

Artplan

Volume 31, Number 124, September–Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53994ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1986). Artplan. *Vie des arts*, 31(124), 82–87.

LE SAINT JÉRÔME DE LOUIS DAVID

Louis David a été désigné comme peintre d'histoire et comme révolutionnaire. Comme peintre, chef du classicisme, il a été condamné ou admiré, selon les partis. Comme révolutionnaire, il semble avoir été mal compris. Il ne serait pas le doctrinaire étroit, le chef d'école tyrannique que l'on présentait auparavant. Ingres fut l'un de ses disciples.

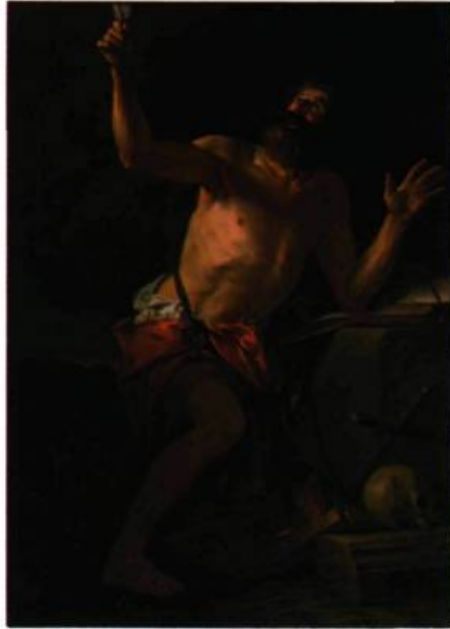
Depuis l'hiver dernier, le Musée du Séminaire de Québec expose le *Saint Jérôme* de David, déposé par la basilique Notre-Dame de Québec. Ce tableau s'ajoute à deux autres sur le même sujet, l'un de Claude Vignon (1593-1670) et l'autre de Pierre d'Ulin, daté de 1717. Il fut offert à la basilique par Henriette et Geneviève Cramail, après l'incendie de la cathédrale, en 1922. Il fut exposé au Musée du Québec, en 1974, à Rome, en 1981, de nouveau, au Musée du Séminaire de Québec, en 1984¹.

Selon des renseignements conservés au Musée du Séminaire de Québec, le tableau est entré dans la Collection du cardinal Fesch, en 1815, et y est resté jusqu'à sa vente publique, en 1845, alors qu'il fut acquis par l'artiste Nicolas Mailand, dont les demoiselles Cramail étaient les descendantes par leur mère.

Les historiens d'art semblent reconnaître qu'avec ce tableau, le grand David est né². Le *Saint Jérôme*, daté de 1780, se situe cependant très tôt dans la carrière de David, avant, par exemple, que celui-ci n'ait quitté complètement le style du 18^e siècle et bien avant l'exposition de chefs-d'œuvre d'Italie au Louvre, en 1798, qui l'ont amené à imiter le *goût pur* des statues antiques. David veut alors retourner aux principes suivis par les Grecs, le nu héroïque et les chevaux sans bride, par exemple³. La composition est sobre, sans trop de mouvement, en vertu des principes de Winckelmann⁴. La technique n'est pas encore néo-classique, bien que le volume du corps soit traité par le clair-obscur, ce qui lui donne un aspect de statue.

David était alors à Rome et subissait l'influence des caravagesques. Il faut se rappeler cependant que le maître de David, Vien, faisait travailler ses élèves d'après le modèle vivant trois jours entiers par semaine. Vien y voyait un moyen d'éviter la production «de froides images». On voit ici que David a retenu sa leçon.

Le *Saint Jérôme* date des années romaines de David (1775-1780). Rome était, depuis 1760, redevenue la Rome ancienne avec les fouilles qui s'y multipliaient. David, qui avait dit, avant son départ de Paris, «l'antique ne me sé-



1. Jacques-Louis DAVID
Saint-Jérôme, 1780.
Huile sur toile; 174 cm x 124.
Coll. Musée du Séminaire de Québec
(Phot. Pierre Soulard)

duira pas»⁵, s'y laissa prendre et commença à abandonner la manière – qu'on appelle aujourd'hui le maniérisme – de son parent Boucher. Le peintre romain le plus connu alors était Pompeo Batoni, qui s'inspirait des fresques d'Herculanum. David observait les statues, les bas-reliefs conservés au Vatican, au Capitole, dans les palais Borghèse. Surtout, il dessinait à la Sixtine et découvrait la *force musclée* de Michel-Ange.

Sous Vien, les pensionnaires de l'Académie de France à Rome devaient soumettre des études à Paris. En 1779, David y envoya le *Saint Jérôme*. Il s'inspirait des maîtres de Bologne qui avaient représenté ce saint⁶. L'Académie y admirait l'art de son pinceau «ainsi que beaucoup de vé-

rité de nature dans les parties telles que les bras, les mains et la tête, dans laquelle il y a beaucoup d'expression, mais où cependant on désirerait moins de sécheresse et un caractère plus grand et plus noble»⁷. Après cela, le style de David changea sous l'influence de ses collègues et de Raphaël, dont le raffinement lui était inaccessible au début. Les ombres disparurent peu à peu et la ligne devint plus déterminante.

Dans le tableau du Musée du Séminaire, saint Jérôme est présenté dans un grand dépouillement, avec quelques-uns de ses attributs. La plume symbolise son don pour la traduction des Écritures. On lui doit, en effet, la traduction, à partir des textes hébreux et grecs, de la bible en latin connue sous le nom de *Vulgate*. La lumière du tableau a une présence irréelle, spiritualisante. Venue d'en haut, c'est la lumière de la foi. Les accessoires sont limités à l'essentiel, et la composition sur une grande diagonale, contribue à dématérialiser le corps du saint par son caractère asymétrique. La retenue dans la touche, dans la palette colorée, réduit les moyens en faveur d'une théâtralité en accord avec la grandeur du sujet. A son meilleur dans ce tableau, cette théâtralité, propre aux œuvres de David de cette période, campe un *Saint Jérôme* dont la force arrive à nous toucher. La composition, tout à fait originale, avec le gros plan sur le personnage du saint emplissant, les bras levés, tout l'espace de sa stature colossale, impose l'idée de la stature spirituelle exceptionnelle de saint Jérôme.

1. Au Musée du Québec, à l'Exposition Le Diocèse de Québec, 1674-1974; à l'Académie de France, à Rome, à l'Exposition David et Rome; au Musée du Séminaire de Québec, dans le cadre d'une exposition conjointe avec le Musée du Québec, au cœur de l'Église canadienne, Le grand héritage.
 2. Voir Schnapper, *David, témoin de son temps*, 1980, p. 44, et Hauteœur, *Louis David*, 1954, p. 43 et sqq.
 3. Cependant, les harnachements n'existaient pas dans l'art grec: les bronzes qui les formaient ont disparu des bas-reliefs.
 4. David a recouru aux modèles antiques reproduits par Winckelmann dans ses *Monumenti antichi*.
 5. Louis Hauteœur, op. cit., p. 31.
 6. L'exposition des Trésors du Vatican, présentée récemment au Musée des Beaux-Arts du Canada, comprenait au moins un *Saint Jérôme*, ce qui rend cette influence manifeste.
 7. Ibid., pp. 42-43.
- N.D.L.R. À l'occasion de notre trentième anniversaire, nous sommes heureux, sur le même sujet, de renvoyer le lecteur à un article de notre premier directeur, Gérard Morisset, qui fut, à Québec, l'inventeur de la *Vision de saint Jérôme*. Une reproduction du tableau accompagne l'article, dans *Vie des Arts*, 1, 3, 23 (numéro de Mai-Juin 1956).

Carolle GAGNON

LE Y DES FEMMES DE LA RUE DORCHESTER, A MONTRÉAL (Exemple d'ornementation citationnelle)

Vers la fin de juillet 1985, deux artistes, Hubert Simard et Claude Morin, terminent un projet de peinture en trompe-l'œil à l'entrée principale du YWCA de la rue Dorchester.

Ironiquement, l'aventure avait débuté par un projet qui avait été présenté au Y des hommes, de la rue Stanley, et qui avait avorté. Ce projet consistait à mettre en valeur l'entrée secondaire de ce bâtiment qui est beaucoup plus employée par les usagers que l'entrée principale. L'intervention ne pouvant se matérialiser, les deux artistes, déterminés à ne pas laisser tomber leur ambitieux projet de transformation architecturale, réexaminent les données du problème. Il leur faut une bâtisse, plus que banale et publique. Ils aboutiront avec une maquette qu'ils iront proposer pour l'entrée du YWCA. Il fallait refléter le côté dynamique de ce lieu féminin d'échange. Leurs clientes ne désiraient pas une intervention violente qui serait de nature à susciter de trop forts débats idéologiques; elles voulaient que toutes les utilisatrices se reconnaissent dans cette œuvre. Nous avons donc, d'un côté, des artistes qui veulent faire, sur un édifice banal, une intervention majestueuse, et, d'un autre côté, des clientes qui désirent une façade reflétant leur engagement féministe.

Le résultat: sur le devant d'un édifice de briques d'une banalité exemplaire, une façade en trompe-l'œil architectural est peinte. La partie qui sert à recevoir l'ouvrage est apprêtée de sorte que sa surface soit lisse. Le tout occupe une superficie d'environ neuf cents pieds carrés. Deux colonnes cannelées, surmontées de chapiteaux composites, encadrent l'ensemble. Elles sont posées sur des bases imposantes. Les colonnes sont reliées entre elles par une frise aux motifs en pointes de diamant. Les fenêtres reçoivent de nouveaux cadres; celles du bas sont surmontées de frontaux. Des dalles de marbre couvrent le reste de l'espace délimité. Les couleurs choisies sont le rose et le gris, qui se combinent en une infinité de teintes.

Les éléments présentés n'indiquent pas une unité de temps. Les artistes ont puisé dans l'architecture immédiate de Montréal les modèles de leur reconstruction. Certains détails viennent de la façade de la rue Stanley. Les chapiteaux sont inspirés d'exemples relevés sur des édifices du Vieux Montréal, le fût des colonnes est copié sur celui de la banque située à l'angle des rues Sainte-Catherine et Crescent. L'unité établie est d'abord ponctuelle et géographique: ces formes nous sont familières parce qu'elles sont présentes dans notre environnement im-

médiat. L'unité se trouve ensuite fragmentée entre plusieurs références. Il faut faire appel à la connaissance historique. Sommes-nous en face de symboles qui rappellent l'éclectisme – post-moderne ou du 19^e siècle –, le style victorien, les grandes périodes grecques et romaines? Il ne faut pas oublier que les stratégies de mise en valeur d'un mouvement se conduisent souvent par la citation d'œuvres de pairs. (Les œuvres dites post-modernes se citent les unes les autres, elles ne sont pas en cela différentes des œuvres modernes.) Ces échos, liés à des périodes disparates, ont en commun le fait qu'ils rappellent tous des institutions publiques, tout comme le YWCA. Mais qu'est-ce qui indique que ce travail est plus qu'un empilement de clichés servant des fins réactionnaires? Verrons-nous, dans l'utilisation des colonnes, le emploi d'un symbole patriarcal du pouvoir?

Préférons-nous y déceler un hommage à la femme jeune et adulte, par l'emploi des styles ionique et corinthien qui, contrairement au dorique, leur étaient parfois associés. Hors de son contexte original, la citation flotte et semble vaciller selon les courants d'air du temps. De ce point de vue, un emploi exhaustif de la citation devrait logiquement pencher du côté du pouvoir en place (le cou-

rant d'air le plus fort). A moins qu'il n'indique son jeu dans les réseaux de références diverses. Ce jeu est porté (dans l'exemple qui nous concerne) par le moyen utilisé lui-même (ici la peinture), et par l'emploi de la couleur et d'un motif, celui du marbre. L'ambiguïté des motifs s'éclaircit par leur relation dans un nouveau contexte. Cette façade est un trompe-l'œil architectural, et c'est cette évidence qui amorce l'espace de distanciation nécessaire à l'interprétation des symboles employés. Nous ne sommes pas en face de vraies colonnes mais de leur représentation réinterprétée, révisée. A cet égard, la remise en question du symbole de la colonne se manifeste par la couleur rose. Mais n'y a-t-il pas risque de retomber dans le piège; sommes-nous devant une enfilade de clichés se supportant les uns les autres? N'est-il pas pernicieux de confirmer de nouveau le rose comme valeur de représentation du féminin... Aucune norme ou convention n'est immuable, et si la perception du signe *colonne* est altérée lorsque peint en rose, les connotations rattachées à cette couleur doivent aussi indubitablement se transformer lorsqu'elles se matérialisent en colonne. Lorsque le rose, couleur du féminin, et la colonne, symbole de pouvoir, se rencontrent sur le terrain *factif* de la peinture, elles montrent et, de ce fait, dénoncent le jeu des conventions. Ces deux clichés, devenus simulacre de ce qui est construit, révèlent le problème de l'appartenance à un lieu commun. Leur rencontre incongrue pointe vers l'histoire qui les a faits clichés. C'est une mise à jour des procédés. Le motif des dalles de marbre le répète. En réalité, ce type de marbre se retrouve à l'intérieur des halls plutôt que plaqué à l'extérieur du bâtiment. Cette inversion de l'intérieur vers l'extérieur peut être perçue comme un truc de forme qui

sert à indiquer que l'on joue avec les codes, ou encore, être comprise comme une métaphore de la condition féminine. Non pas une résolution ou une proclamation, mais l'énonciation, par voie métaphorique, de la force des jeux d'association dans l'imaginaire.

Évidemment, on pourra toujours avancer avec justesse l'argument que ce trompe-l'œil en hommage au dynamisme des femmes a été peint par deux hommes, ce qui souligne une fois de plus la difficulté des lieux communs. Les artistes ont d'ailleurs signé en façade: H. Simard et C. Morin, sans doute une tentative visant à camoufler, de façon maladroite, le malaise. On pourra aussi, avec justesse, soutenir que cette volonté de consacrer le grandiose et le majestueux à des connotations patriarcales. Que cet effort pour mettre sous les yeux le problème féminin dénote plus la dangereuse route vers le semblable qu'un chemin vers l'égalité. Problème qui est central à l'idéologie féministe et scinde souvent le clan en deux.

L'impossibilité de trouver le niveau absolu d'un lieu commun, la trace exacte d'un cliché, voilà ce qui permet de mettre en scène leurs illusions fragmentaires. On ne croit plus à un réel absolu. Il le fallait pour croire, par exemple, au bien-fondé d'un style international. Du coup, on ne peut donc croire à une illusion absolue. Le réel et l'illusoire, deux références essentielles à toute entreprise de communication, se trouvent fragmentés. Ils ne s'opposent plus, ils forment un corps discontinu. L'architecture, le féminisme, la peinture, la société patriarcale, s'offrent en trompe-l'œil. Sous nos yeux, c'est la parodie du politique qui est posée.

Mireille PERRON

2. Façade du YWCA, rue Dorchester (Phot. Hubert Simard)



CINÉMA

L'ANNÉE DU NOIR ET BLANC AU CINÉMA

Partagé entre l'art et l'industrie, le cinéma n'a jamais été aussi mal en point depuis quelques années. Les grands noms disparaissent un à un, et les rares survivants d'une époque fertile s'apprentent à en faire autant, réduits au silence parce qu'ils ne trouvent plus les moyens financiers de mettre leurs désirs en images. L'argent, le «sale argent» dénoncé par Bresson, achève son travail de sape et de corruption, et les nouveaux nababs qui se succèdent à

un rythme accéléré à Hollywood et ailleurs dans l'espoir d'y faire rapidement fortune imposent leur loi et leur philosophie du Veau d'or. Les meilleurs *jeunes* cinéastes qui s'y frottent y perdent jusqu'à leur talent, réalisant des films sans personnalité et vides de tout contenu, comme s'ils semblaient répondre à quelque mot d'ordre visant à distraire le spectateur de l'essentiel, à neutraliser en lui toute forme d'esprit critique.

Aussi, l'agitation fébrile des *forces de l'ordre* en tous genres qui encadraient les multiples activités du 39^e Festival de Cannes¹, pour contrer quelque possible manifestation terroriste, paraissait dérisoire. En uniforme ou en civil, moustachus, musclés ou bronzés, tous, jusqu'aux membres des services secrets (eh oui!) de tout acabit, arborant la badge réglementaire du Festival, tels des Rambo d'opérette, faisaient leur propre cinéma, figurants d'un mauvais film concocté par d'autres.

Dans cette optique, en face de cette mise en scène qui permit au cinéma de descendre dans la rue, et même si, bizarrement, son mode de production n'échappe pas à tout un réseau de contradictions, le film de Tarkovski, *Le Sacrifice*, a des accents prémonitoires. Et ce n'est pas un hasard s'il s'agit de l'un des rares films intelligents de la Compétition officielle. Et ce n'est pas non plus un hasard si Tarkovski avait partagé avec Bresson (pour *L'Argent*) le Grand Prix du cinéma de création, en 1983.

Par la profondeur de son propos, par la rigueur de sa démarche et par sa poignante beauté formelle, ce film s'impose comme une œuvre majeure: les images d'une bonne partie de la production cinématographique pâlisent soudain devant un film aussi maîtrisé, nous ramenant à l'essentiel. A travers le débat intérieur de son personnage principal (un écrivain, incarné d'une façon convaincante par Josephson), qui n'est pas sans évoquer l'univers tourmenté des héros de Dostoïevski, et sur le mode de la parabole, Tarkovski nous fait part de son désespoir à l'égard d'un monde à la dérive, menacé par le nucléaire, évoqué ici d'une manière très forte, comme un cauchemar, avec une économie de moyens remarquable. A l'image du personnage frappé d'un malaise, comme cloué au sol par l'aide d'un *mauvais ange*, le spectateur bascule rapidement, sans s'en rendre compte, de la réalité au cauchemar – vécu comme réalité –, adhérant au propos que Tarkovski déploie, comme entre parenthèses, en de longues séquences autonomes. Jusqu'à la finale, sacrificielle, superbe et forte, qui n'est pas sans évoquer le potlatch des Amérindiens, poussant le héros à répondre



3. *Thérèse* d'Alain CAVALIER

à l'appel de ses rêves... Bref, un cinéma de visionnaire fondé sur le dépouillement de l'image et qui, sur une trame sonore particulièrement subtile et fouillée, n'en propose pas moins une redécouverte de la valeur du silence et un retour aux origines (Au commencement était le verbe...).

Thérèse, d'Alain Cavalier, constitue une autre de ces belles leçons de cinéma fondées sur une remarquable économie de moyens. Quelle audace que de vouloir illustrer la vie de Thérèse Martin, jeune Carmélite de Lisieux canonisée en 1925, et de présenter ce film dans le cadre du Festival, parmi des films qui tentent de camoufler leur vacuité sous un déluge de technologies, de cascades et de gadgets de toute sorte! Et pourtant, quelle efficacité dans ce dépouillement, dans cette volonté de ne retenir que l'essentiel! Sa réussite exceptionnelle, dépassant Bresson sur son propre terrain, tient à la qualité des dialogues, rigoureux, authentiques, révélant sans mièvrerie la nature des rapports amoureux de la jeune Carmélite avec le Christ, à la maîtrise de la mise en scène et de la caméra qui en arrivent à faire oublier que le film se déroule pour l'essentiel comme en aplat devant un mur gris avec des comédiennes inconnues.

Ce n'est donc pas un hasard, non plus, si plusieurs des meilleurs films présentés à Cannes, cette année, étaient en noir et blanc. Comme *Down by Law*, de Jim Jarmusch, qui se distingue, lui aussi, par sa sobriété: trois personnages marginaux cernés par la caméra de Robby Muller (le caméraman de Wenders pour *Paris, Texas*), sur une musique de John Lurie qui incarne d'ailleurs l'un des trois personnages à l'écran, dont la moitié de l'action se passe à l'intérieur de la cellule d'une prison. Et pourtant, quel plaisir à travers cette simplicité, à travers les vertus retrouvées du cinématographe...

Dès lors, comment parler des autres films? *Fool For Love*, de Robert Altman, vaut le déplacement, dans la mesure où il prolonge pour le plaisir du plus grand nombre la lecture d'une certaine Amérique amorcée par Wenders, à travers l'œuvre de Sam Shepard et par l'intermédiaire de l'acteur Harry Dean Stanton (et, fait inusité, de Shepard lui-même, assez convaincant à l'écran). Dès le premier plan, qui salue brillamment *Paris, Texas*, et tout au long du récit, qui renvoie aux divers points de vue des personnages avec leur part de fantasmes, les références cinématographiques sont bien assimilées et intégrées, permettant une

lecture du film sur un double plan. Pour sa part, Scorsese redécouvre le plaisir de filmer, dans *After Hours*, un brillant divertissement fondé sur l'absurdité kafkaïenne et qui constitue un hommage à peine voilé au meilleur Hitchcock... Par contre, *Color Purple*, de Spielberg, choisi ici parmi d'autres titres, est représentatif de cet abaissement du cinéma aux raisons de l'industrie et de son idéologie: œuvre fade où sont neutralisées toutes les valeurs, où est désamorcé le véritable problème des Noirs aux USA, à la mesure même de la musique sirupeuse de Quincy Jones, à l'esthétique pompier comme on n'osait plus l'imaginer, sous le prétexte douteux de vouloir véhiculer à tout prix une image positive...

A cet égard, *She's Got a Heart*, de Spike Lee, est cent fois plus pertinent que cette mélasse colorée de Spielberg. Produit avec un budget dérisoire, tourné en noir et blanc avec et par des Noirs, il s'agit d'un marivaudage brillant, moderne, qui s'inscrit admirablement dans cette volonté positive, tout en témoignant d'une bonne culture cinématographique.

Avec *Le Déclin de l'empire américain*, de Denys Arcand, ce film fut l'une des révélations de la Quinzaine des Réalisateurs qui a éclipsé cette année, et de loin, les autres sections parallèles du Festival. Marivaudage à la québécoise, avec ses propos crus sur le sexe, avec des séquences franchement hilarantes et d'autres plus gênantes, le film d'Arcand est une comédie brillante à l'ironie mordante, illustrant habilement, à l'aide d'un montage en parallèle, la vaine confrontation entre les sexes. Un film intelligent, mais peut-être un peu facile de la part du réalisateur de *Réjeane Padovani*...

De l'ensemble des sections parallèles, assez faibles cette année, comme ce fut le cas pour *Un certain regard*, on retiendra donc, dans le désordre, outre les films de Lee et d'Arcand, des titres comme *Sorekara*, de Y. Morita, une splendeur visuelle qui n'est pas sans évoquer Gauguin, dont l'action se déroule dans le milieu bourgeois occidental du Japon du début du siècle; *Giovanni senza piersi*, de Marco Colli, exploitant un décor superbe sur une idée géniale (dernier descendant d'une grande famille déchue et vivant, à Rome, dans quelques pièces du château ancestral dont il a l'usufruit, un être un peu simplet découvre par hasard un manuscrit de Léonard de Vinci évoquant une «machine volante», si bien qu'un jour, contre

toute attente... son rêve deviendra réalité); *La Femme du traversier - La Rivieraine*, d'Amadeo Fago (Italie), qui renoue d'une façon émouvante avec la tradition fellinienne du néo-réalisme italien; *Sid and Nancy*, d'Alex Cox (G.-B.), un peu brouillon et excessif comme il se doit pour un sujet pareil (Sid Vicious et les Sex Pistols) et bien servi par de jeunes comédiens talentueux; *Soldat inconnu*, de Rauni Mollberg (Finlande), dénonciation humaniste de l'absurdité de la guerre et de sa logique implacable, à travers le cheminement de quelques jeunes soldats embarqués malgré eux dans la tourmente, et qui a le mérite d'imposer progressivement son point de vue sans verser dans le militantisme pacifiste balourd; *Bélaire, The Cajun*, de Glen Pitre, premier western cajun qui a l'intelligence, étant donné le genre, de ne pas se prendre au sérieux, tourné avec la complicité bienveillante de Robert Duvall (de la Sundance Film Institute) et qui aurait fait bonne figure en Compétition; et, à un degré moindre, des films comme *40 m² Deutschland*, de Tefvik Basser (RFA), belle leçon de cinéma (un ou deux personnages cernés dans un lieu clos), malgré l'ambiguïté de sa portée; *Cactus*, de Paul Cox; *Working Girls*, de Lizzie Borden (USA), relatant sur le mode de la fiction, la journée d'une prostituée dans une maison close de Manhattan, et qui n'échappe pas à une certaine théâtralisation du fait de la condensation des anecdotes et des situations cocasses; et, pour finir en beauté, *Noir et blanc*, de Claire Devers (France), effectivement filmé en n/b pour illustrer les rapports sado-masochistes qui s'établissent entre deux hommes, un Noir et un Blanc, à l'occasion de séances de massage. Rien de vulgaire dans cette œuvre superbe, inspirée d'une nouvelle de Tennessee Williams. Remarquable aussi par sa façon d'éviter de montrer la violence physique qui, mêlée au plaisir, est pourtant le sujet dominant de ce film qui s'est déjà distingué dans plusieurs festivals et qui a terminé celui-ci en beauté.

1. En mai 1986.

Au palmarès: Grand prix spécial du jury, *Le Sacrifice* (Tarkovski); Prix du jury, *Thérèse* (Cavalier); Prix de la mise en scène, *After Hours* (Scorsese); Caméra d'or (1er film), *Noir et blanc* (Devers); Prix de la critique internationale/Fipresci, *Le Sacrifice* (Tarkovski) et *Le Déclin de l'empire américain* (Arcand); Palme d'or du Festival, *The Mission* (Joffé) !!!

Gilles MARSOLAIS

SCÉNOGRAPHIE

UNE ARCHITECTURE DES SENS

À la reprise du *Titanic*¹, de Jean-Pierre Ronfard, par Carbone 14, Gilles Maheu s'exprimait ainsi: «La scénographie est, pour nous, une écriture, une parole; c'est une expression vitale, pas de la décoration. Il s'agit, en fait, d'une tentative de définir un nouveau pays par l'environnement de l'homme...» Ce nouvel espace qui propose d'autres matières visuelles, d'autres textures et d'autres sonorités, s'ouvre à l'intégration des langages artistiques entre eux. Ainsi, la performance théâtrale, amalgame de l'image, du mouvement, de la lumière et du son, concrétise une osmose des sens dans l'installation scénographique.

Pour introduire le lecteur dans un tel laboratoire des sens et des émotions, j'ai songé aux dernières productions de Fortier-Danse-Création² et d'Opéra-Fête³.

Avec *Chaleurs*, Paul-André Fortier actionne davantage le moteur de sa création, c'est-à-dire qu'il pousse encore plus loin le concept visuel de la danse dans l'installation. De sorte que le concept visuel surgit du créateur avant la chorégraphie. L'image dans l'espace est à ce point prioritaire chez Fortier qu'il s'interroge sur son tempérament fondamental: «Suis-je un artiste visuel ou un artiste du mouvement?»

À sa façon, Pierre-A. Larocque ne se pose pas la question puisqu'il s'incorpore de plain-pied dans le théâtre expérimental où l'installation intègre la lumière, le son, le mouvement, l'écriture, en vue de la performance d'acteurs. Fortier parle de son processus de création en di-

sant: «Je crée le lieu avant l'action ou l'image avant l'action»⁴.

En première partie de *Chaleurs*, *Mirage* introduit le public dans un univers d'émotions doublées: un désert de papier (quelques vraies roches de calcaire, plusieurs roches fictives de papier formant nuages, œufs et ca-deaux) installe un îlot éphémère surprotégé par le romantisme (entre autres, les magnifiques robes vaporeuses et sonores en papier des danseuses) et l'égoïsme. L'amour et la dérision de l'esthétisme sont poussés à outrance. Les cœurs de pierre sont mus par leur générosité calculée. Le rythme lent de *Mirage* provoque des affrontements à la suite desquels les humains délimitent leur territoire. Les comportements ridicules et dédoublés démontrent le jeu social des personnalités: la poule possessive au milieu de ses œufs et le bébé éléphant buté par ses roulades.

Dans la deuxième partie, *Chaleurs*, les corps s'assemblent et se rassemblent dans un rythme serré, proche de l'essoufflement. L'amplitude de l'instantané produit des sensations fortes. Cette danse à l'état d'urgence entretient l'essoufflement sous un plafond compresseur. Les impressions du spectateur proviennent de l'image en cinémascope.

Autres séquences, autres images, *Ultraviolet*⁵, de Larocque, est une suite de neuf rêves fragmentaires dont la tapisserie performante bouge à la façon des miroirs rotatifs du kaléidoscope. *Ultraviolet*, œuvre centrée sur la double figure mythique du père (Freud et Hitler), montre

l'enfance de Freud et sa phobie du train, son voyage de Vienne à Londres, la montée tragi-dérisoire du nazisme, un défilé sur le mode lunaire transposé en poursuite fantastique, et une noce humoristique.

Larocque dit de son œuvre: «Mais tout ceci n'est que fiction. Importent davantage les corps, les voix, l'espace, la lumière, la musique, la couleur... puisqu'il s'agit d'une chorégraphie doublée d'une performance dans une installation; d'un concert dans la jungle des sens»⁶.

Un tel univers éclaté emprunte la voie du multidisciplinaire dans laquelle le créateur va au-delà de l'image esthétique, à cause des textes choisis, de l'expérimentation du son, du mouvement décortiqué en séquences filmées avec des acteurs qui sont plus que des interprètes. Ils deviennent des peintres, des sculpteurs, des chorégraphes, des mimes de l'espace sous l'œil orchestrateur du metteur en scène⁷. «La performance dans l'installation me fait rêver à un espace libéré et transformable»⁸. Pour lui, la performance est l'art le plus permissif, celui qui présente le moins de contraintes, tandis qu'au théâtre, la représentation a des limites plus strictes. Dans son théâtre de la sensualité, Larocque se situe entre la peinture cinématographique de Bob Wilson et la peinture mouvementée et dérisoire de Pina Bausch. Son travail de création sur les sens décloisonne tous les interdits. L'odeur (les cheveux brûlés), le toucher (les scènes découpées au ralenti), l'œil (le noir et la lumière ultraviolette) participent à l'opéra-fête des sens.



4. FORTIER DANSE CRÉATION

Chaleurs.
(Phot. Dominique Durocher)

Pour Larocque et Fortier, la fête des sens est déclenchée par le spectacle. «Je fais du spectacle comme on expose ses tableaux. Je ne crée pas uniquement de la chorégraphie et de l'installation. Je ne crée pas du multidisciplinaire, à cause de la vidéo et de la technique dont je me préoccupe moins»⁹.

Par contre, Larocque va plus loin dans la totalité du spectacle: «Je fais plus que du show parce que je suis un créateur; au départ, un écrivain, qui intègre tous les arts dans la performance»¹⁰. Et la performance est riche de compter parmi ses créateurs Larocque, Fortier, Maheu, Ronfard, Perreault et les autres...

1. L'œuvre a été créée en juin 1985, en plein air, lors du Festival de Théâtre des Amériques. La reprise eut lieu à l'Espace Libre, en mars 1986.
2. *Chaleurs* de P.-A. Fortier fut créée, en mars 1986, dans la Salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM.
3. *Ultraviolet*, de P.-A. Larocque, fut créée, en avril 1986, à l'Auditorium du Pavillon LaFontaine de l'UQAM.
4. Interview avec Fortier, le 8 mai 1986.
5. L'avant-dernière séquence de *Splendide Hôtel*, de Larocque, créée en 1984.
6. Citation de Larocque extraite du programme d'*Ultraviolet*.
7. Larocque décrit son évolution à partir de l'écriture qui l'a amené au théâtre et, ensuite, à la performance.
8. Interview avec Larocque, le 9 mai 1986.
9. Interview avec Fortier, le 8 mai 1986.
10. Interview avec Larocque, le 9 mai 1986.

Luc CHAREST

BIENNALE

POUR UNE DENTELLE CONTEMPORAINE

La tapisserie contemporaine s'est libérée de sa fixation au mur et de ses complexes depuis que les institutions artistiques la traitent comme un art à part entière, lui organisant des biennales tant à Lausanne qu'à Montréal. Les associations péjoratives qui l'inhibaient (ouvrage de dame au petit point, tapisserie rimant avec pâtisserie...) ont été défaits par de monumentales pionnières, qu'elles aient nom Abakanowicz, Jagoda Buiv, Beauchemin ou Rouseau-Vermette.

Par contre, on ignore généralement qu'il existe une dentelle contemporaine qui a émergé en Tchécoslovaquie dans les ateliers de Prague: ceux par exemple de Marie Vavková, de Ludmila Kaprasová ou d'Eva Fialová. Elle jouit depuis 1976 d'un regain considérable à Paris et à Bruxelles, où elle acquiert ses lettres de noblesse comme moyen d'expression artistique. Une Commission internationale regroupe une trentaine de pays. La deuxième biennale internationale de dentelle contemporaine s'est tenue à Bruxelles, en novembre 1985. Vingt-deux pays participants avaient envoyé 372 dossiers dont 42 furent retenus. La seule exposante pour toute l'Amérique du Nord a été une Québécoise, Marie-Andrée Brière, l'organisatrice de notre première biennale nationale qui a eu lieu au Musée d'Art de Saint-Laurent¹.

En me rendant la voir, mon esprit flottait quelque part entre les napperons au crochet de mes grands-mères et les filets de pêcheurs bretons, entre l'écueil des idées fausses et l'aspiration juste à l'œuvre de grand format qui dépasse la répétition des pratiques traditionnelles pour véritablement créer à partir d'elles. Attente déçue, il faut bien le reconnaître, car les pièces exposées demeurent des miniatures décoratives appliquées sur un fond, encadrées, dos au mur. La majorité des sujets sont empruntés aux genres picturaux: portraits (*Visiteurs*, *Négritude*), paysages (*Une année en saison*, de Gisèle Gélinas), figures florales ou animales (*Naissance*, de Wilda Dubé-Lewis, *Un vent d'Est*, de Lynne Michiels). Quelques compositions abstraites s'inscrivent dans le sillage du Constructivisme cubiste (*Volumes*, de Georgette Garnet) ou des arabesques végétales modern style, comme la *Suite et variations* de l'Atelier National de Dentelle Contemporaine, la seule pièce qui tente d'outrepasser les limitations dimensionnelles en articulant sept panneaux pour former un paravent de 1 m 50 sur 2,2.

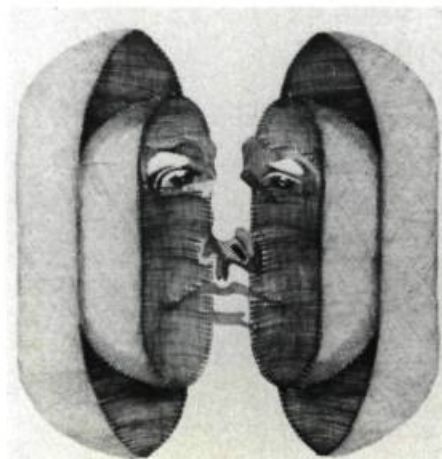
Ce n'est pas en suivant cette voie d'emprunt pictural que la dentelle peut trouver sa voie propre mais bien en

exaltant ses caractères spécifiques: transparence, légèreté, structure réticulaire par entrecroisement de points et nouage des fils. Le détail du travail exposé prouve bien que les dentellières les maîtrisent techniquement. Reste à les magnifier. Le *Verglas*, de Guylaine Coutu (19 cm sur 4,3) pourrait être la maquette d'une suspension réussie, forte dans son équilibre et délicate par sa texture. Il en va de même, entre autres, pour l'*Aspiration*, en fil métallisé, de Marie-Andrée Brière. L'usage de la couleur est également une innovation à exploiter (*Profondeur*, *Ressac*).

Cette première biennale marque un pas nécessaire en faisant le point sur l'état présent de la dentelle au pays. État provisoire si toutes les dentellières ne se sont pas exposées. Elle aura atteint son but si elle suscite l'intérêt de quelques élèves des Beaux-Arts; si elle encourage les recherches sur ce moyen d'expression dans des ateliers où une équipe travaille collectivement plusieurs années à résoudre les problèmes de tension et de manipulation que pose certaine pièce pouvant atteindre 6 m de haut sur 2 de large, tout en respectant le concept créateur, comme on le fait à Prague.

1. Du 19 janvier au 27 avril 1986.

Monique BRUNET-WEINMANN



5. G. GRANET
Visiteur. 44 cm x 46.
(1^{ère} mention Fil d'Or 1986)

LE GRAND PRIX DES MÉTIERS D'ART, 1986

Pour une troisième année consécutive, le Grand prix des métiers d'art de la Banque d'Épargne a pris l'affiche à la Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges¹. Le succès antérieur de cet événement marquant dans le domaine des métiers d'art, a incité un plus grand nombre d'artisans à participer au concours. Ils furent, cette année, trois cents à soumettre un dossier; trente ont été retenus.

Le thème de l'exposition: la ligne. Utilisée comme motif décoratif ou comme élément de structure, elle en est le dénominateur commun. Dans le triptyque de Martine Nachbauer, le jeu des lignes horizontales et verticales, obtenu par l'ourdissage et la trame de fibres de laine et de lurex noires et blanches, crée des effets optiques ambigus. Chacune des trois pièces est tissée sur un métier de basse-lice et représente un agrandissement, comme vu à la loupe, d'une parcelle de la pièce précédente. Pour le décor de son plat, en faïence et aux contours chantournés

à certains endroits, Michel Viala compose, à partir de lignes, des formes géométriques abstraites de couleurs pastel.

Dans les diverses techniques artisanales présentées, tels que la céramique, le textile, l'ébénisterie, la reliure, le plexiglas, le verre, et autres, on trouve des pièces d'une grande qualité tant sur le plan plastique qu'esthétique, mais dans lesquelles la forme demeure assez sclérosée. Seul le domaine de la joaillerie se distingue par une recherche et une expérimentation formelle plus accentuée et par la multiplicité des matériaux employés. On pouvait y voir des œuvres beaucoup plus imaginatives comme, par exemple, la broche-contenant d'Antoine Lamarche, qui a mérité le troisième prix. Constitués d'un amalgame d'argent, de vermeil, de tourmalines et de zircons, les cinq tubes de la broche, reliés par de fines pièces d'argent, sont des contenants individuels fermés au bout par des capu-

chons dévissables. Par ailleurs, le motif linéaire de la partie supérieure du bracelet en argent, nickel et bronze de Claudette Hardy-Pilon, obtenu par le procédé de la photogravure, rappelle les constructions en noir et blanc de Vasarely. L'ordonnance des formes, dérangée par la courbure des limites des carrés, produit des distorsions qui donnent l'impression que le motif bouge, s'agrandit, ondule, se rétrécit... Très design et sculptural, le bol en argent sterling de Kye Yeon Son, transpercé par trois tiges de cuivre qui servent à la fois de support et d'élément décoratif, suscite une certaine réminiscence des styles Bauhaus et Art déco. Il en fait une interprétation très personnelle et actualisée.

Deux autres prix ont été attribués par le jury. *Variations sur deux lignes*, un blouson assorti à un manteau kimono, en chenille de velours et en lurex, dans des teintes de bleu et de violet, de Rosie Godbout, a reçu le premier prix. Le deuxième est allé à Lise Dubois pour *Les Fêtes solaires*, une reliure d'art, en veau traité à l'aniline noire sur laquelle on retrouve quelques éléments paysagers, il va sans dire très épurés; une mince lamelle de peau de chèvre symbolise l'horizon et un cercle en cibachrome évoque le soleil. De plus, quatre mentions ont été adjugées aux artisans suivants: l'ébéniste Jean-Paul Harrison, la tisserande Marguerite Mérette-Brunet ainsi que les designers sur plexiglas Gisèle Mailhot et Michel Guyon.

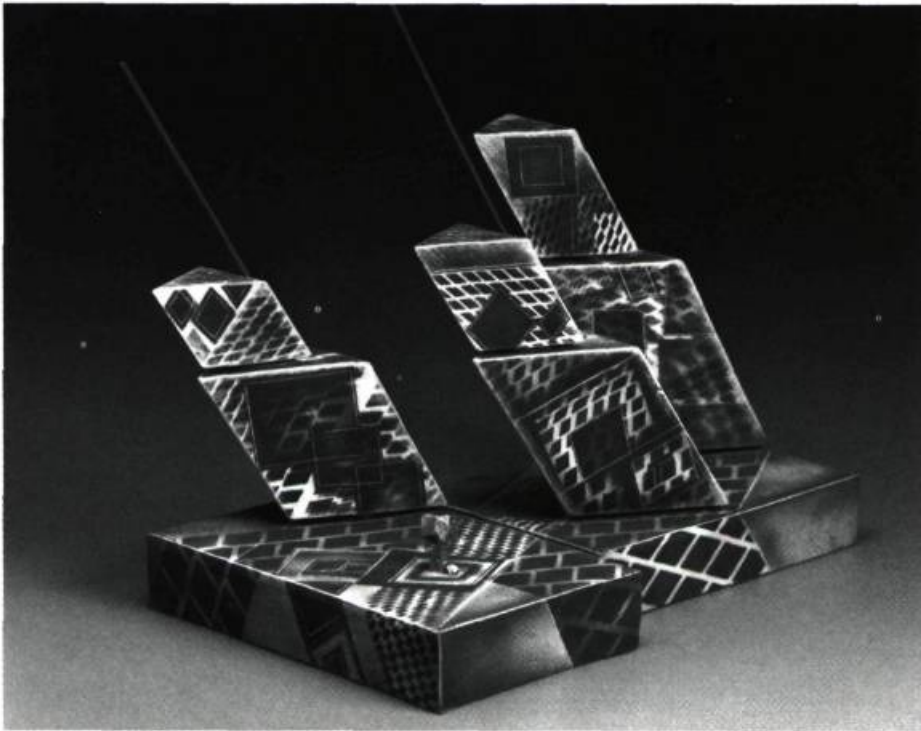
Au Grand prix des métiers d'art s'est ajouté le Rendez-vous des maîtres-artisans, Paris-Montréal. Cette section, hors concours, a permis de regrouper et de confronter dix-sept artistes-artisans québécois et français et de constater, par le fait même, la qualité et la maturité des métiers d'art au Québec. Parmi les maîtres québécois invités, on retrouve des grands noms qui ont œuvré dans ce secteur de l'activité artistique depuis déjà plusieurs années et qui témoignent d'une grande maîtrise technique. On pouvait y voir, entre autres, des tapisseries de Lucien Desmarais et de Mariette Rousseau-Vermette, une reliure de Pierre Ouvrard, un des vingt personnages en céramique, grandeur nature, de Jacques Garnier et une sculpture-céramique en grès coloré de Maurice Savoie, qui est un clin-d'œil à l'architecture de Métropolis. Pour leur part, les maîtres français ont été sélectionnés par l'Union des Maisons de Métiers d'Art de France.

Devenu presque une tradition à Montréal, le Grand prix des métiers d'art est un événement qui se révèle d'une importance capitale pour la diffusion et la promotion des métiers d'art au Québec. De plus, soulignons que l'exposition voyagera tout au cours de l'année, dans la province, en Ontario et en France.

1. Du 27 juin au 31 août 1986.

Chantal CHARBONNEAU

6. Maurice SAVOIE
Métropolis, 1986.
Céramique; 60 cm x 25 x 50.



L'HÔTEL DES ENCANS

Il est certes plus rassurant d'acheter une œuvre d'art dans une galerie, attendu que le marchand fournit tous les renseignements voulus sur la valeur de l'œuvre. Ce type d'achat permet en outre d'agir sans précipitation. Mais il en va tout autrement dans une vente aux enchères, où les décisions se prennent en une fraction de seconde et sont l'apanage de connaisseurs, de propriétaires de galeries et de collectionneurs, qui renchérissent les uns sur les autres. Bien qu'il soit possible d'y réaliser de bonnes affaires, c'est un marché qui n'est pas à conseiller aux novices.

Dans cet univers très particulier, le comte légor de Saint-Hippolyte «d'origine franco-russe» et sa femme Martine, personnage plein de dynamisme, créaient avec succès, il y a trois ans, l'Hôtel des Encans. L'imposant édifice historique, qui abritait auparavant une banque, voit se dérou-

ler, chaque année, quelque cent cinquante ventes, où sont proposés toiles, antiquités et autres objets de collection.

Ancien antiquaire, et expert en vieux certificats d'actions et d'obligations, Saint-Hippolyte, qui occupe la charge de commissaire-priseur, orchestre les ventes dans l'esprit de la tradition française, et avec une éloquence et une richesse du geste très européennes. Les tableaux sont exposés sur des murs d'un rouge *salle de vente*¹ (couleur de fond qui, dans bien des cas, et tout comme l'éclairage, n'est pas précisément idéale). L'établissement offre une garantie de dix ans sur l'authenticité des œuvres.

Saint-Hippolyte, qui a autrefois organisé une vente de charité pour le compte du prince Rainier, de Monaco, est convaincu que n'importe qui peut s'initier à la manière d'acheter dans une vente aux enchères. On se rend

MARCHÉ DE L'ART



7. Logo de l'Hôtel des Encans.

d'abord à l'exposition qui précède la vente et l'on pose des questions à l'expert en art qui s'y trouve. S'étant ainsi fait une bonne idée de la valeur marchande d'une œuvre en vente publique, on décide du montant que l'on est prêt à engager et, au moment de la vente, on soumet une offre de cet ordre. Rien n'empêche, plus tard, de «se défaire de la première partie de sa collection et d'en commencer une nouvelle».

Serge Joyal, ancien ministre du cabinet fédéral et collectionneur bien connu, qui fit ses premières armes de cette façon, s'est joint à l'établissement, en tant qu'expert en art, en 1985. Grâce au précieux talent qu'il montre pour découvrir une marchandise de qualité, et grâce au tempérament audacieux et à l'allant dont Saint-Hippolyte fait preuve en affaires, leur galerie s'est acquise une réputation notable auprès des connaisseurs.

légor de Saint-Hippolyte a été chargé, récemment, de liquider d'importantes toiles canadiennes faisant partie de la succession d'Antonio Barrette, ancien premier ministre du Québec. Les œuvres furent écoulées au cours d'une vente d'envergure, regroupant en totalité cent dix lots, qui furent évalués à plus de cent cinquante mille dollars. Les enchères, débutant à trois mille dollars, s'animent autour de la *Brettonne en prières*, de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), une peinture à l'huile exécutée

dans des tons sombres, pour atteindre la somme de trente mille dollars. *Venise et Saint-Malo, en Bretagne*, deux toiles de Clarence Gagnon (1881-1942), également peintes à l'huile, dont les mises à prix respectives ne s'élevaient qu'à six cents et mille dollars, furent adjugées pour sept mille huit cents et quatre mille cents dollars.

A signaler également, parmi les grands moments de cette manifestation, la vente d'autres travaux à l'huile, parmi lesquels une composition intitulée *Bandes noires et grises*, de Jean-Paul Riopelle, qui monta graduellement de deux mille à huit mille dollars; *Le Départ*, de Rita Letendre, dont les enchères se portèrent de mille cinq cents à six mille cinq cents dollars; et *Northern Landscape*, de Lawren Stewart Harris (1885-1970), qui, parti de mille cinq cents dollars, se vendit pour six mille dollars.

Dans les œuvres à prix plus modéré, figuraient, entre autres, *Le Port de Montréal*, une gouache d'Alexandre Bercovitch (1893-1931), qui parvint péniblement à deux cent cinquante dollars; *Étreinte électrique*, une sculpture de techniques mixtes, œuvre des débuts d'Esther Wertheimer, adjugée pour deux cent soixante-dix dollars; *L'Hôpital*, une peinture à l'huile d'Arthur Villeneuve, attribuée pour trois cent cinquante dollars; et *Baie Saint-Paul*, de Gordon Pfeiffer (1899-1983), autre réalisation à l'huile, pour quatre cent soixante dollars.

Comment expliquer que certains noms – en l'occurrence, Stanley Cosgrove, Henri Masson, Marc-Aurèle Fortin, Francesco Iacurto, Léo Ayotte, Albert Rousseau, René Richard, Clarence Gagnon et Roland Picher – reviennent souvent dans les ventes aux enchères? Selon Saint-Hippolyte, cela tient au fait que ces artistes ont produit un grand nombre d'œuvres. Mais toutes ne sont pas nécessairement des plus réussies.

Le marché, en ce qui concerne l'art canadien, se situe à l'échelle nationale. Cependant, pour les ventes majeures, légor de Saint-Hippolyte se met en rapport avec des acheteurs du monde entier. Des frais d'encan sont retenus sur le prix de vente, à raison de vingt pour cent sur les montants inférieurs à cent dollars, de quinze pour cent sur ceux s'échelonnant entre cent et cinq cents dollars, et de dix pour cent lorsque le prix de vente est supérieur à cinq cents dollars – outre les frais de manutention de onze pour cent, à la charge de l'acheteur. (Aucune somme n'est toutefois exigée pour les invendus.)

1. N. de la Tr.: A l'instar de l'Hôtel Drouot, de Paris, par exemple (selon une tradition des 18^e et 19^e siècles).

Mary M. GREEN
(Traduction de Laure Muszynski)

LES MURALS DE SYLVIA LEFKOVITZ

Le Québec a pris, cette année, une part notable au huitième festival de jeux et de musique baroque de Lamèque¹, dont le propos était de «renforcer le sentiment de solidarité au sein de la communauté acadienne du Canada». C'est en effet à la Société Lavalin, dont la réputation de mécène n'est plus à faire, que le maire de la ville, M. Jean-Charles Chiasson, s'est adressé, lui confiant le soin de sélectionner des toiles en vue d'une exposition qui se tiendrait à l'Hôtel de Ville et viendrait compléter cette manifestation importante, qui réunit les Acadiens de toutes les provinces.

Mais la Société Lavalin – dont le siège social est établi à Montréal – ne se contenta pas d'organiser et de subventionner cette exposition (avec le concours des Galeries Manuge d'Halifax et du Musée de la Nouvelle-Écosse), puisque, pour la circonstance, son directeur des arts, Léo Rosshandler, choisit de présenter *Les Acadiens*, une série

de peintures murales que l'artiste québécoise Sylvia Lefkovitz exécuta, en 1957, en se servant d'acrylique à base de pyroxyline.

Seuls tableaux canadiens connus sur les Acadiens, les cinq panneaux (de six pieds sur douze chacun), regroupent plus de cent figures, dans des scènes dépeignant, comme gravées dans le temps, l'arrivée, la colonisation, l'expulsion et le retour de ce peuple (1604-1764). Les couleurs minérales et les bleus de tous tons y prédominent, apportant une note chaleureuse mais sombre à ce récit héroïque.

L'ensemble révèle l'influence de Giotto, de la Renaissance italienne dans la grande tradition de la fresque, et des muralistes mexicains de l'époque moderne, que Lef-

kovitz étudia durant plusieurs années. Après le génocide de la Seconde Guerre mondiale, l'artiste «puisa à même l'histoire du Canada pour mener à bien un projet d'envergure». Elle voyait, dans l'expulsion des Acadiens, dans le démembrement culturel résultant de cette diaspora, «une sorte de génocide» pouvant se comparer aux événements contemporains. «L'art [m'] offrait un moyen de [me] prononcer sur cette réalité», de dire l'artiste.

Et de poursuivre: «Ces murals, conçus pour un établissement ouvert au public, plutôt que pour une résidence privée, demeureront en pays acadien – aux Galeries Manuge – après l'exposition»².

1. Du 27 juin au 21 juillet 1986.
2. Voir aussi l'article de Jules Bazin, dans *Vie des Arts*, XXVIII, 114, 67.

Mary M. GREEN
(Traduction de Laure Muszynski)

