

Art-actualité

Volume 18, Number 74, Spring 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57767ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1974). Review of [Art-actualité]. *Vie des Arts*, 18(74), 70–81.

MONTRÉAL

RENCONTRE AVEC FRIEDLAENDER

Le graveur de réputation internationale Johnny Friedlaender séjourne récemment à Montréal, à l'occasion de l'ouverture de son exposition rétrospective au Musée d'Art Contemporain. Le lundi 10 décembre, il s'adressait au public québécois au Studio du Musée.

Pendant un bref exposé, suivi d'une longue période de questions et réponses, Friedlaender traita essentiellement de ses deux préoccupations majeures: la musique et la technique.

Soulignant l'importance qu'il accorde à la poésie dans les œuvres picturales, il incita les artistes à développer un «regard musical», laissant sous-entendre qu'il accède à la poésie par l'intermédiaire de la musique, art qu'il préfère à tout autre, au delà des arts visuels. La musique correspond chez lui à un besoin. Il l'écoute en travaillant, mais elle n'influence pas directement sa création.

Entraîné par les interventions de plusieurs graveurs présents dans la salle, il aborda un sujet plus pratique en insistant sur l'importance primordiale de la maîtrise totale de la technique. C'est, selon lui, seulement lorsque cette dernière devient une seconde nature que l'artiste peut accéder à la domination complète de la création.

En gravure, il se décrit lui-même comme un «puriste». Sa technique est «simple et classique». Il l'a d'abord apprise par des livres, puis par l'expérience. Il crée ses gravures à partir de dessins préparatoires afin d'éviter toute erreur. Chez cet adversaire farouche du hasard, de l'accident, chaque trait est voulu. C'est avec une étonnante virtuosité qu'il emploie toutes les techniques de la gravure sur métal, mais principalement la *technique au sucre*. Il conçoit ses images en trois temps: premièrement, le thème, deuxièmement la poursuite du thème ou sa répétition, troisièmement le support ou le fond.

Son exigence de la perfection technique se retrouve dans toutes les étapes de la réalisation de la gravure, jusqu'à l'impression. Il utilise un papier très simple et normal, le papier d'Auvergne ou de Rives, qui sont de pur chiffon et reproduisent impeccablement tous les grains de la plaque. Il grave donc toutes les plaques avec une grande minutie afin que l'imprimeur n'éprouve aucune difficulté. Il exécute lui-même les premiers essais et sort le *bon à tirer*. L'impression du tirage, limité à 95 exemplaires et à 10 épreuves d'artiste, est confiée au maître imprimeur Leblanc, à Paris.

Friedlaender ne s'adonne pas à la gravure sur bois, à la sérigraphie (qu'il accepte cependant comme une expression de notre temps), ni à la lithographie (dont il trouve la surface trop plane). C'est à l'intérieur des différentes techniques de la gravure sur métal qu'il expérimente sans relâche.

Cette rencontre avec l'artiste nous révéla un homme d'une grande ouverture d'esprit et aussi d'une profonde intégrité professionnelle.

Yolande RACINE

LA RÉALITÉ D'ALLAN HARRISON

On peut dire que c'est presque avec discrétion que le peintre montréalais Allan Harrison s'est représenté devant le public, en l'occurrence à la Galerie de Montréal, en décembre dernier. Il n'avait presque pas exposé dans la métropole canadienne depuis 1957, alors qu'il vivait à New-York, tout en faisant un séjour en Europe en 1956.

Cet artiste figuratif, qui a beaucoup voyagé et vécu dans plusieurs pays dont la France et le Brésil, s'est installé définitivement dans sa ville natale, en 1959, où, depuis cette époque, il a travaillé comme graphiste et comme professeur.

Son exposition comprenait quelque 35 tableaux, dont 15 récents: natures mortes, paysages, scènes urbaines, nus. Élève de John Lyman et professeur de Paul-Émile Borduas, Allan Harrison, né en 1911, vit entre la réalité qu'il aime peindre pour lui-même et l'abstraction qu'il utilise dans ses travaux graphiques à caractère publicitaire.

Pour lui, le dessin est la base même de la peinture: il permet la mise au point d'une composition solide où le mouvement est déterminé par une succession de lignes horizontales et verticales et par une alternance d'ombres et de lumières. Cette technique lui donne la possibilité d'agencer des formes, des couleurs, des contrastes qui s'enrichissent par leur contact réciproque et qui dégagent une présence dont on perçoit toute la sensibilité.

Jacques de ROUSSAN

1. Cf. *Un peintre méconnu* par Paul Dumas, *Vie des Arts*, Vol. XVII, N° 70, p. 24-27.

REYNALD CONNOLLY, EN NOIR ET BLANC

Reynald Connolly a présenté, en décembre dernier, une exposition de dessins en noir et blanc à la Galerie Gilles-Corbeil de Montréal. Parce que les deux grandes murales qu'il a composées en 1972 — dont l'une destinée à l'Université de Montréal — avaient quelque peu épuisé sa créativité, ce peintre s'est remis à faire du dessin. En fait, il n'avait pas dessiné depuis 1967; aussi, les quelque 40 œuvres graphiques qu'il a exposées sont-elles comme une réfiguration de futurs tableaux à l'acrylique.

Dans ces dessins, qui nous introduisent à l'intérieur d'une imagerie créée de toutes pièces, Reynald Connolly cherche à nous offrir une poésie de la vie moderne où son imagination laisse le spectacle venir à lui. A mi-chemin entre des éléments de paysage et des relations avec le monde mécanisé, l'œuvre dessinée implique un univers à la fois ouvert et fermé, qui nous emmène dans une sorte de rêve où sont librement interprétés nos phantasmes. Toute une imagerie pour laquelle il nous propose des symboles qu'il nous laisse décrypter selon notre conception particulière de la vie.

Cet artiste, qui se dirige peu à peu vers une conception encore plus graphique, s'est momentanément libéré de l'influence de la couleur pour mieux personnaliser un univers dont la féerie relève directement du surréalisme. C'est pourquoi il nous propose de faire, à notre tour, œuvre d'imagination pour interpréter son propos.

J. de R.



TROIS ARTISTES MEXICAINS

Janvier marquait pour le Musée d'Art Contemporain l'occasion d'une exposition d'artistes mexicains. 3 *Artistas mexicanos* tentait d'illustrer auprès du public canadien les grands courants de l'art mexicain, fortement soutenu par un passé retentissant, un héritage grandiose et orienté vers un avenir où l'Homme pourra encore trouver sa place.

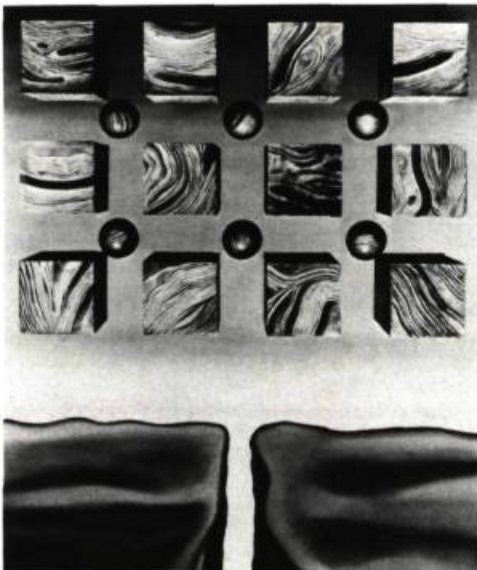
Jose Luis Cuevas est né à Mexico, en 1934. Dès 1947, date de sa première exposition individuelle, il laissait entrevoir son thème d'un humanisme féroce dans un style particulièrement expressionniste. Sa manière, somme toute caricaturale, exprime, non sans ironie, ses préoccupations sociales.

Quant à Xavier Esqueda, si son mode d'expression semble à première vue plus accessible que le précédent, le contenu symbolique n'en est pas moins évident, surtout en raison des titres fortement subjectifs qu'il donne à ses œuvres. Né à Mexico, en 1943, il y étudie et, dès 1957, commence à exposer. Depuis, chaque année, des expositions lui sont consacrées tant au Mexique qu'à l'étranger.

Pour Pedro Friedeberg, il en va autrement. Ses sculptures apparaissent comme l'expression d'une imagination débordante, d'un sur-réalisme qui ne conserve rien de cynique mais qui fait des pieds et des mains pour démontrer une certaine fraîcheur d'âme, de naïveté souriante.

Cette exposition, qui parcourra plusieurs musées et galeries à travers le pays, est organisée, soulignons-le, par la Société Rothmans of Pall Mall Canada qui, chaque année, consacre une partie de ses profits à l'organisation et à la diffusion d'expositions d'artistes de calibre international.

Jean-Claude LEBLOND



5

4. Pedro FRIEDBERG
Chaise-main de Baphomet avec le pied du neveu de Rameau, 1961.
Bois; 36 pces x 18 (91 cm. 44 x 45,72).
Toronto, Coll. Galerie Moos.

5. Xavier ESQUEDA
Le Temple de la sagesse, 1972.
Huile sur toile; 67 pces x 39% (120 cm. x 100).

4



1



6. Marcel POIRIER
Crépuscule.
Huile sur toile encollée; 24 pces x 30 (61 cm. x 76,20).

1. Johnny FRIEDLAENDER, lors de son séjour à Montréal, à l'occasion de la rétrospective présentée par le Musée d'Art Contemporain. (Phot. Drummond Photos)

2. Allan HARRISON, *Nu assis*, 1973.
Huile sur toile;
25 pces x 21 (63 cm. 50 x 53,35).

3. Reynald CONNOLLY, *Un peu de poésie*, 1971.
Encre sur papier. Coll. de l'artiste.

LA GALERIE DU GOBELET

La question qu'on se pose: Qu'est-ce qu'une exposition vient faire dans une brasserie? M. Janelle, propriétaire de la brasserie Le Gobelet et collectionneur que rien ne saurait rebuter, possède là-dessus une réponse fort intéressante, puisqu'il conçoit la diffusion de l'art en piquant d'abord l'intérêt. Et cet intérêt, on l'obtient en accrochant aux murs des toiles de jeunes artistes, dont c'est généralement la première exposition, dans un endroit où les gens vont avec une toute autre intention. Et si l'étincelle doit jaillir, là, elle jaillira.

Au départ, la galerie existait séparément de la brasserie. A la suite d'un incendie qui détruisit tout l'édifice, il fut décidé d'abandonner l'idée d'une galerie indépendante — ignorée des clients de la brasserie — pour présenter désormais les expositions dans une salle où, tout en mangeant et en discutant, les clients sont confrontés avec des formes et des couleurs.

A la réouverture, au printemps de 1972, on organisa une exposition d'artistes plus connus: Léo Ayotte et le frère Jérôme. Depuis, se suivent des artistes de tous styles. Mentionnons, entre autres: Louis Tremblay, dont le travail s'inspire de l'œuvre de René Richard; le sculpteur Richard Klode; Luce Gravel; Charles Lemay; Bernard Morisset; Jean d'Aigle et ses si charmantes et naïves figurines; Marcel Poirier, le policier peintre, disciple d'Ayotte; Roland Proulx; Christian Bergeron; Fernand Labelle.

J.-C. L.



UNE NOUVELLE ÉTAPE DE LOUISE ROBERT

En octobre dernier, la Galerie L'Art Français exposait des œuvres de Louise Robert. Le grand intérêt de cette exposition tenait au souci de l'artiste de rechercher une forme d'expression, une manière d'être qui lui soient propres. Ainsi, on pouvait assister à l'évolution rapide, certes, d'une thématique d'abord orientée vers l'intérieur, d'une symbolique utérine dont l'artiste se dégage graduellement pour arriver sur un monde extérieur qui va se simplifiant, ne retenant que l'essentiel, à mesure qu'avancent les années.

Cette évolution cadre admirablement bien, me semble-t-il, avec les matériaux utilisés. L'encre d'imprimerie engourdit par son épaisseur, son opacité, son absence de fluidité, le mouvement qu'on remarque dans les pièces les plus anciennes; mouvement qui va diminuant jusqu'à disparaître presque totalement dans les nouvelles œuvres, qui atteignent un équilibre plus marqué.

J.-C. L.

LA GALERIE BOURGUIGNON +

Depuis le mois d'octobre 1973, l'avenue Laurier possède une nouvelle galerie: Bourguignon +. Animée par le peintre montréalais Michel Bourguignon, qui en est également le propriétaire, elle constitue une occasion pour les artistes et pour le public de se rencontrer et de discuter le coup ensemble.

Pour Bourguignon, qui a acquis une vaste expérience comme directeur de galerie et distributeur d'œuvres d'art, cette nouvelle formule, qui a aussi l'avantage d'offrir aux artistes de meilleures conditions qu'une galerie conventionnelle, devenait nécessaire pour échapper à une certaine sclérose, à un vieillissement dans la façon de diffuser l'art.

Mais l'homme d'affaires, qu'il est devenu avec les circonstances, se double, grâce à ces mêmes événements, d'un artiste qui se découvre et passe par la suite toutes les phases de l'hésitation et de la comparaison avec les œuvres des autres artistes, pour enfin émerger avec une grande pureté, un bel idéalisme, une rigoureuse honnêteté envers la peinture.

En plus de sérigraphies étrangement évocatrices d'un monde microbiologique, cellulaire, agrandi des milliers de fois pour obtenir une forme gélatineuse, visqueuse, Michel Bourguignon travaille les encres et l'acrylique. Sur un fond de couleur pure, toujours vive, surgissent de singulières explosions de masses contrastées qui débordent l'univers qui leur est assigné en des nervures irradiées. Ainsi, la pureté des couleurs assujetties au mouvement accentue davantage la vitalité, l'ouverture de chacune des toiles vers l'extérieur.

J.-C. L.

ÉTIENNE STINI ET LA SUR-FIGURATION

Quand un peintre travaille à partir de données émotives, quand le sentiment initial se traduit immédiatement et directement en actes, en formes et en couleurs sans passer par une phase analytique explicative ou justificative, toute tentative de définition s'avère une entreprise risquée, qui repose sur des fils barbelés. Et, justement, Etienne Stini est de ces peintres qui reflètent la profondeur de leur univers intérieur. Dans ces conditions, l'œuvre ne vit pas sans son créateur. Ils font, pour ainsi dire, corps ensemble. On ne peut comprendre l'un sans connaître l'autre.

Etienne Stini (pseudonyme de Stephen Grenier) est né à Montréal, en 1941. Il poursuit ses études classiques au Collège Grasset. Peu avant la fin de ces mêmes études, il est atteint de surdité, handicap qu'il surmonte et qu'il réussit finalement à transformer en avantage. Coupé en quelque sorte du monde extérieur, il développe en lui l'univers intérieur qui deviendra la base de toute son œuvre. Il obtient par la suite son diplôme de l'Institut Canadien de Caractérologie et entreprend, à l'École des Beaux-Arts de Montréal, des études qui dureront cinq ans, dont deux consacrées à des études personnelles. Il a très peu exposé. Notons le premier Salon libre de Montréal, en 1965, le Centre d'Art de Boucherville, en 1968, et les Ateliers du Vieux Longueuil, l'année dernière.

Si Stini peint avec son âme, il crée aussi un certain rythme des tracés, les fluctuations d'une musique qu'on ne peut que voir. D'abord les plans sont confondus, de même, souvent, que la perspective, qui fait place à une prise en main, une perception quasi tactile du sujet dans sa totalité. Sur la toile, ce même sujet se confond dans l'ensemble des plans, résultat d'une vision unidimensionnelle. Ainsi s'impose-t-il rarement de lui-même sans l'intervention du titre. Dès lors, l'œuvre apparaît souple, fluctuante, la ligne harmonieuse, sensuelle, mélodique.

Par une force singulière, le spectateur est amené à la fois à situer le sujet dans l'ensemble, à l'orner, à le décorer de ses propres fantasmes pour lui déterminer, lui coller une signification symbolique dont la conclusion importe moins, en fin de compte, que la simple participation du spectateur au voyage qu'entraîne chaque tableau.

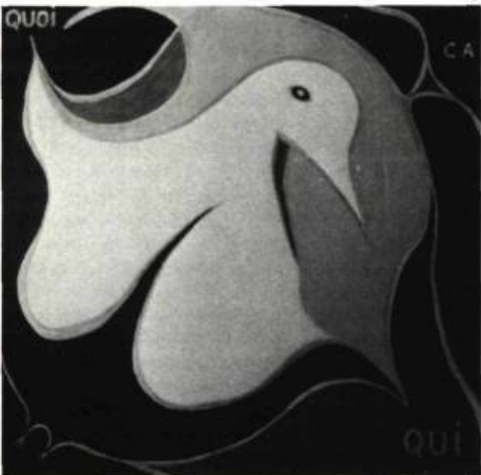
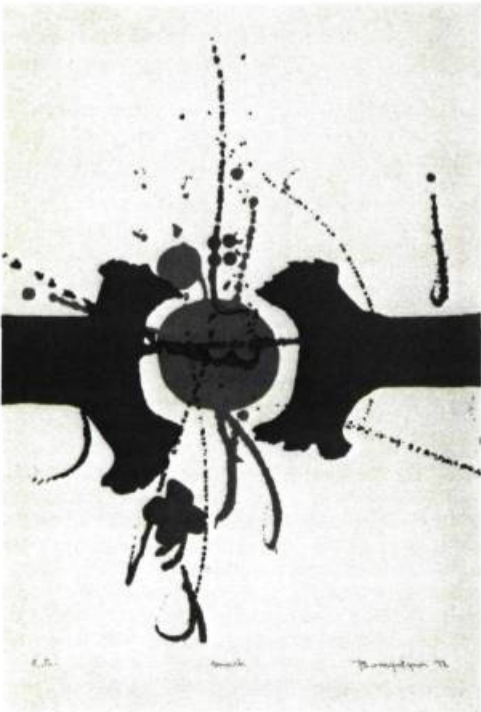
Si l'œuvre procède d'un cheminement intérieur correspondant à une vision spiritualiste du monde, elle marque, quand l'artiste pose le point final, le seuil d'un autre cheminement pour celui qui regarde un phénomène de sur-figuration, comme l'appelle l'artiste. La figuration ou sujet existant en trois dimensions dans un univers donné constitue le point de départ. Déformé, modelé par l'état d'âme même du peintre et imprégné de sa personnalité, il est livré dans une situation de sur-figuration élémentaire. Au spectateur de poursuivre la suite et de sur-figurer à son tour l'œuvre, c'est-à-dire, d'y participer.

Dès lors, il s'établit, grâce à la toile-médium, une relation étroite et grandissante entre le créateur et le spectateur. Soudain, les deux se retrouvent en quelque sorte sur le même bateau. Voilà, sans doute, une des raisons pour lesquelles l'artiste est-il si jaloux de ses œuvres et ne les vend-il souvent qu'à regret.

Dans ses œuvres récentes, Stini découvre les grands formats et, du coup, se dégage des contraintes qui, dans son travail plus ancien, apparaissaient évidentes dans un souci de vouloir tout raconter dans bien peu d'espace. Maintenant, à mesure que grandit la toile, s'ennoblit le geste qui atteint désormais un équilibre révélateur de sa maturité. Son plus récent projet, en cours de réalisation d'ailleurs, consiste en une grande surface de bois illustrant une autoroute, une sorte d'échangeur sur lequel sont collées une multitude de petites voitures jouets. D'où vient l'autoroute? Où va-t-elle? Et les voitures? Le tourbillon tragique d'une accélération effrénée, le mouvement pour le mouvement. Toutes les conclusions sont permises.

Là, peut-être, se situe l'essence de l'œuvre qui fournit au spectateur les données lui permettant de partir où on l'abandonne et, de cette façon, de poursuivre lui-même son interrogation. Ainsi l'artiste, le spectateur et l'art s'en trouvent-ils enrichis.

J.-C. L.



SUZANNE DUMOUCHEL

Partagée entre ses activités professionnelles, sa participation active à différents mouvements artistiques et sa tâche dans l'enseignement, Suzanne Dumouchel trouve tout de même le temps de préparer et de réaliser des expositions particulières et de groupe.

Occupée pour ainsi dire à plein temps dans l'enseignement à l'ancien Institut des Arts Graphiques, maintenant intégré au Cegep du Vieux Montréal, elle œuvrait, l'an dernier, comme membre de différents jurys dont le Comité de l'Exposition du square Dominion, de l'Exposition Internationale de Gravure de Montréal pour 1976 ainsi que du Canadian Printmakers', à Ottawa.

Pourtant, cette même année, on la retrouvait dans différentes expositions dont, entre autres, une exposition internationale d'art graphique, à San Francisco, une autre à la Galerie des Artistes Professionnels du Québec ainsi qu'à la Galerie de La Sauvegarde.

Elle renouvellera l'expérience de l'année dernière en exposant de nouveau ses dernières œuvres à La Sauvegarde, durant tout le mois de juin.

La lithographie constitue pour Madame Dumouchel le moyen d'expression dans lequel elle semble évoluer le mieux. Les quelques œuvres en couleur qu'elle exposait à la Galerie de la SAPQ dégageaient, par l'équilibre du geste pictural et les nuances du coloris, une saveur sensible, empreinte de fraîcheur. Ses lithographies en noir et blanc de même que ses huiles n'atteignent toutefois pas à la même qualité.

J.-C. L.

CHRISTIAN KNUDSEN AUX CENTAUR GALLERIES

Né à Randers, au Danemark, en 1945, Christian Knudsen est arrivé au Canada en 1957; il fit ses études à l'Université Sir George Williams, de 1963 à 1970, et y fut diplômé. Il voyage ensuite en Afrique du Nord, à travers le Canada et, plus récemment, au printemps 1973, au Japon. Il tint une exposition particulière à la Galerie de la S.G.W.U., en 1971, et participa à plusieurs expositions de groupe, à Montréal et à Toronto. L'exposition particulière des Centaur Galleries, qui eut lieu en octobre 1973, sera montrée, à Toronto, au printemps de 1974. Ses œuvres figurent dans plusieurs collections publiques, et il est représenté par la Galerie Marlborough-Godard de Montréal.

La démarche actuelle de Christian Knudsen est une exploration des réalités impalpables qui s'inscrivent dans les dédales du subconscient. Par l'incorporation de vieilles photographies prises dans l'album de famille, qui se répètent, sur un rythme vertical ou horizontal, il invite à une danse incantatoire, où tantôt l'image s'éclaircit, pour laisser apparaître des personnages qui nous fixent de leur regard et qui disparaissent bientôt, comme si l'auteur voulait nous faire saisir la difficulté d'assimiler un passé enfoui sous les couches plus ou moins opaques des souvenirs léthargiques.

D'autres tableaux nous montrent de gros plans, multipliés sur toute la surface de la toile, d'une bouche entrouverte, qui semble chuchoter, puis s'ouvre soudain, comme pour pousser un cri retenu depuis le fond des temps et qui se répercute en échos envoûtants.

L'univers de Knudsen est inquiétant et mystérieux. Ainsi, il photographie une scène de rue qui s'estompe dans la grisaille de coups de pinceaux rapides mais qui laisse voir, au premier plan, un panneau de signalisation accentué des tons crus du jaune et du noir, comme un avertissement prémonitoire d'un danger.

Sur une toile qui se partage en deux parties, la photographie d'un pied qui se pose sur le sol. Un pas hésitant dans un monde où tous

points de référence ont été effacés par la main de l'artiste. Ce pied, vu en plongée, semble inciter le spectateur à cheminer vers un au-delà de calme et de pureté. La fente, qui coupe horizontalement l'image, s'inscrit comme une réalité physique. En bas, c'est la terre sèche et dénudée qui indique une direction ascendante, où l'on doit franchir cet interstice pour pénétrer cette large plage bleutée et sereine, envahie par le haut d'une lumière blanche et puissante.

Quelques photographies en grand format nous font voir une porte fermée où plusieurs serrures se côtoient, comme des gardes qui protègent quelques secrets derrière un mur. Le désir s'empare bientôt de nous: vouloir voir et connaître ce qui est jalousement gardé sous les verrous.

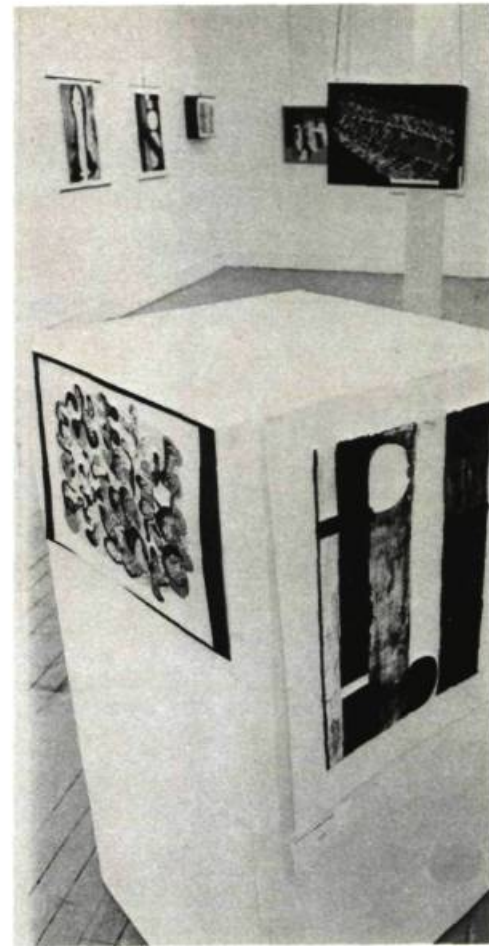
Knudsen utilise souvent des éléments photographiques développés directement sur le canevas comme un leitmotiv. Par l'intégration de la photographie sur la surface peinte, il instaure une présence visuelle qui nous permet d'entrer dans un univers feutré, presque monochrome, d'où se dégage un appel envahissant vers une recherche d'absolu.

La période de 1969 à 1971 a donné naissance à une série de tableaux où toute la gamme des gris se répand subtilement sur toute leur surface. Ces paysages, inspirés par les plaines de l'Alberta, lors d'un séjour de l'artiste dans cette région, n'en sont que la représentation dépouillée jusqu'à l'extrême. Il y a, ici, une volonté de dépasser les symboles pour ne garder que l'essence métaphysique de la nature. Partout, d'immenses champs évanescents, qui se baignent dans une lumière omniprésente. C'est le silence intérieur qui se fait. C'est la méditation devant ces phénomènes d'osmose où l'âme s'unit à l'environnement pour ne former qu'un tout. C'est un chant chromatique qui s'adresse à notre solitude. L'artiste, tel un démiurge, impose un recueillement sans lequel il est impossible de saisir ces visions fugitives.

Pierre ARCHAMBAULT

10. Suzanne DUMOUCHEL.
Exposition à la S.A.P.Q., en 1973.
(Phot. Jacques Dumouchel).

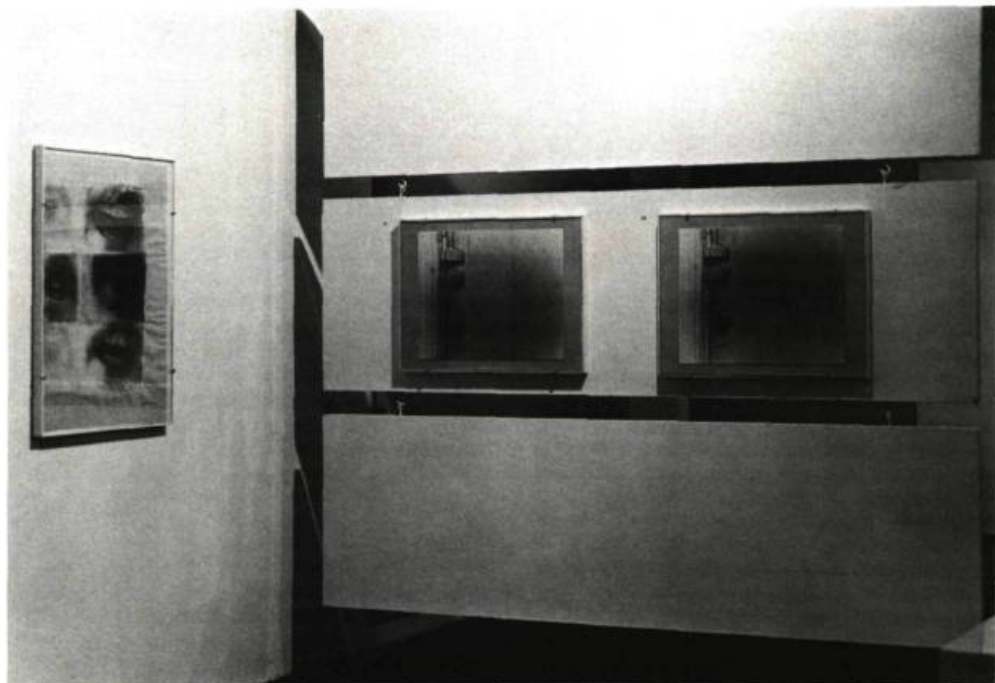
11. Christian KNUDSEN
Exposition à la Galerie Centaur.



7. Louise ROBERT
Sans titre.
Encre sur carton bristol;
22 pces x 28 (55 cm. 85 x 71,15).
(Phot. Louise Robert)

8. Michel BOURGUIGNON, *Crunch*, 1972.
Sérigraphie; 20 pces x 26 (50 cm. 80 x 66).

9. Étienne STINI
Écllosion, 1973.
Acrylique sur toile; 72 pces x 72 (1 m. 83 x 1,83).
Coll. de l'artiste.



La création de Mario Gross est étroitement liée aux deux courants, peut-être les plus subjectifs, que l'art a connus : le Surréalisme et l'Expressionnisme, les deux s'entrecroisant d'une façon intime dans tous les champs de la création qu'il aborde.

Mario Gross est un artiste polyvalent : peintre, sculpteur, graveur et poète, qui se dédie avec une fidélité totale mais temporaire à un domaine, qu'il quitte après un certain temps, pour y retourner bientôt avec encore plus de passion.

Mais, qu'il peigne ou grave le linoléum, qu'il sculpte sur bois ou sur os, qu'il pratique des assemblages complexes ou écrive des poèmes, le dénominateur commun de toutes ses activités est la permanence d'une forte vie intérieure.

Et, comme les surréalistes sont ceux qui, plus que n'importe qui, explorent les profondeurs de la psyché, la relation de Mario Gross avec eux est très intime.

Sa préoccupation pour le destin de l'humanité fait qu'il rapporte ses sentiments et ses pensées les plus intimes à une échelle universelle, tout en rapprochant, en étendant même, les tourments de son âme jusqu'au tragique éternel du sort humain. Mais, il réalise cette égalisation, ce rapprochement, avec des moyens expressionnistes.

Sa révolte contre l'injustice, la souffrance, la mort, est concrétisée dans son art par une exagération voulue de langage, par un dramatisme de la couleur, de la forme, par le contraste entre la lumière et l'ombre et par une violence des mots — caractéristiques qui nous mènent à considérer son art comme tenant à l'Expressionnisme, surtout à l'Expressionnisme allemand.

Appartenance explicable sans doute, car Mario Gross est né à Berlin, en 1927, de parents d'origine autrichienne et, quoique venu au Canada très jeune, en 1939 (deux jours exactement avant le commencement de la guerre), il apporte avec lui l'héritage culturel qui a marqué son développement ultérieur.

Vivant dans l'ambiance créée par ses parents, qui étaient des acteurs (sa mère était aussi un sculpteur sensible), son hypersensibilité native est devenue l'antenne qui reçoit en même temps, avec la même force, les vagues émises par le monde extérieur et les vibrations de son âme propre.

Il a commencé à écrire, à l'âge de onze ans, avec une autobiographie et, depuis, il n'a pratiquement pas cessé d'écrire. Même quand il s'applique à un autre domaine de l'art, la poésie est pour lui un état d'esprit continu. Peut-être, parce qu'écrire, c'est le moyen le plus direct de communiquer ses idées, et que, dans l'art de Mario Gross, les idées sont primordiales.

C'est la raison pour laquelle son art, loin d'être ancré sur des expériences formelles, est, dans chaque domaine, plutôt une recherche laborieuse et douloureuse parfois, de la forme la plus adéquate pour donner corps à ses sentiments et à sa philosophie.

On ne trouve pas dans son œuvre de tendances esthétisantes ni, non plus, de la spontanéité facile ou de la légèreté. Son processus de création est tourmenté, fait avec du sang, dans le but de trouver le langage capable d'exprimer les questions éternellement humaines.

Il trouve toujours la solution dans l'ambiance qu'il crée dans ses toiles, pleines de tensions lugubres, qui représentent un château bombardé, une cathédrale en ruines ou une ville en flammes. L'expression pleine d'effroi de ses autoportraits montre son angoisse devant les problèmes de la vie et de la mort et reflète le bouleversement de son âme.

Parmi ces portraits, le plus significatif de son

état d'esprit est peut-être une composition qui date de 1971 : *Chambre de mémoire*. Chaque détail de la toile symbolise quelque chose : une plante enchaînée signifie la croissance frustrée, une montre à l'image de la vieille maison de ses parents parle du temps passé, tout comme, d'ailleurs, le soldat de plomb avec son tambour, le visage du peintre qui nous regarde, en se retournant par la porte entrouverte de la chambre, avec une expression effrayée par la souffrance que la mémoire nous afflige.

L'implacabilité du temps qui passe obsède Mario Gross depuis sa jeunesse et le fait souffrir parce que tout prend fin dès que quelque chose commence — obsession qui empêche souvent l'artiste de se réjouir. La mort de ses parents a contribué à aggraver cette terreur devant le destin ; la fortune de sa famille (due en grande partie à l'héritage qu'a laissé son grand-père, un riche industriel autrichien et un des initiateurs du fameux festival de Salzbourg) a été, petit à petit, divisée, « liquidée », comme dit Mario Gross avec sarcasme, quand il se rappelle la période où il buvait — période qui, au lieu de lui procurer le soulagement si recherché, ne lui a apporté que désespoir et amertume. A tel point, qu'il s'est trouvé tout d'un coup en état de prendre une décision majeure. Pendant un de ses voyages prolongés au Mexique (qui fut pour lui, pendant près de dix ans, une seconde patrie, alors qu'il habita à la plage de Puerto Vallarta), il a mis fin à ce genre de vie. Avec une volonté de fer, il a cessé complètement de boire et de fumer, en s'imposant une discipline spartiate et un programme rigoureux et en prenant beaucoup d'exercice.

Comme il a remis son arrêt de mort, il est devenu capable de créer avec beaucoup plus d'abondance et de continuité et mène une vie d'ermite dans son petit atelier de Montréal. Comme il le dit : « Plus petit est l'espace (où je crée), et mieux je puis écouter les battements de mon cœur. »

Naturellement, ni la structure de son art ni sa philosophie de la vie n'ont changé, et, comme il s'est créé un univers propre, son art reflète, de façon permanente, ce microcosme et ses relations avec le monde extérieur.

Son œuvre toute entière possède une unité particulière, mais la poésie et les arts graphiques sont peut-être les domaines dans lesquels son expression est la plus directe. Sa poésie, fortement influencée par la poésie expressionniste autrichienne (allemande), donne au peintre Gross la possibilité de rendre d'une façon lyrique ce qu'il exprime par la peinture.

Parlant de la poésie expressionniste, Kasimir Edschmid affirme que « les faits ont de l'importance dans la mesure où la main de l'artiste attrape ce qui se trouve derrière eux ». C'est donc pour cela que, tout en exalçant l'enthousiasme et le sentiment jusqu'à la limite du pathétique, l'expressionnisme met « la vie intérieure par delà la vie extérieure ». Rien, peut-être, ne s'applique mieux à la poésie de Mario Gross.

Il n'en reste pas moins vrai qu'il fait de la poésie avec les moyens de sa peinture, en utilisant quelque peu les images et les symboles de ses toiles :

« Le sens-tu ce spectre
Noir et tordu
Qui se traîne
Pareille aux feuilles
Dans l'égoût de la rue. »

Mario Gross se réclame de la descendance des poètes maudits, Baudelaire et Rimbaud, mais, finalement, le Symbolisme et ses *maudits*, ne sont-ils pas les pères de l'Expressionnisme ?

Ses récentes linogravures, avec leurs contrastes de noir et de blanc, révèlent d'un seul

coup le message qu'elles portent, même si leur message est enfermé dans des compositions variées et compliquées.

La plus frappante de ces séries est, peut-être, celle où une toile d'araignée entoure comme des vagues d'hallucinations la tête d'un personnage horrifié, le tout suggérant la folie qui l'approche ou l'entoure.

Une réalisation très intéressante est constituée par l'utilisation de lettres capitales — comme dans les anciennes enluminures. A partir du poème *Dear Unknown One*, Mario Gross, en concentrant sur la lettre D l'essence du poème et en lui donnant une signification spéciale, arrive à transposer les lettres de l'alphabet en images. C'est ainsi qu'il crée vingt-cinq linogravures, symbolisant les lettres en séries de cinq par plaque, tout en conservant une unité parfaite.

Les compositions individuelles représentent les transcriptions graphiques des idées évoquées par la lettre, en conférant à chacune plusieurs significations. Par exemple, T suggère le temps, la fin, la terreur, dans une composition équilibrée qui représente un homme allant à l'échafaud ; la lettre F est associée à la peur (*fear*), à la forêt, au feu de l'amour, etc. Parfois, les lettres suggèrent des idées contradictoires : Christ et cruauté, ou enfer et paradis, mais il est loisible de laisser son imagination vagabonder et découvrir des sens nouveaux.

Une autre série, fondée sur une idée similaire, illustre les sept péchés capitaux. Cette série, qui trouve ses racines dans des croquis d'il y a quinze ans, représente la Fierté par un pauvre qui refuse de l'aide, l'Avarice par de grandes mains rapaces ou la Furie par un prisonnier derrière des barreaux.

Alors que la peinture et la linogravure offrent à Mario Gross une liberté totale d'expression, dans sa sculpture, la forme origininaire du matériau employé joue un rôle très important. Il s'est mis à travailler les os qu'il a trouvés sur les plages désertes du Mexique, lavés par l'océan, exposés parfois au soleil pendant des années, avant que l'artiste les fasse bouillir et blanchir, les sculpte et, ensuite, les polisse avec du papier de verre et de la pierre ponce. Ainsi, les fémurs et les omoplates des chevaux, des ânes et moutons ont été transformés en sculptures qui exploitent les courbes et les lignes naturelles du matériau brut. De cette façon, d'étranges figures de prêtres, de solennels couples royaux et de dignes chevaliers sont devenus des personnages de jeux d'échecs, placés sur des planches exquieusement incrustées.

La plus impressionnante de ces sculptures est, peut-être, un étonnant crucifix, qui, par l'extériorisation d'une souffrance surnaturelle, rappelle le pathétisme d'un christ médiéval tout en exprimant la vision moderne d'un artiste contemporain.

De même, ses boîtes magiques, renfermant des personnages mystérieux et bizarres, sculptés en os et jouant un rôle important dans ses assemblages de bois, de fer, de bronze et d'étain, nous montrent tout autant la complexité et la méticulosité du métier de Mario Gross que le symbolisme de son surréalisme.

Cette dualité fait voir à quel point l'art de Mario Gross est loin de suivre la mode et combien il est fidèle à soi-même. Son art est toujours le message de son état d'esprit.

1. Über den Expressionismus in der Literatur und die Neue Dichtung, 1919.

**A la Galerie du Centaur:
DEUX PHOTOGRAPHES,
DEUX AMÉRIQUES**

Au début de l'hiver, la Galerie de photographie du Centaur recevait les œuvres de deux photographes *étrangers*, l'un originaire de Tchécoslovaquie, Victor Kolar, l'autre, new-yorkais, Paul Diamond.

A première vue, il ne semble pas y avoir d'affinité entre ces deux hommes. Le premier étant timide et réservé, le second, frondeur et extravagant. Mais c'est dans leur réalisation qu'ils se rejoignent: ce sont deux approches, mais deux approches bien différentes de la même réalité nord-américaine.

Pour Victor Kolar, qui a fui son pays d'origine en 1968, le contact avec la ville nord-américaine s'est fait sans trop de brutalité. Ses photos nous le démontrent d'ailleurs, même si elles illustrent la disproportion entre d'énormes masses de béton et des personnages vivant et se déplaçant à une échelle beaucoup plus réduite par rapport à leur environnement: couloirs de métro, escaliers mobiles, places publiques asphaltées, centres d'achats ultra-modernes. Parfois, un oiseau...

Il y a souvent de l'humour, rarement de la satire.

Et parce que l'environnement urbain d'ici est nouveau pour le photographe tchèque, sa façon de voir et de saisir sur pellicule les moments de sa vision nous force à jeter sur notre quotidien un regard neuf.

Sa photo est faite de contrastes (d'où souvent son humour): contrastes de masses et d'éléments les uns par rapport aux autres plutôt que contrastes de tons et de valeurs. Parce que tout ça se tient admirablement dans des tons de gris très doux.

Paul Diamond, lui, y va de contrastes beaucoup plus violents. Il n'est pas tendre envers son Amérique natale (il est natif de Brooklyn) avec laquelle il a engagé un combat où il dénonce avec force toute la violence. C'est presque une mise en accusation.

Ses photographies, toutes carrées (il en expose une cinquantaine), sont faites de contrastes. D'abord, contrastes de tons: les noirs sont denses, les blancs sont crus. Et il y a entre les deux bien peu d'intermédiaires.

Contrastes aussi des sujets, souvent amplifiés par un jeu de lentilles. Contrastes du vivant et du mort, de l'aliment et de l'alimenté.

La vision de Diamond est celle du quotidien perçu comme violent.

Violence d'une nourriture chimique enveloppée de papier d'aluminium.

Violence de la crème fouettée synthétique.

Violence d'une bouteille de coke vide posée sur un canon dans un parc. (Que viennent faire les canons dans les parcs?)

Violence des carcasses de voitures partout abandonnées.

Violence des hommes avec eux-mêmes.

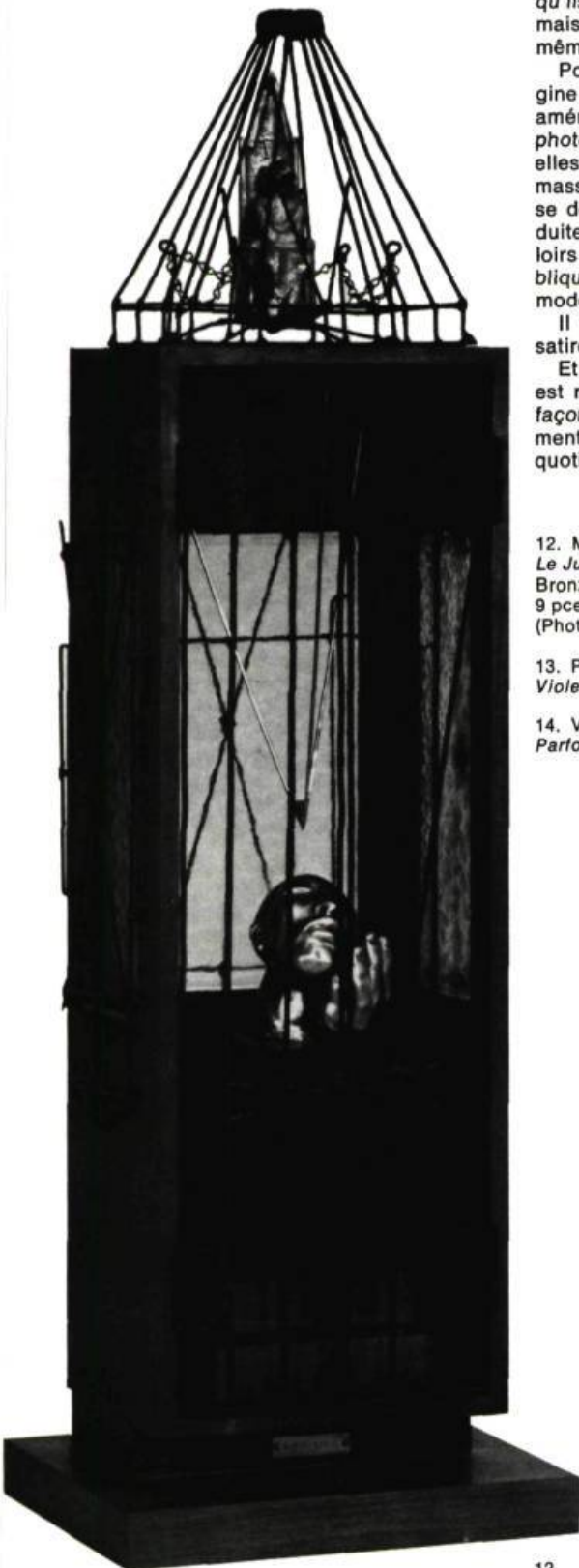
Et tout cela mènera où? On craint d'entrevoir la réponse entre les photos.

Luc BENOIT

12. Mario GROSS
Le Juge sans visage et sa victime.
Bronze, bois, verre teinté, fer;
9 pces x 9 x 37 (22 cm. 85 x 22,85 x 94).
(Phot. Wal-Mir Enterprises Inc.)

13. Paul DIAMOND
Violence de la crème fouettée, 1973.

14. Viktor KOLAR
Parfois, un oiseau, 1972.



ELLYN SAFRA ET TONY KECK
AU MUSÉE DU QUÉBEC

Dans les peintures (huile sur arborite) qu'elle a exposées au musée du Québec en septembre dernier, Ellyn Safra fait preuve d'un manichéisme fort déconcertant, autant par l'emploi d'un certain surréalisme que par le recours à une autre opposition, celle de la nature et de l'être humain.

Ellyn Safra n'hésite pas, en effet, d'une part, à faire appel à tout ce qu'il y a d'espérance virtuelle dans la vie et, d'autre part, à exposer une angoisse dont le ton résolument négatif fait entrevoir l'abîme tout proche. Cette version personnelle du yin et du yang la mène, d'un tableau à l'autre, à la formulation d'un état d'esprit où la métaphysique côtoie la réalité quotidienne, le tout en des couleurs de vie et de mort.

Cette vision de l'être humain en présence de l'universel état de la matière, Ellyn Safra nous la rend encore plus dramatique par la présence — en plus des autres personnages du tableau — d'un visage d'homme, généralement situé hors contexte, à gauche, dont le regard interrogateur, inquiet ou dramatique, donne en fait le ton à l'ensemble. Il n'est d'ailleurs pas question pour l'artiste de résoudre le problème qu'elle pose, mais plutôt de nous en découvrir l'essence comme un fait naturel et irrémédiable. C'est un peu la force du destin à laquelle elle nous demande simplement d'assister, sans autre préambule.

Appuyés par une technique minutieuse et élaborée, les tableaux qu'Ellyn Safra a présentés au public de Québec posent à n'en pas douter un sérieux problème: la place que doit prendre l'être humain au sein de la nature.

Pour sa part, Tony Keck, qui exposait des acryliques sur toile en duo avec l'artiste ci-dessus, apporte une autre vision, plus éthérée et plus magique. C'est avant tout une recherche où l'espace et le geste se côtoient sans vraiment s'interpénétrer. On a déjà dit et à satiété que Tony Keck interprète à sa manière de la musique de jazz. Il est possible que le jazz soit à la source de son inspiration mais il est bien vite dépassé pour s'épanouir en une vision à caractère plus profondément lyrique, plus largement universelle. Cependant, comme pour contenir sa gestuelle, Tony Keck inscrit toute cette magie sonore et impalpable à l'intérieur d'un polygone à surface restreinte.

Autour de cet univers qui se presse, s'entrechoque et s'harmonise dans le même temps, Tony Keck organise des surfaces larges, à caractère géométrique, qui emprisonnent en contrepoint la fugue qui lui sert d'inspiration; les couleurs, aux tons volontairement neutres, et les noirs presque magiques sont rehaussés par un cercle de vive tonalité qui renforce les valeurs de la gestuelle.

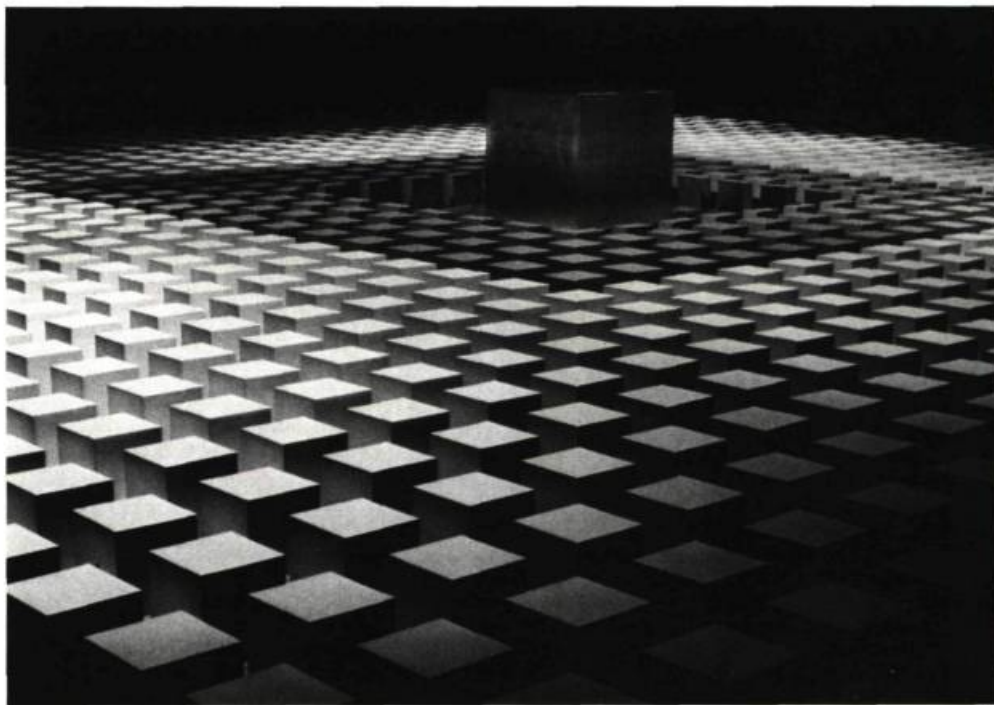
J. de R.

UN JARDIN INTEMPOREL DE
JEAN-MARC LAJOIE

Depuis quelques années, le Musée du Québec présente pendant la saison estivale une réalisation de type *environnement* dont la conception est confiée à des jeunes. C'est dans ce cadre que nous avons vu, cet été, l'œuvre que présentait Jean-Marc Lajoie.



15



16

Du seul point de vue technique, ce travail est déjà impressionnant pour avoir exigé la fabrication de près de mille cinq cents cubes polychromés ou recouverts de feuilles d'or. Cet aspect quantitatif vaut d'être mentionné puisqu'il n'est évidemment pas indépendant de la dimension physique, de la monumentalité de l'œuvre, et garant aussi, dans une large mesure, de la force de son expressivité poétique.

Il s'agit d'une grande composition au sol, sorte de jardin géométrique constitué de ces cubes, sur lesquels un grand élément carré, suspendu du plafond, détermine des transformations de couleur et d'organisation.

La corrélation morphologique, entre le carré suspendu et les formes posées au sol apparaît spontanément, et les variations chromatiques et formelles qui en découlent sont tout de suite intelligibles. Ainsi dépasse-t-on rapidement une approche exclusivement analytique pour accéder à d'autres modalités de compréhension de cette œuvre.

L'intention et le contenu véritable résident ici dans le climat spécifique que crée l'objet et non dans les rapports formels qui le constituent. En cela, Lajoie rejoint un courant de l'art qui tend à chercher au-delà de références trop immédiates (un certain formalisme, par exemple), une ouverture sur des réalités plus larges, plus universelles, sur quelques symboles mémoriaux peut-être.

Évidemment, pour les adeptes de la participation directe, il y a une frustration inhérente à ce genre d'œuvre. Le plaisir de ceux-là est peut-être amoindri du fait qu'ils confondent le maximum de complexité avec l'optimum de complexité (Moles). Peut-être aussi confondent-

ils l'expression et le langage, la créativité et la création.

D'autre part, nous sommes pour ce cas, malgré les premières apparences, bien loin du Minimal Art, et toute filiation à ce mouvement me semble superficielle, sinon abusive. Il s'agit ici d'une problématique de transposition de qualité des objets et non de révélation des objets. L'intérêt ne porte pas sur la matérialité de ceux-ci (matérialité signifiante dans le cas du minimal art) mais bien plus sur les potentialités oniriques de cette matérialité *étendue* pour ainsi dire jusqu'à tout l'espace du lieu. Il y a là pour le moins un changement de genre, sinon de niveau.

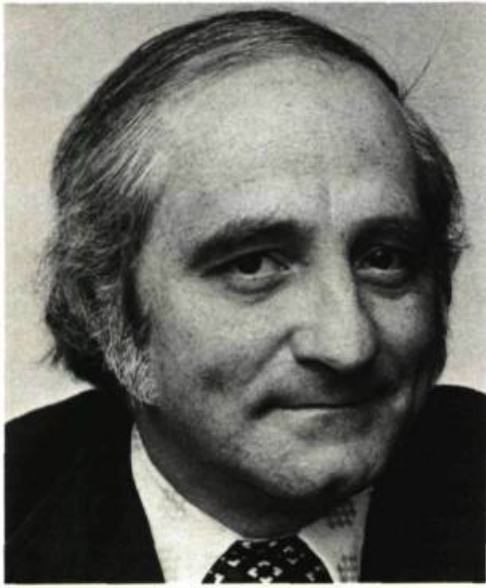
Une certaine énigme plane calmement dans cette éloquence froide, épurée, hiératique. Il naît de ce lieu un moment grave, fixé, statique, et de cette théâtralité, une impression presque surréelle, hors du quotidien.

Michel PARENT

15. Ellyn SAFRA
La Fin du début.
Huile sur arborite; 2 pds x 7 (61 cm. x 213,3).

16. Jean-Marc LAJOIE
Jardin intemporel, 1973.
Environnement de cubes polychromés que présentait l'exposition *Vacances 73*, au Musée du Québec.

17. André FORTIER, directeur du Conseil des Arts du Canada. «Obtenir une représentation la plus complète possible des tendances de l'art d'aujourd'hui... l'art de qualité.»



17

LA BANQUE DU CONSEIL DES ARTS DU CANADA

Une banque d'œuvres d'art canadiennes... projet aussi audacieux qu'astucieux, lancé dans le courant de 1972 par le Conseil des Arts du Canada.

Ce projet prévoyait de consacrer un million de dollars par an, pendant cinq ans, pour acheter des œuvres contemporaines à des artistes canadiens vivant de leur art. Tous les arts plastiques seraient représentés dans cette collection (dont l'idée originale émane d'ailleurs de la Directrice de la Section des Arts Plastiques du Conseil des Arts, Mme Suzanne Rivard-Lemoyne) et les pièces en seraient louées aux différents ministères et organismes fédéraux du pays.

Environ un an et demi plus tard, en automne 1973, le premier million de dollars avait été dépensé, et la banque nouveau genre était devenue une réalité, avec port d'attache à Ottawa. Plus de 2500 œuvres ont été acquises, dont 550 tableaux, 70 sculptures et environ 2000 gravures et dessins.

Selon l'une des règles de la Banque, rien n'a été acheté sur commande spéciale. (Le système est différent de celui employé pour l'ancienne collection artistique du Conseil des Arts — collection dont le Conseil s'est séparé, en la vendant au Ministère des Affaires Extérieures, quand le projet de la Banque a été mis en route.) Les œuvres de la nouvelle collection proviennent uniquement de la production courante des artistes, et, avec ce premier million de dollars, 369 artistes ont été touchés. Ils vivent principalement dans les grandes villes canadiennes, mais la liste de provenance révèle de petites localités comme... Burnaby, Shawnigan Lake ou Texada Island, en Colombie-Britannique, Collingwood, Carp, Maidstone, Waubaushe ou Cochenour, en Ontario, Sackville (avec plusieurs mentions dont celle de celui qui a sûrement été l'exemple local, Alex Colville) et Cocagne, au Nouveau-Brunswick, Bass River, en Nouvelle-Écosse, et, au Québec, Dalhousie, Rupert, Neuville, North Hatley. La publicité faite au projet semble avoir eu le bras long puisqu'elle est allée chercher des artistes vivant aussi loin d'Ottawa que Baker Lake, dans les territoires du Nord-Ouest, ou St. Mary's Bay, Terre-Neuve.

Il appartenait aux peintres et aux sculpteurs (ou aux galeries les représentant) de faire une demande de présentation de leurs œuvres. La porte était également ouverte aux musées possédant des œuvres éligibles. En plus d'une description, il était généralement nécessaire aux artistes d'envoyer une diapositive de la pièce proposée. Ils étaient ensuite avisés de la procédure à suivre. Les comités de sélection, formés de trois membres dont M. Luke Rombout, Directeur de la Banque et chargé des achats, se sont déplacés en divers points du Canada, à dates différentes, selon les demandes reçues. Quand un artiste avait annoncé une exposition de son travail en tel endroit, le jury pouvait choisir ce moment-là pour sa visite. Parfois, il était plus pratique de se rendre à l'atelier de l'artiste. Dans les grandes villes, des sessions pouvaient être tenues à jour fixe, après avoir prévenu tous les intéressés. En plus des jurys itinérants, un comité se réunit mensuellement à Ottawa. Ce comité fait souvent venir des œuvres pour les voir, ne pouvant prendre de décision sur la foi d'une diapositive. Cette formule a surtout été adoptée pour les artistes vivant très loin, ou à l'étranger. Au cours de la première phase d'achats, M. Rombout s'est déplacé pour aller à New-York, et il s'est rendu en Europe dans le cadre de la deuxième série d'achats en cours, mais cette formule de jury siégeant à Ottawa a permis aux œuvres d'artistes vivant en France et en Angleterre d'être incluses dans le premier cycle.

On peut conclure que le système de sélection a été très flexible. Il semble évident qu'un nom connu a facilité la vente, mais toutes les demandes — même venant d'artistes à peu près, sinon totalement, inconnus, et peu importe leur isolement et leur éloignement — ont été suivies. La persévérance et la confiance ont récompensé beaucoup de ces artistes, qui ont vu plusieurs de leurs œuvres devenir propriété de la Banque d'œuvres d'art du Canada. Pour l'assister, M. Rombout choisit les deux autres membres des comités parmi des artistes notoires, des critiques d'art, des conservateurs, et diverses autres autorités artistiques localement reconnues. En tout, environ 80 personnes différentes ont composé les jurys du premier cycle d'acquisitions.

Les critères de choix? «Essayer d'éviter les colles et obtenir une représentation la plus complète possible des tendances de l'art d'aujourd'hui... l'art de qualité, s'entend, quoique, à notre époque, il soit bien difficile d'établir des critères fixes de qualité!», explique M. André Fortier, Directeur du Conseil des Arts. Et il ajoute, «nous nous sommes surtout efforcés de trouver les artistes professionnels qui sont reconnus comme les meilleurs parmi la communauté artistique, à l'échelle internationale, nationale et même régionale».

Tout ce travail et tout cet argent permettront de faire entrer l'art dans les lieux publics des organismes fédéraux, ainsi que dans les salles de conférence et dans les divers locaux de travail et bureaux des hauts dignitaires. Rien n'oblige un ministère à louer des œuvres d'art puisque aucun crédit spécial n'a été alloué à cet effet par le gouvernement. Peintures, gravures et sculptures sont à louer pour une somme équivalant à 12 p. cent de leur prix d'achat, plus les frais divers d'encadrement, d'assurances, de transport et d'installation. Cet argent doit être prélevé sur les fonds mis à la disposition des ministères pour l'ameublement et l'agencement des locaux.

Dès l'automne 1973, la Banque signalait un grand intérêt de la part des représentants fédéraux envers ce nouveau plan de décoration intérieure. Chaque sous-ministre a délégué un représentant, avec pleins pouvoirs de choix.

Parmi ceux-ci, plusieurs ont des connaissances artistiques et des préférences marquées (dès l'annonce du projet, certains ministères ont mentionné les noms d'artistes les intéressant). Le personnel de la Banque se tient prêt à conseiller les indécis. Un catalogue descriptif facilite le choix.

La collection présente peu d'œuvres figuratives — parmi lesquels quelques nus —, et le grand public ayant un peu de contacts avec les courants contemporains trouvera certainement très modernes la plupart des œuvres; mais, dans l'ensemble, tout en appartenant à des tendances actuelles, elles sont plutôt sages. Il n'y a pas d'art conceptuel, par exemple. Il a fallu tenir compte du fait que les pièces à louer doivent encore être acceptables dans plusieurs années. Et, peut-être à cause de la nécessité de transporter et suspendre les tableaux sans difficultés, il y en a très peu de format autre que rectangulaire ou carré. Quant à leurs dimensions, elles sont telles, à de rares exceptions près, que le public ne pourra manquer de les remarquer. Le plus grand? un Ken Lockhead de 20 pieds sur 10. Les gens auront aussi le temps de s'habituer à connaître et aimer une œuvre, car la location, si elle ne doit pas excéder trois ans pour un même morceau, ne peut être inférieure à un an.

La première collection a été présentée aux journalistes avant que ne commence le cycle de location, à l'automne de 1973. Principalement pour des raisons de temps et d'espace, ils n'ont pu voir les plus récents achats, ni les plus grands tableaux, ni les gravures. Les sculptures, logées dans un autre entrepôt, ne faisaient pas non plus partie de l'exposition, hormis quelques morceaux disposés dans les bureaux de la Banque, comme un bouquet de serpentina lumineuse de Sam Markie, ou des bizzareries artisanales, en bois, d'Alex Wise.

Lors de cette présentation, plusieurs centaines de tableaux installés sur des ponts roulants ont défilé très rapidement devant l'assistance de journalistes et de représentants fédéraux, histoire de leur donner une idée générale et de leur permettre de se former une idée d'ensemble. Certaines pièces accrochaient plus particulièrement l'attention par leur signature ou leur technique, et en voici quelques-unes, notées au passage: un bi-sériel de Guido Molinari, ... des variations sur le thème hibou par Jack Shadbolt, ... un optimum en noir de Claude Tousignant, ... une monographie en blanc de Charles Gagnon, ... une forme losangée de Brian Fisher, ... un jaune de David Bolduc, ... un mélange de plexiglas et d'aluminium de Gino Lorcini, ... une toile avec insertion d'aluminium de Gordon Rayner, ... des constructions de David Samila, ... un directionnel de Marcel Barbeau, ...

Un esprit très nationaliste a parfois guidé le choix, comme dans le cas d'un long étendard déroulant patriotiquement des lèvres et des feuilles d'érable, ou vis-à-vis des inspirations de toute sorte soufflées par le hockey à Bob Bozak, artiste-orchestre de ce sport canadien entre tous.

La collection contient un seul peintre indien, soit Norval Morrisseau. Une œuvre indienne a été achetée de la coopérative Southern Plains Handicraft, de Winnipeg: il s'agit d'un tapis mural, sans nom d'artiste car il a été confectionné par toute une tribu de Sioux.

Glanés au rapide passage de leur œuvre ou dans la liste des achats, des noms d'artistes bien connus, autres que déjà mentionnés, retiennent l'attention: Léon Bellefleur, Pierre Ayot, Marcelin Cardinal, Ulysse Comtois, François Dallegret, Marcelle Ferron, Jacques Hurtubise, Richard Lacroix, Fernand Leduc, Rita Letendre, Omer Parent, Alfred Pelland, Robert Roussil,

Russell Yuristy, Micheline Gingras, Marcelle Maltais, Jean-Paul Mousseau, Esther Warkov, etc.

Quelques artistes se sont vu acheter plusieurs pièces à même ce premier million, mais dans les limites d'un règlement fixant à 25,000 dollars le montant maximum qui peut être consacré, la même année, à l'achat des œuvres d'une même personne. Les prix payés ont varié en fonction de la cote courante des artistes, et il ne semble pas y avoir eu de surenchère à l'annonce de cette nouvelle poule aux œufs d'or car Luke Rombout, avant que ne commence la prospection, s'est livré à un minutieux survol monétaire du marché artistique canadien.

La Banque semble une heureuse initiative gouvernementale du point de vue des artistes, car, en plus de les encourager dans leur production, elle les aide dans la diffusion de leur travail auprès d'un large public. La chose est aussi très bonne pour le patrimoine national car, dans le lot, bien des œuvres passeront à la postérité, et les achats englobent parfois des œuvres de début, comme c'est le cas d'un petit tableau de Goodridge Robert. Les galeries qui font affaire avec des artistes locaux ne peuvent prendre ombrage de cette concurrence officielle, puisque tout encouragement à la connaissance de l'art entraîne une augmentation des amateurs et des collectionneurs.

L'avenir est prometteur. Le revenu tiré de la location — plusieurs centaines de milliers de dollars par année — permettra de continuer les achats au delà des cinq ans garantis par le Trésor public. Et, quand il y aura assez d'œuvres, le plan de location pourrait déborder le cadre des ministères fédéraux et s'étendre à nombre d'organismes et d'associations.

La collection de la Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada constitue une rare occasion de voir réunies autant de pièces d'artistes de tout le pays. Quel dommage que le public, avant de les voir séparément, ne puisse jeter un coup d'œil d'ensemble sur toutes les œuvres. Les acquisitions d'une année pourraient faire l'objet d'une grande exposition avant qu'on ne commence à les disperser. Cela pourrait s'organiser dans les villes qui, comme Montréal, possèdent un musée d'art contemporain, ou bien, pour simplifier les choses, l'exposition pourrait se faire dans la capitale du pays à la saison du tourisme estival ou au temps des tulipes.

Denise COURTOIS

MARTTI ET JORMA NIEMININ

Il semble que la Finlande, pays réputé pour sa beauté lumineuse et ses nuits sans fin, ait perdu deux de ses enfants naturels.

Martti Nieminin (né en 1943) et son frère Jorma (né en 1940) peuvent se vanter d'avoir derrière eux plusieurs années de succès artistiques à Ottawa, où ils ont décidé de vivre. Arrivés successivement au Canada en 1968 et 1969, ils n'ont pratiquement jamais cessé de peindre depuis lors, et l'on peut dire que c'est au pays qu'ils ont produit leurs plus belles œuvres.

Cependant, ils sont restés en contact avec la Finlande. La Galerie Husa, à Tampere (leur ville natale), fera une exposition privée de leurs œuvres, le 3 janvier 1974. Par ailleurs, ils ont reçu une invitation pour exposer ensemble, au cours du même mois, au Musée d'Art de Lahti, une ville importante du centre de la Finlande.

La vision surnaturelle et candide que Martti a du monde de Dieu (car il y a un Dieu dans le monde de Martti) est dépeinte avec des couleurs vibrantes. Il crée des paysages intimes,

personnels, presque bibliques, dans un style naïf et en se servant beaucoup d'images formelles. Au premier regard, ses toiles débordent d'une innocence enfantine... mais il y a de la satire, de la pitié et du fatalisme dans les hommes et les femmes qu'il peint et qu'il ne voit pas en tant qu'individus, mais comme faisant partie de l'humanité, soumis au pouvoir incontrôlable de la nature et du destin.

Bien que les peintures de Martti puissent être classées parmi celles des primitifs modernes, les couleurs, la forme, la composition et la lumière restent traditionnels.

De leur côté, les toiles de Jorma, réfléchies, surréalistes, sont ordonnées, lucides, célestes. Chaque œuvre ressemble à une aile d'oiseau perfectionnée à l'extrême. Dans les rêves et le subconscient de Jorma, il doit y avoir la notion d'un ordre supérieur, qu'il s'efforce d'amener au niveau de la conscience. Il explore l'infini, le temps, l'espace, tout en essayant de révéler l'âme de notre temps. Dans *Condor*, on peut voir un étrange nid écarlate rempli d'œufs de condor à côté d'une plume transpercée flottant sur un fond de ciel pur.

Pour exécuter leurs toiles, les deux frères utilisent l'huile et la détrempe, et le résultat est d'une luminosité caractéristique, surtout évidente dans les ciels de Jorma, dans ses oiseaux, ses papillons, ainsi que dans les fruits et les gazons plus verts que verts de Martti. Leur technique fondamentale est traditionnelle, et ils ont beaucoup de ressemblance avec les peintres anciens quant à l'exclusion totale des détails inutiles.

Les peintres qu'ils admirent en tant que maîtres de la technique et de la composition, sont Picasso, Ingres et Raphaël. Martti aime en particulier les œuvres de Breughel le Vieux et Jorma, les peintres hollandais.

Depuis leur arrivée au Canada, ils ont eu l'occasion de se faire connaître. Une première fois, en 1970, avec une exposition commune de leurs œuvres, à la Galerie Randal d'Ottawa, puis, durant l'automne 1972, au cours de l'émission télévisée *Saturday Review* de CBC, ils présentèrent leurs peintures et en parlèrent durant cinq bonnes minutes. Leurs projets pour l'avenir? Continuer à peindre à Ottawa, où ils ont une maison.

Suzanne SAIGAL

TORONTO

LA GALERIE GADATSY

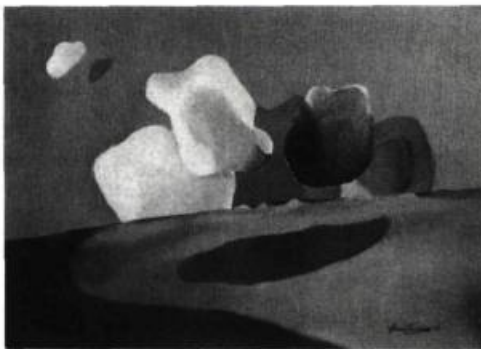
Le quartier de Yorkville, à Toronto, est déjà bien connu pour ses petits restaurants, ses maisons restaurées, ses boutiques, sans oublier ses nombreuses galeries d'art. Mais, depuis novembre 1972, c'est là qu'on peut visiter une galerie unique au Canada, la Galerie Gadatsy qui se spécialise dans les expositions de dessins.

Julianna et Stephen Gadatsy ont eu connaissance des problèmes des artistes peu connus, en particulier ceux qui s'adonnent au dessin, une forme d'art souvent mal comprise et négligée. On constate que les artistes ont rarement l'occasion d'exposer ou de vendre leurs dessins — la plupart des galeries commerciales considèrent en effet que le dessin contemporain n'est pas rentable. Néanmoins, le dessin constitue une partie fondamentale des arts plastiques bien qu'il arrive qu'un artiste, qui est un peintre excellent, puisse être un dessinateur médiocre. Il y a, dans le tracé d'une ligne, une force d'expression qui traduit, selon les besoins personnels de l'artiste, émotion et humour.

Parmi les artistes qui exposent à la galerie, nous retrouvons Ian McKay. McKay, qui est né en Angleterre, a vécu la plus grande partie de sa vie à Vancouver; il s'est installé à Toronto, il y a un an. McKay est connu professionnellement, non seulement comme artiste mais encore comme membre actif du Théâtre Canadien du Mime. Il est intéressant de relever dans son œuvre l'influence de cette autre carrière.

Nous avons remarqué qu'en principe les dessins de McKay s'intéressent à l'anatomie du corps humain. Il ne produit pas pour autant une œuvre réaliste. Au contraire, le traitement de certaines figures, qui va jusqu'à la déformation des corps, nous invite à croire qu'il se range plutôt du côté des surréalistes. *Invitation to an Opening*, illustre bien son style.

Walter Sawron est arrivé au Canada, en 1953, à l'âge de 10 ans. De 1964 à 1970, il a



18



19



20

vécu à Toronto et, pendant ce temps, il a étudié à l'Ontario College of Art où il a reçu la médaille de l'O.C.A. pour le dessin et la peinture. En 1970, il poursuit ses études à l'Institut Pratt, à New-York, où il obtint une maîtrise en enseignement de l'art (M.Sc.) et reçut une bourse pour lui permettre de continuer ses études. Sa récente exposition à la Galerie Gadatsy s'intitulait *A la recherche du temps perdu*. En dépit d'un semblant de négligence affiché dans l'étalage de journaux collés aux murs, une chaleur se dégage de ses scènes d'intérieurs. Lorsqu'on examine un dessin comme *Can't get over losing you*, on remarque l'importance du détail comme dans cette reproduction minutieuse des pages de journaux. Ce goût pour le détail se traduit encore dans ce que nous appelons un point vivant, symbole d'une présence cachée comme, par exemple, ce bocal rempli de fleurs... ou, encore, le tricycle renversé, témoin du passage d'un enfant.

Sawron a dit lui-même que son dessin n'était ni une esquisse préparatoire ni une étude, mais une œuvre complète, le but désiré par l'artiste. Et c'est là une part importante de la politique des Gadatsy: exposer des dessins d'art conçus en soi comme une œuvre.

Dans l'œuvre de Rudi Molz, ce qui nous frappe d'abord c'est la composition. Il semble même qu'à ce point de vue il ait devancé ses contemporains. Molz évite ce qui est évident, et, pour atténuer l'effet général, il se sert de papier brun. La perfection de sa technique en elle-même est une véritable joie pour le spectateur. Il faut d'abord regarder l'ensemble du dessin avant d'explorer chacune des parties, qui constitue en soi un tout. Il est difficile de distinguer un arrière-plan dans le dessin de Molz: ses œuvres, si détaillées, ont besoin de tout l'espace disponible, et son jeu du blanc au noir remplit le rôle des couleurs.

Les symboles érotiques peuplent son œuvre et expriment bien son intérêt pour la vie, pour le corps humain, surtout celui de la femme, qui rend sans cesse la vie à l'infini. La femme réapparaît encore dans son œuvre comme un être dont abuse le mâle profiteur. Son grand triptyque *The Past is made of Ashes* caractérise la psychologie qui remplit ses œuvres.

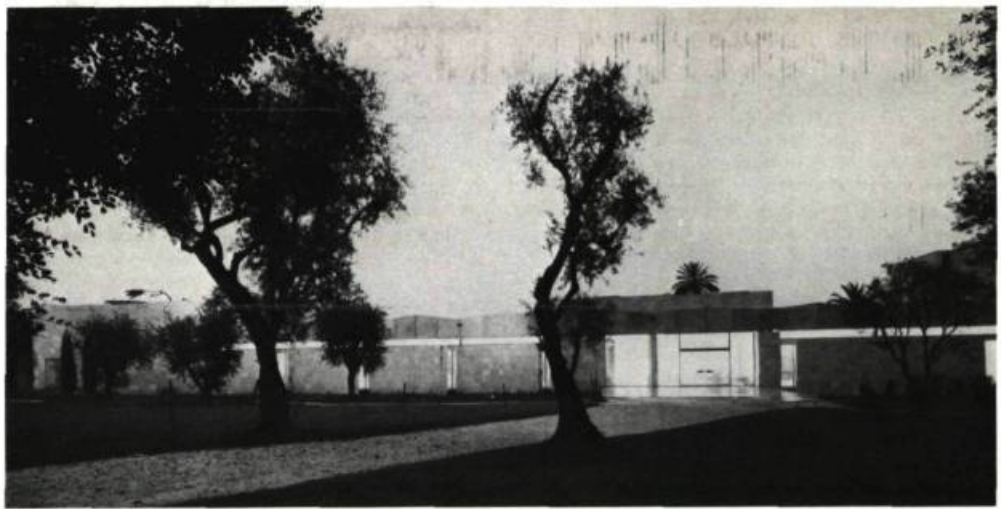
James Gordaneer, bien qu'il n'ait pas reçu une éducation formelle en art, a enseigné dans plusieurs écoles d'art, à Toronto et à l'Université de Guelph. Ses dessins, comme *Roller Derby*, évoquent une puissance qui renforce encore le contraste entre le noir et le blanc, le mouvement des lignes et surtout, la maîtrise absolue du tracé qui élimine toute ligne superflue. Une exposition de ses œuvres aura lieu au printemps.

Barbara Caruso, qui a récemment reçu une bourse du Conseil des Arts du Canada, expose ses dessins à la Galerie. Comme ses peintures, ses dessins sont nés de formes géométriques: en principe, le carré formé de hachures extrêmement délicates et subtiles; elle prépare maintenant une série à partir du carré.

D'autres artistes qui exposent à la Galerie Gadatsy: Doug Martin, qui aura prochainement sa première exposition, en même temps que John Gomes; Lenni Workman et ses dessins au crayon des objets quotidiens tels que Sink, Joe Rosenblatt, poète aussi bien qu'artiste, David Hanequend, John Eaton (voir *Vie des Arts*, Vol. XV, N° 62, Printemps 1971, p. 38 et 39) et Hagop Knoubesserian.

Les Gadatsy croient vivement en ce qu'ils font. Ils espèrent que le public se rendra compte, comme eux, de la puissance et de la valeur artistique du dessin; ils sont convaincus que les artistes qu'ils représentent contribuent d'une manière importante à ce but.

Mela CONSTANTIDINI



21. Entrée principale du Musée Chagall, à Nice. (Phot. Musées Nationaux de France)

FRANCE

LE MESSAGE BIBLIQUE DE MARC CHAGALL

Tout se peut dire sur l'œuvre de Chagall: le meilleur, le pire. Ce peintre a élaboré un univers ensorcelé au moyen d'images venues, à travers les réminiscences d'enfance, du plus profond des âges. Les thèmes qu'il y développe le hantent, l'obsèdent, lui sont congénitaux. Un monde miraculé de prolifère, rendu à une liberté dépourvue de pesanteur, légendaire et merveilleuse comme l'entend l'Orient. Proche d'un art populaire, de l'imagier d'Epinal, servi, mélange de traditions russes et juives, par une imagination polymorphe qu'aucun rationalisme ne freine. Coloriste, il bouleverse le chromatisme. Surtout, il sera, sans doute plus que Rouault, le peintre religieux du siècle. Du pire nous ne dirons rien.

Le *Message biblique*, dont il fait don à la France, comprend l'ensemble de ses travaux consacrés aux deux Testaments¹. Pour le présenter, un musée national a été construit, à Nice, dans un parc. Architecture sobre, fonctionnelle. Des salles groupent les grandes œuvres, dont une pour la Genèse et l'Exode, une pour le Cantique des Cantiques. Surtout sont réunis les travaux préliminaires, gouaches, dessins, gravures, où l'on retrouve parfois le Chagall des années 20-25, spontané, créateur de phantasmes, de mythologie, démiurge.

Chagall se défend d'avoir édifié un monument à la gloire de Jahvé. Son préfacier, Jean Leymarie², tient à lever l'équivoque, «si, dit-il, la peinture foncièrement lyrique de Chagall recèle toute entière une indissoluble teneur religieuse, au sens le plus exact du terme, la vertu d'amplification dont le principe est l'amour, cette qualité consubstantielle ne relève d'aucun dogme établi, dépend moins du sujet que de son expression, de la grâce dont la matière chromatique est empreinte». Chagall, au delà de tout œcuménisme, entend jeter un message universel, un appel à l'amour dans le sens le plus sublimé, le plus charnel aussi. Ce lieu, au bas de la colline de Cimiez, il le veut cœur d'accueil, terre de méditation, mais aussi d'effusion et, s'il le faut, de passion.

Un auditorium permet à la musique de faire écho aux œuvres plastiques, et une vaste salle permettra de recevoir des expositions issues des mêmes préoccupations spirituelles. Afin, dit Chagall, qu'en cette «Maison» viennent «les jeunes et les moins jeunes, chercher un idéal de fraternité et d'amour tel que mes couleurs

et mes lignes l'ont rêvé. Peut-être aussi y prononcera-t-on les paroles de cet amour que je ressens pour tous. Peut-être n'y aura-t-il plus d'ennemis et comme une mère avec amour et peine met au monde un enfant, ainsi les jeunes et les moins jeunes construiront le monde de l'amour avec un nouveau coloris».

Le noyau de ce musée est constitué par les 39 toiles, qui correspondent au Pentateuque, exécutées au retour de son premier séjour en Palestine, en 1931. Pendant plusieurs années, il travaillera à leur transfert en blanc et noir: une série de 105 planches qu'éditera Tériade, et que nous retrouvons à Nice. L'univers natal de Chagall affleure des thèmes bibliques, les marque de son empreinte. Une consanguinité essentielle. Œuvre onirique, certes, mais plus encore visionnaire à la façon des prophètes qui tançaient leurs coreligionnaires en ouvrant des brèches entre ciel et enfer. Par la parole. Longtemps le seul argument reconnu puisque le visage humain eut été blasphématoire. Mais Chagall, comme Soutine, Pascin, Modigliani, enfreint les tabous. Voici l'homme. C'est celui qui chante le *Cantique*, transfiguré. La chair n'est jamais évidente. C'est un support pour une autre lecture, celle du peuple de la thora et de la diaspora.

Le nouveau musée est un élément de l'infrastructure de la Côte d'Azur. A ceux consacrés à Matisse, à Léger, à Picasso, à la Fondation Maeght, il ajoute l'apport d'un peintre marginal, sans attaches avec la tradition picturale française. A 86 ans, Chagall devient, par la mort de Picasso, le doyen des peintres de la Côte, avec, pour cadet, Max Ernst. Il a inauguré, en juillet dernier, ce *Message biblique* avec enthousiasme, en compagnie d'André Malraux qui, quelques semaines plus tard, présentait son prestigieux *Musée imaginaire* à la Fondation Maeght.

1. La donation comprend: 17 grands tableaux de 2 mètres sur 3, 45 peintures à l'huile, 91 pastels, 10 huiles sur papier, 45 gouaches, 50 lavis et dessins, 105 planches gravées. 75 lithographies. Des sculptures, des bas-reliefs, des céramiques, des tapisseries, des mosaïques et des vitraux.
2. Cf. Le catalogue du musée.

Jacques LEPAGE

18. Jorma NIEMININ
Nuages.
Huile et tempéra sur toile.
(Phot. Mobile Graphics, Ottawa)

19. Martti NIEMININ
Danse de la moisson.
Huile et tempéra sur toile.
(Phot. Mobile Graphics, Ottawa)

20. Walter SAWRON
Can't get over losing you, 1973.
Fusain; 22 pces x 25 (55 cm. 85 x 63,50).

La 8^e Biennale de Paris, qui a eu lieu en septembre 1973, a retrouvé au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, les lieux qui l'accueillaient pour la première fois en 1959, après un exil au parc floral de Vincennes, en 1971. Mais, depuis, l'esprit de la Biennale a changé: au lieu de laisser à chacun des pays, à leur ministère des affaires extérieures ou à d'autres organismes gouvernementaux, le soin de sélectionner les œuvres, les administrateurs de la Biennale ont choisi dans chaque pays un correspondant qui devait soumettre à un comité international des dossiers d'artistes de moins de 35 ans¹.

Il appartenait à ce Comité de faire le choix définitif parmi les dossiers envoyés par les correspondants, façon de procéder qui a le désavantage d'éliminer de très jeunes artistes prometteurs dont le dossier serait mince en expositions et en bibliographie, et pour cause... De 25 pays seulement, une centaine de dossiers ont donc été retenus. La sélection a été faite dans une optique qui rendait compte des avatars du tableau depuis quelques années, des œuvres d'environnement, collectives ou fortement inspirées par la critique socio-politique.

Pour le Canada, la participation de Mark Prent, de Montréal, et de Colette Whiten, de Toronto, a été acquise par leurs dossiers impressionnants tant par la qualité que par l'impact de leurs œuvres. Le choix de ces deux Canadiens est une indication de l'optique qui prévalait à la Biennale. L'exposition de Kassel de 1972, *Documenta 5*, avait déjà donné le ton. Georges Boudaille, le délégué général de la Biennale, écrit dans le catalogue: « Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il y aura désormais deux catégories de critiques d'art, ceux qui auront vu Kassel et ceux qui ne l'auront pas vu, mais... » En effet, la 8^e Biennale constitue, pour qui a vu Kassel, un prolongement de cette confrontation.

Autre fait à noter: les artistes choisis ne sont plus tout à fait des représentants de pays, mais seulement des artistes qui présentent des œuvres. On a voulu ainsi éviter la concurrence entre pays, en n'identifiant dans l'exposition que les artistes, même si les pays ont été appelés à défrayer le coût des transports, des assurances, etc. Mais cette précaution n'a pas empêché la presse de parler du Français Untel, du Japonais Untel,...

Dans ce contexte, l'œuvre de Mark Prent a été remarquée et a suscité de nombreux commentaires, pas toujours favorables d'ailleurs, dans la presse quotidienne et hebdomadaire². L'intérêt manifesté par la presse tient à deux raisons, d'abord à l'effet scandaleux de l'œuvre de Prent mais aussi à la présence assidue du

Canada, depuis une dizaine d'années, sur la scène artistique internationale.

La boucherie humaine que Prent présentait dans un comptoir de *Delicatessen* a attiré l'attention des visiteurs qu'elle a, il faut bien le dire, généralement horrifiés. Il est dommage que ce soit ce côté morbide qui ait été surtout souligné. A ce sujet, on peut s'étonner que les atrocités lointaines mais réelles et dont l'actualité nous fournit constamment de multiples exemples, dérangent moins que les *suggestions* d'atrocités présentées avec réalisme! Le comptoir de Prent, où étaient exposés des morceaux de différents membres humains fabriqués avec un soin méticuleux et un vérisme étonnant, se place à l'intersection du quotidien et du psychisme, puisque pareil état n'a jamais existé que dans l'esprit de l'artiste. L'idée seule est horrible. Ce que dénonce Prent, c'est la destruction de l'homme, la dégradation de l'homme au rang de viande de boucherie.

Le sujet est-il différent de celui des tableaux de Soutine, de Francis Bacon? Sûrement pas. En ce sens, Prent est un artiste expressionniste, d'un réalisme brutal, puisqu'une *tranche de vie* quotidienne (la visite chez le boucher) se trouve illustrée au sens le plus propre qui soit. La forme même de l'œuvre, le comptoir, soulève davantage d'interrogations. En choisissant dans la réalité urbaine, technologique, un élément comme le comptoir réfrigéré, Prent se montre anti-conformiste. Ce comptoir qui, dans le réel, favorise la consommation, la gourmandise, la délectation est issu de la réalité la plus prosaïque, la moins *artistique* au sens traditionnel. Par Prent, ce comptoir devient, avec son contenu, les outils d'expression de l'artiste, au même titre que la toile, le pinceau ou bien le fer et la torche à souder pour d'autres. Par ces choix formels, Prent s'oppose à l'art des expressionnistes Soutine et Bacon, et par là seulement. La dénonciation n'a jamais été faite avec une telle violence parce que le rapport entre alimentation et destruction de l'humain n'a jamais été aussi étroit: Prent remplace la viande animale par la chair humaine; la métaphore est parfaitement ajustée. Là où l'on croit voir du foie de veau, on découvre un sein en tranches, là où l'on voit un cornichon, on découvre aussi un pénis. Dans ce cas, la substitution se trouve encore renforcée par un calembour quand Prent nomme ces cornichons *Prickles*³.

Ce qui dérange, c'est donc l'exploitation de la modernité. Persuadé de l'urgence de la dénonciation, Prent n'innove pas sur ce plan, mais s'impose comme un créateur quand il traduit cette nécessité par des moyens actuels, agressifs, parce qu'empruntés au monde de la jouissance acceptée dans le confort de l'habitude et l'usage du quotidien.

L'œuvre de Colette Whiten se place dans un contexte idéologique très parent de celui de

Prent, par la cage, l'homme en cage, la torture préparée, suggérée par la structure qu'elle expose. En effet ces assemblages de blocs de béton, de cordes, de cuir, servent à faire des moulages de parties de corps humain. Moins spectaculaire en apparence que celle de Prent, elle en est comme complémentaire. On pourrait dire que l'homme *torturé* de Colette Whiten est celui qui est ensuite mis en morceaux, puis en vente à l'étalage du *Delicatessen* de Mark Prent. Les conditions de la Biennale et des restrictions financières ont fait que Colette Whiten n'a pu présenter son œuvre, comme elle l'aurait souhaité, alors que le processus de l'œuvre incluant la durée, aurait fait partie de l'œuvre même. L'opération de moulage sur les corps humains aurait eu lieu dans le cadre de la Biennale. Les corps rasés et enduits de vaseline, en position douloureuse, et emprisonnés dans le plâtre qui sèche en se contractant, cela constitue sûrement un événement assez insoutenable. Surtout pour celui qui en est le héros, qui vit alors une sorte d'initiation, une épreuve à la fois prémonitoire et rituelle, comme en ont témoigné ceux qui l'ont vécue⁴.

A la Biennale, Colette Whiten n'a exposé qu'une structure en blocs de béton, munie des cordages qui maintiennent la pose du corps, appareils sinistres qui évoquent les machines à torture moyenâgeuses. Les diapositives projetées devaient permettre de reconstituer l'ensemble du processus et rendre à la structure toute sa force suggestive⁵.

La participation canadienne de Mark Prent et de Colette Whiten, tout à fait dans l'esprit de la Biennale, avait pour elle un caractère d'envergure indéniable, tant par le volume des œuvres que par le potentiel d'agressivité dont elles sont chargées. Désengagées de l'esthétique traditionnelle, peu d'œuvres au Canada ont exprimé avec autant de violence l'angoisse de notre temps, le destin de l'homme vu sous l'angle de la destruction, de l'anéantissement. Dans chacune des œuvres, c'est l'homme qui est au centre de la création, mais l'homme avili, au cœur d'une création de mauvais goût, comme le cinéma et le théâtre en donnent aujourd'hui des équivalents de *cauchemar*.

Laurent LAMY

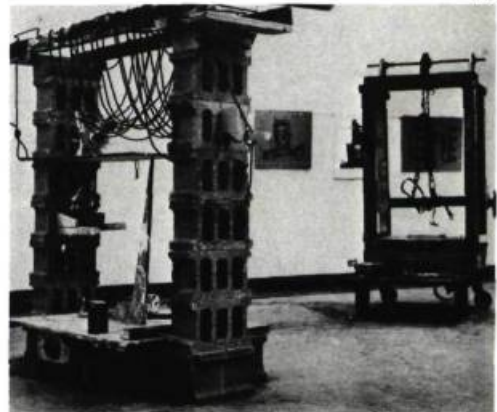
1. Certains dossiers d'artistes canadiens de talent que j'avais choisis n'ont pu être soumis. L'exposition canadienne à Paris, *Trajectoires 73*, a eu préséance sur la Biennale et présenté les œuvres de ces artistes, en juillet et août, dans le Musée même où se tenait la Biennale, le mois suivant.
2. Par exemple, Otto Hahn, dans *L'Express* du 17 au 23 septembre 1973: « Le Canadien Mark Prent, plus prosaïque (que Patrick et Anne Poirier), se prend pour un boucher qui débiterait des carcasses humaines et mettrait des sexes dans des bocaux à cornichons. Ravi, il se plante derrière son étal et sourit.»
3. Pickle: cornichon; prick: en anglais, mot vulgaire pour pénis.
4. John Noel Chandler, "Colette Whiten: her working and work", *ArtsCanada*, Spring 72, pp. 42-45.
5. Lors de mes visites à la Biennale, le projecteur ne fonctionnait pas!

22. Mark PRENT
And is there anything else you'd like, Madam?
Matériaux divers.
Toronto, Isaacs Gallery.

23. Colette WHITEN
Structures 4 et 5.
L'œuvre de gauche a été présentée à la 8e Biennale de Paris.

24. Frank STELLA
Firuzabad Variation I, 1970.
Acrylique sur toile; 120 pces x 240 (3 m. 05 x 6,09).

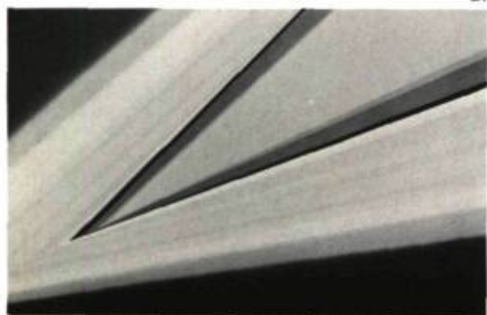
25. Hugh LEROY
Sans titre, 1973.
Structure en fibre de verre.
Ottawa, Ministère des Travaux Publics.





KINGSTON UNE SCULPTURE DE KOSSO

Pour son 300^e anniversaire, la ville de Kingston inaugurerait une sculpture de l'artiste Eloul Kosso. Mesurant 15 pieds de hauteur sur 125 de longueur, *Time* ou (an open bridge) est constitué de deux digues de ciment ayant la forme d'une proue d'un navire, digues surmontées de deux blocs d'aluminium qui convergent mais qui ne se rejoignent toutefois pas. Remarquons un rapprochement entre les œuvres de Kosso et celles de Rita Letendre qui oppose dans sa peinture des masses selon un angle propre à les faire déborder du cadre de la toile et qui nous présentait récemment une intéressante exposition à la Galerie de Montréal. (Voir à ce sujet: *Vie des Arts*, Vol. XVII, N^o 67 (Été 1972, p. 48.)



26. Rita LETENDRE
Sharav, 1973.
Acrylique sur toile; 48 pces x 72 (121 cm. 9 x 182,9).

27. Eloul KOSSO
Time (an open bridge).
Aluminium, ciment et gazon;
15 pds x 125 (4 m. 57 x 40,8).
Kingston, Ont., Coll. de la Ville.

EN BREF...

MONTRÉAL ONZE ARTISTES AMÉRICAINS

Le Musée d'Art Contemporain exposait, en novembre dernier, un groupe de 11 peintres américains qui s'inscrivent dans une continuité de la tradition créée par l'Expressionnisme abstrait, qu'ils ont prolongé en insistant « sur la prépondérance de la notion de surface comme élément essentiel d'une nouvelle intégration émotive », comme le souligne Mme Fernande Saint-Martin, dans son introduction au catalogue de l'exposition. Ces artistes constituent à leur manière une « tradition américaine ».

Les artistes suivants ont exposé quelques-unes de leurs œuvres: Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Frank Stella, Kenneth Noland, Larry Poons, Jules Olitski, Ronald Davis, Robert Goodnough, Walter Darby Bannard, Friedel Dzubas, Michael Steiner.

VINGT-HUIT PEINTRES NEWYORKAIS

A la même période, le Centre Saïdye Bronfman exposait les œuvres d'un groupe de 28 peintres newyorkais avant-gardistes. Les grandes tendances de l'art d'avant-garde américain y étaient représentées. Considérablement individualisé et personnalisé par rapport aux règles, aux écoles, détaché de ces contraintes, l'artiste est plus libre de laisser s'exprimer sa sensibilité et peut ainsi assumer plus totalement la responsabilité de ce qu'il accomplit. Au nombre des artistes invités, mentionnons: James Bishop, Arthur Cohen, Robert Durant, Ron Eddy, John Kacere, David Novros, Joan Snyder, Michael Tetherow et Lynton Wells.

AVIS AUX ARTISTES ET AMATEURS D'ART

Chaque printemps, une organisation bénévole met sur pied *La Criée des cœurs*, exposition et vente aux enchères d'œuvres d'art. On y retrouve nos artistes canadiens et, surtout, québécois, parmi lesquels émergent des noms aussi prestigieux que Ozias Leduc, Suzor Coté, Marc-Aurèle Fortin, Lemieux, Pellan, Riopelle, Jaque, Merola, Vaillancourt, Letendre, Montpetit, Lacroix et nombre d'autres, dont des jeunes aux talents prometteurs.

Cette manifestation prend, depuis cinq ans, de plus en plus d'ampleur et d'envergure étant donné l'intérêt grandissant du public. Il faut dire que les artistes vendent leurs œuvres à des prix qui semblent parfois dérisoires et que tous les profits de la vente sont versés aux fonds de recherche sur les maladies du cœur, d'où le nom de cette entreprise philanthropique.

Les locaux, les services d'impression, les encanteurs (une année ce fut Yvon Deschamps, à la Maison des Arts de La Sauvegarde), ainsi que les cocktails sont tous offerts gracieusement. Les artistes et amateurs d'art intéressés n'auront qu'à s'adresser à Mme Yvonne Lamarche, responsable du Comité des Arts de l'organisation du Chapitre d'Outremont, pour obtenir toute information supplémentaire concernant la prochaine « criée des cœurs », qui aura lieu probablement en mai prochain.

Ce sont de telles manifestations qui encouragent à la fois les artistes, les acheteurs et les amateurs d'art, et qui expriment de façon concrète la vie artistique qui anime une ville. Nous souhaitons un essor retentissant à cette heureuse initiative.

Michèle TREMBLAY-GILLON

QUÉBEC

FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA JEUNESSE

Le Festival International de la Jeunesse se tiendra du 13 au 24 août 1974 et regroupera quelque 2000 jeunes artistes, artisans et athlètes répartis à travers l'ensemble des pays francophones. Le programme des activités comprend un Village des Arts où se tiendront des démonstrations dans les domaines suivants: poterie, sculpture sur pierre, tissage, peinture, etc. Le but visé est de permettre à des jeunes de cultures différentes de se rencontrer, d'échanger des idées, de se comprendre.

Parmi les autres activités prévues, notons la musique, une rétrospective du jeune cinéma, un film-document qui rendra compte de l'esprit, de l'ambiance du Festival. Des manifestations de poésie, de chansons, de théâtre ont également été prévues, ainsi qu'un atelier de recherche sur l'Homme et son environnement et diverses compétitions d'athlétisme.

OTTAWA

UNE SCULPTURE D'HUGHES LE ROY

En novembre dernier, on inaugurerait devant le nouvel immeuble de l'administration du Ministère de la Défense Nationale, une sculpture de l'artiste Hugues Le Roy. Conçue à partir de la fibre de verre, l'œuvre mesure d'un côté 28 pieds de hauteur et de l'autre, 23, et est construite en forme d'onde sinusoïdale géométrique, revêtue d'un colorant bleu qui l'intègre bien à l'ensemble des immeubles environnants. Notons que le Ministère des Travaux Publics consacre l'équivalent de un pour cent du coût d'un immeuble fédéral à la commande d'œuvres d'artistes canadiens.

CALGARY

CÉRAMIQUES INTERNATIONALES 73

L'artiste belge Carmen Dionyse a obtenu le premier prix à l'exposition Céramiques Internationales 73, sous les auspices de l'International Academy of Ceramics et de l'Alberta Potters' Association, pour sa sculpture intitulée: *Stylite*.

WASHINGTON

EXPOSITION D'ART AFRICAÏN

Du 28 avril au 18 août 1974, la National Gallery of Art de Washington tiendra une exposition de l'art africain d'aujourd'hui. Composée de plus de 260 pièces et accompagnée de projections audio-visuelles, cette exposition est déjà considérée comme l'événement de la saison. En plus d'œuvres purement plastiques, on y présentera des films qui tenteront d'illustrer l'intégration de l'art avec la danse et la musique. Un catalogue pourvu de cartes et de photographies est disponible en communiquant avec: Information Office, National Gallery of Art, Washington D.C., 20565, U.S.A.

SÃO PAULO

LE GRAND PRIX DE LA BIENNALE

Le grand prix de la Biennale de São Paulo a été décerné à Jean-Michel Folon. Né à Bruxelles, en 1934, Folon s'intéressa d'abord à l'architecture, qu'il abandonna au profit du dessin. Ses œuvres sont empreintes d'une note mélancolique face à une sorte d'implacable destin. Il réalise des couvertures pour différentes revues, comme *Fortune*, *Graphis*, *Le Nouvel Observateur*, et collabore à plusieurs films. On lui a consacré plusieurs expositions à Paris, New-York, Tokyo, Venise et Bruxelles.