

Arts-actualités

Numéro 66, printemps 1972

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57932ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1972). Arts-actualités. *Vie des arts*, (66), 69–77.

arts actualités

HENRI MASSON, A LA GALERIE DE L'ART FRANÇAIS

Il est en peinture des façons de traduire un paysage qui semblent suscitées par le paysage lui-même: il y eut jadis des ciels qui ne pouvaient être que flamands, une Normandie qui n'appartenait qu'aux impressionnistes. De même, la nature nord-américaine a imposé à ses peintres des formes et des couleurs qui lui sont propres et que chacun s'efforce ensuite de traduire dans son langage particulier. Ainsi, Henri Masson est né en Belgique mais, depuis plus de trente ans qu'il travaille ici, il prend place dans la grande lignée des paysagistes canadiens. En décembre dernier, il revenait à la Galerie de l'Art Français (là où il avait fait sa première exposition particulière en 1941) avec quelques-uns de ses plus récents tableaux. Sauf pour deux toiles de Saint-Jean, Terre-Neuve, rappel d'une exposition de 1968, c'est surtout, cette fois, la nature québécoise qui l'inspire, et dans cette nature, la terre plutôt que le ciel; en effet, la ligne d'horizon qu'il place toujours très haut, lui permet de découper de larges tranches de terrain et d'en reproduire les formes les plus caractéristiques. Ces formes, modelées à la spatule, sont des plaines, des champs de neige, des étangs; puis, sur ce fond, les détails sont précisés avec un pinceau fin : arbres, branchages, clôtures . . .

Masson possède un sens de la couleur qui lui permet de rendre l'atmosphère particulière des lieux et des saisons : teintes douces des sites gaspésiens (**Le Bic, Les Méchins**) ou contrastes vigoureux des automnes de la Gatineau (**Novembre, Les Grands ormes**). Parfois, des êtres vivants animent ces paysages, mais ce sont des ombres estompées qui se fondent dans le décor naturel, des patineurs,

des joueurs de hockey, comme dans ce tableau appelé **Dimanche**. C'est la même technique un peu floue, et alors il sera porté à délaissier l'huile pour le pastel ou l'aquarelle, que Masson utilisera pour traiter un autre thème auquel il revient toujours depuis dix ans, celui des musiciens, chanteurs, joueurs de flûte . . . Car Henri Masson n'est pas que paysagiste: il s'intéresse aussi aux hommes, à leurs activités, à leurs jeux. Mais c'est avec sa vision de paysagiste qu'il recrée ce décor diffus où évoluent ses personnages.

Hélène OUELLET

GALERIE B

Une nouvelle galerie, consacrée exclusivement à la diffusion de la gravure et des multiples, ouvrait récemment ses portes au 1275, rue Crescent, à Montréal. Aux cimaises, une sélection de choix : Riopelle, Norman McLaren, Pellan, Richard Lacroix, Surrey. On y trouve également les lithogravures de Jean-Paul Lemieux illustrant **La petite poule d'eau**, de Gabrielle Roy, lesquelles évoquent de façon saisissante la beauté sauvage et solitaire des paysages désertiques du Manitoba. Des artistes européens sont également représentés; Albers, Hartung, Soto, Vasarely et autres, témoignant de l'orientation générale que le directeur, M. Roger Bellemare, entend donner à sa galerie. Les prix, se voulant flexibles et à la portée de toutes les bourses, s'échelonnent de cinquante à cinq mille dollars! Aux gravures à tirage limité s'ajoutent des affiches et quelques albums d'art, sans pour autant oublier les multiples de Soto et Schöffer qui miroitent et jouent dans l'espace, sans cesse recréant la lumière du jour.

Alma de CHANTAL

JEAN SUTHERLAND BOGGS

Jean Sutherland Boggs est la première femme canadienne à diriger un musée d'art de réputation internationale. Depuis sa nomination, en 1966, à la Galerie Nationale d'Ottawa, elle y amène un sang nouveau et un dynamisme qui assurent son influence à travers le Canada et à l'étranger.

Nous notons, sans être autrement surpris, que nombre d'universités lui ont rendu hommage d'une façon ou d'une autre. En novembre dernier, elle recevait, cette fois, un doctorat honoris causa en lettres du Collège Mount Holyoke du Massachusetts, où elle a déjà enseigné. On fit mention de sa réputation internationale dans le domaine de l'histoire de l'art, de son professorat, de son travail de musée, de ses publications, de ses nombreux diplômes et de la place qu'elle occupe dans une dizaine d'associations artistiques. Elle vient également de recevoir un doctorat honorifique de l'Université de Dalhousie d'Halifax.

Michèle TREMBLAY-GILLON



Henri MASSON, *Dimanche*.
Montréal, Galerie de l'Art Français.

**RAYMOND GABRIEL,
JOAILLER ET ORFÈVRE IROQUOIS**

Surtout quand il travaille, quand il cisèle le métal sans pierres précieuses ou semi-précieuses, ses bijoux ressemblent à des sculptures. Très modernes de formes, lisses, luxueuses. Nous sommes dans l'or, l'argent, le platine. S'il utilise l'émeraude, l'opale, le topaze, l'agate ou le saphir, ses bijoux et ses pièces d'orfèvrerie s'épanouissent, exaltent et caressent le velouté et le chatolement des pierreries.

Car Raymond Gabriel est joaillier et orfèvre. Né à Oka dans une famille iroquoise, il a de sa race les beaux yeux en amande, le port de tête fier, le calme aussi, les cheveux de jais. Après avoir habité seize ans à Montréal, un bon matin de printemps, il a fait une pirouette, un grand salut à la ville, et s'en est retourné vivre dans sa tribu, dans sa réserve où ses frères, ses cousins aiment toujours la pêche, les marches dans le bois, les saisons qui ne semblent pas trop pressées. Il a construit sa maison dont le vivoir, comme les tentes indiennes, emprunte au A ses lignes essentielles, y a installé sa femme et les quatre enfants. Puis, renouvelé, a fait de la vieille maison allant en ruine de ses parents, son atelier.

Kanatase

En iroquois, son nom **Kanatase** signifie petit village. Il ne porte plus ce nom sinon parmi les siens, et encore très rarement. Mais par amour pour sa race, il en signe tout ce qu'il fait.

« A 17 ans, je suis entré en apprentissage chez Birks, la grande bijouterie anglaise de la rue Sainte-Catherine. En fait, c'est une bonne école, car j'y ai appris à faire de tout: des croix d'évêque, des boîtiers de montre, des bagues, des bracelets. Tout ce que vous voudrez. Je n'étais pas restreint à la joaillerie. L'orfèvrerie était de la fête. Mais de façon

conventionnelle. Dans les bijoux, par exemple, le diamant était l'empereur, et l'on sentait que le placement financier qu'il constituait comptait bien davantage que l'œuvre d'art. J'y suis resté quatre années. Je suis entré ensuite chez Delrue. Cinq ans. Là, j'ai connu le plaisir d'inventer des formes, de créer des bijoux. Et j'ai ouvert mon studio. »

A 21 ans, il tombe amoureux d'une petite Française de passage à Montréal, Lyliane Lefebvre. Une Normande. Elle est fascinée par son artiste iroquois. Ils se marient. Elle sera la première à se réjouir quand ils iront vivre à Oka. Et s'adaptera si bien qu'elle apprendra la langue de ceux qui avaient créé les Six Nations, étudiera leurs coutumes, retrouvera sur des petits métiers les symboles dont ils s'inspiraient pour décorer leurs vêtements, se faire des bijoux, se parer. Ils partagent les mêmes goûts pour les chevaux, la pêche, les balades sur le lac, la raquette en hiver.

Dialogue

« Avant de créer un bijou pour une personne, il est très important pour moi qu'il y ait une communication entre nous. Apprivoiser les gens, m'apprivoiser à eux, m'inspire. Si je sens qu'une personne apprécie un objet pour sa beauté bien plus que pour le prix qu'il coûte, les idées pleuvent. Je fais des croquis. Je les lui soumets. Nous dialoguons. J'exécute le bijou, la pièce d'orfèvrerie dans la solitude, mais il faut, avant, qu'il y ait eu échange. C'est l'étincelle pour moi qui met le feu au travail, qui réchauffera la longue solitude que la réalisation exige. »

Récemment il achevait une théière en argent et, pour une église de Québec, un calice en or. Parfois, il se lance dans un sculpture en argent car la tentation est toujours présente, et les métaux tendres et précieux sont coûteux mais, la plupart du temps, ce sont des bijoux qui sortent de

l'atelier.

« Les gens apprécient beaucoup plus les bijoux sans pierre. Pour la beauté et l'invention des formes dans le métal. Comme s'ils aimaient porter une petite sculpture sur soi. L'audace les fascine, l'originalité les séduit, les lignes abstraites les gagnent. Ma clientèle la plus fidèle, la plus disponible: les Canadiens français. »

Pour apporter sa contribution à l'art indien, il prend d'ailleurs part aux grandes expositions indiennes qui s'organisent à travers tout le Canada; il a recréé quelques bijoux aux symboles indiens. Je pense en particulier à un bracelet dont les breloques représentent un canoë, une tente, un papoose, un totem, etc. Le travail est délicat, fin, et s'il est plus un hymne au souvenir de ses ancêtres, les premiers habitants de l'Amérique, il se conserve comme tel. L'ayant fait mouler, le bracelet se vend comme des petits pains chauds dans l'Ouest du Canada et aux États-Unis. Signé, bien sûr, **Kanatase**.

C'est un moment de récréation dans une vie de création pour laquelle il a choisi comme décor champs et bois, le plaisir de réaliser des œuvres à la mesure de son imagination plutôt qu'aux vagues de la fortune. Entre l'indépendance d'une vie à sa convenance et la chaleur des siens. Préparant une exposition où joaillerie, orfèvrerie et sculpture étincelleront (il en rêve depuis longtemps mais les métaux coûtent cher), il consacre néanmoins la majorité de ses heures aux demandes personnelles.

« On dit de la joaillerie et de l'orfèvrerie que ce sont des métiers de luxe, conclut-il, mais ils peuvent être à la portée de tant de gens. Et je préfère travailler pour celui ou celle que l'œuvre d'art attire davantage que le placement. Celui ou celle que la fantaisie séduit. »

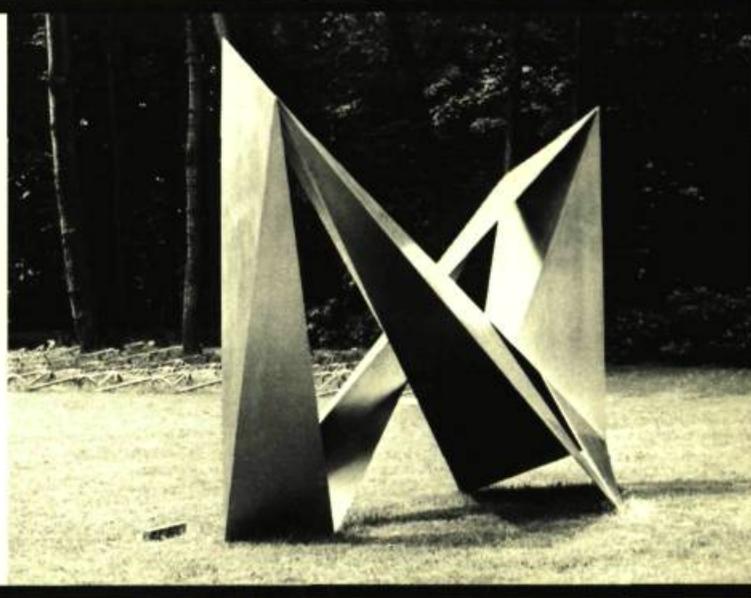
Claude-Lyse GAGNON



Raymond GABRIEL



Raymond GABRIEL. *Bague en argent.*
(Phot. Gabor Szilasi).



Pierre HEYVAERT. *Equa-tria #23*, 1971. Aluminium; H.: 6 pieds 1/2 L.: 11 pieds; Profond.: 5 pieds (198,15 cm. x 335,3 x 152,4).
(Sculpture acquise par la Ville d'Anvers, lors de la XIe Biennale Internationale de Middelheim).

DU CÔTÉ DES SCULPTEURS... PIERRE HEYVAERT À WINNIPEG

Quatorze mois après son exposition au Musée d'Art Contemporain, Pierre Heyvaert part pour Winnipeg, où on le retrouve à la Fleet Gallery, de la mi-janvier à la fin de février. C'est une exposition particulière, sa deuxième dans l'Ouest; la première s'était tenue à Calgary en 1969.

En tout, une quinzaine de sculptures parmi les plus récentes, et cinq nouvelles sérigraphies. Ces dernières, tout comme les sculptures, tiennent compte des recherches d'espaces triangulaires de Pierre Heyvaert. Quant aux sculptures, elles sont forcément de dimensions plus réduites que celles qu'on a vues dernièrement à Montréal (cf. *Vie des Arts*, vol. XV, N° 61, p. 60-61).

L'été dernier, la ville d'Anvers a fait l'acquisition d'une sculpture de Pierre Heyvaert lors de la XIe Biennale Internationale du Middelheim. Représentaient aussi la sculpture québécoise à cette Biennale, Françoise Sullivan, Peter Gnass, Charles Daudelin, Louis Archambault, Pier Bourgault et François Soucy.

Mentionnons, en passant, la participation de l'Association des Sculpteurs du Québec à une autre manifestation européenne, la Première Biennale Internationale de la Petite Sculpture, à Budapest. Hannah Franklin, Marcel Braitstein, Jacques Besner, Pierre Heyvaert et Yves Trudeau y ont exposé chacun cinq sculptures.

Luc BENOIT

UN MATÉRIALISME PICTURAL

Mon objet est de rendre compte des récentes expositions/dépositions du Groupe français Supports/Surfaces (1) qui ont eu lieu, au Québec, au mois d'août dernier, sur différents sites (le bord de la rivière Outaouais, près du lac des Castors, sur le mont Royal, etc.). Ces dépositions ont débuté, il y a trois ans, et font partie d'une suite d'expérimentations visant à mieux connaître l'art, ses implications et ses effets idéologiques.

A partir d'une production spécifique, ce Groupe a effectué un **saut**, soit de passer de la catégorie **art** à une **pratique théorique picturale**. Autrement dit, à l'intérieur du matérialisme dialectique comme théorie de la connaissance, ces peintres ont voulu articuler une théorie de la pratique, faire de la théorie une **pratique spécifique**. En se plaçant à l'intérieur d'un mode de production capitaliste qui permet le commerce des objets artistiques, ce groupe a dégagé les conditions particulières du développement et de la circulation de la peinture bourgeoise (ses effets de mystification), pour ensuite agir de façon **réelle** sur le milieu, poser la **matérialité** des choses artistiques comme dépendante d'un **travail concret au niveau des différents éléments constitutifs de l'art**.

Nous allons voir comment est rendue possible une action révolutionnaire, comment la pratique théorique transforme une pratique conventionnelle.

Réduction du marché artistique

On note d'abord que l'idéologie est véhiculée et redistribuée à l'aide d'une **production**. Dans tous les domaines, l'idéologie nécessite une forme **matérielle** pour pouvoir dominer, se concrétiser, et cette forme doit être produite. Dans un domaine particulier tel que l'art, l'on doit, si l'on veut attaquer l'idéologie en place, viser sa production. Dans une action de **guérilla**, enlever du **tableau** le discours mythique qui recouvre l'objet, le montrer en tant que **travail**.

Le système artistique-mythique encadre trois catégories principales: 1° les lieux mythiques; 2° les valeurs mythiques; 3° les objets mythiques.

1° **Les lieux mythiques**. Nous traitons ici des endroits **consacrés** où l'on fait le commerce de l'art, où on le contemple et où on le glorifie.

La **galerie**, où le peintre expose ses toiles, est le seul lieu où la fortune reste possible. Coupée d'une population, la galerie accueille ses invités habituels, invités qui font généralement partie de la bourgeoisie. Cette unité de lieu donne naissance à une **représentation** qui fait des galeries l'endroit d'exposition.

Puis, nous avons les **musées**, où sont nationalisés les peintres qui ont réussi. Là, cependant, on retrouve un échantillonnage de toutes les classes, qui sont appelées à **contempler**.

Et enfin, le **système d'enseignement** qui perpétue ces endroits, les légitime, tout en se perpétuant comme le lieu où se diffuse la culture, les techniques de la peinture. A travers une violence symbolique de la **pédagogie**, il impose à une diversité de classes sociales les rapports artistiques bourgeois.

On devra donc faire éclater ces lieux clos, vénérés. Ainsi, le Groupe Supports/Surfaces n'expose pas ses productions, il les **dépose**, pour une plus ou moins longue période de temps (de quelques heures à plusieurs jours), dans des endroits imprévisibles: en forêt, sur des lacs, en montagne, sur une plage, en pleine ville, etc. Destruction de l'unidimensionnalité des lieux mythiques de l'art. Nous voyons corrélativement cette action modifier le public habituel. Ce ne sont plus des gens invités, des **connaisseurs**, mais des personnes non prévenues et libres de réagir ou non à **ce qui se passe**, qui deviennent témoins de l'événement. Aussi, ce déplacement permet-il une étude des effets de l'environnement sur les pièces déposées. D'ou un travail qui n'est pas lié à un seul mode ou lieu de représentation, à un seul mode ou lieu de lecture, mais qui joue sur toutes les possibilités matérielles du décor.

2° **Les valeurs mythiques**. Les lieux mythiques ont favorisé l'expansion des va-

leurs mythiques accordées à l'art. Nous constatons que la valeur d'une peinture n'est pas en relation avec la force de travail nécessaire à la production de celle-ci. Cette réalité du travail est détruite par une valeur d'échange tronquée, accordée aux objets artistiques. Ceci a un lien direct avec le système capitaliste et s'exerce dans un rapport social où la valeur d'usage disparaît (la force de travail dépensée) dans la valeur d'échange. C'est l'extorsion de la plus-value et l'accumulation du capital.

Ce qui engendre le **fétichisme** de la marchandise, le **profit**, comme qualité de la marchandise. Le Groupe Supports/Surfaces va rompre avec la circulation reconnue de la toile. Il se coupe des marchands de tableaux, il essaie d'enlever au travail toute possibilité de valorisation en ne signant pas, en ne datant pas, en ne donnant pas les pièces comme uniques, en multipliant les interventions dans le travail.

3° **Les objets mythiques**. Et enfin, nous avons les productions elles-mêmes, auxquelles sont accordées des prix énormes relativement à leur valeur marchande. Ces objets sont inscrits dans certaines règles, soit: a) la mise en valeur des couleurs; b) l'emploi de formes spécifiques; c) les dimensions réduites de la toile; d) les matériaux bien définis.

Il s'agira de déconstruire tout ce système de réglementations, de laisser dans les pièces des **traces** de leur processus de production.

a) **Dévalorisation de la couleur** par le non-emploi des couleurs ou par la répétition d'une seule couleur, cernée à l'intérieur de **taches** ou de **cercles**, saccadés ou bariolés, qui couvrent une pièce non-peinte. C'est la présence d'une négligence des effets colorés qui entre en contradiction avec le Pop art, que le système a commercialisé (il sert maintenant à vendre des produits de consommation).

b) **Dévalorisation de la forme** par l'utilisation du matériau de support: drap, bandes de tissu, filets, cordes, carton découpé, lattes de bois, etc., offrant des dimensions non réglementaires, employées souvent de manière répétée.

c) **Dévalorisation du format** par l'utilisation de surfaces non encadrées, devenues illisibles dans leur mesure. Surfaces qui peuvent comprendre des réserves (toile déroulée partiellement, laissant une portion d'elle-même non exposée) ou extensibles (dans le cas des filets, par exemple).

d) **Dévalorisation des supports** par la rupture de l'encadrement. Déconstruction du couple toile/châssis, et remaniement, soit par l'emploi de l'un ou l'autre, ou par une recombinaison nouvelle. Utilisation de matériaux pauvres.

Globalement, ce travail a comme effet premier de **défétichiser** les lieux, les valeurs et les objets. Il dévoile dans sa non-représentation (disparition du **message**) le **matériel** utilisé dans la produc-

tion. On se dissocie de tout signifié transcendantal, de tout sens extérieur au physique des choses par l'application et la mise en valeur des conditions du travail: les matériaux. Il n'est plus question d'admirer des objets, de spéculer sur eux, mais bien de la possibilité d'une lecture/écriture, du décodage de signes sur le terrain envahi. La **créativité** est rejetée. Ce n'est pas par le secours de l'**inspiration**, mais par la **production** que des agents sociaux, des **peintres**, font, dans un contexte social déterminé, une articulation pratique/théorie de l'art, ceci en fonction d'une mise en déséquilibre.

La nouvelle problématique

Il y a, dans ces diverses **interventions**, les fondements d'une nouvelle problématique. Car, si l'on voulait auparavant considérer l'art comme un **besoin social**, il faut maintenant se poser « la question de la réalité de l'art, de son **autonomie relative** ou plus justement de sa spécificité différentielle, comparable à la philosophie ou à la linguistique »(2).

Il y a remise en question, non seulement de telle ou telle forme d'art, mais du rôle de l'inscription artistique en général.

Or, c'est par une dialectique des actions réelles posées comme moyens de connaissance (et, par la suite, de ces connaissances venant renforcer les actions) que le Groupe Supports/Surfaces élabore présentement les jalons d'une théorie de la pratique picturale, théorie qui devient de ce fait une pratique définie.

Dans ces conditions, les rapports qui s'établissent entre les gens mis en contact par hasard avec cet **art** et l'idéologie artistique véhiculée par les divers centres d'information et de diffusion, ne peuvent que soulever cette nouvelle problématique de la **réalité** de l'art, de son utilité. Et

c'est, comme le dit Saytour, « en contradiction avec les convictions **préformées** d'un public prêt à envisager l'artiste comme jouet des média, chargé de promouvoir une culture fonctionnelle, organisateur de révolutions confortables », qu'à eu lieu, au Québec, la manifestation d'une redécouverte de la **surface**.

François CHARRON

⁽¹⁾Parmi les déposants: Noël DOLLA, Patrick SAYTOUR, André VALENSI et Claude VIALLAT.

⁽²⁾P. Saytour et A. Valensi, *Texte de Nice*, 1er juin 1971.

HORIA DAMIAN

Horia Damian, peintre et sculpteur roumain, vit à Paris depuis 1946. Au contact de Fernand Léger, avec lequel il a travaillé de 1949 à 1951, il s'intéresse particulièrement aux relations de l'art avec l'architecture. Après une importante période de recherches abstraites, utilisant le système de répétition de petites sphères, il commence à peindre ses **Ciels étoilés**, un thème désormais constant dans son œuvre.

Vers 1967, il opte pour une forme de sculpture qu'il appelle **Constructions**, les **Grandes Portes** et le **Trône**, et d'autres grandes idées construites si proches de l'architecture, qu'on imagine l'ébauche de villes de demain aux proportions babyloques.

Radu Varia, critique roumain, écrit au sujet de l'exposition que Damian vient d'avoir au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris: « Hora Damian est le créateur de structures légitimes, sublimes et monumentales qui, dans l'impossibilité d'être situées parmi les tendances connues de l'art d'aujourd'hui, pourraient tout de même évoquer un **minimalisme** dont elles sont très exactement le contraire absolu.

Le contact avec son art nous donne le bonheur. Ensuite ce qui surprend, c'est l'originalité. »

Andrée PARADIS

DES CISEAUX AU PINCEAU

L'été 1971 a vu arriver à Montréal — tout simplement parce que sa jeune femme, canadienne-française, désirait rentrer au pays — un des soleils de la haute-coiffure internationale, une tornade nommée Raphaël. Bien que personne, après son lancement-orage, ne puisse ignorer la présence de ce maestro des ciseaux dans la métropole, ce n'est pas le talent capillaire du personnage qui lui ouvre une page de **Vie des Arts**, mais son don inné pour la peinture.

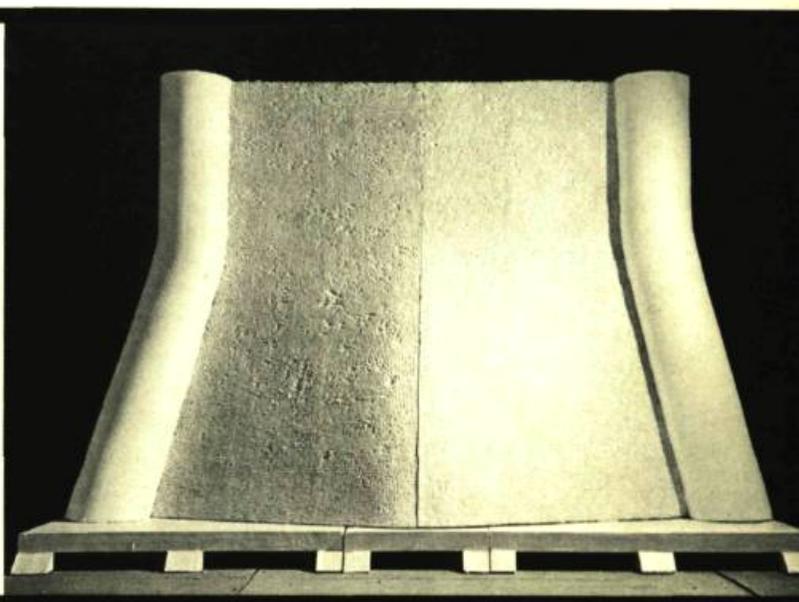
Né en Italie de père italien et de mère mexicaine, Raphaël s'enfuit du salon de coiffure paternel à 14 ans pour s'engager dans la Légion étrangère de France. Rattrapé à Marseille par la police et ramené chez lui, c'est avec la permission parentale qu'un an plus tard il prend à nouveau la route. Cette fois, celle de l'Espagne et des arènes, où il travailla pendant cinq ans. Un accident mit alors fin à une prometteuse carrière de toréador et lui fit se souvenir de l'enseignement du papa coiffeur.

Le dynamisme et la dextérité de Raphaël en firent vite une vedette de la coiffure, flottant de Suisse en Allemagne, à Paris, à Bruxelles, à Londres, où il devint premier styliste du célèbre Vida Sassoon. Il y eut aussi des tournées américaines et canadiennes.

Plus tard, il revint faire carrière à Rome, mélangeant le cinéma et la coiffure. C'est en Italie qu'il rencontra la femme de sa vie, une Canadienne qui avait étudié la peinture dans sa ville natale de Québec et perfectionnait en Europe son coup de pinceau. C'est elle qui conseilla à son



Noël DOLLA
La Montagne, le lac des Castors.
Montréal, Août 1971.



Horia DAMIAN
Construction, 1969.
Galerie Stadler, Paris

bouillant mari d'essayer la peinture comme moyen d'expression et d'évasion personnelle. Raphaël ne prisait guère le style figuratif des tableaux de sa femme, mais il aimait la suggestion, surtout qu'il avait appris à dessiner à l'âge de six ans, grâce à une tante artiste.

Dans un style surréaliste très personnel, Raphaël peint des tableaux qui commencent toujours par être des dessins très fouillés, très détaillés. La couleur est ajoutée en touches légères et concernent surtout les fonds. On retrouve les tons chauds qui ont été si longtemps l'environnement de Raphaël. Les bruns terre de sienne de l'Espagne, les rouges sang séché des arènes, les bleus de la Méditerranée. L'être humain, sa vie, ses amours, sont les sujets de Raphaël, qui enseigne dans ses silhouettes tout ce qu'il devine à l'intérieur d'émotions et de sentiments. A moins que la représentation ne soit purement physique. Les événements de son existence personnelle inspirent particulièrement Raphaël, et, dernièrement, fasciné par la naissance de son premier enfant, il fit une série consacrée à la femme qui porte et qui enfante.

Raphaël peint maintenant depuis trois ou quatre ans et a présenté deux expositions en Italie avant de venir au Canada: une à la Galeria Babuino de Rome et une autre à la Galerie Goethe de Bolsène.

Denise COURTOIS

A LA SAUVEGARDE . . . FORTIER ET CHARBONNEAU

Tous deux, sculpteurs-peintres, exposent pour la première fois et proposent au public de participer à leur plasticité, expérience équivoque puisque ludique.

Pour Fortier, c'est la manipulation de petits éléments lyriques aimantés sur des surfaces verticales ou horizontales. La ma-

tière (acrylique sur métal) invite au toucher, et les tons sombres mais lumineux se laissent pénétrer. Une poésie mélancolique se dégage des formes-couleurs et force peut-être une manipulation à ce niveau.

Charbonneau, plus engagé que Fortier, s'attaque à l'environnement immédiat et physique, aussi bien que social et politique. En effet, il présente d'abord un environnement vertigineux qu'il traite à l'aluminium, au plexiglass, à la musique électronique et aux diapositives en couleur. La fascination des étourdissements reçus fait place au réalisme quand, d'autre part, l'artiste nous plonge dans le climat politique et social du Québec à travers huit panneaux pops pleins d'humour.

M.T.-G.

BOUTIQUE DEUX FOIS TROIS

Une nouvelle boutique ayant pignon rue Sherbrooke ouest, numéro 1322, rehausse d'un cachet particulier ce quadrilatère situé au sud du Musée des Beaux-Arts, où s'agglutinent, depuis nombre d'années, petites et grandes galeries, salons de haute-couture, ateliers d'artistes et magasins de joailliers réputés.

La Boutique Deux fois Trois, centre de design et salle d'exposition combinés, recherche tout particulièrement des objets beaux, bien faits, de conception originale, pour usage courant, la beauté sous toutes ses formes ayant droit de cité dans les moindres gestes quotidiens. Elle offre également toute une gamme d'objets n'existant que pour le seul plaisir de l'œil: pureté des lignes, raffinement de la matière, sensualité des formes. Ainsi, de Norvège, ces vases en verre semi-opaque, aux teintes gris-fumée, striées d'un trait

orange; flûtes de cristal, presse-papiers, cendriers, verreries de Finlande, d'Angleterre et de Tchécoslovaquie, à des prix très raisonnables. Parmi les sculptures mouvantes, sans cesse recrées et multipliées par les miroirs revêtant les murs de la galerie, les multiples de François Dallegret proposent des jeux inédits; l'une de ces sculptures cinétiques, *L'Atomix*, fut exposée récemment à New-York, au Musée d'Art Moderne.

Un ensemble appelé *Abstracta*, conçu au Danemark, retient l'attention: il s'agit d'étagères formées de tablettes en verre résistant, lesquelles sont reliées à des supports de chrome et d'acier, s'ajustant selon les besoins, à diverses hauteurs; or, chacun des éléments de ces étagères est mobile et facilement démontable pouvant ainsi se transformer en tables à café, de nuit, étagère basse pour livres et revues, table supportant un tourne-disque et bien d'autres usages encore.

De conception remarquable, également, ce service en céramique de dix-neuf pièces, s'emboîtant les unes dans les autres pour former une sphère aux couleurs vives que les créateurs, Villeroy et Boch d'Allemagne, ont surnommé *La Boule* — le premier service... à se mettre en boule, sûrement! Objet-sculpture fascinant, service à vaisselle hors-série, article d'avant-garde, jeu à décomposer, joie de le posséder, bref, voilà l'une des plus jolies trouvailles de la Boutique Deux fois Trois.

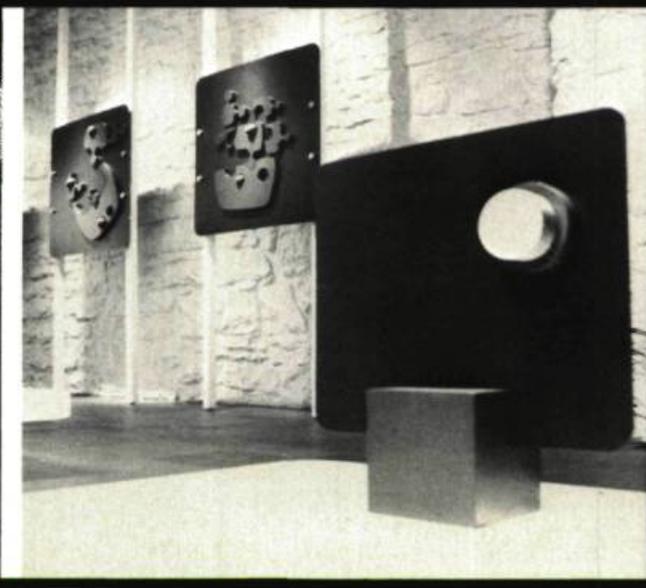
A. de C.

A LONDRES . . . ROBERT YOUNG

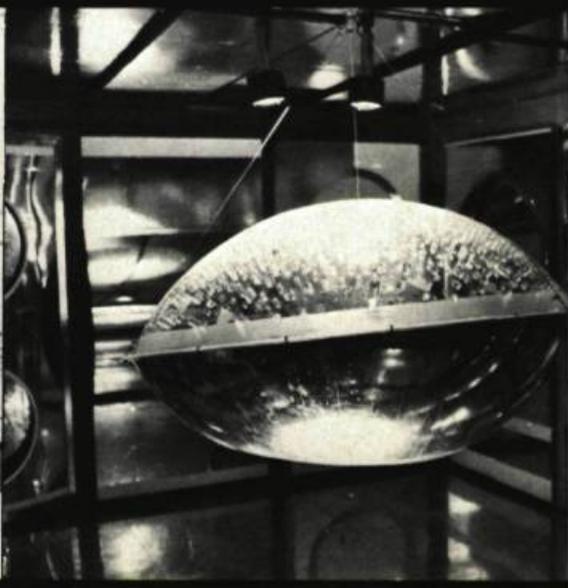
Jeune artiste de Vancouver, il se fit très remarquer à Londres, en novembre dernier, alors qu'il exposait à la Redfern Gallery en même temps qu'à la galerie



RAPHAËL
Huit mois de gestation.



Joseph FORTIER, 1971.
Sculptures sur fond de métal dont les pièces aimantées peuvent être manipulées par le public. (Phot. P. Côté)



Jacques CHARBONNEAU, 1971
Dôme de plexiglass mesurant six pieds de diamètre suspendu dans une chambre à miroirs. (Phot. P. Côté)

de Canada House. Il a déjà exposé sept fois depuis 1969 et parle de son art comme étant **ambigu** au niveau de la situation de l'image à l'intérieur d'un contexte espace-temps. Historien d'art diplômé de l'Université de Colombie-Britannique, il a aussi étudié à la City and Guilds of the London School of Art et à la Vancouver School of Arts.

M.T.-G.

JACK BUSH AU MUSÉE DE BOSTON

Le Musée de Boston vient d'ouvrir une spacieuse galerie, qui sera consacrée à l'art contemporain. Pour inaugurer cette galerie, on a choisi le peintre torontois Jack Bush qui, du 17 février au 26 mars, expose une vingtaine de peintures. Quoiqu'il soit bien connu aux États-Unis, il s'agit de la première exposition de cet artiste dans un musée américain.

Artiste commercial et peintre estimé, Bush a fait partie du Groupe Painters Eleven qui, à partir de 1953, a apporté à l'art torontois une nouvelle orientation. Il y a une douzaine d'années, Bush s'est tourné vers l'abstraction chromatique. Très influencé par l'art américain du temps, son intérêt continue à se porter surtout vers les recherches de couleur.

Cette exposition rend compte de l'évolution de l'art de Bush depuis 1965, dont **Zip Red** est son plus récent avatar: un signe calligraphique et des bandes libres s'enlèvent sur un fond inégalement tacheté.

Jules Bazin

BURGOYNE DILLER

Pour succéder à l'exposition Miró, le Walker Art Center, de Minneapolis, a organisé, du 12 décembre au 16 janvier

derniers, une rétrospective de l'oeuvre du peintre et sculpteur Burgoyne Diller (1906-1965).

Diller est né à New-York. D'abord attiré par Cézanne et le Cubisme, il s'oriente ensuite avec prudence vers le Constructivisme russe et hollandais, ce qui était assez particulier pour un peintre américain. Il ne fait pas de doute que Diller, par son goût prononcé pour l'ascétisme géométrique avait une grande parenté d'esprit avec Mondrian. Aussi, fut-il le premier en Amérique à le suivre. Comme le dit Seuphor à propos de Mondrian, l'individualisme « montre avec évidence que l'homme de ce temps, en se cherchant, s'attache à un thème, que dans le thème chaque artiste découvre ou cache son propre mystère, qu'un thème est pour lui le monde entier ». C'est le cas de Diller depuis 1958 qui, pressentant qu'il ne lui restait que peu de temps à vivre, s'est mis à produire une série d'œuvres qui se caractérisent par une ardente recherche de l'unité et le placent à l'avant-garde du nouveau mouvement géométrique américain.

Dès 1938, Diller avait composé quelques sculptures en bois peint et, à partir de 1960, envisagé une série de **Projects for Granite**. Le coût prohibitif de la pierre l'obligea à se rabattre sur des **Color Structures** en formica collé sur du contreplaqué. Ces **modèles** produisent tout de même un grand effet de pureté et renferment les mêmes caractères que son oeuvre peint.

Le Conservateur adjoint du Musée, M. Philip Larson, a préparé pour le catalogue de l'exposition une excellente analyse de l'art de Diller. Il estime que Diller a dépassé les conventions du géométrisme européen pour atteindre les mêmes sommets par la pureté du coloris et la simplicité des formes.

J.B.

LUCIO DE HEUSCH: LE GESTE, DU DEDANS AU DEHORS.

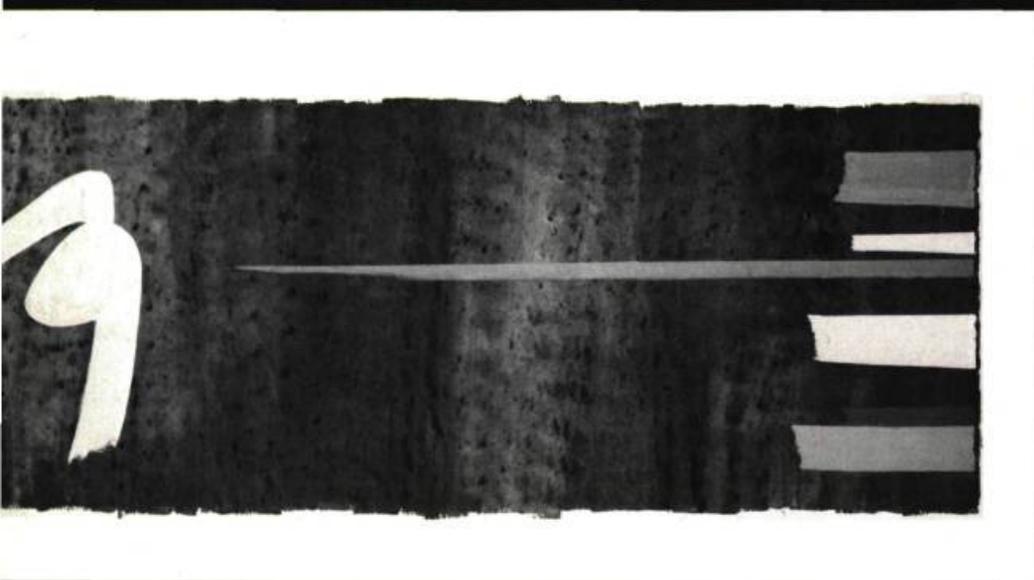
À la Galerie de l'Étable, à Montréal, du 9 février au 12 mars, Lucio de Heusch expose une quinzaine de toiles et quelques gravures récentes. Et, chose assez intéressante, un montage, échantillonnage de ses recherches et techniques relatant en quelque sorte le cheminement de sa démarche picturale.

Lucio de Heusch n'a que 25 ans, et il ne s'en cache pas. « Je suis un jeune peintre: un jeune gars qui peint et qui grave avec tout ce que la jeunesse peut occasionner d'erreurs et de gaucherie. Mais, aussi, avec la fougue et l'impétuosité de cet âge. Il ne s'agit pas d'être contre la mode ou anti-ceci ou cela. Il faut être le plus vrai possible. »

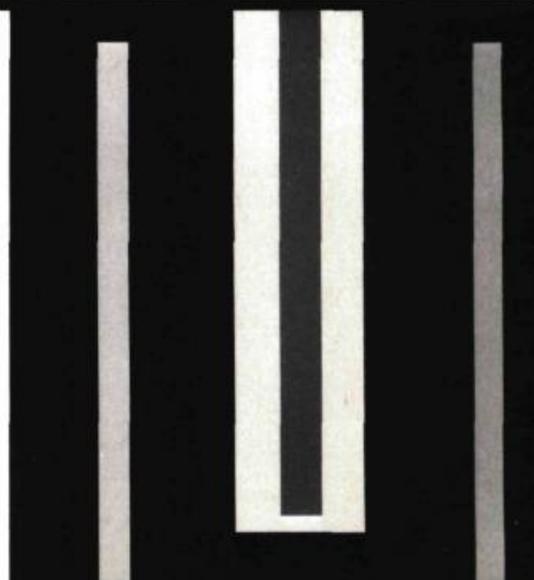
Il n'en reste pas moins qu'il a du métier, même si, lui, considère n'avoir fait que quelques pas; et peu importe la direction, on avance toujours.

Il passe par l'École des Beaux-Arts de Montréal, où il termine en 1969. Dans la section de gravure, il étudie avec Albert Dumouchel, Roland Pichet, Robert Savoie, Melvin Boyanner, Pierre Ayot. Il participe à des expositions de groupe comme celle du Centre des J.M.C., au mont Orford, en 69, celle des Graveurs du Québec, au Pavillon du Québec, en 71, à l'Exposition Nationale de Toronto et au Centre Culturel de Québec, la même année. C'est aussi en 71 qu'il obtient un prix au Concours des Créateurs du Québec pour une acrylique sur toile, titrée **Rythmique A**.

En fait, Lucio de Heusch est peintre, mais aussi graveur. Il serait aussi juste de dire qu'il est d'abord graveur, et aussi (non pas ensuite) peintre. Mais depuis un an et demi, c'est davantage vers la peinture que vont ses **préférences**. D'abord, parce que c'est plus grand comme format, et aussi plus direct comme couleurs; et



Jack BUSH, *Zip Red*, 1971. Acrylique sur toile.



Bourgoyne DILLER
Projet pour Granite #1, 1963.
New-York, Noah Goldowsky Gallery.

les tableaux sont plutôt carrés que rectangulaires, simplement « parce que plus satisfaisant par rapport à l'image et aux formes que j'ai. Il ne s'agit pas d'intellectualiser, d'expliquer ce que je fais. J'en suis incapable et je ne veux pas comprendre. Je ne pense pas qu'il soit nécessaire de comprendre le geste à poser. Poser le geste donne déjà satisfaction, assez pour ne pas avoir le temps de poser la question. De vouloir trop savoir pour quoi pourrait même être nuisible. On est bien mauvais juge de ce qu'on fait, surtout quand les choses sont si près de soi. L'important c'est de prendre tout ce qu'on a en dedans et de le mettre dehors, et d'être content de l'avoir fait, sans cheminement logique, ni théorique... Puis me voila en train d'intellectualiser... puis je me confonds. Si vous venez me voir demain, il est possible que je vous dise le contraire. »

Pas de cheminement logique. Je me souviens qu'il y a deux ans, peut-être moins, Lucio de Heusch s'était mis à dessiner des allumettes, de simples cartons d'allumettes à un cent. Cartons vus de dessus, de dessous, du côté gauche et du côté droit, ouverts, fermés, en coupe. Allumettes en eaux fortes, en lithographie, en sérigraphie.

Décortiquer, voir ce qu'il y a dedans, en faire l'autopsie. Le résultat graphique en était étonnant. Et, au risque de passer pour un pyromane, je regrette un peu qu'il n'y ait pas eu, à cette dernière exposition, une ou deux lithogravures de la série des allumettes.

La période des allumettes terminée, Lucio de Heusch s'est mis à jouer avec des croisements de lignes, de formes, confuses et multiples comme les engrenages d'une machine, détaillées et minutieuses comme celles d'un cerveau électronique. De cette machine bien solide (souvent à la pointe sèche ou lithographiée en blanc et noir) a jailli un éclatement dans l'espace de formes simples, épurées dans la couleur. C'est ce qu'on retrouve à la Galerie de l'Étable.

Sur des fonds unis, parfois comme des fonds de ciels, traversent des segments de courbes (segments bien définis, au hard edge). A première vue, autant de couleurs qu'il y a de segments, soit une trentaine par tableau. En fait, tout au plus huit couleurs, chaque segment étant composé de trois ou quatre traits parallèles, de couleurs distinctes. L'interposition des couleurs singularise chaque élément, donnant l'illusion d'une couleur globale pour chacun.

C'est l'orientation, la trajectoire suivie par les segments, en diagonale dans le tableau, qui crée le dynamisme. Bien souvent le centre est le point de rencontre d'une autre diagonale orientée en direction opposée. Le mouvement jaillit, simple et efficace, projeté hors de l'œuvre par les coins.

De la période qui a précédé, l'épuration s'est faite, non par soustraction, mais

à cause de la vitesse des roulements. L'engrenage engendre une réaction qui en engendre une autre, qui en engendre une autre, et ainsi de suite. Il en va de même de la réaction des gens.

C'est un peu pour ça que Lucio de Heusch expose aujourd'hui. « Si les gens passent, tant mieux, parce qu'il y aura des réactions. Et ça ne peut être qu'une poussée, un **bousting**. C'est comme de lancer un grand cri dans la rue, gratuitement, pour voir la réaction des gens.

Et je me situe quelque part dans un cheminement plastique que j'intuitionne, mais que je ne comprends pas. L'art et le reste sont, en ce qui me concerne, une question d'ouverture d'esprit à tous les temps et à toutes les dimensions. Le beau et le laid sont des préjugés; tout étant beau et laid à la fois, selon la vision de l'individu.

Je ne suis ni un fabricant de tableaux, ni un commis voyageur, ni une machine à expliquer, ni une machine tout court.

Je suis un homme en devenir, qui peint, qui grave par besoin, parce qu'il ne comprend pas. Et je travaille à partir de quelque chose et non pas vers quelque chose. Chaque image est une nouvelle partie d'une synthèse totale qui ne pourra être achevée.

Et je ne sais pas où ça va me mener. Parce que si je le savais, j'y serais déjà. »

L.B.

LUCE DUPUIS À MONTRÉAL : LA SPHÈRE LIBÉRÉE

Depuis qu'ils sont rue Sanguinet, il y a plus d'un an maintenant, les Sculpteurs du Québec ont aménagé dans leur local un lieu d'exposition, la Galerie Espace. C'est par une exposition de groupe, **Aspect de la sculpture québécoise**, que la salle fut inaugurée. Mais aujourd'hui, c'est une jeune femme sculpteur de trente et un ans, audacieuse, sûre d'elle-même (et avec raison), qui y tient la première exposition particulière. Il s'agit de Luce Dupuis.

J'ai été littéralement séduit par cette exposition, qui est sa toute première; il ne faudrait donc pas trop m'en vouloir de ne pas vous l'avoir présentée avant. Je regrette cependant qu'à cause des impératifs de parution de la revue, l'exposition soit déjà terminée au moment où vous lirez ces lignes.

J'allais oublier de vous dire que Luce Dupuis est née à Sainte-Marthe, près de Vaudreuil, et qu'elle a fait ses études à l'École Normale de Rigaud, pour ensuite enseigner durant six ans.

Il y a cinq ans de cela, elle décide de s'inscrire à l'École des Beaux-Arts de Montréal, concrétisant ainsi son très grand intérêt pour les arts plastiques. Elle y termine actuellement son baccalauréat en sculpture.

J'ai dit plus tôt avoir été séduit par le

travail de Luce Dupuis : j'avoue avoir un faible pour le plastique (plastique magique qui va de l'emballage du pain tranché aux instruments les plus complexes, en passant par la brosse à dent et la voiture sport), et justement Luce Dupuis travaille ce matériau.

Mais quand le plastique est lumineux, transparent, coloré, et qu'en plus il est mouvement, je suis charmé, fasciné.

Dans toutes les sculptures exposées à la Galerie Espace, on retrouve une recherche constante, celle d'une forme : la sphère.

La sphère entière, parfois ouverte, dont une moitié est prête, semble-t-il, à basculer...

La sphère unie à une autre, dans une sorte d'interpénétration...

La sphère **repliée sur elle-même**...

La sphère découpée en tranches ou taillée en quartiers, comme une pomme, mais arrêlée, **photographiée** au moment où la lame du couteau sort du fruit et que les morceaux vont s'écarter, basculer et se bercer une seconde avant de s'immobiliser.

Et il y a la sphère qui flotte, et la sphère articulée mécaniquement.

Mais **toujours** il y a la sphère en mouvement, même dans les sculptures les plus fixes. Mouvement apparent, souvent obtenu par la très longue (pas trop longue) base inclinée où, décentrée, la **boule** repose, prête à rouler.

Mouvement réel, mécanisé: sphère qui flotte, en équilibre sur un coussin d'air au-dessus d'un cône. Dans la base, se cache un moteur compresseur qui pousse l'air à travers le cône. Sur ce dernier, s'appuie le **ballon** qui se soulève à la poussée de l'air et entreprend un mouvement de rotation, lent d'abord, puis de plus en plus rapide. La sphère flottante atteint alors une accélération maximale, qu'elle garde.

Il y a aussi la sphère mue mécaniquement, qui se divise en roulant et s'articule le long d'une tige verticale chromée. Le mécanisme devient, ici, partie intégrante de la sculpture et s'anime avec elle.

Magie du plastique, transparent, lumineux. « On ne bluffe pas avec le plastique, dira Luce Dupuis. Ça exige la rigueur, la perfection dans le travail. »

Magie du plastique, apte à recevoir la couleur et à la chanter dans des gammes infinies. Les sculptures de Luce Dupuis mettent en valeur cette autre propriété du matériau, le coloris: des jaunes, des verts, des bleus, des rouges. La couleur s'étend. La couleur prend place. La couleur joue, transparaît, devient fluide. Tantôt discrète dans des tons pâles et souples, tantôt solide, aiguë.

Luce Dupuis travaille en industrie avec des gens compétents. « Je crois au travail d'équipe... Pas nécessairement avec d'autres artistes mais, dans le cas présent, avec des spécialistes en d'autres disciplines où je n'arrive pas. Je ne peux



pas être aussi ingénieur et mécanicien. Elle mentionne alors trois collaborateurs spécialistes avec qui elle réalise ses œuvres: Guy Malka, Marcel Bernier et Pierre Salva. « Faire une sculpture, c'est comme faire un film: en équipe. »

Et quand on parle de projets, les yeux de Luce Dupuis pétillent. Elle se met à faire de grands gestes circulaires, parle d'environnement, d'hélium, de ballons . . .

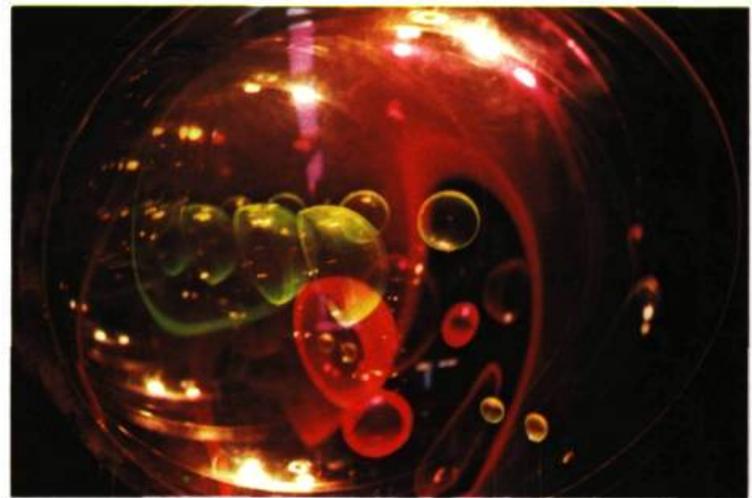
Il faudra suivre cela.

L.B.

1. Marc SYLVAIN, *En famille*, 1971. Huile, acrylique et verre polymérisés sur fond de gesso sur masonite.

2. Luce DUPUIS
... en équilibre sur un coussin d'air . . .
Aérosphère 2, 1971.
Plexiglass; H.: 24 po. (61 cm.).

3. Peter GNASS
Sculpture.
(Phot. Claude Chamberland)



Lucio de HEUSCH, *Harmonique No 12*, 1971.
Acrylique sur toile;
36 po. sur 36 (91,45 cm. x 91,45).

PETER GNASS À QUÉBEC

En novembre 70, une exposition importante pour Peter Gness, celle du Musée d'Art Contemporain. Plus récemment, c'est à la salle d'exposition du Grand Théâtre de Québec, du 12 janvier au 14 février, avec l'aide financière du Grand Théâtre.

TOPOLOG reprend certaines pièces présentées à Montréal : jeu lumineux créé par des réflexions de demi-sphères de plexiglass suspendues dans d'autres demi-sphères transparentes et de dimension beaucoup plus grandes (cf. *Vie des Arts*, Vol. XV, N° 60, p. 48-49).

Une nouvelle pièce, cependant, mérite d'être citée : il s'agit un peu du même procédé que celui qui a été utilisé dans les sculptures de TOPOLOG. Mais Peter Gness a placé ses demi-sphères dans un cube fermé, de six pieds de côté.

Le fond du cube, qui est un miroir, apporte une double réflexion de formes lumineuses déjà multiples (dues à la concavité de la demi-sphère où flottent les autres éléments de plexiglass).

Le côté du cube où le spectateur se place est également fermé, mais par une vitre dont la face intérieure est, elle aussi, un miroir. On voit donc à travers. (Même principe que ces verres fumés, insupportables quand l'interlocuteur ne les enlève pas; se voir dans les lunettes de l'autre...)

Il se produit alors une multiplication incalculable de demi-sphères, de sphères, de formes lumineuses, étourdissantes, à l'infini. On ne sait plus ce qu'on regarde : les formes ou les réflexions de réflexions de formes.

L'éclairage, intégré à l'intérieur du cube, donne le maximum d'efficacité.

C'est un jeu fascinant.

L.B.

MARC SYLVAIN : LE VERRE AVEC ÉCLATS

C'est un fait, on va plus souvent au restaurant qu'on entre dans une galerie. Les murs de restaurant cependant ne présentent pas beaucoup d'intérêt, même recouverts de colonial espagnol ou d'italien flamboyant. Occasionnellement, ils sont à la disposition d'un artiste. C'est ainsi que j'ai découvert Marc Sylvain, à La Pichollette, rue St-Denis, juste en face de la Bibliothèque Nationale. Il y expose presque en permanence puisqu'il y renouvelle ses tableaux depuis bientôt un an.

La technique et la méthode de travail de l'artiste m'intriguait : c'est ce qui m'a poussé chez lui.

On entre chez Marc Sylvain un peu comme dans une galerie : des tableaux à tous les murs, au dessus des portes, des gravures empilées dans un coin, une odeur d'huile de lin qui flotte et une grande nappe de soleil sur le plancher de l'atelier... Un coin bien sympathique.

Marc Sylvain, qui a 23 ans, n'a pas passé par une école d'art. Il a étudié au Collège Sainte-Marie (cours classique) et, ensuite, à l'Université du Québec, qu'il abandonne en troisième année de philosophie. Il a tenté différentes expériences en art mais, depuis deux ans, ne fait que de la peinture.

Il expose surtout dans des endroits très fréquentés du public, comme l'édifice Ville-Marie, les Appartements Rockhill. A la Maison des Arts de La Sauvegarde, il participe à une exposition de groupe, et on retrouve quelques-uns de ses tableaux au Centre National des Arts, à Ottawa.

Sa technique est assez étonnante, autant que ses sources d'inspiration : ainsi, *La Ronde de Nuit* de Rembrandt est à l'origine d'un collage de verre en tons

froids. Le *Sacre de Napoléon* de Louis David sera prétexte à une grande œuvre de quatre pieds sur six, titrée *En famille*. C'est dans des bleus profonds et des rouges très vifs. Parfois ses toiles ont la monochromie de *l'Heure de pointe*.

Marc Sylvain assemble sur masonite des dizaines d'éclats de verre, préalablement polymérisés sur leur face intérieure. C'est un véritable casse-tête en relief, le verre étant là, à la fois pour donner corps et pour accentuer les formes.

Ses tableaux lui servent aussi de plaques pour des vitrogavures. Le relief du verre joue le même rôle que celui du linoléum en linogravure. Posé directement sur la plaque, le papier est préparé à l'huile au moyen d'un rouleau. Parfois c'est un détail, parfois le tableau au complet qui est ainsi reproduit. Les dimensions varient donc de la serviette de table (pourquoi pas ?), à l'œuvre de six pieds. C'est sur toile, papier de riz, tissus divers. Le résultat obtenu est la plupart du temps étonnant.

C'est le côté technique du travail de Marc Sylvain qui *sauve la situation*. *En famille*, c'est un peu le dessin animé, la parodie, le cartoon (mais un cartoon bien fait) du *Napoléon* de Louis David. On dirait que chacun des morceaux de verre collé va se mettre en action, s'articuler, et qu'une fois le tout en mouvement, on aura droit à un spectacle dansant, celui des marionnettes à fils.

Les scènes de Marc Sylvain tiennent du théâtre, sa couleur du cinémascope; on croirait presque à *l'Odyssée 2001*, mais 2001 en conte de fée. Et les contes de fées sont toujours au passé, au passé antérieur, au passé qu'on regarde droit devant soi.

L.B.

MONIQUE MERCIER

Du 16 février au 13 mars, le Centre Culturel de Verdun a tenu une exposition d'œuvres de Monique Mercier, peintre et haute-lisier. L'exposition comprenait dix-huit peintures et des tapisseries.

Née à Nicolet en 1934, Monique Mercier a fait ses études secondaires dans sa ville natale et ses études d'art à l'École des Beaux-Arts de Québec, où elle a obtenu le diplôme d'enseignement. Elle enseigne actuellement la tapisserie de haute-lice à l'Université du Québec, à Trois-Rivières, et poursuit en même temps une carrière artistique. Extrêmement active, elle a déjà tenu plusieurs expositions particulières et participé à de nombreuses expositions de groupe au Canada et aux États-Unis.

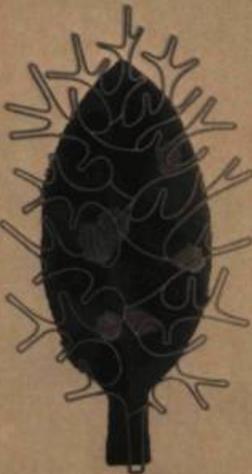
Monique Mercier fait présentement un retour vers l'art figuratif. C'est pourquoi le principal de son exposition était constitué de personnages dont elle traduit la vie intérieure et qu'elle isole à cette fin sur un fond simple, traité en aplats.

J.B.

ERRATUM

Une erreur s'est glissée dans la mise en page du dernier numéro (voir p. 26 et 27), concernant l'article sur la murale de l'édifice de la rue Parthenais, murale conçue et réalisée par Suzanne Rivard-Lemoyne et Robert Wolfe.

Nos lecteurs auront sans doute rétabli d'eux-mêmes le sens exact de l'illustration telle que nous la reproduisons ci-dessous.



Monique MERCIER.
Tapisserie de haute-lisse.
Centre Culturel de Verdun.

