liste des prix atteints par tous les lots vendus est à la disposition des intéressés. Bien entendu, cette politique ne s'applique pas aux quelque cinquante ventes annuelles de marchandises courantes, qui ont lieu en entrepôt. «Cependant, quand, après une vente de ce type, une personne demande si un lot a été ou non vendu, nous nous faisons un devoir de la renseigner», de dire Ian Fraser.

«Nous fixons la mise à prix d'un article à la moitié ou moins de la somme que nous pensons en obtenir», déclare Fraser. Et de poursuivre: «Si les enchères sont vives lors de l'adjudication de deux œuvres d'un peintre, une troisième, quand bien même elle ne vaudrait pas les précédentes, démarrera à un prix plus élevé, étant donné que les gens témoignent d'un tel intérêt. Cela crée de l'animation.»

M. Fraser déconseille à toute personne inexpérimentée de se porter acquéreur à l'aveuglette, dans une vente aux enchères. Il faut aller dans les musées, se documenter sur l'art, s'entretenir avec des gens du métier dans les galeries et les maisons de vente et, enfin, choisir un artiste que l'on apprécie. «Un investissement n'est satisfaisant que dans la mesure où l'on aime ce que l'on achète. Une telle acquisition ne comporte pas la même garantie que des actions ou des obligations. Elle doit orner un mur!»

Ian Fraser dirige les ventes avec un professionnalisme qu'il tient des commissaires-priseurs de Londres, Vienne, New-York et Toronto. Son style est sobre et pondéré, mais vivant. Il a autrefois vendu à l'enchère des biens remis en donation par l'ancien maire de Montréal, Camilien Houde, et comprenant, entre autres objets, des cannes à pommeau d'or, pour la somme de 50.000 dollars.

Fraser, qui est titulaire d'une maîtrise en administration des affaires, de l'Université de Harvard, s'est joint à l'établissement, en 1953. Il en a considérablement étendu le champ d'activité en se consacrant également à la vente d'articles neufs et de haute qualité, adaptations et reproductions de mobilier d'époque et pièces d'ameublement diverses (tapis, lampes, etc.), qui occupent les vastes lo-

5. Ian H. Fraser dans la galerie des encans.
 Art canadien et international à l'arrière.



MARCHÉ DE L'ART

caux d'un ancien bowling, converti depuis en un dédale de salles de magasin, somptueuses et scintillantes, absolument uniques. Les murs tapissés de gris et de brun de l'immense salle de vente sont habituellement couverts de tableaux.

Propriétaire de la troisième génération, Ian Fraser met à l'enchère des ouvrages d'art canadien de tout genre. Son fils Ross, directeur du service du marketing, Tom Masterman, directeur des ventes aux enchères, et Bill Olsen, qui se charge de dispenser des cours succints de décoration intérieure, le secondent.

Cette année, la vente la plus importante d'art canadien a eu lieu en mai et englobait cent quinze lots qui rapportèrent un montant net de 125.810 dollars. Signalons, comme grands moments, les enchères suivantes: *Sous le ciel d'Hochelaga* et *Cartierville*, deux peintures à l'huile de Marc-Aurèle Fortin (1880-1970), dont les estimations

portées au catalogue s'élevaient à 18.000 dollars et 4000 dollars, adjudgées respectivement pour 17.000 dollars et 7500 dollars; *Avoca, Near Granville, Québec*, une huile d'Alexander Young Jackson (1882-1974), évaluée à 15.000 dollars et attribuée pour 12.000 dollars; *Trapper's Camp*, ouvrage à l'huile de René Richard (1895-1982), qui, estimé à 6000 dollars, n'atteignit que 5400 dollars; et, enfin, *Repairing a Violin*, un dessin d'Arthur Lismer (1885-1969), évalué à 600 dollars, qui ne dépassa pas le cap des 250 dollars, au grand étonnement du commissaire-priseur Ian Fraser. (En novembre 1985, *Mon village, Arthabaska*, une peinture à l'huile de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté (1869-1937) se vendit pour la somme phénoménale de 48.000 dollars, soit le double de la valeur estimée, un record jamais battu dans l'établissement.)

Parmi les lots rachetés, figuraient *Bouleau et sablière, Calumet, Québec et Landscape*, de Goodridge Roberts (1904-1974), toiles estimées à 6000 dollars et 12.000 dollars; *Les Pêcheurs d'éperlans*, une peinture à l'huile de Francesco Jacurto, évaluée à 900 dollars; *Window with Lace Curtains*, une aquarelle de Christopher Pratt, chiffrée à 12.000 dollars; *Barn*, d'Harold Beament, fixée à 350 dollars; *Portrait of a Young Girl et Paysage, Laurentides*, huiles de Louis Muhstock, prisées à 400 dollars et 900 dollars, respectivement; et *Femme avec fleurs*, œuvre de Gentile Tondino exécutée au fusain et au crayon, et estimée à 500 dollars.

Les frais d'encan retenus sur le prix de vente sont de 15% sur les montants allant jusqu'à 499 dollars et de 10% sur ceux qui sont supérieurs à 500 dollars, outre des frais

de manutention de 10% à la charge de l'acheteur. Dans le cas des invendus, les frais s'élèvent à 5% pour les articles dont la valeur est inférieure à 5000 dollars et à 3% pour ceux qui dépassent 5000 dollars. Par ailleurs, un montant minimum de 25 dollars est prélevé lors des ventes aux enchères d'articles catalogués.

1. En matière de vente aux enchères, il faut distinguer entre la juridiction anglo-saxonne, exercée, en l'occurrence, aux États-Unis, et la juridiction napoléonienne, en vigueur notamment en France et au Québec. (N. de la Trad.)

Mary M. GREEN
(Traduction de Laure Muszynski)

CINÉMA



6. *L'homme dans la lune*, d'Erik CLAUSEN

LA ROSE ET L'ORCHIDÉE

Les rapports de la littérature avec le cinéma sont souvent malaisés, rarement heureux, surtout lorsque le réalisateur manifeste la volonté d'être fidèle à l'œuvre originale. Pourtant, plusieurs films présentés dans le cadre du 10^e Festival International des Films du Monde, de Montréal¹, sont venus relancer ce débat.

Ainsi, Raoul Ruiz est allé au devant du défi en s'attaquant à une nouvelle de Louis-René Des Forêts. *Dans un miroir* est constitué, pour l'essentiel, d'un affrontement verbal entre deux personnages, en un lieu clos: un homme venu visiter un autre homme (qui demeurera invisible à nos yeux), et une femme, sœur de celui-ci et hôtesse des lieux. Celle-ci s'emploie, à travers un réseau d'interrogations et de fausses pistes, à protéger le visiteur contre l'attraction qu'il éprouve pour son frère (qu'on croit fou), le poussant à analyser ses sentiments, ses motivations secrètes. Sur des dialogues on ne peut plus littéraires et une situation on ne peut plus théâtrale, la caméra effectue un va-et-vient continu entre la porte d'entrée et le miroir de la cheminée d'un salon exigü, allant de l'un à l'autre personnage comme pour traquer la ruse et le simulacre derrière le verbe, pour cerner l'inexprimable sur les chemins malaisés du désir, comme pour tenter de dissiper cette apparente confusion des sentiments. Et cela fonctionne à merveille! Le recours à la couleur, au début et à la fin, et au noir et blanc, pour l'essentiel de l'échange, signifie d'une façon explicite le dérapage de la réalité vers le fantasme et l'imaginaire, et pourtant Ruiz réussit à préserver cette part d'ombre et de mystère qui fait perdre pied au spectateur...

Pour sa part, Alain Resnais nous sert, avec *Mélo*, une belle leçon de cinéma. En plus de respecter intégralement

le texte original de la pièce de théâtre, il a même tenu à souligner les effets de rupture dus au passage d'un acte à un autre en intercalant des plans de coupe sur des rideaux de scène. Aussi, en traitant d'une façon autonome la séquence de l'entretien avec le prêtre, qui se présente comme une ellipse on ne peut plus grosse, il respecte l'une des règles de cette forme théâtrale. Se déroulant dans une atmosphère des années 1920 particulièrement bien réussie (décors, costumes, coiffures, etc.), cette confrontation alerte à trois personnages sur le problème de la sincérité et du mensonge, qui connaîtra son point culminant autour d'un pétale de rose séché, amoureux et secrètement conservé entre les pages d'un agenda (les lois du genre!), repose sur l'excellente performance des comédiens (P. Arditi, A. Dusolier, S. Azéma) et, paradoxalement, sur la finesse et la discrétion des mouvements de la caméra qui parvient à se faire oublier...

La référence et la citation, voire l'emprunt ou le pastiche, sont devenus monnaie courante au cinéma. Ainsi, Wenders semble incontournable pour certains jeunes cinéastes, comme Hitchcock pour d'autres. Voyez *L'homme dans la lune*, d'Erik Clausen, qui, par ses lieux, ses personnages, ses situations dramatiques, son thème de la reconquête mythique de la famille et le dérapage entre la réalité et le fantasme, évoque irrésistiblement un lien de parenté avec le monde de *Paris, Texas*. Par le traitement de la pellicule et le travail particulier sur le plan du montage, entre autres, Clausen n'en a pas moins réussi à faire une œuvre personnelle et originale, au style expressionniste, pour transmettre la vision schizoïde de son anti-héros (un paumé, à sa sortie de prison, harcèle sa fille sous le prétexte de retrouver sa femme dont il est resté amou-

reux après l'avoir pourtant étranglé, seize années plus tôt), interprété d'une façon convaincante par Peter Thiel.

Voyez aussi *37°2 le matin*, de Jean-Jacques Beineix, qui témoigne d'un net progrès par rapport à ses films précédents (*Diva, La Lune dans le caniveau*), dans la mesure où les emprunts semblent mieux assimilés, même s'ils demeurent encore nombreux. Un monde à la Wenders (un marginal vivotant dans un coin perdu se laisse envahir par une fille peu banale qui tentera de redonner vie à son rêve de devenir écrivain), une histoire d'amour fou (jolie référence à *Pierrot le fou*, de Godard), et un nombre incalculable de points de référence en accord avec le goût du jour: les acteurs nous renvoient à d'autres (J.H. Anglade à R. de Niro et à G. Depardieu, par cette insistance à nous le montrer nu; B. Dalle à V. Kaprisky, ce qui n'enlève rien à leur talent évident); le thème, à du déjà vu (la folie dans le jeune cinéma français), les images-choc, à d'autres images (notamment du cinéma américain). Et pourtant, il s'agit d'une adaptation efficace et fidèle au roman... «Si j'ai du talent, c'est d'être un affreux opportuniste et de savoir très bien m'asseoir dans la chaise des autres. Je suis comme une orchidée, je me nourris de la substance des autres», a déclaré Beineix². On ne saurait mieux dire.

Pour sa part, *Blue Velvet* de David Lynch nous renvoie d'une façon superbement malicieuse à Hitchcock, le maître du suspense, et à tout un courant des films de série B qu'il pastiche allégrement. En serré entre deux zooms sur une oreille et soutenu par une rengaine appropriée, le propos se déroule dans un climat d'horreur qui va s'amplifiant jusqu'au moment où il bascule dans une loufoquerie salutaire. Il faut aussi souligner ici le travail effectué sur la pellicule, pour rendre l'horreur plus laide et la citation plus authentique, et le talent fou des acteurs, notamment de Dennis Hopper.

Ken McMullen (*Ghost Dance*, 1985) qui n'a pas fini de nous étonner, a choisi pour sa part de travailler à partir des lettres de Zina, la fille aînée de Trotski, à son père. Ces lettres d'un être somme toute obscur et a-historique servent pourtant de révélateur de toute une époque trouble de l'Histoire dont se sert avec bonheur McMullen. Ici, l'intelligence cinématographique se donne libre cours. Des exemples: alors qu'on lit à Trotski une lettre de sa fille, nous avons droit en un seul et même mouvement de caméra à un flash-back faisant état d'une précédente confrontation père-fille, ménageant ainsi un habile changement de temps dans un même décor; ou encore, à l'occasion de la visite d'un musée, on nous fait passer superbement, sans crier gare, d'un courant politique à un autre, en changeant les œuvres accrochées aux cimaises (de l'avant-garde au réalisme socialiste), alors que la caméra revient vers son point d'origine. Une belle leçon de cinéma, à vous couper le souffle. Rose parmi les épines...

1. Du 21 août au 1^{er} septembre 1986. Nombre de films qui le mériteraient ne sont pas mentionnés ici puisqu'ils l'ont déjà été dans le compte rendu du Festival de Cannes. Cf. *L'Année du noir et blanc au cinéma*, in *Vie des Arts*, XXXI, 124, 81.

2. Rapporté par Serge Dussault, in *La Presse*, de Montréal, du samedi 30 août 1986.

Gilles MARSOLAIS

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN, DE DENYS ARCAND

Les réserves (mineures) qui peuvent surgir à la première lecture de ce film s'estompent rapidement. Brillante comédie de mœurs qui supporte aisément plusieurs visionnements au cours desquels le spectateur voit décoller son plaisir – ce qui est rare –, *Le Déclin* marque à sa façon une étape du cinéma québécois: il fait partie de ces quelques films produits récemment qui permettent de croire à la fin d'un purgatoire qui aura duré plus de dix ans.

Une fois de plus, se vérifie l'assertion voulant que notre cinéma soit le reflet de la société québécoise. Venu du documentaire, Denys Arcand a d'abord élaboré un cinéma de fiction qui ne visait pas à la distraction facile, qui ne visait pas à flatter dans le sens du poil la bête qu'est le spectateur. Au contraire, il portait un regard lucide, sans compromis, sur notre société. Dans sa trilogie de fiction des années 1970, il dénonçait la double exploitation des individus et de la société, laquelle, fondée sur le principe de la violence physique ou morale, favorise les multiples formes d'aliénation. Revoyez *La maudite galette* (aliénation des individus), *Réjeanne Padovani* (corruption politique) et *Gina* (démission collective)¹.

Aujourd'hui, avec *Le Déclin*, où il renoue avec sa veine d'inspiration personnelle, Denys Arcand jette un même regard décapant sur notre société, mais selon un mode de narration moins ascétique; le rythme est plus nerveux et plus enjoué, la structure plus complexe avec ses retours en arrière, *l'image*, plus alerte et moins dénudée, plus luxuriante même, se payant le luxe d'une beauté formelle alors impensable, sans pour autant verser dans le spectaculaire.

Dans *Réjeanne Padovani*, le montage en parallèle visait à illustrer des attitudes de classe par une exploitation des niveaux de langage et des étages d'une même résidence: correspondant à l'air du temps, la lecture du film proposée était résolument politique. La structure du *Déclin* renvoie irrésistiblement à celle de *Réjeanne Padovani*, à la différence que le jeu d'oppositions, exploité ici, s'est transféré du plan politique au plan individuel: la lutte des sexes a succédé à la lutte des classes. D'un côté, les femmes, dans un gymnase, à la ville, parlent des hommes; de l'autre, les hommes, dans une cuisine à la campagne, parlent des femmes. Rien de plus, mais rien de moins dans ce film de *conversations* admirablement servi par une brochette d'excellents comédiens et des dialogues étonnamment justes et efficaces.



7. *Le Déclin de l'empire américain*, de Denys ARCAND.

Alors qu'on n'y parle que de sexe, et sur un ton qui pourrait offenser plus d'un spectateur, *Le Déclin*, et c'est là sa force, nous procure une véritable jouissance intellectuelle. Ce plaisir tient à la fois aux propos et à l'architecture solide du film qui procède d'abord à la mise en place des divers éléments (présentation des personnages, de leur milieu, du thème fondamental sous-jacent au bavardage, etc.), puis, à l'avancée dialectique des positions respectives de chacun. Partant, Denys Arcand y reconduit son analyse des rapports de domination et de soumission, mais appliquée cette fois aux individus... et peut-être à la société toute entière. Dans la mesure où il constate, sans porter de jugement moral, que la recherche effrénée du bonheur individuel axé sur la satisfaction immédiate des désirs, surtout sexuels, liée à l'arrivée des femmes au pouvoir, *serait* le signe évident du déclin d'une civilisation!

Il va sans dire que cette thèse (dont le fondement historique est à vérifier) est à prendre avec un grain de sel, comme tout le propos du film qui flotte allégrement et volontairement entre la réalité et le fantasme. Arcand tend à démontrer que les rapports de domination et de soumission entre les sexes existent toujours malgré les apparen-

ces, malgré la prise de conscience récente de part et d'autre et l'affranchissement qui en aurait résulté. Voire que les positions se sont même polarisées à la suite à la véritable lutte des sexes qui a accompagné cette prise de conscience. C'est dans cette optique qu'il faut lire *l'image*, plutôt positive ici, de l'homosexuel, intégré, accepté par les autres qui ne le perçoivent plus comme une menace mais, plutôt, comme le dépositaire d'une certaine sagesse, celui par qui les autres se sentent contraints de se définir, d'affronter le mensonge de leur propre vie.

Le succès commercial du film s'explique par l'ambiguïté habilement entretenue par Arcand, à travers son répertoire, d'un certain nombre de préjugés et de stéréotypes qui peuplent l'univers des comportements sexistes, permettant à chacun d'y faire sa propre lecture en fonction de ses propres convictions. En plus d'y trouver des points de repère rassurants, le public peut même se permettre d'en rire...

1. Cf. Gilles Marsolais, Denys Arcand – *Un pessimisme justifié?*, in *Vie des Arts*, XX, 80, 64.

Gilles MARSOLAIS

SCÉNOGRAPHIE

L'ITINÉRANCE DANS L'ESPACE SCÉNOGRAPHIQUE

Quand l'œil du spectateur se promène d'un espace scénographique à un autre, les couleurs, les tissus, les matériaux, les éclairages, etc., sont autant d'éléments visuels pour retracer des rapprochements ou des différences sensibles entre les siècles, c'est-à-dire: les époques de l'histoire du théâtre. Trois productions récentes, *Montréal Série noire*¹, *Sarah et le Cri de la langouste*², et *Roméo et Juliette*³, m'ont fait voyager agréablement entre les 19^e et 20^e siècles canadien, américain, européen, jusqu'à rebours, le 14^e siècle italien.

*Montréal Série noire*⁴, amenait le public sur la scène débridée de la ville, une aire délimitée qui montrait les péripéties d'une série policière dans des coins cachés (fonds de cours d'usines) et des lieux louches (impasses, culs-de-sac, passages secrets, estrades, voies ferrées, canal), où abondait la rouille du temps sur la petite histoire des travailleurs d'usine et des petites gens d'ici. Au centre des relations de pouvoir entre les individus et les institutions, abondaient la ruse et sa loi universelle: le plus fort contre le plus démuné économiquement.

Le spectacle⁵, original et bien rodé, construit comme un pastiche de roman policier, était un prétexte visuel et sonore habile pour faire découvrir au public amusé les anecdotes loufoques et peu connues de l'histoire de Montréal. Tout au long de ce circuit touristique en autobus, pendant quatre heures, dans le Vieux Montréal, le long du

canal de Lachine, l'est et le centre-sud de la ville, le public-otage était la cible-témoin du sort réservé au trésor britannique, gardé et protégé par la famille Robitaille, dont la célébrité fictive brillait davantage du côté des combines et de la sensualité. Au cours de cet itinéraire humoristique, le public apprenait des faits importants sur l'histoire des

opprimés et des tyrans ainsi que sur des lieux stratégiques entre 1867 et 1929, entre autres: la grève des employés irlandais aux canaux de Lachine et de Beauharnois, en

8. *Montréal série noire* par le Théâtre Zoopsie, avec Gilles Amyot et Monique Lapointe. (Phot. Réal Leblanc)



1843, et la place d'Youville, où siégeait le premier gouvernement canadien avant la Confédération. Un journal de l'époque, *La Minerve*, parlait des Irlandais exploités en terme de mutins.

De cet univers bougeant, je suis passé dans un autre lieu non moins magique, sinon passionné, la terrasse de la villa (quelque part en bordure de la Méditerranée) où Sarah Bernhardt finit sa vie. La pierre de taille grise, bien imitée, se dressait en arcade plein cintre, tout en laissant courir la vigne sur ses parois et couronner ainsi la porte-fenêtre à carreaux. La terrasse, meublée de rotin, offrait à la mer et aux astres fictifs quelques épisodes extrêmes d'un personnage mythique dont la tyrannie, l'impétuosité, la fascination, la séduction, la passion ensorcelaient son secrétaire, Georges-Pitou. Au déclin de sa vie, à 77 ans, en 1921, la grande Sarah dictait ses mémoires à cet homme ronchonneur, récalcitrant, admiratif, idolâtre même devant cette force de la nature.

L'excellente performance des comédiens François Faucher et Benoît Girard dans les deux rôles de la pièce de John Murrell⁹, et la mise en scène nuancée de Michèle Magny, s'incorporaient bien à la scénographie de François Laplante⁷. Les costumes (robe longue de dentelle, redingote et peignoir sobres), et la perruque poudreuse de Sarah, ajoutaient des éléments visuels destinés à distinguer la bourgeoisie de l'époque.

Autre bourgeoisie, autre siècle, celle de la Vérone du 14^e siècle abondait dans la plus pure tradition toscane de l'époque. La scénographie, raffinée et efficace de Claude Girard pour *Roméo*⁹ et *Juliette*¹⁰, était conforme au caractère romantico-dramatique de l'œuvre¹¹ de Charles Gounod. Les six modifications au décor des cinq actes montraient des couleurs, des tissus, des matériaux fidèles aux tableaux florentins de l'époque. L'immense toile mobile de l'ouverture et de la finale, encadrée par un arc surbaissé, reproduisait *La Création*, de Michel-Ange. D'autres toiles de fond reprenaient des scènes de genre tirées des grandes tapisseries de l'école de Florence. La grande entrée du palais des Capulets traduisait, par sa noble prestance, l'importance de la famille. Elle se composait d'une charpente symétrique comprenant des chapiteaux à corbeilles corinthiennes, des frises décorées de palmes, un balcon courant en galerie sur la largeur de la façade, de lampadaires circulaires à bougies, d'une place avec dalles à motifs géométriques et d'arbres pleureurs volumineux. Le marbre y était fort bien imité. Les costumes somptueux étaient leur hiérarchie sociale par le choix du tissu et des accessoires: le velours moiré, le satin, le galon en fil d'or, le cuir de chevreau pour les nobles; l'étoffe et la feutrine pour les gens du peuple. Les couleurs chatoyantes de l'époque (le vert Véronèse, l'ocre, l'or, le vert d'eau, le bleu de Prusse, le rouge grenat, le

rose chair, le violet, le brun de Sienne), offraient une mosaïque de pigmentations qui bougeaient sur les corps des chanteurs. Les toges à pagodes, les tuniques plissées à la taille, les robes ajustées ou drapées, les manteaux à rebords appliqués, les blouses à manches gonflées, les vestes découpées, les collants, les calottes à la Vinci, les bottes souples étaient des indices évidents du talent de Girard qui fit, de cette production visuelle et sonore¹², un ballet chantant. La voix sublime du soprano Odette Beaupré était une autre révélation de ce spectacle marqué par le professionnalisme.

1. Production du Théâtre Zoopsis, du 2 juillet au 16 août 1986.
2. Production du Café de la Place, au théâtre du même nom, du 3 septembre au 25 octobre 1986.
3. Production de l'Opéra de Montréal, à la Salle Wilfrid-Pelletier, du 9 au 29 septembre 1986.
4. Texte fictif et mise en scène de Dennis O'Sullivan; commentaire historique de Jocelyne Doray.
5. Réunissait plusieurs artistes dont les comédiens Gilles Amyot, Régis Gauthier, Monique Lapointe, Pierre-Charles Millette, Lucie Villeneuve, et d'autres; les scénographes Micheline Vaillancourt (costumes), Eric Racine, Stéphane Castonguay et Isabelle Catafard (décor).
6. Traduite par Georges Wilson.
7. Assisté de France Baillargion.
8. La coiffure et le maquillage étaient de Jacques Lafleur, assisté de Pierre Saindon.
9. Rôle tenu par le ténor Alberto Cupido.
10. Rôle tenu par la soprano Diana Soviero.
11. Le livret en français est de Jules Barbier et Michel Carré.
12. Le chef d'orchestre était Henry Lewis, le chef des chœurs, Brian Law; le metteur en scène, Bernard Uzan.

Luc CHAREST

RAYMOND MASON, L'HOMME DE LA FOULE

«L'homme multiplié. Moi-même semblable aux autres, me répétant à l'infini, partie du mouvement. La foule noire porteuse de flamme. Voici pour moi le grand sujet»¹.

Ainsi parle Raymond Mason. C'est à cet artiste britannique vivant en France que les Montréalais doivent depuis peu l'étonnante sculpture monumentale intitulée *La Foule illuminée*.

Cette œuvre imposante, qui ne comporte pas moins de soixante-cinq personnages regroupés sur quatre paliers, ne constitue pas seulement un exemple achevé de l'œuvre de Mason à laquelle le Centre Georges-Pompidou consacrait une exposition récente², mais, de plus, elle nous amène à la source même de l'inspiration du peintre de Birmingham et nous présente en quelque sorte l'aboutissement de son mode d'expression.

À la source, il y a toujours eu dans l'œuvre de Mason, et cela même dans le cycle des paysages du Lubéron, une préoccupation affirmée du sens de la vie qui correspond au parti pris figuratif de cette œuvre et à la dimension éthique que l'artiste réclame pour son art. «Sans délire,

sans mythe, nous ferons un art humain.» écrivait-il déjà dans *Les Mains éblouies*³.

Ce souci explique la prédilection de Mason pour la figure humaine. D'abord captés dans leur solitude, très tôt les personnages se multiplient jusqu'à former une horde. Si cette œuvre commence par se complaire dans la simple saisie de la présence humaine d'une manière qui n'est pas étrangère à la façon de Giacometti, elle s'oriente avec l'apparition des fresques sculptées à trois dimensions, vers la narration des événements dramatiques de la vie humaine. Dans *La Foule illuminée* enfin, c'est en résumé l'histoire de l'humanité qui est évoquée depuis l'aspiration vers l'idéal jusqu'au déclin final vers la mort. Ici, aucune trace anecdotique ne vient appuyer l'ensemble de la composition. Au contraire, Mason nous propose un amalgame de destins individuels réunis par leur seule présence

9. Raymond MASON
Une foule illuminée, 1979-1980.
Maquette.

dans un même espace. Les attitudes, certes, sont évocatrices mais les visages sont fouillés et rendent en quelques traits profonds toute une gamme d'expressions qui fait appel au regard compatissant du spectateur.

Non seulement *La Foule illuminée* puise-t-elle aux préoccupations humanitaires originelles de cette œuvre, elle en constitue également une forme de mûrissement. En effet, les rapports que l'artiste entretient avec la peinture et la sculpture le conduisent à concentrer sa vision sur le personnage et à dégager progressivement celui-ci de toute allusion à un quelconque décor. De la peinture, en passant par les hauts-reliefs, jusqu'aux fresques tridimensionnelles, c'est la primauté de la figure humaine qui s'impose.

Abouissement aussi que l'évolution de ce mode d'expression qui va de l'évocation rudimentaire de la présence humaine à la représentation parfois grandiloquente des attitudes et des expressions qui campent les personnages dans une zone intermédiaire entre le type et l'individu, entre le masque et le visage. C'est cet art qui culmine dans la dernière œuvre de Mason, la troisième de ses foules et, peut-être, la plus accomplie. Cette *Foule illuminée* trouve de plus à Montréal, sur l'esplanade de l'immeuble D.M.K., un emplacement exceptionnel qui l'intègre au va-et-vient de la rue et qui en multiplie l'image par le jeu des diverses surfaces de verre qui en constituent le cadre.

Une foule illuminée

Une foule illuminée était, à l'origine, la maquette d'une sculpture de soixante-cinq figures plus grandes que nature: un paysage de têtes.

Illuminés par un spectacle, un incendie ou un idéal, les personnages sont éclairés horizontalement de face. La lumière se perd progressivement dans la foule et, là où elle diminue, le sentiment se dégrade. La violence manifestée au fond de toute foule démontre la fragilité de notre espèce. De l'Éclaircissement à l'Obscurantisme. Illumination, espoir, intérêt, hilarité, irritation, peur, maladie, violence, meurtre et mort. Ces degrés de l'émotion scandent le déroulement de l'espace⁴.

1. Raymond Mason, *La Foule*. Texte inédit, de 1965, reproduit dans Mason, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou (Coll. Contemporains), 1985. Page 66.
2. Cette exposition a eu lieu du 11 septembre au 11 novembre 1985.
3. Raymond Mason, *Les Mains éblouies*, dans *Derrière le miroir*, N° 9. Galerie Maeght, Avril 1948, et reproduit dans Mason, op. cit., p. 76.
4. Extrait du catalogue de l'exposition organisée par le Arts Council of Great-Britain, à la Serpentine Gallery, de Londres, en 1982, et reproduit dans Mason, op. cit. p. 74.

André MARTIN

