

## Arts-actualités

---

Number 68, Fall 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57890ac>

[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

(1972). Arts-actualités. *Vie des arts*, (68), 72–81.

## VERS UN NOUVEAU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Il s'est produit au Québec un phénomène inouï. Au début des années 60, nos cinéastes se lançaient dans la production du long métrage sans tenir compte des exigences de l'industrie cinématographique. Négligeant deux facteurs essentiels: la rentabilité de leurs films et le grand public qu'ils n'allaient d'ailleurs jamais atteindre, ils optaient pour le cinéma de création, c'est-à-dire pour un cinéma qui pose des questions, qui traite en profondeur les idées avancées et qui innove sur le plan visuel. Parurent alors **A tout prendre** de Claude Jutra, **Pour la suite du monde** de Pierre Perrault et Michel Brault, et **Le Chat dans le sac** de Gilles Groulx. Hélas! trop avancé pour le commun des mortels, ce cinéma de création, de bon calibre il est vrai, n'en était pas moins exclu des réseaux commerciaux et devait subir un triste sort: il fut distribué parallèlement.

On se serait attendu à un revirement total, à une profonde réorientation du cinéma québécois. Mais non! Plutôt que de changer leur fusil d'épaule et de trouver des solutions concrètes et adéquates au malaise soulevé par ces premières tentatives, nos cinéastes continuèrent, politique d'autruche, à produire du cinéma de création, pour aboutir aux mêmes résultats. Et plus on s'éloignait des impératifs de l'industrie cinématographique, plus on s'en réclamait pour avoir effectivement réalisé des films. On oubliait pourtant qu'il n'y a pas une seule mais bien deux façons de procéder: on peut faire du cinéma tout court, pour n'importe qui (i.e. un petit nombre ou à peu près personne) ou du cinéma qui perce, pour le grand public.

Ailleurs, le cinéma de création est marginal au cinéma commercial. Au Québec, il l'a précédé, et c'est le seul type de cinéma qu'on y produisait. Autre anomalie: bien qu'on ne voulût faire aucun compromis sur le plan de la production, on désirait néanmoins se prévaloir de tous les avantages du secteur commercial. Situation anormale qui allait persister pendant plusieurs années.

Mais on ne pouvait continuer indéfiniment à jouer ce jeu. Pour bâtir une véritable industrie cinématographique, il fallait trouver une autre formule. C'est Denys Héroux qui, en misant consciemment sur les valeurs les plus péjorativement commerciales, allait néanmoins réussir à poser les jalons d'une industrie du cinéma au Québec — c'est là, beaucoup plus que ses films, son plus grand mérite — et à déclencher la production d'une vague de films pornographiques à succès. Cinéma commercial qui, aux antipodes du cinéma de création, ne proposait rien de neuf et ne remettait rien en question; il se contentait d'exploiter, sans plus, les valeurs établies les plus médiocres. Et pourtant, c'est précisément ce

cinéma, moche et banal au centuple, qui a été distribué normalement dans les grandes salles, qui a rapporté beaucoup d'argent et qui a même fait courir les masses.

Il ne s'agit pas ici de faire l'apologie de Denys Héroux, ni de condamner le cinéma de création. Mais c'est une erreur que de miser sur le cinéma de création et de croire que c'est avec lui qu'on va bâtir une industrie cinématographique de valeur au Québec. Comme c'est se leurrer que de continuer à faire — pendant combien de temps encore? — du piètre cinéma commercial. Le public, moins sot qu'on serait porté à le croire, s'en lasse vite. Il faut aussi tenir compte de la concurrence étrangère, qui propose au spectateur du cinéma drôlement bien fait.

En abordant les années 70, on se rend vite compte que le cinéma québécois est donc partagé entre deux extrêmes — cinéma de création et cinéma commercial — entre deux options qui font fausse route puisqu'elles nous plongent dans une impasse. Mais, entre le film d'art hermétique et le film bêtement commercial, n'y a-t-il pas de juste milieu? A vrai dire, la plus grande lacune du cinéma québécois, et qui menace de compromettre sérieusement son avenir, c'est l'existence d'un cinéma qui se situe à la convergence de ces deux pôles, bref, d'un cinéma commercial de qualité.

Plusieurs amateurs de cinéma sont préjugés: pour eux, le terme commercial est synonyme de médiocrité. Association d'idée justifiée s'ils ont vu les films de Denys Héroux et de sa bande. Mais faire du cinéma commercial de qualité, c'est tout autre chose. Il faut d'abord raconter une histoire, et une histoire qui se tienne; encore faut-il qu'elle soit lisible, qu'elle se déroule le plus clairement possible. Il faut ensuite créer une progression drama-



tique — que le sujet traité soit comique ou tragique — sans jamais perdre de vue l'agrément du spectateur, sans l'écraser, même dans les situations les plus difficiles. Enfin, c'est tenter de rejoindre, en sélectionnant judicieusement les ingrédients du film, le plus grand nombre de spectateurs — l'intellectuel comme l'homme de la rue — à tous les niveaux donc et aux goûts les plus variés, de sorte que le film soit rentable financièrement. Démarche qui exige une équipe motivée, dynamique et bien orientée, mais en fin de compte, rien ne pourra jamais remplacer la compétence du scénariste et du réalisateur.

Cette formule n'est pourtant pas nouvelle: c'est celle qu'ont mise à point nos voisins les Américains, qui n'ont jamais oublié que si le cinéma est un art, c'est par surcroît: il est avant tout une industrie. Néanmoins, bien qu'ils jouissent d'un immense succès commercial, on ne peut pas dire que trois films américains récents, notamment *Cabaret* de Bob Fosse, *The Godfather* de Francis Ford Coppola et *The Last Picture Show* de Peter Bogdanovich, sont dénués de valeur artistique. Ceci dit, deux films québécois venant de sortir sur nos écrans s'inscrivent dans cette voie.

**La vraie nature de Bernadette** de Gilles Carle raconte effectivement une histoire. Mais elle n'est ni banale, ni ennuyeuse. Bien au contraire, intéressante à suivre du début à la fin, elle est remplie d'idées fraîches et sort des sentiers battus. En attendant la venue des Martiens, de cet homme nouveau auquel aspire Jean-Pierre Lefebvre depuis *Jusqu'au cœur*, Gilles Carle, lui, nous propose une femme nouvelle, bien ancrée dans la réalité.

Bernadette (Micheline Lanctôt) quitte la ville, son mari, sa vie confortable et rangée, pour aller habiter à la campagne

avec son fils Yannick. Généreuse, elle attire auprès d'elle tous les inadaptés de la région — trois vieillards, un infirme, deux blousons noirs, un enfant arriéré — créant à son insu une véritable commune. Affectueuse, elle pratique l'amour libre, sans discernement pour ses complices: elle soulage les vieillards, se donne à l'infirme et offre ses services à son voisin Thomas (Donald Pilon). Naturaliste, elle préconise la cuisine macrobiotique, protège la vie des animaux, même devenus inutiles, et s'oppose à l'insémination artificielle et à la modernisation de l'agriculture. Point de litige entre elle et Thomas, qui vise précisément son industrialisation et essaie de sensibiliser les fermiers de la région à ses méthodes.

Puis, un événement vient rompre le charme de ce paradis éphémère: l'enfant arriéré se met à parler, et les villageois, chez qui persiste un profond sentiment religieux, croient au miracle. De femme aux moeurs libres, voilà Bernadette devenue sainte. Elle niera énergiquement cette fausse interprétation des faits. Mais en vain. Peu à peu, sa demeure est cernée de malades venus solliciter ses miracles. L'action du film se corse et son rythme s'accélère.

Incapable de dissuader son entourage, Bernadette ne peut plus vivre librement. Elle ne dort plus. Et en son absence, les villageois pillent sa demeure, chaque objet ayant pris à leurs yeux valeur de relique. Mais ce n'est pas tout: nos deux blousons noirs font volte-face et, à bout de carabine, s'emparent de l'argent de la commune. C'est le chaos. L'harmonie de l'univers de Bernadette est rompu, de l'intérieur comme de l'extérieur. La violence éclate et le sang se met à gicler. Jusqu'au moment où, à bout de nerfs, Bernadette en vient elle-même aux armes et, dans une scène atroce qui frise l'hor-

reur, se met à tirer sur les malades. En somme, la véritable nature de Bernadette est foncièrement paradoxale.

Film complexe, comme le personnage de Bernadette, comme la vie elle-même, où la Bible rejoint les temps modernes — le nom de plusieurs personnages provient des Saintes Écritures — et qui regorge de situations nouvelles et inattendues. Par contre, le scénario de Carle ne déroute jamais le spectateur. L'intrigue, aussi baroque soit-elle, demeure d'une limpidité exemplaire. Ce qui ne veut pas dire que le film manque de piquant. Car Gilles Carle ne recule devant rien pour susciter l'intérêt: il ira même parfois jusqu'à l'excès. Ne sachant plus où et quand s'arrêter, il fonce, il force la note jusqu'à ce que la situation éclate en mille morceaux.

Amateur de sensations, c'est du cinéma-spectacle qu'il nous propose. Et s'il n'est pas un réalisateur subtil, s'il ignore les savants dosages, il possède néanmoins un sens profond des rouages dramatiques. Carle n'est certes pas un cinéaste pour minets. Il aime trop les situations difficiles, il les cultive même. Bernadette est une des femmes les plus libérées — et sainement cette fois — du cinéma québécois. Mais elle sera victime de sa propre libération. Carle aurait pu la faire évoluer en marge de la société. C'était trop facile. Il a préféré l'intégrer socialement. Tendance marquée donc pour les situations conflictuelles, mais qu'il sait affronter et résoudre efficacement. Talent indéniable aussi pour les contradictions — le film est tour à tour tendre et violent, comique et tragique — qu'il juxtapose et concilie adroitement.

Le film renferme bien d'autres qualités. Il est admirablement bien photographié (René Verzier capte tout le pittoresque du paysage de Saint-Didace) et interprété



*Mon oncle Antoine*: confrontation de l'adolescence... avec l'univers adulte. (Phot. Office National du Film).

*Bernadette*, une femme nouvelle: de la joie de vivre...

(naturel désarmant de Micheline Lanctôt, une nouvelle venue au cinéma, grande sobriété de Donald Pilon, spontanéité des trois vieillards sympathiques, notamment Maurice Beaupré, Ernest Guimont et Julien Lippé, dont les rôles secondaires ne passent jamais inaperçus). De sorte qu'il n'y a pas de temps morts dans **La vraie nature de Bernadette**: le spectateur oscille constamment entre le comique et le tragique, mais dans les deux cas, il se régale royalement. Et cela sans qu'il n'ait été trahi ou abruti par le cinéaste. Le film de Carle va donc à l'encontre de la plupart de nos films commerciaux.

N'allons pas crier au chef-d'œuvre. Carle manque de rigueur. Les parties ne sont pas toujours harmonieusement intégrées au tout. La fluidité du rythme fait défaut. Et le recours à l'ellipse est parfois abusif. Mais il est tout de même réconfortant de constater qu'il est parvenu à réaliser un film valable, honnête et **intéressant**. Ce n'est pas peu dire pour un film issu du secteur commercial.

Est-ce à dire qu'une oeuvre, accomplie et accessible à la masse, pourrait être un jour projetée sur nos écrans populaires? Or, ce tour de force, ce coup de maître, c'est Claude Jutra qui allait le réussir. Cette oeuvre achevée tant attendue, intelligente, intelligible et sans prétention, c'est lui qui nous la propose. C'est là un phénomène courant aux États-Unis, mais le Québécois n'avait pas encore subi cette expérience.

**Mon oncle Antoine** est le reflet d'une époque révolue, les années 40, dans un petit village québécois (Black Rock) qui renferme deux pôles d'attraction: la mine d'amiante, grise et poussiéreuse, source de subsistance des pauvres habitants, et le magasin général, chaud et douillet, où viennent s'approvisionner les villageois. Nous sommes à la veille de Noël, et le magasin général est en pleine activité: on étale la marchandise, on décore l'intérieur pour la circonstance, on prépare la vitrine de Noël. Le propriétaire du magasin est Monsieur Antoine (Jean Duceppe), commerçant mais aussi embaumeur. Il est entouré de quatre personnages: sa femme (Olivette Thibault) qui, sous des airs de grande dame, aime bien le commérage; son neveu Benoît (Jacques Gagnon), jeune homme au franc sourire; le commis Fernand (interprété par Claude Jutra lui-même), individu médiocre; et Carmen (Lyne Champagne), douce adolescente que l'oncle Antoine a prise sous sa tutelle.

Ainsi débute le film, nous dévoilant progressivement l'univers de Monsieur Antoine, sans heurt et sans hâte d'ailleurs, chaque parcelle de vie méritant qu'on s'y attarde. Puis, peu à peu, les choses se précisent. On constate alors — élément capital du film — que le personnage central du film, le véritable pivot de l'action, n'est pas l'oncle Antoine, mais plutôt Benoît. Le titre du film annonçait cette démarche. Devenant subjective, la caméra capte donc la réalité telle que Benoît la perçoit.

Au seuil de l'adolescence, Benoît doit subir deux épreuves: perdre son innocence et prendre conscience de l'univers adulte. Il les surmontera, mais par étapes. Enfant de choeur, il commence par boire du vin de messe en cachette. Il séduit ensuite Carmen dans le grenier du magasin (c'est l'un des moments les plus tendres du film). Puis, il épie, par le trou de la serrure, la séance d'habillage de la belle Alexandrine (Monique Mercure). Plus loin, craintivement d'abord, puis bravement, il affronte la mort lorsqu'il va avec son oncle chercher le cadavre du fils de Jos Poulin. Sur le chemin du retour, il se heurte à la lâcheté de son oncle. Revenu au magasin, il surprend au lit Fernand avec la femme d'Antoine. Épuisé, il s'endort sur le comptoir pour être séduit en rêve par Alexandrine.

Histoire simple qui fourmille de gens simples, aux gestes quotidiens. Pourtant, on ne s'ennuie jamais. Comment expliquer ce miracle? Il faut dire d'abord que Jutra a su capter avec brio les us et coutumes des habitants d'un petit village et traduit habilement l'excellent scénario de Clément Perron. De plus, autant le trait de Carle est gras, autant celui de Jutra est subtil, sans jamais glisser dans l'ésotérisme. Car **Mon oncle Antoine** est un film tout en nuances. Jutra a le sens du détail et il sait en tirer de merveilleux effets: comique, lorsque l'oncle Antoine, impatient, essaie d'enlever le chapelet des mains crispées d'un cadavre ou lorsque le copain de Benoît, distrait par l'arrivée d'Alexandrine, enjambe le baril de clous, nous révélant un blue-jean troué à l'entre-jambes; savoureux, lorsque Benoît traverse l'église en courant sur les bancs de la nef; tragique, lorsque le patron de la mine lance de son traîneau les cadeaux de Noël aux villageois, comme de la viande aux bêtes, ou encore lorsque Madame Poulin (Hélène Loïselle), entourée de ses enfants, reçoit, en larmes, dans sa cuisine, un oncle Antoine flegmatique. Enfin, toujours discrète, la caméra de Michel Brault saisit au vol regards et gestes furtifs, avec naturel et sans jamais trop insister (le commis Fernand désirant la femme d'Antoine qui essaie de se concentrer sur des chiffres; l'échec du dévoilement de la vitrine et les réactions qu'il suscite).

On s'y amuse énormément. C'est pourtant sur une note tragique que se termine **Mon oncle Antoine**. Jutra dénonce, à travers cette fresque humaine, la faiblesse et la lâcheté de l'univers adulte: l'oncle Antoine ne peut affronter la réalité et se gave d'alcool pour l'oublier, au point où il ne peut même plus remplir convenablement sa tâche; Jos Poulin (Lionel Ville-neuve), sous prétexte de retrouver sa dignité, quitte son emploi à la mine et prend le large, laissant derrière lui une femme et cinq enfants dans la misère. Faut-il y voir une allusion à la lucidité de la jeunesse actuelle face aux erreurs et à la passivité de nos aïeux, d'une génération impuissante, incapable de pren-

dre en mains ses responsabilités? Toujours est-il que Jutra y laisse percer un ton mi-amer.

Deux films donc qui se terminent sur le ton de la tragédie, mais à des époques différentes: **Mon oncle Antoine** est une vision à la fois nostalgique et aigre-douce du passé, tandis que **La vraie nature de Bernadette** jette un regard implacable sur le présent, sur la difficulté de vivre librement en société de nos jours. Qu'en retiendrons-nous? Que les éléments tragiques qu'ils renferment n'étouffent jamais le spectateur. Que nos deux cinéastes n'ont jamais dissocié le cinéma comme moyen d'expression du plaisir qu'il pouvait procurer. Et qu'en adoptant cette formule, ils n'ont pas pour autant perdu leur identité. Car, à y regarder de plus près, ces deux films sont des films d'auteur. Mais films d'auteur pour grand public, d'une lecture facile, et non dépourvus de réalités profondes pour le spectateur plus tenace. En somme, c'est du cinéma commercial de qualité que nous sommes en train de produire ici, et exportable par surcroît: (**La vraie nature de Bernadette** a été sélectionné pour représenter le Canada en compétition au Festival de Cannes, et **Mon oncle Antoine**, outre les nombreux prix remportés ici comme ailleurs, a été distribué à l'est et à l'ouest du pays, ainsi qu'aux États-Unis).

Mais, alors, question brûlante d'actualité: combien de cinéastes peuvent s'engager dans cette voie? Car on n'y échappe pas: pour réaliser de **bons** films, même dans le secteur commercial, il faut des gens de **talent**. Or, des réalisateurs de la trempe de Carle ou de Jutra, il y en a peu au Québec. Que nous réserve donc la prochaine saison? Quelle sera l'orientation de nos jeunes cinéastes? Les films de Carle et de Jutra auront-ils de l'emprise sur eux? Ou continueront-ils à travailler



... à l'exaspération.  
(Photos: Production Carle-Lamy Ltée)

comme avant, partagés entre ces deux pôles que nous dénoncions plus tôt? D'ailleurs, que deviendront Carle et Jutra? Seront-ils fidèles à leur présente démarche ou l'abandonneront-ils à leur tour? Entretemps, le sort même de l'industrie cinématographique québécoise est en cause. Saura-t-on relever le défi?

René ROZON

## LE THÉÂTRE SANS FIL ET SES MARIONNETTES GÉANTES

Monsieur Mockinpott est unique au monde, dirait le Petit Prince. Et il aurait raison. **Monsieur Mockinpott** est une marionnette géante et sans fil qui véhicule deux des plus importantes manifestations de l'art théâtral: le merveilleux et la conscience sociale.

Cette étonnante marionnette, portant des moustaches aussi longues que son foulard fétiche, est née au coeur de la troisième génération des personnages du Théâtre sans fil. C'est plus précisément le personnage central du spectacle de marionnettes que cette troupe présentait en tournée, cette été, à travers la Province.

Pour les membres de la troupe, **Monsieur Mockinpott** a maintenant valeur de symbole. Il représente à la fois la maîtrise d'un art nouveau et la transcendance de cet art. Et sans lui, le Théâtre sans fil n'aurait sans doute jamais existé comme tel. Il leur a permis de s'inscrire définitivement, en mars 1972, dans un cheminement particulier et original au sein du spectacle québécois.

Le Théâtre sans fil est unique en son genre parce que ses marionnettes sont plus grandes que les humains et parce

qu'elles fonctionnent à tiges. D'ailleurs, des États-Unis par exemple, on connaît bien, depuis dix ans, le théâtre de marionnettes **Bread and Puppet**. Mais, il n'est pas comparable au Théâtre sans fil. Ses marionnettes sont à gaines grossières et on n'y présente que des spectacles à caractère spécifiquement politique.

Ici, il a fallu que les membres du Théâtre sans fil montent deux productions avant qu'ils entrevoient vraiment toutes les possibilités créatrices qu'offrent leurs marionnettes géantes.

La première production, **L'Araignée**, une adaptation d'un conte japonais, a obtenu un vif succès lorsqu'elle a été présentée à l'occasion d'un exercice public à l'Université du Québec, au début de l'année 1971. Ce spectacle a ensuite été joué au Grand Théâtre de Québec, dans le cadre du Festival d'art dramatique du Québec, puis présenté par le Cegep de Rosemont et au Festival Acta.

**L'Araignée** constituait en quelque sorte l'initiation d'un groupe d'étudiants en art dramatique de l'Université du Québec à l'art nouveau de la fabrication et de la manipulation des marionnettes. Quelqu'un a suggéré de créer des marionnettes grandeur nature, et le groupe de jeunes comédiens qui allaient devenir les concepteurs du Théâtre sans fil était formé. Il y avait et il y a toujours le directeur Jean-Marc Rochon, Josée Rochon, Bernard Larin, Claire Ranger et André Viens. En s'inspirant du mode de fabrication des marionnettes japonaises, ils composèrent alors des marionnettes plus abstraites que ne l'est Monsieur Mockinpott.

Forts de leur succès, le groupe de finissants de l'UQAM a monté un second spectacle intitulé **Hé-Zop**. Inscrit au programme de Perspectives-Jeunesse, la troupe a joué quarante-cinq fois ce spectacle en tournée. Il s'agissait d'une paro-

die des fables d'Ésope qui a surtout été appréciée à cause de la beauté des marionnettes. Selon les membres du Théâtre sans fil, **Hé-Zop** n'a pas été bien compris par le public. « On avait essayé de recopier l'humain d'une façon trop précise », dit le directeur de la troupe.

Délaissant le théâtre de la fabulation et de la rêverie, la troupe décida de transmettre un message actuel. En optant pour un théâtre plus social et plus humain. Ils découvrirent dans une pièce allemande, **Monsieur Mockinpott**, de Peter Weiss, le sujet de cet engagement. De cette pièce verbeuse, ils firent un spectacle de marionnettes mimé et localisé dans le contexte social québécois. Le thème de **Monsieur Mockinpott** s'y prêtait merveilleusement. Point n'est besoin de mots pour faire comprendre l'angoisse d'un homme exploité par le système. C'est un sujet universel, qui a fasciné le public québécois. Il a surtout été présenté à des enfants et à des groupements populaires.

Avec **Monsieur Mockinpott**, la troupe a commencé à maîtriser son art. Les marionnettes qui la composent, ni trop abstraites ni trop concrètes, sont utilisées à leur maximum. Elles prennent davantage possession de l'espace. L'impossible devient plausible. Les comédiens se cachent derrière des marionnettes. Monsieur Mockinpott sort de son marasme et devient un homme.

Louise TASSÉ

## L'ART, LE LANGAGE, L'ARGENT

Un article récent d'Ingrid Wiegand<sup>(1)</sup> vient poser une fois de plus le problème des relations entre la critique et l'oeuvre d'art. Problème actuel et toujours brûlant. En citant quelques personnalités d'une certaine critique aux États-Unis, Wiegand dénonce leur rôle en tant que créateurs d'une élite. Le mécanisme est simple, a été maintes fois démontré et n'est même pas exclusif au domaine de la critique d'art. Un groupe de personnes se réserve un domaine du savoir et s'accorde à soi-même, avec le consentement tacite de la culture dont nous participons tous, les droits absolus et exclusifs sur ce fief. Il ne dépend donc que du bon vouloir de ces personnes de permettre aux autres d'y avoir accès, ces personnes-là étant les seules à en posséder les clefs. Elles ne cessent de l'affirmer. Barbara Rose: « (...) That there are values in art as in life, that some people are more sensitive to such qualities and that we must learn from them. » Ce critique est même une des personnes qui « separates the true artist from the false for us all ».

Cet état de choses ne sert, on en conviendra, primo, qu'à mettre l'art hors de la portée du public en général et, secundo, à considérer ce groupe de critiques comme supérieur au commun et à



Le médecin qui opère Mockinpott.  
(Phot. Nacer Mazani)

Mockinpott confie ses peines à un  
clochard, le Père Siffard.  
(Phot. Nacer Mazani)

justifier (et défendre) ainsi son statut économique.

En expliquant encore le mécanisme de consommation des oeuvres d'art, Wiegand démontre comment la cote des oeuvres ne dépend que des opinions des critiques. La société valorisant économiquement le langage des critiques, les oeuvres bénéficient de cette valorisation, à partir du moment où un discours leur est opposé. Le critique, à son tour, profite de cette valeur accrue et voit augmenter ainsi sa propre cote. Le cercle se referme et le **domaine** devient de plus en plus exclusif. Le public, lui, n'a évidemment pas de place dans ce jeu de va et vient. Et pourtant c'est encore lui qui, comme toujours, paie et subit les conséquences.

De cette façon, le problème de la relation du langage avec l'oeuvre d'art est posé. L'oeuvre d'art, le fait artistique, n'a-t-il pas une existence ontologique? Ne pourrait-il pas exister (économiquement puisque, on vient de le voir, l'oeuvre d'art n'existe pas en dehors du plan économique) indépendamment du langage? Une phrase de Burham, citée par Wiegand, paraît répondre par la négative: « All works of art are conform to a basic linguistic unit, the sentence » et « being linguistic, art (...) ». L'art serait ainsi linguistique et alors . . . toute une série de spéculations et de conséquences devient possible, par exemple, l'étude de l'oeuvre d'art à l'aide de l'appareil conceptuel linguistique, ou encore la légitimité de la valorisation de l'oeuvre d'art par le biais d'un discours qui s'y attache (quoi de plus logique, en effet, que cette valorisation par le langage, l'art étant lui-même linguistique?).

Or, il nous semble que Burham fait preuve de quelque précipitation. La question art/langage est si lourde de conséquences et nous mène si loin qu'elle mérite qu'on la considère avec le plus grand sérieux.

L'art est-il, en effet, linguistique? De quelle façon peut-on assimiler l'objet art à l'objet langage?

Soyons donc méthodiques et prenons la question par le début.

Rieser, dans un article déjà relativement ancien<sup>(2)</sup> cite quelques opinions de Morris<sup>(3)</sup> que nous transcrivons ici et qui serviront de point de départ à notre raisonnement: « Personne ne conteste l'existence de langages non vocaux. (...) Je crois que l'on peut soutenir avec quelque raison le caractère linguistique de la musique et de la peinture, si le signe figuratif est considéré comme un terme essentiel (bien qu'insuffisant pour une analyse approfondie) ». « Dans le cas de la peinture réaliste et de la musique descriptive, il semble évident que les objets reconnaissables (tels les objets ou les êtres dont le peintre nous donne l'image visuelle, le musicien, la description tonale) forment un vocabulaire de signes, que chaque école artistique ou chaque créateur combine ensuite de diverses manières, suivant le style qui lui est propre

(...) ». Nous disposons encore, toujours selon l'article de Rieser, de la définition que Morris nous donne de « **signe figuratif** ». « Un signe est figuratif dans la mesure où il reproduit les propriétés de l'objet figuré. » Morris est donc formel: la peinture constitue un langage et peut relever ainsi de la linguistique.

Le signe linguistique, dont Saussure a, comme chacun sait, étudié rigoureusement la nature, est le « total résultant de l'association d'un signifiant et d'un signifié »; total qui, traduit par une image acoustique, peut être réduit par l'écriture à une existence graphique, physique si l'on veut. Le mot **table** est ainsi un signe: il est le signe qui, aussitôt prononcé ou lu, déclenche en nous l'apparition du concept qui est signifié par lui, le concept **table**. « Mais il n'y a aucun lien nécessaire entre (la table), élément de la réalité et le signe qui l'évoque en français, en anglais, etc. »<sup>(4)</sup> En réalité, le phénomène qui a fait désigner un tel objet par le mot **table** est tout à fait conventionnel; c'est par une décision personnelle ou sociale, acceptée tacitement par tous, qu'on nomme aujourd'hui en français un tel objet **table**. Le mot table n'a pas, pour cela même, quelque **attache naturelle** avec la réalité. C'est ce que Saussure appelle le caractère **immotivé** du signe.

Cette précision est d'une importance extrême, puisqu'elle va nous obliger à ne pas appeler signes certaines images. Ou alors ces signes n'ont rien à voir avec ceux qui intéressent la linguistique.

Le langage, institution sociale qui, en utilisant la parole, sert à communiquer les pensées, est donc un **système de signes**. La notion de système est, elle aussi, essentielle. Martinet, après les études de Saussure sur la nature du signe, a montré l'importance de la **double articulation** du langage — importance primordiale car les linguistes acceptent ce principe comme un critère qui permet de distinguer le langage de tous les autres systèmes et moyens de communication<sup>(5)</sup>.

Voyons en quoi consiste justement cette **double articulation**. Dans la phrase « J'ai acheté hier une table ronde », on isole les unités minimales signifiantes; l'unité **table** (le monème **table**) peut figurer avec la même signification — puisqu'elle ne peut en avoir une autre — dans d'autres messages linguistiques; ceci constitue la **première articulation** du langage. Mais le monème **table** peut à son tour être décomposé en d'autres **unités minimales**, cette fois sans signification en soi, mais avec une existence phonique unique que l'on peut encore réduire par écrit; ce sont les **phonèmes** (qui correspondent aux sons); c'est là la **deuxième articulation**. De cette double articulation proviennent les extraordinaires flexibilités et richesses des langages humains. « Non seulement nous pouvons exprimer toute notre expérience du monde au moyen de quelques milliers de monèmes seulement, mais ces milliers de monèmes sont eux-mêmes faits à partir de trente à cinquante signes sonores

minimaux, selon les langues: les monèmes de chaque langue. »<sup>(6)</sup>

Il reste à ajouter que, jusqu'à présent, on n'a observé cette double articulation que dans les langues humaines articulées.

La question consistera maintenant à vérifier si la peinture est constituée par des **signes** de la nature de ceux qui sont observés dans les langues parlées et si ces signes s'articulent d'une façon double à l'intérieur d'un système.

Ainsi, si nous prenons un tableau figuratif (pour des raisons méthodologiques, nous avons réduit l'analyse à la peinture figurative, car la peinture abstraite est d'un abord beaucoup plus difficile) et si nous essayons de le décomposer en ses différentes unités minimales de signification, nous trouvons des **images**: un chemin, un arbre et une maison; ces images sont des **représentations** à deux dimensions d'une certaine vision que le peintre a eue d'une réalité donnée. Un lien quelconque, qui relève des lois de la physique, de l'optique et de la psychologie, existe entre l'image et l'objet qu'elle représente. L'arbre peint ne symbolise pas, ne **signifie** pas le concept **arbre**; il représente un certain arbre qui, par ailleurs, peut être radicalement différent d'un autre arbre peint par le même artiste dans un autre tableau. En outre, du seul point de vue de la signification, l'arbre en question peut jouer un rôle opposé au rôle joué par tel arbre d'un autre peintre. On ne peut donc pas trouver ici le correspondant aux **monèmes** (l'**image** arbre ne peut pas l'être) de la linguistique. Et si on décompose l'arbre qui nous préoccupe en des éléments déjà non significatifs mais qui ont encore une existence . . . quel type d'existence? . . . que trouvons-nous: des lignes, des couleurs, une réalité physique (la matière huile)? Et pourra-t-on attribuer à ces éléments une certaine signification ou les cerner par une définition conceptualisée.

Il résulte de notre recherche que la peinture n'est pas constituée par des signes. « L'objet même de l'art est d'affranchir l'homme des signes abstraits, c'est-à-dire des abréviations, des substitutions et des techniques mentales que ces opérations supposent. »<sup>(7)</sup>

En outre, étant donné que « la notion de système implique la présence de signes stables d'un message à l'autre, se définissant fonctionnellement par leur opposition »<sup>(8)</sup>, il va de soi que la peinture ne constitue pas non plus un système. On pourra alors retenir la classification proposée par Buyssens<sup>(9)</sup> dont nous parle Mounin: « Il y aurait d'abord les **moyens de communication** a-systématiques, c'est-à-dire, pour lesquels on n'aperçoit ni unités ni règles de construction de message à message. »<sup>(10)</sup> La peinture serait ainsi un moyen de communication a-systématique. Et encore, pour des raisons que nous ne discuterons pas ici, cette définition ne nous satisfait que partiellement.

Mais la question n'est plus de savoir si l'art, si la peinture est linguistique ou

non, et c'est en ceci que l'opinion de Burham nous semble plutôt superficielle. Si, en effet, on peut considérer l'existence d'une sémiologie de la peinture et si cette sémiologie va emprunter les concepts et les méthodes de la linguistique comme l'a laissé entendre Saussure lui-même, il n'en est pas moins vrai que l'objet de cette nouvelle discipline ne sera pas seulement le tableau mais — et ceci fait toute la différence — « l'ensemble indissociable du tableau et de sa lecture entendue comme totalité enchaînée et ouverte des parcours possibles. »<sup>(11)</sup> En d'autres termes, on pourra se référer à la linguistique lorsqu'on étudiera une oeuvre d'art conjointement avec les discours qu'elle a provoqués ou qu'elle provoque.

Par conséquent, seul un choix méthodologique permettra de faire subir à un tableau une analyse sémiologique: je veux dire que le tableau, en soi, n'invite pas que cette seule analyse. Et ceci nous semble très important en fonction, justement, des nombreux raccourcis qu'assez souvent on fait subir aux méthodes. On peut analyser le tableau aux rayons X, à la loupe, avec des verres de contact, à l'aide de recettes culinaires de grand-mère, avec des yeux anonymes, non spécialisés ou fatigués. Après toutes ces analyses et lectures, le tableau, lui, demeurera et fera peut-être l'objet de nouvelles études.

Et alors que suggérer et quelle solution apporter à cet article? Devrait-on tout simplement cesser de commenter plus ou moins scientifiquement ou pas scientifiquement du tout des oeuvres d'art, au risque de les changer dans leur essence même? Et de quel droit imposerions-nous cette interdiction? On parle de tout, on émet des opinions sur tous les sujets, pourquoi pas sur les oeuvres d'art? Le

problème, on le voit, n'est pas confiné à l'espace limité, à la matérialité d'une oeuvre d'art. Devant l'oeuvre d'art on ne peut s'empêcher de causer ou de dissertar, c'est absolument normal.

L'essence de la question réside, en somme, dans la qualité du discours produit et dans la manière de l'offrir à la consommation. C'est alors que l'interrogation de Wiegand prend tout son sens. La critique, en effet, n'est pas nécessaire, elle est au contraire profondément pernicieuse lorsqu'elle sert à tromper le peuple, à placer son auteur dans la position de pontife du savoir ou même du goût. La seule critique acceptable serait celle qui se limiterait à comprendre, et celle-là seule pourrait servir et le public et les artistes. Mais, dans ce cas, s'agirait-il encore de critique?

Luis de MOURA SOBRAL

#### NOTES

- (1) *Is criticism necessary?* dans *The Art Gallery Magazine*, janvier 1972, p. 10-43.
- (2) MAX RIESER, *Théorie linguistique des arts plastiques* dans la *Revue d'Esthétique*, XIV, 2 (avril-juin 1961), p. 113-128.
- (3) MORRIS, *Signs, Language and Behaviour*, New-York, Prentice Hall, 1964.
- (4) J. PERROT, *La Linguistique*. Paris, P.U.F., 1967, p. 112.
- (5) GEORGES MOUNIN, *Clefs pour la linguistique*. Paris, Seghers, 1968, p. 52-70.
- (6) Idem, p. 68-69.
- (7) RIESER, op. cit., p. 119.
- (8) MOUNIN, op. cit., p. 56.
- (9) ERIC BUYSENS, *Les Langages et le discours — Essai de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943.
- (10) MOUNIN, op. cit., p. 40.
- (11) LOUIS MARIN, *Éléments pour une sémiologie picturale dans Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*. Bruxelles, La Connaissance, 1969, p. 109-142.

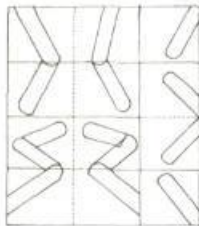
## JEAN LACASSE, ANTIQUAIRE

Un magasin d'antiquités, c'est tout à la fois une boutique aux merveilles, un endroit fascinant où musarder, découvrir certains articles rares, voire même les convoiter... où l'on acquiert de nouvelles connaissances en même temps que de nouveaux trésors! M. Jean Lacasse, propriétaire d'un magasin établi depuis huit mois au numéro 1031 de l'avenue Laurier Ouest (situé autrefois à Piedmont) est tout heureux d'offrir conseils ou directives à quiconque entre chez lui. Il partage volontiers avec sa clientèle non seulement ses connaissances diverses en matière d'antiquités mais aussi l'enthousiasme que lui inspire son travail.

Diplômé de l'École des Arts et Métiers, M. Lacasse pratiqua plusieurs métiers mais la restauration des meubles et des horloges des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles devint rapidement sa spécialité. Il s'intéressa par la suite au secteur du meuble canadien, dont il est un véritable connaisseur, et ce sont surtout ces derniers qui sont en montre, avenue Laurier. L'antiquaire, il va sans dire, parcourt sans cesse la province afin d'y dénicher les rares ameublements d'époque qui s'y trouvent encore; leur restauration, puis leur vente à une clientèle qui sait en apprécier vraiment la beauté et l'authenticité lui procurent des satisfactions profondes.

De très belles armoires à pointes de diamant ou « en plis de serviette » datant des années 1830-1850, en pin ou en noyer tendre, des tables de réfectoire, d'imposantes commodes bombées, aussi des commodes de style Heppelwhite de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, des tables à traverse en pin (circa 1850-1880), voilà certains des articles précieux qui attirent le regard et retiennent l'attention chez M. Lacasse. L'harmonie et la beauté des lignes de ces

ERRATA:  
No 67, Été 1972, p. 27



Pour la bonne intelligence du texte, il nous est nécessaire de rétablir le sens exact du troisième diagramme qui illustre l'article de François Gagnon: Montpetit plasticien? Voyons donc!



Un magasin d'antiquités...  
une boutique aux merveilles...  
(Phot. Studio Collias)

meubles, la douceur des bois parfaitement restaurés (avec quel amour du métier bien fait!), la chaleur qu'ils confèrent à une pièce, leur authenticité, font l'orgueil et la joie des nombreux acquéreurs.

On trouve également chez l'antiquaire chandeliers et horloges d'époque, coqs d'église, moules à sucre, canards de chasse et certaines petites sculptures sur bois d'une naïveté désarmante, vestiges d'une époque où l'on avait encore le « doux temps de vivre » et que d'aucuns voudraient retrouver ou recréer de toutes pièces. N'est-ce pas le rôle qu'assume l'antiquaire dans l'univers trépidant de notre existence quotidienne?

Alma de CHANTAL

### L'ASSOCIATION DES MUSÉES CANADIENS: UN ORGANISME CULTUREL INDISPENSABLE

Plusieurs ont entendu parler de l'Association des Musées Canadiens. Mais quelle est-elle au juste? C'est ce que nous tenterons de préciser ici, en dégagant sommairement ses structures ainsi que ses plus importantes réalisations.

Créée en 1947, l'Association des Musées Canadiens, dont le siège social est situé à Ottawa, est le seul organisme corporatif destiné à défendre les intérêts des institutions et du personnel muséologiques au Canada.

Ses buts et objectifs, visant à promouvoir les services des musées d'ordre public au Canada, sont multiples: améliorer les services éducatifs des musées; diffuser tout renseignement d'intérêt particulier aux musées; établir un programme d'entraînement pour la formation d'un personnel muséologique qualifié; contribuer à combler les requêtes des musées pour un personnel adéquat; favoriser l'organisation et l'échange d'expositions au Canada et à l'étranger; collaborer avec les autres organismes muséologiques régionaux, nationaux et internationaux, y compris le Conseil International des Musées (ICOM); enfin, agir comme agent de liaison entre les membres de l'association et les autorités, gouvernementales ou autres.

Le conseil de l'Association comprend 15 membres élus pour un mandat de deux ans. L'ancien président de l'AMC, qui était en l'occurrence le directeur du Musée National des Sciences Naturelles, M. Louis Lemieux, vient d'être nommé coordonnateur et secrétaire du Comité consultatif de la Corporation des Musées Nationaux. Il demeure membre du conseil et le nouveau président de l'Association est M. Bob Broadland de la division des Parcs Provinciaux du Gouvernement de la Colombie-Britannique. Dans le choix des candidats, on tient compte de plusieurs facteurs dont la représentation régionale et provinciale, le caractère biculturel du

pays et le genre d'institution à laquelle ils se rattachent.

L'AMC englobe également plusieurs comités permanents ayant trait, entre autres, aux finances, aux nominations, à l'éducation et à la formation. Comités qui ne sont pas sans efficacité si l'on en juge par l'excellent travail accompli par ce dernier. En fait, le Comité de Formation est en train d'étudier la possibilité de mettre sur pied un programme d'études spécialisées pour professionnels et techniciens de musées en fonction, par l'entremise de collèges et universités sélectionnés d'une part, et de musées d'importance d'autre part, dont les efforts conjugués auraient l'avantage de garantir l'attestation académique des études poursuivies. Par ailleurs, ce projet ne porte pas atteinte au programme de formation de base que dispense l'AMC à travers le Canada depuis plusieurs années et qui conduit à l'obtention d'un diplôme officiel de participation. Ce programme, qui a nettement contribué à rehausser le calibre professionnel du personnel muséologique, sera maintenu; il répond toujours aux besoins des secteurs dépourvus de grands musées et d'associations régionales. Mlle Véronique Vézina, autrefois à Information Canada, est la nouvelle coordonnatrice du programme de formation.

L'AMC est une association assez imposante. Pour l'année 1971-1972, elle comptait au total 531 membres — on note trois catégories de membres: individuel, institutionnel et affilié — répartis géographiquement comme suit: les Maritimes: 61; le Québec: 57; l'Ontario: 230; les Prairies: 119; la côte Ouest: 54.

Depuis toujours, l'AMC s'est particulièrement intéressée aux publications et à leur diffusion. Mais ce n'est que l'an dernier qu'elle instaurait un service de ventes de publications spécialisées, rassemblant pour ses membres des ouvrages instructifs se rapportant aux problèmes muséologiques. De plus, outre la parution régulière de sa propre revue, *Gazette*, qui renferme toujours une mine de renseignements, l'AMC publie elle-même des outils fort utiles: un manuel muséologique en français vient de paraître; un répertoire des musées, de tous genres et pour tout le Canada, a été compilé il y a quatre ans — on travaille présentement à sa mise à jour; enfin, un répertoire des services éducatifs des musées, ainsi que deux ouvrages d'ordre technique, sont en préparation.

Depuis la création de la Corporation des Musées Nationaux par le secrétariat d'État, le rôle de l'AMC n'a cessé de croître à titre d'organisme consultatif auprès des autorités fédérales. L'AMC a nettement contribué à l'élaboration de la politique en onze points de démocratisation et de décentralisation des musées nationaux. Elle a aussi été appelée à recommander des candidats susceptibles de devenir membres du Comité consultatif de la Corporation. Deux noms ont été retenus par celle-ci: Bob Broadland et Marie-

Andrée Lalonde, tous deux membres du conseil de l'AMC. Soit dit en passant, le Comité consultatif de la Corporation se propose de collaborer et de veiller à l'adéquate mise en application de la politique fédérale des musées.

Mais le véritable défi de l'AMC, c'est sa réunion annuelle. Car c'est là précisément que toute sa politique est mise à l'épreuve. Traversant le pays à bord d'Air Canada, nous nous sommes donc rendus sur place, à Victoria, du 23 au 26 mai dernier, pour voir comment les choses allaient se passer.

A priori, c'est la cohue. Des délégués en provenance de tous les coins du pays sont rassemblés sous un même toit. On passe donc les premières heures à se connaître, à se présenter, à situer les délégués (nom, région, institution ou association représentée). Puis, peu à peu, une sélection naturelle s'effectue: les délégués se regroupent selon la spécialité de leur institution (histoire, beaux-arts, sciences naturelles, par exemple) et souvent selon leur spécialisation (direction, éducation, conservation, entre autres). Processus qui permet éventuellement aux délégués de discuter de problèmes communs et de tenter de les résoudre. De toute manière, une fois la glace rompue, on est mieux disposé à affronter le programme de la conférence.

Le programme comprend cérémonies, déjeuners et dîners officiels, mais aussi réunions, discussions de groupe et conférences prononcées par des orateurs invités. Programme cette fois beaucoup plus réussi que les années antérieures, parce que plus flexible, surtout en ce qui concerne les discussions de groupe. Plutôt que de proposer un seul sujet de discussion pour tous les délégués, comme par le passé, l'AMC a adopté l'heureuse formule de proposer plusieurs thèmes de discussion aux mêmes heures, permettant ainsi aux délégués de choisir un sujet susceptible de les intéresser. On en est donc arrivé à obtenir des discussions stimulantes et instructives à l'intérieur de ces groupes plus restreints.

La grande réunion de l'AMC, qui clôturait le programme, n'a pas manqué de susciter de vives controverses, notamment en ce qui concerne la politique nationale des musées. Certains délégués réticents y voient, et d'un mauvais oeil, une ingérence des autorités fédérales dans la politique culturelle des provinces (le Québec n'est pas seul de cet avis); d'autres considèrent le budget de \$9.4 millions trop modeste; d'autres encore craignent qu'une fois de plus seuls les grands musées seront favorisés. On a ensuite proposé des amendements à la constitution de l'AMC, qui ont été votés à l'unanimité, pour enfin procéder au dévoilement des noms des nouveaux membres élus au conseil.

Peut-on affirmer que cette 25<sup>e</sup> conférence annuelle a été un succès? Non, si l'on croit que personne n'est rentré mécontent. Mais le mécontentement de



certain délégués ne provenait pas nécessairement des résultats de la conférence, dont il faudra attendre des mois pour connaître la véritable portée. Il faut bien le dire, plusieurs délégués étaient contrariés avant même leur arrivée à la conférence. Avouons que la direction d'un musée n'est pas une tâche facile: il faut toujours temporiser avec un conseil d'administration. A propos, l'AMC travaille justement à dissuader les autorités de s'organiser selon ce concept désuet. Y parviendra-t-elle? Quoi qu'il en soit, sans en être la cause, l'Association compte donc parmi ses rangs bon nombre de membres frustrés dans l'exercice de leurs fonctions.

Autre problème que doit surmonter l'AMC, c'est l'insularité des provinces canadiennes. Il existe aujourd'hui plusieurs associations de musées provinciales et régionales à travers le pays qui aspirent à une plus grande autonomie. Or, plutôt que de rivaliser avec elle, les associations provinciales ne devraient-elles pas prêter main forte à l'AMC dans la réalisation de ses objectifs? Car en somme, l'AMC est le seul instrument valable de communication entre les musées à l'échelle nationale. C'est son atout majeur. C'est aussi sa raison d'être. Ne mérite-t-elle pas le ferme appui de tous et chacun soucieux d'accroître le rayonnement des musées au Canada?

René ROZON

## FRANÇOISE BUJOLD

Le plus beau de notre littérature est passé par le plywood perforé des confessionnaires. (Françoise Bujold)

Q. — Françoise Bujold, comment vous êtes-vous intéressée à l'édition d'art?

R. — Grâce à ma formation aux arts graphiques. Je trouve que l'édition d'art est un objet esthétique qui rejoint un certain public très raffiné. Il ne m'est jamais venu à l'idée de faire de l'édition de poche et de distribuer de la poésie à 10,000 exemplaires parce que je pense que la poésie doit être accompagnée d'images. Pour moi le poème typographié et le poème chanté sont deux formes différentes. Je n'ai jamais écrit de poésie dans le but de composer une chanson. Si l'on imprime le mot amour en caslon ou garamond, il n'a pas le même sens qu'écrit en futuro-light. Pendant cinq ans nous avons étudié les mots, leur sens et leurs caractères d'impression. Le garamond et le caslon sont des lettres classiques tandis que le futuro-light est un nouveau type, sans empâtement et très difficile à lire parce que les lettres ne se joignent pas l'une à l'autre.

Q. — Vous vous adressez, par contre, à des spécialistes?

R. — Oui, à un public très sélectif, celui des collectionneurs, des bibliothèques, des musées. Je ne suis pas un chef d'orchestre mais un musicien de musique de chambre.

Q. — Quand vous avez commencé, y eut-il beaucoup d'obstacles?

R. — C'était une époque très difficile pour publier mais, comme nous avons eu accès à un équipement de qualité, cela nous a permis de donner un souffle à toute une génération de poètes qui nous a suivi. Nous n'étions pas les premiers à publier au Canada mais les premiers à tout réaliser nous-mêmes.

Q. — Ne serait-il pas souhaitable que chaque poète imprime lui-même?

R. — Le poète est souvent mal outillé, mais l'expérience d'un poème pondu, monté en typographie, illustré de ses gravures, relié et vendu par ses soins est un acte d'amour. De nombreux poètes ont malheureusement publié à des distances trop grandes de l'éditeur.

Q. — Pourquoi n'utilise-t-on pas la couleur?

R. — Le noir et le blanc ont une forme d'austérité nécessaire pour un artiste graphique. Au moment où l'artiste est plongé dans l'acide nitrique ou le perchlorure de fer et poursuit des recherches de demiton, le diable ne le tente pas! C'est dans la plus grande passion que l'on poursuit un métier. Je voudrais aussi souligner le grand cycle de travail qu'un artiste tente dans l'édition d'art. C'est une entreprise d'au moins six mois. Et quand l'on parle de patience, il n'y en a aucune. Chaque geste revêt un rituel extraordinaire, celui d'une messe.

Q. — A quel moment au Canada, l'édition d'art s'est-elle fait connaître?

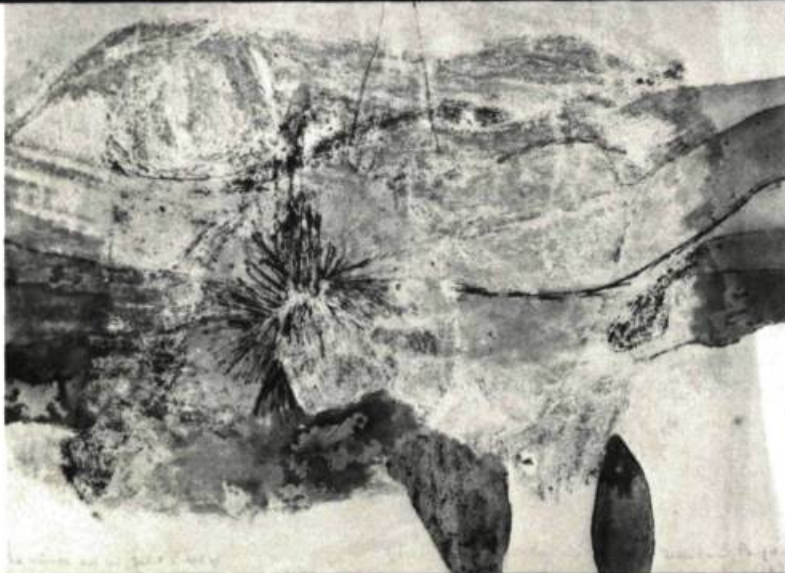
R. — L'édition d'art a débouché à l'époque où Giguère a commencé, vers 1950. Tout en n'étant pas commercial, le livre d'art n'était plus aussi rare et entrainé dans le monde du possible.

Q. — A qui attribuez-vous votre connaissance?

R. — Notre maître fut Albert Dumouchel. Il n'en a jamais réalisé lui-même mais il nous a donné une formation de base, en formant des artisans et des artistes extraordinaires. Il nous situait dans un climat d'amour, et il est très rare qu'un homme donne ses recettes de travail: lui, le faisait.

Q. — Peut-on réimprimer des livres à tirage limité?

R. — Non. Il y a des lois en édition d'art. Si l'on publie un livre à 500 exemplaires,



Françoise BUJOLD  
*Le Monde est un petit village.*  
(Phot. Galerie Libre)



Françoise BUJOLD  
*Gitans échangeant des olives noires.*  
(Phot. Galerie Libre)

il faut que l'artiste s'assure qu'il n'y aura pas de reproduction après sa mort. Pour cette raison, nous rayons nos plaques avec un burin afin de nous assurer que nos clichés ne serviront pas à un second tirage.

**Q.** — Comment avez-vous été conduite à travailler avec les enfants?

**R.** — J'eus mon premier contact avec les enfants de pêcheurs de Percé. Ils avaient des images si pures et une mythologie tellement à eux que je décidai de poursuivre avec les enfants indiens. J'ai remarqué que l'enfant ne s'intéresse à un métier que si l'on emploie du matériel de qualité. Or, aujourd'hui, les écoles ne sont pas équipées convenablement et rien ne va. Je passais cinq heures par jour avec les enfants qui créaient leurs dessins directement sur la soie, tiraient leurs premières épreuves, choisissaient la couleur. Par la suite, je me rendis à Maria, réserve indienne des Micmacs, qui est refermée sur elle-même. Je n'ai pas travaillé d'après leur mythologie, mais ils ont gravé le bois sur des thèmes très simples comme celui d'une fleur. Par la couleur, l'enfant indien s'est révélé indien. Puis, j'ai réalisé un deuxième livre sur la mythologie micmac que les Indiens connaissent et gardent cachée.

**Q.** — Qu'avez-vous ressenti lors de cette expérience?

**R.** — J'eus à Maria l'impression que les enfants étaient très gais, optaient pour la joie. Je ne voyais point les adultes et ne voulais pas de contacts parce que je ne suis pas sociologue et que je n'étais pas venue là pour convertir. J'allais à Maria par intérêt pour les enfants et je suis restée dans leur monde. Mais c'est à partir de ce moment que les Indiens m'ont consciencisé à leurs problèmes. Par l'art et leur mythologie, j'ai vécu de deux à trois ans dans le coeur de l'Indien.

**Q.** — Le mot art a-t-il encore sa signification présentement?

**R.** — L'art, aujourd'hui, reste un moyen de travailler sur la paix. Présunons que j'ai des conflits avec le monde extérieur. Je peins et je solutionne un problème métaphysique. Je porte toujours attention à l'esthétique, je ne travaille que sur du bon papier et qu'avec de bons matériaux.

**Q.** — Que représente pour vous la mise en marché d'une oeuvre?

**R.** — La diffusion d'une oeuvre ou sa mise en marché ne me concerne pas. Je pourrais peindre le reste de mes jours sans me préoccuper d'une critique. Je ne ferais plus une exposition dans le même but qu'auparavant. Cet acte correspond à un don gratuit où je ne peux mettre de prix; c'est pourquoi je donne la majorité de mes oeuvres. Il y a trop de problèmes à régler pour que je prenne l'art au sérieux au point d'en faire une profession. Par contre, si j'arrête de peindre je diminue mon territoire. C'est un puits sans fond. L'artiste devrait accepter de peindre pour sa nourriture car, s'il a des exigences matérielles trop grandes, il sera déçu. L'on a perdu la foi du Moyen âge. Et, pour moi,

arrêter de peindre ou d'écrire signifie mourir.

**Q.** — Vous est-il essentiel d'habiter la Gaspésie?

**R.** — Oui. Je transmets la lumière de la Gaspésie, qui est très forte. Nous sommes près du cosmique, et la mer nous influence.

**Q.** — Toutefois en vivant ici, vous êtes solitaire; n'en souffrez-vous pas?

**R.** — J'ai souffert de solitude à un point grave. J'en souffre beaucoup moins parce que j'ai appris à vivre seule et qu'écrire est un moyen de communication. Pourquoi toujours en revenir à l'artiste si ce n'est qu'il est sans contrainte et libéré depuis sa naissance. Le contact avec l'artiste reste pour moi l'un des plus précieux au monde parce que ce dernier a une dimension cosmique.

**Q.** — Quels sont vos projets?

**R.** — Pour l'instant, j'écris. Je me laisse du temps; j'aimerais exposer d'ici deux ou trois ans.

Propos recueillis par Marie-France O'Leary

## CIMES ET TRILOGIE

Gonzague Claudet, metteur en scène épris du site grandiose de la Turbie, a tenté avec succès une expérience hardie: un festival d'été à la Turbie.

Désormais connu sous le nom de Trilogie des Arts, ce festival se déroulera, il faut l'espérer, tous les ans dans deux sites magnifiques: le Trophée des Alpes et la Carrière Romaine. A lui seul, le Trophée est un décor sans pareil qui se prête au répertoire dramatique. Il symbolise les grands thèmes de la tragédie classique et contemporaine. Le Studio de Monaco y a joué la **Puissance et la Gloire** de Graham Green, le 17 juillet.

A deux pas, dans la petite oliveraie, l'exposition d'oeuvres d'art prenait également une dimension exceptionnelle. Trois artistes étaient représentés, Rioussé, Vernassa et Angeletti. L'originalité, le talent, à l'oeuvre dans l'utilisation de nouveaux matériaux.

Et quoi de plus fantastique que la musique dans l'enceinte de la Carrière, taillée en fer à cheval par les Romains pour ériger le Trophée. Des gradins taillés dans la pierre, d'immenses pans de rocher tout autour offrent une acoustique étonnante.

L'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo, dirigé par René Croesi et Pierre Cochereau, titulaire des grandes orgues de Notre-Dame, étaient du programme.

Andrée PARADIS

## L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC, A CHICOUTIMI

A la fin d'avril, les étudiants en orientation et environnement de l'université du Québec, à Chicoutimi, invitaient le public à une exposition. Pourquoi environnement? Le communiqué de presse spécifiait: programme des arts plastiques. Confierait-on l'environnement aux artistes? Pourquoi pas, après tout?

Dès l'entrée, une chose saute aux yeux: la présentation a retenu l'attention autant que le contenu. Un dôme géodésique, on en a déjà vu, bien sûr, mais on apprend en construisant et on apprend d'une autre façon en travaillant en équipe. La réalisation a été étudiée et menée à terme par les étudiants qui, d'ailleurs, travaillent pendant l'exposition à la réalisation d'une sculpture habitable; nous y reviendrons.

Avant de pénétrer à l'intérieur, un premier projet se présente à la vue: le plan d'une piscine, des exemples de textures, un pochoir, puis une dalle de béton. Les étudiants se sont confrontés ici avec des exigences précises: un plan d'architecte, un budget déterminé, un ensemble de matériaux et de couleurs choisis à l'avance et, enfin, le problème posé: étudier la plage de la piscine. L'exemple choisi, une dalle de béton fabriquée avec des agrégats de la région, sera exécuté sous la surveillance de quelques étudiants grâce au jet de sable et au pochoir qu'ils ont fabriqué. Cela me semble un grand pas vers la réalité, et dans des conditions qui commencent à lui ressembler.

Un autre projet, plus loin, où la lumière joue pour notre plus grand plaisir: une brique modulaire coulée en hydrostone. Des photos nous racontent sa réalisation, à partir de modèles en styrofoam et en plâtre, dont le prototype a été exécuté en aluminium par un étudiant engagé dans le projet, au Centre Industriel du Cégep de Jonquières.

Une sculpture-jeu, une sculpture transformable, de multiples formes de plexiglas soufflé qui n'attendent peut-être qu'un milieu pour dépasser la technique et s'inscrire dans un environnement où elles deviendront indispensables.

La quantité de matériaux utilisés est surprenante et appelle des formes très différentes. Ici, à partir de polystyrène, les étudiants ont non seulement créé des modèles mais se sont rendus à la fonderie et ont participé aux processus de coulée pour en arriver à des fontes assez spectaculaires. Une autre réussite qui attire beaucoup de questions quand ce n'est pas la participation: Un cube de deux pieds de côté, en bois laminé, dans lequel est encastrée une forme sphérique qui, détachée du cube, se sépare pour enfin livrer un petit cube contenant des dés. Une trouvaille pleine d'humour, laissant deviner des heures patientes de création.

La diversité des projets, des matériaux et des solutions se résume bien dans la dernière réalisation dont je veux parler. Une maison préfabriquée, monocoque,

avec des facilités d'entretien, de service et de transport. Malgré les exigences, les formes ont varié des plus simples aux plus compliquées. La coque recouvrant l'architecture s'est plu à prendre la simplicité d'un oeuf ou l'imbrication d'un casse-tête géant. Ici, un relief, à la fois porte et escalier, referme l'habitable en le dotant d'une murale. Là, la lumière, filtrant à travers les dômes de plexi, répand une couleur chaude où le rêve trouvera certainement sa place.

Bravo pour cette exposition, qui ouvre une porte vers la participation à un environnement viable où l'on sent que les techniques ouvrent, elles aussi, des possibilités à la création d'oeuvres pouvant s'intégrer à la vie de tous.

(Jacques Cleary et Charles Daudelin sont les préposés de cette section du Cegep.)

Louise DAUDELIN

#### A LA GALERIE GILLES CORBEIL: LES DESSINS DU PRÉCEPTEUR

Que peuvent donc faire les vieux monsieurs lorsqu'un jour, selon l'expression consacrée, ils prennent enfin leur retraite? Ils cultivent des roses, jouent aux cartes et rêvent de la Floride sur les bancs des parcs ou dans les centres d'achat. Parfois, aussi, ils prennent un pinceau, de la couleur et donnent forme au monde intime qu'ils n'ont jamais cessé d'habiter. Ainsi, Gécin, l'ancien instituteur, rencontre-t-il sur le papier blanc une muse au chignon austère qu'il baptise Ténacité, celle qui permet aux rêves intérieurs de survivre à trente ou quarante ans d'usure quotidienne.

Sindon Gécin, qui exposait, en mai der-

nier, à la Galerie Gilles Corbeil, s'est mis à dessiner passé la cinquantaine. Pour celà, il a pris les seuls outils qu'il connaissait depuis toujours: la plume, l'encre et des grandes feuilles de papier blanc. Puis, avec application, trait par trait, ligne par ligne, comme dans les gravures en noir et blanc des vieux livres de classe, il s'est transformé en poète de l'insolite, du rêve et de la fantaisie.

Alors, la citrouille redevient magique et s'ouvre sur un jardin; quatre volailles s'ébattent sur un sofa; une femme se baigne dans votre tasse. Les paysages qu'il invente ont l'équilibre instable du songe; ses hommes et ses femmes ont des formes graciles, prêtes à s'envoler en fumée. Et toute cette imagerie est servie par une technique du dessin à la plume si bien maîtrisée qu'on se demande s'il faut encore parler ici d'art naïf. Pourquoi? Parce que certains sont venus plus tard à l'expression plastique et n'ont pas suivi la même démarche que ceux qui le font à vingt ans? Le mot **naïveté** est parfois synonyme de gaucherie, d'hésitation; dans ce cas, il ne peut plus qualifier l'art de ces anciens préposés à l'octroi, de ces instituteurs à la retraite, qui acquièrent au cours des ans la pleine possession du médium, huile ou encre, qu'ils ont choisi d'exploiter. Et si nous les appelons **naïfs** parce que nous croyons que leur univers est naïf, c'est peut-être nous, qui ne savons plus où commence la vraie vie.

Hélène OUELLET

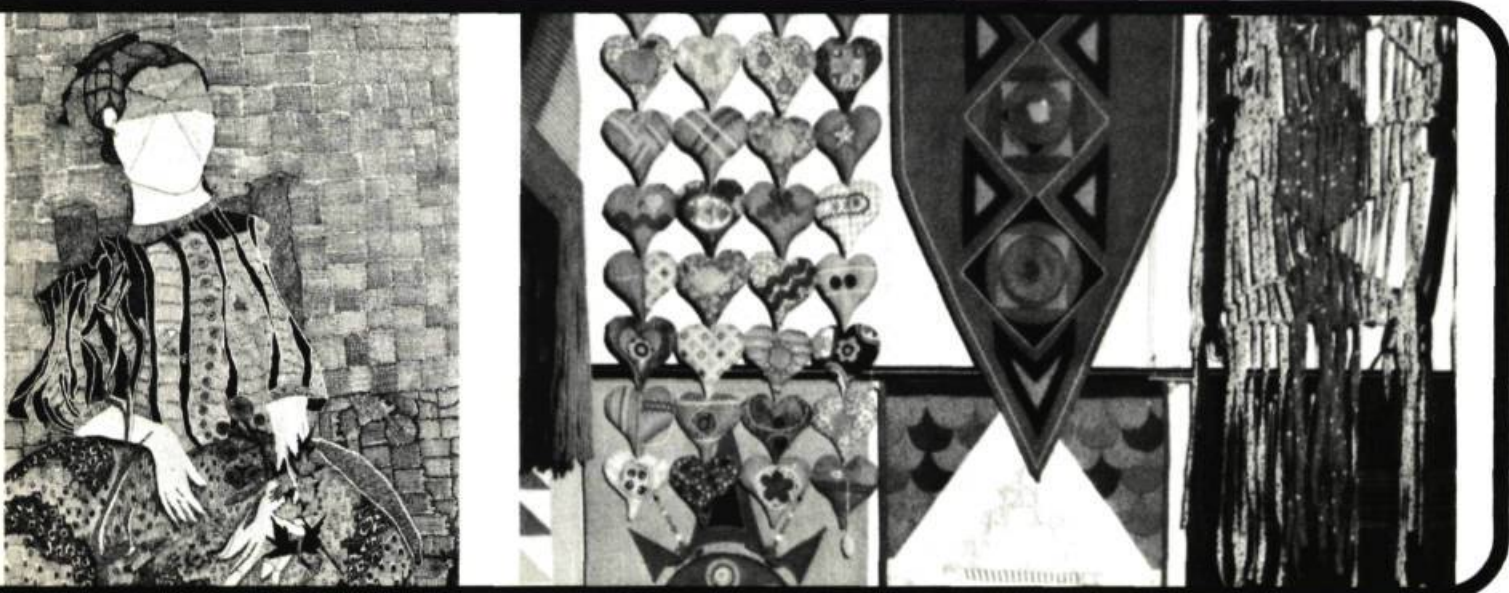
#### LA BANDEROLE ET SES SOLEILS

Avec de la laine, de l'étoffe, les femmes québécoises, ces fées de l'aiguille, créent des poèmes visuels. Ce qu'elles expriment est parfois naïf, parfois tendre, mais l'exubérance, la joie éclatent dans ces banderoles ou petites bannières qui contiennent un monde de symboles en couleur.

On pense aussi à ces étendards qu'on déploie pour l'ornement et la réjouissance. Elles servent, bien entendu, mais c'est l'oeil qu'elles mettent en fête, c'est le mur qu'elles réchauffent. Se ressourçant au passé, les banderoles font fi de la nostalgie et reconstituent un répertoire contemporain. C'est de l'art brut qui appartient au folklore.

Il y a eu 400 participants au concours organisé par la Centrale d'Artisanat du Québec. Trois premiers prix furent décernés à Mesdames Suzanne Galaise, Lise Nantel et M. P. Rock, ainsi que douze mentions spéciales.

Andrée PARADIS



GECIN: *La Petite aveugle*, 1971.  
Encre sur papier; 14 po. sur 20.  
Montréal, Coll. M. B. Polansky.  
(Phot. Galerie Gilles Corbeil)

Quelques-unes des banderoles retenues au concours et présentées au Musée d'Art Contemporain.