

## Artplan

Volume 27, numéro 109, décembre 1982, janvier–février 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54396ac>

[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

(1982). Artplan. *Vie des Arts*, 27(109), 62–67.



LE 2<sup>e</sup> FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

Pas moins de 75 films provenant de dix-sept pays ont été présentés dans le cadre du 2<sup>e</sup> Festival International du Film sur l'Art, à Montréal, du 7 au 11 octobre 1982. Outre la section compétitive, regroupant une quarantaine de films de tout genre et de tout format (5 longs métrages, 13 moyens métrages et 21 courts métrages), on y a maintenu l'excellente idée d'une rétrospective consacrée à un cinéaste en particulier: l'année dernière, l'œuvre d'Erwin Leiser avait constitué une révélation pour la plupart des spectateurs; cette année, place fut faite à Frédéric Rossif.

Une telle rétrospective permet de mieux comprendre le fonctionnement cinématographique du film sur l'art, de mieux définir ce qui pourrait faire sa spécificité, d'en mesurer les embûches et les écueils, en comparant les défis successifs relevés par un même réalisateur. Ainsi, un écart considérable sépare *Roi de Bavière* (1966) de *Pablo Picasso, peintre* (1982). Le premier film est tout simplement indigeste, par son kaléidoscope d'effets douteux et son absence d'unité stylistique, voulant signifier à tout prix le vertige intérieur et la dérive de Louis II: c'était là un bien mauvais choix pour ouvrir la manifestation. Par contre, le second film offre l'avantage non négligeable d'une dynamique interne,

dances et de styles diversifiés. *Le Retour de l'enfant prodigue de Rembrandt* de Marcel Teulade illustre bien l'idée du film sur l'art comme moyen de vulgarisation. Sur le mode d'un délire contrôlé, à la fois lyrique et précis, le film propose une approche passionnée et passionnante du tableau, et cette lecture aide à comprendre le rapport que l'on peut avoir avec l'art, justifiant par là même son existence et, partant, l'existence du film sur l'art. Certes, on est ici en présence d'une



soutenue par la musique de V. Papatthassiou, qui vise à rendre hommage à la vitalité légendaire de Picasso. Film de montage utilisant des ressources multiples (témoignages des proches, documents photographiques ou cinématographiques, parfois inédits, etc.), film musical dont la structure et le rythme restituent en quelque sorte l'humour et l'énergie indomptable de l'artiste, le rythme même de sa création. Parti pris intéressant dans la mesure où on se demandait ce que Rossif pourrait apporter de neuf sur un sujet si souvent abordé, et plus particulièrement par rapport aux deux films de l'an dernier<sup>1</sup>. Ce film nous intéresse aussi par la comparaison inévitable avec son *Georges Braque, ou Le temps différent*: ici, du matériel d'archives utilisé d'une façon dynamique sert à illustrer a contrario l'idée de deux trajectoires parallèles, alors que dans le *Picasso*, Rossif s'en sert (avec des plans rigoureusement identiques parfois) pour montrer plutôt à quel point Picasso fut précisément un témoin de son temps, à quel point son œuvre en épousa le rythme.

Le palmarès final a mis en valeur plusieurs films qui le méritaient, représentatifs de ten-

œuvre figurative et d'une lecture qui n'est pas aussi objective que certains le voudraient. A tout le moins, il nous évite le propos purement anecdotique des guides de musées (qu'on entend d'ailleurs en voix off à la toute fin du film) ainsi que le commentaire pédant où la méthode d'analyse importe plus que l'analyse elle-même, où en définitive le commentaire se substitue à l'œuvre.

Regardez une courtepoinette épinglée à une corde à linge de la rue Panet, puis revoyez cette même courtepoinette encadrée d'une façon sophistiquée et accrochée à la cimaise de quelque musée: c'est un peu ce type de réflexion sur les frontières et la fonction sociale de l'art qu'amorce un petit film qui n'a l'air de rien, *Quilts in Women's Lives* de Pat Ferrero. Puis, rapprochez le tout de l'œuvre de Judy Chicago (dont le processus de fabrication fut capté par Johanna Demetrakas dans *Right Out of History: The Making of Judy Chicago's Dinner Party*) et vous avez matière à discussion...

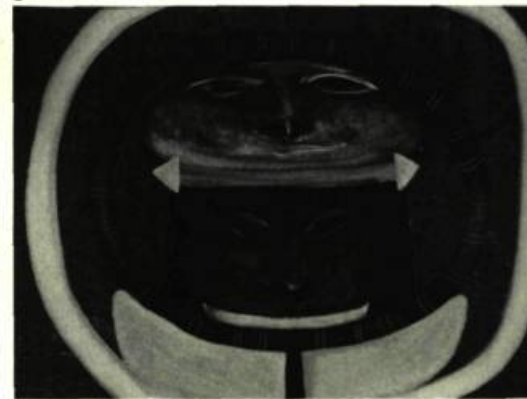
*Hopper's Silence* s'est vu attribuer le grand prix sans doute pour sa dimension proprement cinématographique: utilisation du film dans le

film et exploration dynamique des œuvres de l'artiste mettant en évidence la qualité de son silence et de son monde intérieur (confronté aux lieux et aux manifestations de la vie qui l'ont inspirés).

Pour leur part, Eila Hershon et Roberto Guerra, dans *Frida Kahlo - A Profile*, ont structuré leur film essentiellement en fonction de la biographie de l'artiste. Souvent décriée, à juste titre, cette approche est ici parfaitement justifiée dans la mesure où la vie de Frida Kahlo, mouvementée sur le plan personnel et social, fut déterminante sur l'évolution de son art, lui-même axé sur la notion d'autoportrait. Et les réalisateurs réussissent néanmoins à décoller de l'anecdote biographique pour proposer une lecture passionnante de l'œuvre.

*L'Univers de Siron* (Franco) d'Olívio Tavares de Araujo témoigne lui aussi, à sa façon, des rapports qui existent entre l'art et la vie. Sobre et efficace, le film est structuré sur l'alternance des toiles d'une rare puissance (gros plans de créatures difformes) de ce jeune artiste brésilien de 32 ans menacé par la folie et des vues prises à l'intérieur d'un asile d'aliénés, accompagnées d'extraits du *Requiem* de Verdi et du *Concerto pour orchestre* de Bartok.

Au lieu de centrer l'attention sur l'œuvre en tant qu'objet, beaucoup de films sur l'art propo-



sent d'inévitables entretiens avec l'artiste qui nous parle parfois de son œuvre, parfois de tout autre chose. Le *Pierre Soulages* de Michel Meurice constitue à cet égard un cas extrême d'où affleure un manque évident de sincérité. Aux antipodes, le *Nicolas de Staël* de Michel Dumoulin nous permet, à travers son témoignage épistolaire, de mesurer la valeur de cet artiste, la part du risque contenue dans son œuvre soumise au vertige du hasard. Malgré certaines maladrotes qui en atténuent la portée, le film donne envie, au total, de mieux connaître son œuvre, et c'est déjà beaucoup.

Il est impossible de rendre justice à l'événement et à tous les films qui le méritent (voire, simplement de les citer) en si peu de lignes. Outre des problèmes évidents de stratégie, de définition, de catégorisation et de délimitation du territoire qui devront être résolus, le Festival doit naviguer entre un souci de vulgarisation de l'art et la volonté de dépasser la conception du film sur l'art comme simple support. Les films les plus intéressants sont évidemment ceux qui témoignent d'une recherche sur le plan du langage cinématographique. La tâche n'est pas facile.

1. Cf. Gilles Marsolaïs, *Premier Festival International du Film sur l'art* (8-12 octobre 1981), in *Parachute*, N° 25 (Hiver 1981), p. 33-34.





1. Prix de la Meilleure biographie d'artiste:  
*Frida Kahlo - A Profile*  
(Eila Hershon et Roberto Guerra/ G.-B., R.F.A.)
2. Grand Prix:  
*Hopper's Silence*  
(Brian O'Doherty/États-Unis)
3. Prix du Meilleur essai  
*Universo de Siròn*  
(Olivio Tavares de Araujo/Brésil)
4. Madeleine DANSEREAU  
Pendentif.  
(Phot. Alain Maranda)
5. Anne-Marie LAVOIE  
Bague en or avec perle.
6. Gaétane RIVERIN  
Bague en or avec six diamants; 1 cm 2 x 3,1.

## L'ART À LA PORTÉE DE TOUS

La Galerie Aaron-Faber, de New-York, est l'une des seules qui soient spécialisées dans les bijoux d'art contemporains d'avant-garde. Elle est située en face du Musée d'Art Moderne, à l'angle de la 5<sup>e</sup> Avenue et de la 53<sup>e</sup> Rue, et les joailliers de partout rêvent d'y exposer leurs créations les plus récentes. Grâce à des subventions fédérales et provinciales, douze joailliers canadiens, dont six québécois, ont pu récemment y exposer<sup>1</sup>.

Après de multiples expositions et l'obtention de plusieurs prix, Armand Brochard joue des contrastes provenant de formes amples et lisses s'ouvrant sur d'autres, petites et foisonnantes. C'est un artiste qui, avant tout, est entièrement pris par son travail, par son œuvre à la fois rationnelle et sensible.

Madeleine Dansereau nous laisse songeurs quant au temps qui passe. Grâce à deux bourses d'aide à la création que lui a accordées le Ministère des Affaires Culturelles du Québec, elle maîtrise à fond les techniques du mokume et de

la photogravure. Son travail, original et varié, est celui d'une grande artiste. Elle a reçu, il y a deux ans, le troisième prix Ontario-Québec, et on pourra admirer, en mai, ses pièces au Centre des Arts Visuels, avenue Victoria.

Jean-Louis Suzor présentait également un travail remarquable aux formes géométriques et enjouées. Il a été choisi, en 1981 et en 1982, pour concevoir et exécuter la médaille que l'on offre au gagnant du Prix Marie-Victorin. Par ailleurs, il anime avec Armand Brochard et Madeleine Dansereau, l'École de Joaillerie et de Métaux d'Art de Montréal.

Jean-Pierre Giliberto travaille l'or massif, en y incrustant des pierres précieuses et des perles du lac Biwa, au Japon, perles d'eau douce d'une beauté particulière, qui inspirent les formes libres et épurées de ses bijoux.

C'est sous le signe de l'eau que travaille Anne-Marie Lavoie, qui a exposé ses bijoux lisses et ondulants au Rouet, rue Saint-Paul, en octobre, ainsi qu'au Salon des Métiers d'art, en décembre.

Gaétane Riverin, par contre, marque ses pièces du signe de l'air: elles sont mouvement et envolée. En 1981, elle a gagné le Prix New Designer of the Year, offert par les Jewelers of America, et elle expose chez Lucas, rue Sherbrooke, à Montréal, durant tout le mois de décembre.

Ici, la vision du monde constitue une synthèse: d'une part, la conscience sociale est grande et l'approche, humaine et intimiste; d'autre part, le savoir rationnel a été assimilé, puis, concilié avec la sensibilité de chacun.

L'art du bijou semble être un des rares domaines qui sache, aujourd'hui, lier à part égale le principe géométrique rationnel et le principe organique mythique, principes si fondamentaux à la situation de notre culture. Comme l'écrit Siegfried Giedion<sup>2</sup>, il est plus difficile, à notre époque, de sentir que de penser... [et]... aux multiples raisons qui ont été avancées d'habitude pour expliquer le chaos actuel, il s'en ajoute une autre plus profonde mais souvent négligée: le savoir purement rationnel n'a pas été assimilé et humanisé par une sensibilité équivalente.

1. Du 9 novembre au 4 décembre.

2. Dans *Espace, Temps, Architecture*, t. 3, p. 215.



7. *Un autre regard*, de Karoly MAKK.

## LE DÉLUGE DU FESTIVAL DES FILMS DU MONDE

On ne répètera jamais assez que l'intérêt d'un festival ne se mesure pas au nombre de films qu'on y présente ni à la multiplication de ses sections. La Sélection officielle du Festival des Films du Monde 1982 comprenait environ 120 longs métrages, répartis dans sept sections, incluant une vingtaine de films retenus dans la Sélection du Marché. Cela fait beaucoup, beaucoup trop! En réalité, moins de la moitié de ces œuvres méritait vraiment de figurer officiellement dans un festival qui se dit sélectif, c'est-à-dire qui vise à présenter les meilleurs «films du monde» et qui devrait, partant, effectuer un certain travail d'éducation auprès du public.

Certes, le public est venu nombreux, faisant de ce Festival un événement populaire. Cependant, cette influence ne doit pas faire illusion; car elle masque une autre réalité: elle se réalise au prix d'une affligeante confusion des valeurs. Le nombre, la quantité, ne saurait tout justifier. En n'étant pas suffisamment sélectif, ce Festival joue le rôle d'un rouleau compresseur, opérant un redoutable nivellement sur le plan des valeurs, où tout devient interchangeable. On ne peut expliquer autrement certaines réactions du public, manifestement désorienté. Par exemple, que le public applaudisse indifféremment *Les Années de plomb* (l'excellent film de M. von Trotta) et des films aussi douteux que *Batch '81* et *Brainwash* (d'une facture simpliste et d'inspiration ouvertement fasciste) qui se lovent dans la violence qu'ils prétendent dénoncer. Sidérant! Il conviendrait de réajuster le tir, en misant davantage sur la qualité plutôt que sur la quantité...

La Compétition officielle y fut aussi pourrie que par le passé: seuls quelques films émergeaient de la médiocrité générale, dont l'amusant *Liquid Sky* d'inspiration New Wave, et, dans un registre plus conventionnel, *Konopielka* de W. Leszczynski, pour sa photographie, et *Brimstone* de R. Loncraine (G.-B.). Quant au film de Chabrol, *Les Fantômes du chapelier*, il repose entièrement sur le jeu de Michel Serrault qui lui confère un ton particulier, mais sans le distinguer vraiment de la production commerciale courante... La section consacrée au cinéma espagnol fut encore plus déliquescence: seul *Deprisa deprisa*

(Vite, vite) de Carlos Saura est venu un tant soit peu sauver la mise. On ne peut que frémir à l'idée que cette section nationale sera consacrée, l'année prochaine, au cinéma russe<sup>2</sup>! Par ailleurs, seul *La Famille Orozco* de Jorge Reyes ressort un tant soit peu des six films qui constituait pompeusement la Section des Cinémas d'Amérique latine...

Malgré des promesses non tenues (*Parsifal* de Syberberg, *Maman a cent ans* et *Doux moments du passé* de Saura, *Fitzcarraldo* de Herzog, *L'Ombre de la terre* de T. Louhichi, *Doux aveux* de F. Dansereau, *Nicaragua Sandinista*, etc.) et l'absence d'autres films que le Festival aurait dû présenter (*Identification d'une femme*, le dernier Antonioni, *Hammet* de Win Wenders, *Moonlighting* de Skolimovski, *Yol* de Y. Guney, etc.), deux sections auront permis, par contre, de voir un certain nombre de films intéressants, dont la plupart avaient été présentés à Cannes.

Comme par le passé, la section Hors concours y fut la plus riche. Des titres à retenir: *Les Années de plomb* (ou *Les Soeurs allemandes*) de Margarethe von Trotta, d'une richesse et d'une maîtrise incomparables et qui pose des questions justes et terribles sur l'Allemagne; *Passion*, de Godard, qui se présente un peu comme sa propre Nuit américaine, tout aussi mythique, axé sur le problème de la liberté créatrice du cinéaste, un film qu'on apprécie davantage au second visionnement; *Un autre regard* de K. Makk, audacieux mais juste portrait de femmes, inscrivant son propos dans une triste réalité politique; *Jamais de la vie* de W. Schroeter, malgré et à travers son désordre même; *La Nuit de San Lorenzo* des frères Taviani et *La Nuit de Varennes* de Scola, qui jettent un regard inhabituel sur l'Histoire; *The Man From Snowy River* de George Miller, que l'on peut déjà identifier comme un classique du western australien. Quant à *Querelle* de Fassbinder, d'après l'œuvre de Jean Genet, quelle déception! Deux documentaires relatifs au tournage même du film nous en dévoilent pourtant les limites: *Le Magicien de Babylone* de Dieter Schidor, réussi, et un film de Wolf Gremm, raté. Un autre film de ce dernier complétait cet hommage à Fassbinder: *Kamikaze*, un film sans intérêt autre que celui d'y voir Fassbinder interpréter, plutôt mal, le rôle principal d'un policier<sup>3</sup>.

De la section Cinéma d'aujourd'hui et de demain, on retiendra surtout: pour le Québec, *Jouer sa vie* de Gilles Carle, une brillante leçon de cinéma sur un sujet aride et périlleux (les échecs); et pour l'étranger, d'abord et avant tout, *Mourir à trente ans* de Romain Goupil, radioscopie d'une génération, celle de Mai 1968, à travers une démarche où se confondent intimement l'amitié, le cinéma et la politique, *Cheval, mon cheval* d'Ali Ozgenturk (Turquie), *Family Rock* de José Pinheiro (France) dont le jeu des comédiens, adultes et enfants, est d'un naturel étonnant, et, bien sûr, *The Silence Surrounding Christine M.* de Marleen Gorris (Pays-Bas) qui pourrait bien devenir le film manifeste des mouvements féministes, sans oublier un documentaire de Stephen Mack et Barbara Moss, *A Crime to Fit the Punishment*, axé sur la genèse du célèbre film américain *Le Sel de la terre*...

Tout compte fait, si on y ajoute aussi le film-surprise de R. Altman, *Reviens Jimmy Dean, reviens*, photographié par le Québécois Pierre Mignot, volontairement caricatural et se situant à rebours de la mode rétro en se jouant de la notion du temps, il y avait de quoi satisfaire les cinéphiles endurcis au sein de ce superfestival, mais on ne peut que déplorer le fait que les œuvres valables<sup>4</sup> aient été noyées dans un déluge de films sans intérêt. Une sélection plus rigoureuse et digne de ce nom s'impose absolument, et moins d'esbrouffe, pour épater la galerie.

1. A titre de comparaison, le Festival de Cannes présente environ 80 films, toutes sections confondues (Festival officiel et Off-festival), en plus de ceux du Marché. Les habitués de Cannes, dont je suis, estiment qu'il s'agit là d'une limite à ne pas dépasser pour que tous les films aient la possibilité de s'imposer auprès du public.

2. Maso, à vos marques! A moins qu'on ait l'audace d'aller fouiller sérieusement dans le répertoire des centres de production éloignés de Moscou (Géorgie, Azerbaïdjan, Kazakhstan, Ukraine, Lituanie, etc.) et qu'on ait l'intégrité de ne pas céder au chantage diplomatique. Révons...

3. A cet égard, un seul *Hommage* par festival serait suffisant et efficace. La multiplication de ces hommages (travail relevant des cinémathèques) donne lieu à des situations embarrassantes: rien n'est plus pénible que de voir une ancienne star gravir le grand escalier au milieu de ses gorilles et de quelques badauds indifférents qui ignorent jusqu'à son nom.

4. Il m'a été impossible de voir *Tiempo de la revancha* de A. Aristarain (Argentine), *Avant-hier* de P. Bacso (Hongrie) et *Harlequin* de S. Wincer (Australie), dont on dit du bien.



8. Guy LEMIEUX  
*Flash héliomarin*, 1982.  
 Laine; 3 m 35 x 4.  
 Coll. Sun Life du Canada, Québec.

### GUY LEMIEUX, HAUT LISSIER

Les œuvres de Guy Lemieux, peintre et lissier, exposées au Musée Laurier d'Arthabaska en décembre dernier, ont été regroupées sous une thématique spatio-temporelle.

Chaque œuvre est une mise en scène de divers éléments virtuellement substituables, que propose la corrélation de l'espace et du temps. En rappelant au regardeur que rien n'est laissé au hasard et que ces compositions manifestent une démarche rationnelle et systématique, des jeux d'espace campent la figuration en plusieurs séquences où des trajectoires géométriques répondent à des interactions de couleur et de plan. Référant aux relations temporelles, mais en respectant la continuité spatiale du paysage, chaque séquence utilise un chromatisme qui propose un changement d'intensité. Les couleurs sont alors multipliées et répondent à l'exploration picturale du coloriste Guy Lemieux. Même s'il se livre à des expériences monochromatiques, il n'abandonne pas pour autant l'utilisation d'une palette riche. Des procédés techniques appuient cette recherche visuelle; entre autres, un glacis, dans ses huiles et, dans ses tapisseries, un ensemble de lignes parallèles proposent un changement dans le chromatisme utilisé.

La composition ne copie pas la nature, elle suggère des éléments figuratifs qui se révèlent par une stylisation adéquate juxtaposée à une géométrie dynamique.

Ses tapisseries de haute lisse se singularisent par un système de hachures horizontales complexes qui alimente la facture de chacune des pièces. Tantôt un grain assez gros, exaltant l'éclat de la laine, accroche bien la lumière et donne à la pièce un caractère puissant. Tantôt un grain plus fin répond aux impératifs d'un format plus petit où la précision de certains détails investit l'œuvre d'une grande qualité. Dernièrement, l'artiste a installé une haute lisse intégrée à l'architecture du hall d'entrée de la Sun Life du Canada à Québec. Les relations spatiales de ce diptyque mural sont circonscrites par de larges bandes noires qui répondent aux colonnes métalliques de la charpente du hall. Le rapport du temps et de l'espace est marqué par l'adjonction d'une seule fibre aux divers chinés de la partie gauche de la



pièce, créant ainsi une légère différence de tons dans les deux parties. La figuration échappe à l'enchâssement par des ensembles de lignes parallèles qui minimisent l'échafaudage figuratif. Du simple rectangle dans lequel sa tapisserie s'inscrivait, il est passé aux formes plus complexes tout en gardant le mur comme support final. L'objectif de l'œuvre textile de Guy Lemieux réside dans le dynamisme de l'expression et dans la vitalité des formes et des couleurs.

Guy Lemieux demeure un des seuls hauts lissiers québécois à avoir toujours utilisé la figuration pour s'exprimer par le textile<sup>1</sup> et à avoir utilisé la haute lisse traditionnelle dans de grands formats où la figuration constitue la partie importante de la composition. Engagé dans la revalorisation de la haute lisse traditionnelle, Guy Lemieux récupère un élément du code

spatial délaissé par la majorité des hauts lissiers, en traduisant sa tapisserie dans des formats de plus en plus grands. Il travaille présentement à la commande d'une pièce aux dimensions impressionnantes.

Donc, tenant d'un art traditionnel, Guy Lemieux, peintre et lissier, construit depuis 1969, dans une production continue, un nouveau discours plastique et esthétique avec l'image d'une figuration sempiternelle qui se manifeste, aujourd'hui, par un mariage entre le graphisme figuratif et l'abstraction géométrique où l'assimilation technique est fortement valorisée.

1. Cf. Michèle Bernatchez, *La Tapisserie à Québec*, dans *Vie des Arts*, Vol. No 85, p. 53.



## UN DONATELLO INÉDIT

Ce qui frappe avant tout dans ce relief, c'est la présence, exceptionnelle dans les œuvres de ce genre, d'une dédicace et d'une date précise. L'inscription, répartie sur trois lignes sculptées à la partie inférieure de la plaque<sup>1</sup>, occupe un cinquième de la hauteur totale et se lit comme suit: Donatus Medices Ego Impa A.D. MCCCCXXXI. Il s'agit de Donato de Médicis, cousin de Cosme l'Ancien. Curé de la paroisse de Santa Maria a Dicomano, il devint curé de l'église métropolitaine de Pistoie en 1432. Nommé archevêque du diocèse par Eugène IV, il occupa cette fonction jusqu'en 1436. Avec les principaux personnages de l'Église, il participa au Concile de Florence de 1435. C'est lui qui fit construire la chapelle du Saint-Sacrement dans le transept droit de la cathédrale de Pistoie. Dans cette chapelle se trouvent un portrait de son fondateur qui est attribué à Antonio Rossellino, ainsi qu'une pierre tombale que des textes anciens prêtent à Donatello et que la critique moderne donne à Verrocchio. Donato de Médicis mourut à Pistoie où, en 1474, il avait aussi fondé un mont-de-piété.

L'année 1441, qui marque le commencement de la chapelle du dôme, est aussi une date significative dans l'activité artistique de Donatello. Trois ans plus tôt, il avait terminé la chaire de Prato et il était à la veille de partir pour Padoue où il sera à partir de 1446. Pendant cette même période, Donatello est occupé à la sacristie de l'église San Lorenzo, à Florence, pour laquelle, de 1440 à 1443, il exécute deux portes de bronze et cisèle les reliefs en stuc qui ornent les pendentifs et les lunettes de la coupole de Brunelleschi. Il y a une relation évidente entre le relief Donato et les stucs de la sacristie, tout comme il y a des points de ressemblance avec la chaire de Prato sur laquelle de petits amours dansants semblent des frères de l'Enfant Jésus.

Ce qui frappe, c'est précisément la représentation de l'Enfant figuré comme un génie classique, presque païen, et ressemblant à un petit empereur. La disposition des cheveux en mèches parallèles, l'arcade sourcilière indiquée par un ovale, le modelé du double menton, se retrouvent aussi bien dans les putti de la chaire de Prato que dans ceux de la tribune des chan-



teurs du dôme de Florence. La conception classique de ce petit hercule qui, visiblement, ne converse pas avec sa Mère, qui est une force de la nature, constitue une création originale, difficilement attribuable à une autre main qu'à celle de Donatello.

Le visage de la Vierge, vu de trois quarts et empreint d'une profonde douleur, est dramatiquement souligné par les vibrations de la lumière qui donnent à l'œuvre un dynamisme intense et la font étinceler. On passe de la joue pleine à l'ombre dense de l'orbite dans laquelle s'enfonce la paupière, un peu gonflée, qui traduit un regard d'une extrême intensité. Des procédés analogues se retrouvent dans la tête du crucifix du couvent de Bosco ai Frati, qu'on peut dater de la même période, et dans la tête de bronze de Goliath, du Bargello, posée à terre sous un pied de David – tout particulièrement l'arrangement du bandeau noué autour de la tête, et les mèches



## 9. DONATELLO (Attrib.)

Plaque dédicatoire de la chapelle du Saint-Sacrement représentant la Vierge et l'Enfant avec un ange et le fondateur, Donat de Médicis, 1441. 78 cm x 48,5. Pistoie, Cathédrale.

## 10. Détail: profil de Donat de Médicis.

de cheveux qui retombent en boucles sur les épaules – qui ressemble par le dessin aux statues de l'autel de Saint-Antoine, à Padoue. La robe, au grand col à motifs géométriques et floraux, et la manchette très apparente sont semblables à celles de l'Assomption du tombeau du cardinal Rainaldo Brancacci, à Naples, et de l'Annonciation du tabernacle de Santa Croce, à Florence, qui date de 1435.

L'élément architectural, la balustrade, au motif de feuilles stylisées, sur laquelle s'appuie la Vierge, rappelle grandement l'encadrement des portes de la sacristie de San Lorenzo, ainsi que ses reliefs en marbre, ses stalles et, aussi, ses panneaux en stuc représentant les quatre évangélistes.

Un élément fondamental du relief est assurément le profil du donateur, ce même archevêque Donato qui a fait les frais de la chapelle du Saint-Sacrement, dans la cathédrale de Pistoie. Il semble, en effet, que le quatrième mot, celui qui suit Donatus Medices Ego, «Imp» en abrégé, suivi à mi-hauteur par un petit «a», doit se lire «impensa», forme inusitée du mot «impensis»<sup>2</sup>, plus souvent employé. Le profil de l'archevêque, même s'il est de dimension modeste, offre l'aspect fort impressionnant d'une camée antique; et il est facile de voir que sa physionomie ressemble à celle de la famille Médicis, avec le nez un peu crochu qu'on retrouve dans le portrait de Rossellino qui représente un Donato plus âgé. Le traitement du modelé, les stries profondes des mèches de cheveux qui, dans le clair-obscur, augmente la pureté du profil, sont semblables à ceux qu'on trouve dans les évangélistes de la sacristie de San Lorenzo. On retrouve ici la même linéarité brisée et nerveuse, le même aspect pictural, le sfumato, qui changent selon l'éclairage. Il en résulte que c'est vraiment la lumière qui, selon l'angle de vision quand on regarde le relief, fait apparaître et s'évanouir la consistance même des objets.

On peut citer aussi les similitudes qui existent entre l'œuvre en question et le relief, toujours de Donatello, qui a été récemment placé sur le tombeau de Paul VI dans les Grottes vaticanes; les jambes et les petits pieds de l'Enfant, le bras et la main de la Vierge, le mouvement de la draperie, constituent autant de points de ressemblance.

Un argument différent mais vraiment fort important est l'état de conservation du relief, un peu érodé dans sa partie inférieure, ce qui donne à penser qu'à l'origine et pendant des siècles peut-être, il a été en plein air, probablement dans un renforcement de mur exposé aux intempéries. La corrosion est visible sur les jambes et les pieds de l'Enfant, sur les doigts polis par le temps et dans le visage de l'ange dont le modelé et les détails ont été plutôt mal préservés. Celui qui a nettoyé le relief a réussi à restituer certains détails de la partie inférieure, y compris les lettres de la dédicace et la date qui étaient en voie de disparition. De là proviennent certains déséquilibres dans la qualité que l'on peut noter entre les détails précis et lisibles de la partie supérieure et certains effacements qui, dans le modelé de la partie inférieure, atténuent quelques passages. Mais il s'agit seulement d'éléments d'importance secondaire et qui servent plutôt à mettre en valeur la qualité du travail dans les parties du relief qui sont bien conservées.

1. En marbre de Carrare, cette plaque commémorative mesure 78 cm sur 45, et son épaisseur varie entre 4 et 5 cm.

2. Qui a payé, donateur. (N.D.L.T.)





11. Entrée de l'exposition L'Art du cinéma d'animation au Musée des Beaux-Arts de Montréal, avec les murales créées par Paul HUNTER d'après le film de Winsor McCAY, *Gertie the Dinosaur* de 1914; au centre, la projection d'une image tirée d'une bande de praxinoscope d'Émile REYNAUD, *La Charmeuse*.

12. Bob CLAMPETT

*Titi.*

Crayon à marquer et graphite sur papier.  
Coll. Bob Clampett, Hollywood.



**L'ART DU CINÉMA D'ANIMATION AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL**

Présentée l'été dernier, cette exposition a attiré 90 000 visiteurs. Cette grande rétrospective internationale visait à faire connaître à un public constitué par autant d'adultes que d'enfants l'éventail des techniques mises à la disposition de cette forme d'expression.

Les visiteurs ont pu ainsi admirer des œuvres des plus grands cinéastes de ce domaine, parmi lesquels Walt Disney, Paul Terry, Émile Reynaud, Otto Messmer, George Dunning, Oskar Fischinger, Bruno Bozzetto, Norman McLaren et Frédéric Back, qui illustrent les deux grandes traditions de l'animation: l'une européenne, l'autre américaine, dont cet âge d'or du cartoon hollywoodien avec des vedettes aussi célèbres que Mickey, Betty Boop, la première vamp du cinéma animé, Tweety, le canari espiègle, Sylvester, le chat berné, Daffy, le canard enragé, la Panthère rose, Bugs Bunny,...

Attiré par les séances de projection, le public a pu découvrir dans les salles d'exposition la panoplie complète des créateurs qui ont œuvré dans l'animation depuis sa préhistoire. Muybridge, le théâtre optique d'Émile Reynaud,

les lanternes magiques et les premières machines des pionniers, tels le mutoscope et le praxinoscope, y figuraient en bonne place. À partir des débuts, ce survol de l'histoire du cinéma animé se terminait avec les expériences récentes d'animation électronique des frères Whitney.

En déplaçant les projecteurs du côté des créateurs anonymes de cette forme d'expression trop souvent méconnue, le Musée mettait l'accent vers les innombrables matériaux servant à la concrétisation de l'image animée.

Sur les milliers de dessins requis pour faire un film, peu ont été conservés. À ce titre, l'exposition fut une gigantesque entreprise de revalorisation d'un art et de ses moyens auxquels on voulait rendre hommage. Outre les dessins sur papier, cette redécouverte a rassemblé des dessins sur acétate, des maquettes, des montages, des cartons découpés, des marionnettes ainsi que d'autres objets utilisés dans la conception du métrage animé. Les salles d'exposition proposaient donc un parcours en cinq temps à partir du précinéma et des pionniers: Windsor McCay, créateur de *Little Nemo*, les frères Fleisher, créateurs de *Koko le Clown*, Betty Boop et Popeye, Raoul Barré, Québécois d'origine, qui fonda, en 1913, à

New-York, le premier studio d'animation organisé. Consacré à l'âge d'or d'Hollywood, une large section était réservée aux studios Disney, alors qu'une salle était consacrée à l'animation canadienne et soulignait le rôle de premier plan que Norman McLaren a joué dans ce domaine. Outre l'animation abstraite et électronique, la tradition européenne et, surtout, l'animation par marionnettes, dont celles du Tchèque Jiri Trnka, complétaient ce périple à travers cet art «qui fait place à la magie».

Au générique de cette exposition où, enfin, l'animation était reconnue comme l'une des grandes découvertes artistiques du 20<sup>e</sup> siècle, une liste impressionnante de prêteurs et d'ouvriers prenait place. Soulignons ici le travail exceptionnel de Louise Beaudet, de la Cinémathèque Québécoise, dont la renommée et l'expertise en la matière est grande, de même que la mise en scène précise et dévouée de Pierre Théberge, conservateur en chef du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Après Montréal et Chicoutimi, où elle a été présentée cet automne, l'exposition s'est rendue à Bordeaux, au Centre d'arts plastiques contemporains, et mettra ensuite le cap sur Bruxelles, au Palais des Beaux-Arts, en avril 1983.

René VIAU