

Art-informations

Volume 23, numéro 93, hiver 1978–1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54788ac>

[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

(1978). Art-informations. *Vie des arts*, 23(93), 84–89.

L'ARCHITECTURE ET LE PUBLIC

La modestie ne saurait expliquer entièrement le peu de cas que l'on fait en général, au Canada et en Amérique, de la contribution des architectes à l'ordonnance et à la qualité de notre milieu ambiant. C'est encore un problème d'accès au monde de la culture et l'éveil progressif aux éléments qui la composent. La sensibilisation du public aux notions d'une architecture vivante, en harmonie avec le milieu environnant, devient prioritaire.

Aussi faut-il applaudir chaleureusement à l'initiative de l'Ordre des Architectes du Québec qui a organisé pour la première fois, cette année, un concours afin de décerner un prix d'excellence en architecture. Le président de l'Ordre, M. Jean-Luc Poulin, en annonçant le résultat de ce premier concours, a expliqué que son organisme remplit activement son mandat de protection du public en contrôlant la compétence des architectes et qu'il cherche des moyens d'incitation à la production d'œuvres de qualité.

Trente projets d'architecture avaient été soumis au concours. Les membres du jury: Mme Andrée Paradis, de la revue *Vie des Arts*, M. Pierre Dansereau, écologiste, et les architectes Dimitri Dimakopoulos, Pierre Guillot et Michel Le Blanc ont dé-

cerné quatre distinctions ex-aequo à des projets qu'ils avaient retenus. Il leur a semblé, toutefois, qu'aucun des projets n'avait une qualité exceptionnelle qui s'impose d'emblée et mérite une reconnaissance toute spéciale. Ils ont, néanmoins, apprécié les efforts évidents des architectes qui cherchent des solutions aux nombreux problèmes posés par leurs clients et n'ont pas toujours toute la liberté nécessaire pour innover.

Les quatre distinctions ont été décernées à MM. Paul Gauthier (Gauthier, Guité, Roy, de Québec) pour les *Jardins de Mérici*, à Québec, René Menkès (Webb, Zerafa, Menkès, Housden, de Montréal) pour *Les Terrasses*, à Montréal, Peter Rose, de Montréal, pour la *Bradley House*, à North Hatley, et Eberhard H. Zeidler, de Toronto, pour le *Centre de villégiature du mont Sainte-Marie*, en Gatineau.

Les propriétaires de ces édifices ont reçu également une distinction. L'Ordre désire reconnaître ainsi l'importance que conserve, dans la production du bâtiment, la volonté du propriétaire d'obtenir une œuvre de qualité. Quand ce souci est prioritaire, les résultats peuvent être satisfaisants, et même exaltants. Reprenant l'idée de Gorki, nous dirions que «ce qui est aujourd'hui l'esthétique, sera demain l'éthique».

MONTRÉAL

DANS LES MUSÉES — DES ACQUISITIONS DE CHOIX



5. Wassily KANDINSKY
Coins accentués.
Aquarelle sur papier; 47 cm x 41.
Montréal, Musée des Beaux-Arts.

Une aquarelle de Kandinsky au Musée des Beaux-Arts de Montréal

A l'invitation de Walter Gropius, Wassily Kandinsky accepta, en 1922, une chaire au Bauhaus où il retrouvait son ami Paul Klee. Kandinsky devait, par la suite, jouer au Bauhaus un rôle déterminant. Son installation à Weimar marque un tournant dans sa production plastique. Les lourdes fonctions dont il avait été chargé en Russie, qu'il venait de quitter (il y était chargé de la réorganisation de l'Académie des Beaux-Arts et des musées), lui avaient fait négliger sa peinture.

C'est à cette époque que fut exécutée l'aquarelle *Betonte Ecken* que le Musée des Beaux-Arts de Montréal vient d'acheter. L'aquarelle, dont le nom allemand signifie: coins accentués, est une étude pour un tableau. Ce dernier, peint l'année suivante, est conservé au Musée Guggenheim de New-York.

L'œuvre porte le numéro 32 du catalogue d'aquarelles que Kandinsky avait commencé à établir en 1910. L'aquarelle a joué un rôle important dans l'élaboration de l'abstraction chez Kandinsky. Sa première aquarelle délibérément abstraite date de 1910.

Un communiqué émis par le Musée décrit la nouvelle acquisition comme «... l'une des plus marquantes du musée, ces dernières années. La composition en est à la fois très organisée et très dynamique; tout en étant maîtrisée jusque dans les moindres détails, elle fait preuve d'une imagination étonnante».

Cette pièce pouvait être vue, aux côtés d'une soixantaine d'autres œuvres dessinées et gravées provenant de la collection du Musée, lors de l'exposition *Chefs-d'œuvre du quinzième au vingtième siècle*¹.

1. Tenue du 8 septembre au 20 octobre 1978.

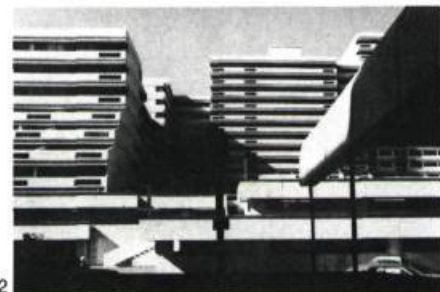


1. Bradley House, North Hatley.
Architecte: Peter Rose, Montréal.
(Phot. Alan Maples)

2. Les Jardins de Mérici, Québec, 1975.
Architectes: Gauthier, Guité, Roy, Québec.
(Phot. Claire Dufour)

3. Centre de villégiature du mont Sainte-Marie, Gatineau.
Architecte: Eberhard H. Zeidler, Toronto.
(Phot. Ian Samson)

4. Les Terrasses, Montréal.
Architectes: Webb, Zerafa, Menkès et Housden, Montréal.



OTTAWA

TORONTO

DÉTROIT



6. Théophile HAMEL
Portrait de Mme Lemoyne-Angers, 1854.
Huile sur toile; 98 cm 2 x 75,8.
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.

7. François BOUCHER
Les Sabots, 1768.
Huile sur toile; 62 cm 2 x 52,1.
Toronto, Art Gallery of Ontario.



Une toile de François Boucher au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario

Ce musée a annoncé, en juin, l'acquisition d'une toile de François Boucher, *Les Sabots*, signée et datée de 1768. Boucher est considéré, avec Watteau, Chardin et Fragonard, comme l'un des maîtres de la peinture française du dix-huitième siècle. *Les Sabots*, une composition ovale représentant une scène de badinage amoureux, est la première toile du maître français à faire partie des collections d'un musée canadien. Cette addition permettra au Musée de présenter une vue plus complète de la peinture française de cette période.

Un atout majeur à la collection d'art canadien ancien

La Galerie Nationale du Canada vient d'acquérir une œuvre de Théophile Hamel (1817-1870), *Portrait de Madame Lemoyne-Angers*, datée de 1854. Il s'agit d'une œuvre majeure de Théophile Hamel. Le tableau tranche quelque peu sur l'extrême sobriété des portraits prestigieux de bonnes bourgeois qu'effectuait le portraitiste en vogue de Québec.

Sur ce portrait d'une technique solide, influencé par la peinture italienne, le modèle se présente d'une façon gracieuse et dégagée. L'artiste a su faire ressortir les teintes riches d'une toilette très recherchée.

Le portrait est particulièrement remarquable par la présence du paysage d'arrière-fond et l'attitude naturelle du modèle. Ces éléments en font l'un des meilleurs exemples de l'œuvre de ce peintre longtemps mal représenté dans nos collections publiques.



8. Henri MATISSE
Les Coquelicots, 1953.
En haut: Vitrail; 335 cm 28 x 76,20.
En bas: Papier découpé; Mêmes dimensions.
Detroit, Institute of Arts.

Une souscription publique permet à Détroit d'acquérir une oeuvre de Matisse

Pour la première fois, dans les 93 ans d'histoire du Detroit Institute of Arts, une souscription publique, menée avec enthousiasme, a permis de recueillir la somme de \$360 000 afin de permettre au Musée d'acquérir une œuvre d'art. Cette somme a été consacrée à l'achat d'une œuvre de Matisse, *Les Coquelicots*, mesurant onze pieds et demi de longueur sur deux pieds et demi de largeur. La souscription débuta durant l'été de 1976. Son succès atteignit son sommet, lors de l'ouverture d'une exposition de papiers découpés de Matisse qui eut lieu, en septembre 1977, au Musée de Détroit. Terminée en janvier dernier, l'exposition attira plus de 80 000 visiteurs.

L'œuvre acquise date de 1953 et illustre bien le travail de Matisse dans le domaine des papiers découpés. Cette pièce a été conçue, à l'origine, comme une maquette pour un vitrail prévu pour un couvent de Dominicains situé près de Lyon. Le vitrail, exécuté à Paris par Paul Bony en 1969, fait aussi partie de la transaction.

René VIAU

En dernière heure, nous apprenons que le Musée des Beaux-Arts de Windsor, Ontario, a fait, cette année, l'acquisition d'œuvres des artistes québécois suivants: Denise Beaudin, Léon Bellefleur, Paul-Émile Borduas, Marc-Aurèle Fortin, Jean-Paul Riopelle et Claude Tousignant. — N.D.L.R.

AU FESTIVAL DES FILMS DU MONDE, HOMMAGE AUX ARTS

En décernant le Grand Prix des Amériques à *Ligabue*, film italien de Salvatore Nocita, le Festival des Films du Monde, qui se tenait du 25 août au 3 septembre 1978, a fait preuve de discernement. D'ailleurs, réaction rarissime, à la suite de la projection réservée aux délégués de presse, le film avait été applaudi avec enthousiasme. Signe prémonitoire? De toute manière, après tant d'intrigues factices, quel soulagement de voir enfin un film *vrai*, attaquant de front la difficulté d'être. *Ligabue*, remarquablement interprété par Flavio Buccì, qui a mérité en l'occurrence le prix d'interprétation masculine, décrit avec une vive sympathie la personnalité complexe d'un déraciné (venu de Suisse, en 1919, il s'installe en Italie, pays de son beau-père, jusqu'à sa mort en 1965), d'un marginal (inclus par son entourage, il s'isolera), d'une sensibilité exacerbée (crises émotives inattendues alternant avec des moments de création spontanée). Si le film n'innove pas sur le plan formel — citons *Edvard Munch* de Peter Watkins¹ — il est néanmoins fort efficace. S'il ne traite pas d'un génie de la peinture, il dévoile, comme le précise le réalisateur, «un homme totalement original, qui s'est réalisé dans la peinture». Et s'il mise sur la singularité de l'artiste, il ne perd jamais de vue la dimension humaine du sujet, inspiré de la nouvelle en vers de Cesare Zavattini qui a rédigé le scénario. Faisant preuve de talent, Nocita a maté un sujet rebelle, apprivoisé un tempérament a priori des plus réfractaires au cinéma parce que prétendu sans attrait pour les masses. A ce compte, *Ligabue* relève du tour de force, comblant l'écart tant déploré entre l'artiste et le public: il émeut, envoûte et subjugué son auditoire.

Outre ce film sur l'art, il convient de souligner ici l'heureuse initiative qu'a eue le Festival de commander la création de huit trophées, en l'occurrence des médailles, auprès d'artistes et d'artisans québécois: de Chicoutimi, Pierre La Roche (Grand Prix des Amériques et Grand Prix de Montréal); de Montréal, Bernard Chaudron (Prix d'interprétation masculine et féminine) et Alain Caron (deux Prix du Jury et Prix de la Presse Internationale); de Québec, Gérard

Bélanger (Prix du Jury, catégorie court métrage). Les étuis sont l'œuvre de Léo Gervais. Ce projet s'est concrétisé grâce à l'Aide à la Création du Ministère des Affaires Culturelles.



9. Alain CARON
Médaille du Prix de la Presse Internationale créée pour le Festival des Films du Monde de 1978.

10. Au Festival des Films du Monde de 1978. Flavio Buccì (prix d'interprétation masculine) dans le rôle de *Ligabue*, film italien de Salvatore Nocita (Grand Prix des Amériques).



Tandis que les projections se déroulaient dans les cinq salles du cinéma Le Parisien, d'autres événements culturels sont venus se greffer au Festival. Place du Complexe Desjardins, le Service de l'Animation présentait une exposition (trophées remportés par l'Office National du Film entre 1965 et 1978) et une série de concerts populaires (musiques de film interprétées par plus de 200 membres de la Guilde des Musiciens de Montréal). Enfin, au Centre de l'Organisation de l'Aviation Civile Internationale, des séminaires, organisés par l'Institut Cinématographique du Canada, ont permis de rassembler d'éminents spécialistes pour discuter de trois thèmes: le Canada et la coproduction internationale, la production indépendante aux États-Unis, le cinéma et l'audiovisuel de demain.

Un Festival qui a su faire place aux arts de façon aussi éclatante, tout en favorisant la création, ne pouvait que rallier tous les suffrages.

1. Cf. *Vie des Arts*, Vol. XXII, No 88 (Automne 1977), p. 78-79.

René ROZON

LE DIAMANT, UN DOMAINE DE CRÉATION

Tous les deux ans, un concours s'adressant aux étudiants, aux jeunes concepteurs et aux apprentis œuvrant dans le domaine de la joaillerie, confirme et encourage à la fois la recherche de pointe dans la joaillerie qui se spécialise dans l'usage du diamant. En effet, la Compagnie De Beers Consolidated Mines regroupe dans le concours qu'elle commandite, deux catégories de créations diamantaires: la première réunit tout ce qui se relie à la bague, notamment, les alliances et les chevalières, et la deuxième touche aux bracelets, pendentifs, broches, épingles à cravate et autres bijoux.



Parmi les participants au concours de cette année figurent deux lauréats québécois. Il s'agit de Pierrette Gervais-Paquin et de Pamela Marchant. «Le concours, dit un porte-parole de la Maison De Beers, a pour objectif d'encourager les jeunes à créer de nouveaux styles de bijoux en employant les diamants comme moyen d'expression.»

Les œuvres des lauréates ont été exposées, à la fin de l'été, à la Galerie Libre de Montréal, réputée pour ses créations dans le domaine de la joaillerie et pour la spécialité qu'elle se fait de la peinture naïve.

Jean-Claude LEBLOND

11. Pamela MARCHANT
Bracelet en or serti au centre d'un solitaire,

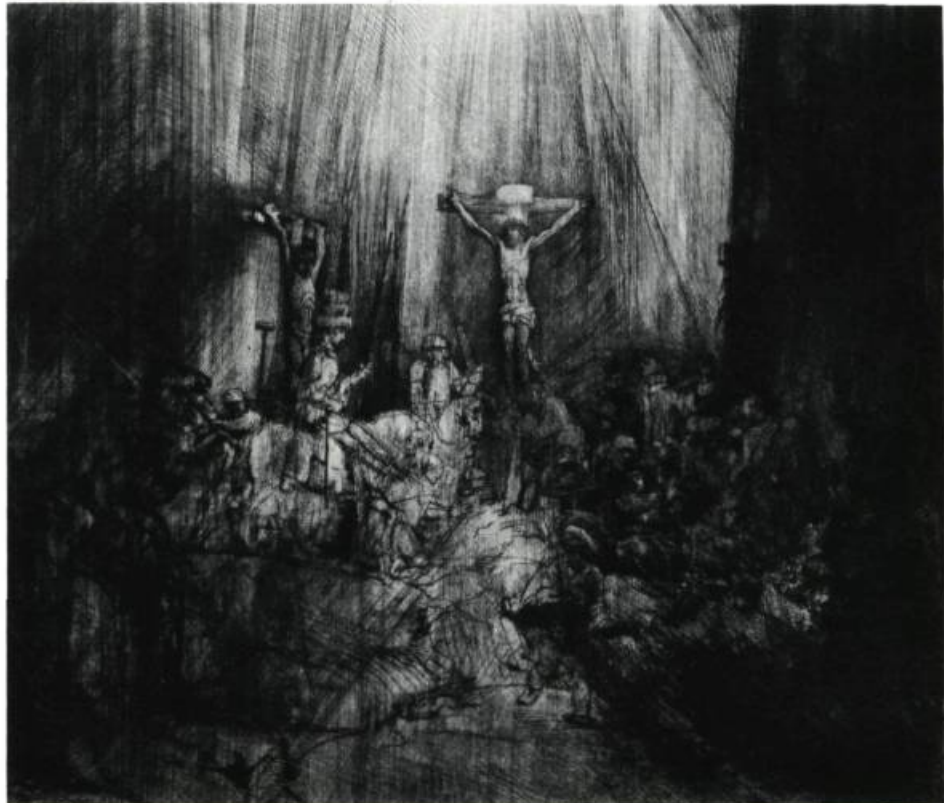
HALIFAX

L'IMAGE DE L'EXPRESSIONNISME

L'exposition intitulée *L'Image de l'Expressionnisme*¹ renfermait des gravures et des dessins d'une qualité exceptionnelle. Dans l'introduction du catalogue, la directrice de la galerie, Mary Sparling, mentionne l'aide qui a été reçue du Conseil des Arts du Canada et de la Galerie Nationale: «On se rend compte, observe-t-elle, que les ressources d'une petite galerie d'art universitaire sont véritablement inépuisables, tant qu'il existe des institutions nationales dont les membres sont portés à se rendre à [leurs] demandes.»

A l'égard des meilleures œuvres, son enthousiasme est justifié. Cependant, une exposition ne vaut pas uniquement par l'ensemble des œuvres particulières qui s'y trouvent. Une exposition, c'est aussi le fait de leur rencontre, le thème traité, le texte du catalogue et, dans le cas présent, les notes explicatives, citations et indications portées sur le mur et qui accompagnent l'œuvre exposée. Dans l'ensemble, je ne parviens pas à souscrire à la valeur que lui accorde Mary Sparling. En effet, lorsqu'elle sous-entend que, dans la réalité de cet éventail inépuisable de possibilités, la présente exposition représente peut-être le critérium d'un choix éclairé, réussi, elle suscite un doute qui dépasse cette présentation et les limites de la ville d'Halifax. Avant de poursuivre, je devrais peut-être ajouter, en toute justice, que c'est cette préoccupation d'ordre général qui me pousse à écrire. Je ne désire pas rejeter sur Mme Sparling ou Carol Fraser, qui a mis l'exposition sur pied et dressé le catalogue, toute la responsabilité du principe esthétique que présente cette exposition.

Carol Fraser prétend, dans son texte, que le thème choisi traduit «la qualité (expressionniste) qui peut ou non se retrouver dans l'art de tout peuple à tout moment», plutôt que le mouvement historique de l'Expressionnisme, et c'est dans cette distinction que résident des motifs d'inquiétude. L'Expressionnisme diffère par son appellation des autres mouvements artistiques apparus au début du siècle en ce qu'il semble offrir par là une indication réelle sur ses intentions. Ce fut, cependant, une notion qui s'est établie avec assez d'indifférence parmi les groupements d'artistes qui s'appelaient *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter*. A un moment, on a même utilisé cette appellation pour qualifier l'œuvre des Fauves et des cubistes. Le rapport avec le fauvisme est instructif, car les Fauves (animaux sauvages) n'offrent qu'une réponse négative à l'expérience analogue d'émotivité extrême que traduit véritablement le mot *Expressionnisme*. Dans un contexte historique, cependant, les peintures de Matisse et de Derain ne semblent ni sauvages ni hystériques, et il nous faut nous en rapporter à la première réaction produite par une expérience subjective à l'égard d'œuvres d'art inconnues et nouvelles. Aujourd'hui, le Fauvisme ne représente plus qu'une désignation neutre de l'art en question. Que l'Expressionnisme



12

conserve un élément de son contenu original, indique peut-être que l'art allemand du début du vingtième siècle, même à son apogée, n'était pas un vin qui a bien vieilli. Bien plus, la persistance du terme général *expressionniste* prouve peut-être que l'art du vingtième siècle demeure encore pour plusieurs une expérience inconnue et déroutante et, avant tout, que le terme *expressionniste* est employé par le public pour qualifier, par un mot passe-partout, l'art moderne.

En regardant l'exposition, je me rendais compte que les œuvres de Rembrandt, Goya, Delacroix, Gauguin, Munch, Nolde, Beckman et des autres, quelles que soient ou non leurs caractéristiques communes, partagent un fond naturaliste. Ainsi, toutes les œuvres exposées étaient accessibles jusqu'à un certain point, du moins le spectateur pouvait-il identifier le sujet traité, sans avoir besoin d'un grand effort intellectuel. Il suffisait d'une certaine rudesse dans le rendu de la surface pour rappeler au mi-informé et au mi-intéressé qu'il s'agissait, à certains moments, de l'art du vingtième siècle. Prix peu élevé à payer pour un cachet social qui s'accompagne de l'impression de participer à la culture de notre époque. De plus, si l'impression d'un défi esthétique à relever subsistait, le texte du catalogue et les notices fixées au mur encourageaient grandement le visiteur à éviter les questions d'art en le détournant vers des «crises spirituelles modernes».

Dans le texte du catalogue, on attribue la qualité expressionniste à la «présence de la personnalité subjective de l'artiste dans l'œuvre d'art et à certaines formes assez précises par lesquelles cette subjek-

13



tivité se dévoile». On s'aperçoit, cependant, en poursuivant sa lecture, que le commentaire révèle qu'il y a beaucoup plus de choses en jeu. Le point crucial, c'est que l'on conçoit la «subjectivité» dans une relation négative inévitable avec toute valeur extérieure. Elle est caractérisée non pas par une expression personnelle cohérente mais par la comédie d'une rhétorique déclamatoire délirante qui la met en conflit avec

12. REMBRANDT

Les trois croix, 1639.
Pointe sèche et eau-forte; 16 cm x 20,6.
Galerie Nationale du Canada.

13. VINCENT VAN GOGH

Portrait of Dr. Gachet, 1890.
Eau-forte; 18 cm x 15.
Galerie Nationale du Canada.

l'opinion modérée, même là où se discerne un gain de vérité au cœur du raisonnement.

En donnant un exemple, je dois expliquer que je prends une phrase tirée d'une très longue citation. Pourtant je ne peux exonérer Carol Fraser de la responsabilité de l'avoir laissée passer sans réserve. Il s'agit d'une phrase de Georges Rouault: «En art, savoir ne signifie rien.» Il me semble assez extraordinaire de lire une telle déclaration sur les murs d'une galerie d'art universitaire. Cela est d'autant plus remarquable dans le contexte d'une exposition qui bombarde le spectateur de renseignements écrits. (Parallèlement à l'exposition, on présentait une série de conférences du soir.) Rouault médite sur l'état d'esprit de l'artiste dans l'acte de création, mais rien dans le reste du texte n'indique que ce principe général ne s'applique pas également au spectateur qui désire bénéficier des fruits de ses intuitions. Le sentiment exprimé est ironique, et c'est sûrement un manque de tact que de l'afficher sur les murs d'une institution d'enseignement, si l'on pense à l'engagement particulier d'une université concernant la connaissance, et ce l'est doublement lorsque l'on se rend compte que, dans son propre contexte, la déclaration de Rouault se contredit, en annulant de manière implicite la connaissance que Rouault essaie de transmettre à son lecteur. Je suggère une alternative à Rouault et à Carol Fraser. Il se peut qu'en

art, savoir ne signifie pas *tout*, mais, au moyen d'indices judicieux, l'on pourrait guider des gens intelligents vers des niveaux plus profonds de signification et d'émotion qui ne peuvent pas entièrement se traduire en argument rationnel. Personnellement je ne trouve rien de mal à une telle observation. Cependant, je suis conscient, en la formulant, que sa tentative de modération la rend tout à fait déphasée par rapport au style expressionniste. Le terme expressionniste concerne bien plus le déploiement du drapeau que la direction où l'argument conduit. En conséquence, il se heurte à tout. Il soumet l'art à être l'objet d'une croyance aveugle (Rouault utilise le terme «pure» dans le même texte), ce qui le place au delà de toute autre valeur.

Prenons un autre extrait, cette fois d'une citation de J. P. Hodin: «(L'Expressionnisme) est un art sombrement passionné... dans lequel l'existence spirituelle se pose contre la tyrannie de la pensée mathématique et du progrès technique.» En ne tenant pas compte, cette fois, de l'attaque dirigée contre les mathématiciens de l'université, je leur poserai simplement la question suivante: Est-ce vrai? La pensée mathématique est-elle nécessairement incompatible avec l'existence spirituelle? Au Moyen âge, une symbolique des nombres conduisit à un mysticisme profondément ressenti. N'y a-t-il là aucun rapport? Sans le progrès technique, les œuvres exposées n'auraient jamais



16

pu voyager de Fredericton et d'Ottawa. Alors, le progrès technique peut-il être aussi défavorable à la spiritualité que ces œuvres sont présumées transmettre? J'hésiterais à répondre d'une manière aussi simpliste, sauf pour accentuer la crudité de la proposition initiale. Une telle rhétorique, par son énormité même, n'aide pas des causes qui méritent une considération plus attentive. Sans doute, on fait bien d'être alertes à l'égard des applications de la technologie nouvelle, et j'ai peine à croire qu'un individu raisonnable serait en désaccord avec ce sentiment lorsqu'il est bien énoncé.

Une citation du biographe d'Ensor, John David Farmer, nous apprend que l'artiste déplorait la modernisation du vieil Ostende. Je sympathise avec lui, car j'ai assisté à la disparition d'anciens édifices d'Halifax avec autant de regret (mais je reconnais, parfois, que certaines considérations justifiaient leur démolition). Cependant, je ne croirais pas servir la cause du patrimoine d'Halifax en préconisant un *châtiment public* pour les responsables. Ensor se réfère à l'objet de sa colère en les qualifiant «d'architectes bancaux qui ne peuvent pas voir plus loin que le bout de leur nez.» Bien sûr, il s'agit d'un langage métaphorique. Cependant, la métaphore est liée à sa signification littérale et, en réalité, Ensor préconise la torture physique pour des humains infirmes! On se demande si Carol Fraser trouverait cela préférable à la tyrannie de la pensée mathématique?

Dans l'ensemble, on présente la personnalité de l'individu, le *moi*, comme une valeur positive qui s'oppose à la valeur négative de la société et de ses institutions. Ensor, en utilisant une tournure de phrase analogue, qualifie l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles «d'établissement pour les presque aveugles». C'est la seule référence que fait l'exposition à l'enseignement de l'art. On a représenté l'autorité gouvernementale par la caricature politique de Daumier de 1834 intitulée *Le Ventre législatif*. Par contraste, à propos de Millet, on note favorablement qu'il «s'identifie totalement aux éléments modestes et humbles de la vie paysanne», tout comme on relève son influence sur Van Gogh. Ailleurs, on cite des paroles de ce dernier se qualifiant lui-même «de plus bas des plus bas». On attire l'attention sur la mort de Verlaine «provoquée par l'alcoolisme et la pauvreté», et Rouault parle de lui-même comme «d'un bœuf aveugle labourant sa terre... je fus pris soudain d'une sorte de folie». L'impact

14



14. Jean-François MILLET
Les Bêcheurs, 1855-56.
Eau-forte; 23 cm 7 x 33,7.
Galerie Nationale du Canada.

15. Egon SCHIELE
Autoportrait au nu, 1918.
Fusain; 28 cm 7 x 44,2.
Galerie Nationale du Canada.

16. Edvard MUNCH
Mélancolie — Le Soir sur la plage, 1896.
Gravure sur bois; 45 cm 1 x 53,2.
Galerie Nationale du Canada.

17. Francisco GOYA
Les Désastres de la guerre, 1820.
Eau-forte; 17 cm x 14.
Galerie Nationale du Canada.



15

produit par la conjonction de ces phrases ne peut être excusé même si l'on prétend que dans leur contexte original elles pourraient s'expliquer de manière différente: elles font voir un *moi* qui n'est ni exemplaire ni louable.

Malheureusement, l'attitude ainsi décrite reflète celle d'un segment plus vaste de l'opinion au sujet de l'art, et c'est ce qui provoque le malaise. A première vue, on semble professer les valeurs humaines en art et, pourtant, lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que l'image de la nature humaine qui est présentée est mesquine et dégradante. Je ne crois pas que le grand art soit aussi dépourvu de valeurs humaines, et s'il faut regarder plus profondément les peintures de Matisse ou de Mondrian pour y détecter ces valeurs, la récompense de ce plus grand effort est, peut-être, de donner un sens plus valable de la nature humaine de chacun. Plusieurs des artistes qui figurent dans l'exposition, et Rembrandt n'est pas le moindre d'entre eux, méritent d'être présentés dans un cadre de référence plus sympathique. Ces dernières années, le vidéo et l'art du spectacle se sont souvent attachés de manière plus subtile aux questions de la nature du moi (assez ironiquement, l'exposition eut lieu alors que Vito Acconci était artiste invité à Halifax). Finalement, ce qui crée du malaise, c'est que l'exemple des paroles de la sorte que l'on retrouve dans cette exposition autorise une production artistique qui répond réellement à la grossièreté du goût qu'elle traduit.

1. Tenue à la galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent d'Halifax, en février et au début de mars 1978.

Eric CAMERON

(Traduction Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

VENISE

GIORGIO ZENNARO — DE LA SCULPTURE, DE LA VIE ET DE LA VILLE

Par définition, la sculpture dialogue avec la forme, les volumes et l'espace. Tantôt massive, organique, tantôt élancée et d'un équilibre trop subtilement précaire, elle ne joue pas le rôle décoratif qu'on voudrait lui assigner, mais marque un appel, un lieu de convergence du regard qu'elle oriente vers des formes imaginaires projetées dans l'espace ou vers celles qu'emprunte la vie intérieure.

Dans ce sens, toute œuvre d'art émane d'un besoin d'ordre mystique chez son créateur qui s'y projette avec la conception qu'il peut avoir de l'homme et de l'univers. Giorgio Zennaro présente, de ce point de vue, une recherche intéressante où les virtualités de la forme s'entremêlent à une vision dynamique et évolutive du monde.

L'organisation des formes qui constitue une sculpture s'articule en structures qu'on dirait modulaires et dont la vocation est justement une sorte d'entremêlement, de chassé-croisé. Chaque forme, pièce de puzzle, forme de boomerang, prend sa source à même le cœur d'une autre forme qu'elle prolonge et en engendre une autre, fictive à un moment, et que le regard reconstitue. La sculpture chez lui n'a, pour ainsi dire, ni commencement ni fin, et si elle dure dans l'ordre de la lecture, le temps d'une vie, de la naissance à la mort, c'est pour engendrer à nouveau la vie et la mort. Elle veut aussi être dynamique, surtout dans le sens d'une projection, d'un lancement, d'une trajectoire plutôt que d'un développement.

Généralement créées en plexiglas, les œuvres doivent répondre à un souci de

transparence. Transparence de l'eau dont la forme s'inspire, mais transparence de la vie, car Zennaro demeure, à cinquante ans passés, fasciné par une œuvre, une seule grande œuvre de la sculpture contemporaine: la colonne sans fin de Constantin Brancusi. «Il y a dans cette colonne, dit-il, le symbole de la vie: la respiration. Cet arbre, taillé grossièrement, presque primitif, agit comme un poumon qui se gonfle d'air, puis se rétrécit, et il va, de la terre, la naissance jusqu'au ciel, la mort.» C'est un peu cette symbolique que l'on retrouve dans ses propres œuvres, encore qu'il faudrait y ajouter cette donnée dynamique de directionnalité linéaire de la forme en évolution constante, en devenir, comme l'homme; un devenir qui engendre une autre forme qui n'est pas finie par l'opacité du matériau, mais se perpétue dans l'esprit du regardeur. Que ce dernier sente la présence de la vie, sa force, malgré tout. «La sculpture, dit-il encore, doit émaner de l'homme pour aboutir à l'homme.» C'est la raison pour laquelle il habite Venise. Pour lui, la cité lagunaire est un modèle de base de toute structure urbaine. D'une part, on retrouve les canaux, lieux du transport des marchandises, voies d'accès vers le quartier voisin, vers l'extérieur. C'est le rôle de la rue dans la cité. Et puis, les ruelles, espaces de l'homme, et conçus essentiellement en fonction de lui. Pas de voitures, de feux de circulation; même pas de bruits qui vous empêchent de parler et d'entendre la voix de celui qui vous parle. «A un autre degré, la ville est divisée en quartiers avec une place publique devant l'église. Généralement séparés les uns des autres par les canaux, ils sont parfaitement autonomes. On y trouve toutes les denrées nécessaires à la vie normale. Sortes de villes dans la ville, les quartiers vénitiens sont, d'après lui, l'image parfaite de la déconcentration urbaine où lieux d'affaires et lieux d'habitation se côtoient, où la vie entière peut se dérouler dans une harmonie et une intégration de l'individu qu'on trouve difficilement dans les villes centralisées.

Jean-Claude LEBLOND



18. Giorgio ZENNARO
Sequenze plurime, 1972.
72 cm x 75 x 15.