Document generated on 06/05/2025 12:20 p.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Art-actualité

Volume 18, Number 73, Winter 1973–1974

URI: https://id.erudit.org/iderudit/57785ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1973). Review of [Art-actualité]. *Vie des Arts*, *18*(73), 68–76.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1974

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

art-actualité

'I WAS ALWAYS THANKFUL

MONTRÉAL

TERRE DES HOMMES, 1973: TOUR D'HORIZON — I

Au Pavillon de l'Humour

Fidèle à sa tradition, le pavillon de l'Humour était l'hôte, cette année, du dixième Salon International de la Caricature qui recrutait plus de trois cents œuvres provenant de cinquante-six pays. Vu le nombre élevé des participants dans les trois catégories, bande dessinée, humour et éditoriale, le concours a été réservé à une seule catégorie: la caricature éditoriale. L'année prochaine, une autre catégorie sera à l'honneur.

Le choix du jury, présidé par l'excellent caricaturiste américain Patrick Oliphant, du *Denver Post*, s'est arrêté sur Roy Peterson, caricaturiste politique de Vancouver. Le jury s'était mis d'accord pour retenir une œuvre dont la déclaration soit de portée internationale. Les thèmes varient d'une année à l'autre, mais la vedette de cette année semblait favoriser les essais nucléaires, la guerre au Viet-nam, les rencontres au sommet des politiciens, les fluctuations du dollar et, bien entendu, Watergate.

Après plusieurs années d'efforts, le Salon pouvait s'honorer d'exposer une série de dessins et de caricatures faisant partie de la collection de la Bibliothèque Nationale de France. Parmi les dessins figuraient des pièces de Vinci, Bruegel, Bosch, Goya, Valloton, Van Dongen, Toulouse-Lautrec, Picasso, Miró et d'autres. De plus, une salle entière était consacrée à l'œuvre récente de Patrick Oliphant.

Au Pavillon de l'Environnement

Au pavillon de l'Environnement, on a tenté d'illustrer de façon troublante un sujet aussi grand que le vaste monde. Trois salles montraient des types d'hommes allant du primitif à l'industriel, en passant par le spirituel. Chaque homme avait une influence sur le milieu mais leur vie même n'apparaissait pas comme une solution d'avenir.

L'Homme doit-il retourner en arrière sous prétexte unique de protection de l'environnement; doit-il se lancer dans une utopie philosophique ou artistique qui laisse bien peu sous la dent ou, alors, continuer carrément de détruire son habitat comme il le fait maintenant? Telle était la question qui se dégageait de cette exposition.

Au Pavillon de Tchécoslovaquie

Qui dit Tchécoslovaquie pense cristal et verre taillé, et pour cause. Cette année encore, une partie du pavillon était consacrée à ce matériau à la fois solide, résistant et fragile. En plus, bien sûr, des motifs traditionnels d'ornementation, on présentait des vases, des urnes, des études de formes et de couleurs dont la sobriété fait toute la beauté.

Mais qui pense Tchécoslovaquie pense aussi histoire et civilisation. Et la présentation de siècles d'histoires, sobre, éloquente, d'un modernisme dont les Tchèques savent nous donner un bon exemple constituait un des hauts lieux d'intérêt de la Terre des Hommes.

Au Pavillon de France

Bien que plus sobre chaque année, le pavillon de France suscitait grandement l'attention par la diversité des thèmes exploités. A l'entrée, un audio-visuel relatait les grands moments de la carrière d'Édith Piaf. A l'occasion du tricentenaire de la mort de Molière, on exposait, en collaboration avec la Comédie Française et la Bibliothèque et les Archives nationales de France, des documents, gravures, dessins, une édition datée de la fin du XVIIe siècle de quelques-unes des pièces du grand auteur, des costumes et des accessoires médicaux d'époque.

Avec l'illusion de se promener dans les rues de Paris, le spectateur découvrait les multiples aspects de la vie parisienne vécue par les Parisiens. Ainsi, on amenait le visiteur à la rencontre du Paris exotique, artistique, économique, la capitale de la mode et de la bonne table.

L'exposition se terminait par une démonstration des objets introuvables de Carelman. Issus de dessins destinés au Musée des Arts Décoratifs de Paris, ces objets, que ce soit une selle bidet pour dame, un vélo convergeant pour amoureux ou une cafetière pour masochiste, ces objets, dis-je, vont au-delà de leur réalité première fonctionnelle pour illustrer leur relativité et la superficialité de leur existence.

Jean-Claude LEBLOND

A POLITICAL CARTOONIST!' 1

1. Pavillon de l'Humour.
Caricature de Patrick OLIPHANT, Président du Jury de 1973.

2. Dôme géodésique du Buckminster FULLER.
A l'intérieur, amoncellement de détritus à l'entrée du Pavillon de l'Environnement.
(Phot. Marcel Bourassa/Hydro-Québec).

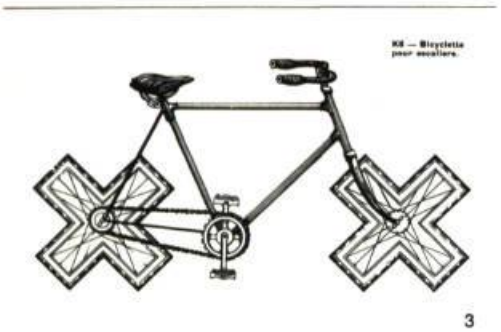
3. Pavillon de la Tchécoslovaquie.
Cristal et verre taillé.

4. Pavillon de la France. Extraits du *Catalogue d'objets introuvables* de CARELMAN.

5. Pavillon de la France.
Le sac à chat de CARELMAN.

6. Le Pavillon de la France présentait une exposition commémorant le tricentenaire de la mort de Molière.

6



3

4

5

EN SOURDINE, OUI . . . MAIS.

Le Musée des Beaux-Arts de Montréal est fermé. Il fait peau neuve. Pendant ce temps, la vie continue. Les quelques mois qui le séparent de sa réouverture, en avril 1975, sont employés fébrilement à préparer les futures installations et les expositions qui coïncideront avec un nouveau départ.

Afin de maintenir une présence culturelle dans la Cité, le Musée organise des expositions à l'extérieur et a prêté plusieurs de ses œuvres importantes à d'autres musées. Au cours de l'été, les expositions de la maison du Calvet, de l'Oratoire, du Musée d'Art Contemporain de Montréal et surtout celle de la Terre des Hommes ont connu le plus vif succès.

Faire voisiner l'art précolombien et l'art esquimau, tel était le but de l'exposition *Cultures du soleil et de la neige* à la Terre des Hommes. Excellent moyen de confrontation qui permet également d'établir bon nombre d'analogies. Ce petit musée d'été, par la qualité de ses installations, a le grand mérite de mettre chaque objet en valeur. Quand on aura les moyens d'ajouter plus de renseignements, on fera un pas de géant dans l'information artistique.

Andrée PARADIS

A LA DOUCE MÉMOIRE

Kathleen M. Fenwick, l'amie de la gravure et des graveurs, n'est plus. Vivante, spontanée, convaincante, elle avait constitué, avec un flair remarquable, la plus grande partie de la collection du Cabinet de dessins et de gravures de la Galerie Nationale du Canada, dont elle fut conservatrice pendant plusieurs années.

Son engagement sur le plan artistique et culturel était bien connu; elle fut une habile conseillère dans le choix de plusieurs œuvres d'art qui ornent les institutions publiques. Elle s'est éteinte, à Ottawa, le 28 septembre 1973.

A.P.

TROIS PETITS TOURS ET PUIS S'EN VONT . . . — II

(TCHÉCOSLOVAQUIE — SUISSE — JAPON)

Chaque matin, des enfants partent sans inquiétude. Tout est près, les pires conditions matérielles sont excellentes. Les bois sont blancs ou noirs, on ne dormira jamais[1].

Sans préjuger le vaste héritage surréaliste qui se manifeste d'une façon particulièrement aiguë aujourd'hui, il reste établi que le monde de l'enfance (largement revalorisé par Breton et compagnie) hante les esprits. En dehors de la fausse innocence et des cris galvaudés depuis 68 («L'Imagination au pouvoir»), l'expression totale des enfants et la reconnaissance de celle-ci demeurent tout à fait primordiaux.

La Tchécoslovaquie vivait d'espoir et n'avait que printemps jusqu'à l'intervention russe. Guidée par le bon goût et l'intelligence (son pavillon à la Terre des Hommes en est la preuve), elle organisa un concours de dessins d'enfants. Dans leur art se trouvent véhiculés des soleils gigantesques, des oiseaux (tension vers l'Ouranos), des arbres stylisés (forme phallique mâle dans un dessin de petite fille) ou une femme-enfant de la Boîte à surprise (souvenir de *Fanfreluche*). Aux pontifes de la psychanalyse d'en juger.

L'exposition d'artistes canadiens d'origine suisse, comme on s'est plu à les appeler, possédait d'autres couleurs. On y trouve des macramés de Gabrièle Schmidt, des sculptures de Max Niffeler, Walter Fuhrer et Carl Landing, des gravures d'Hans Schweizer et de Francine Simonin, enfin, des photographies de Jean-Claude Hurni.

Les ouvrages d'Hans Schweizer et de Jean-Claude Hurni nous ont semblé les plus significatifs. La *modernité* (j'entends les sifflements scrabreux des historiens de l'art) du médium dans lequel ils s'expriment et l'univers qu'ils créent par leur biais révèlent l'importance de leur travail.

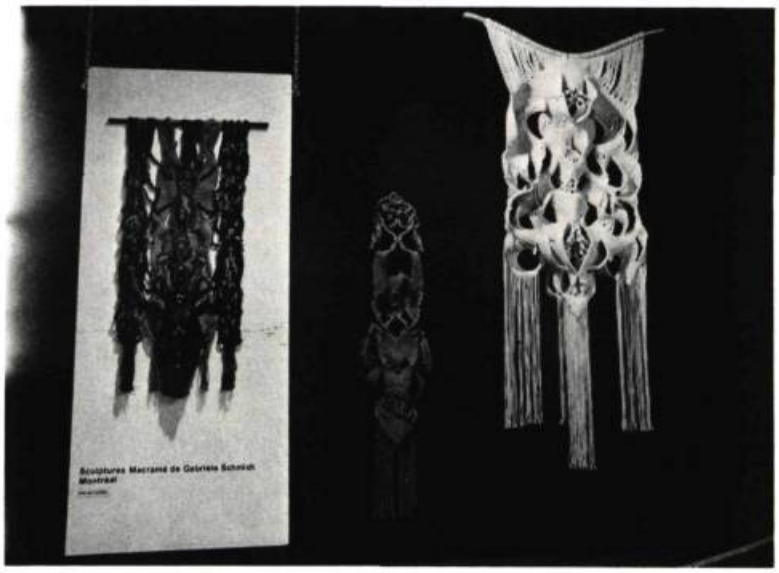
Les gravures de Schweizer tiennent du Pop Art lorsque, dans *World is round*, il représente une paire de souliers de course sur un grillage de bois; ou encore, dans *Téléphone #1*, quand il saisit la dépersonnalisation qu'occasionne l'utilisation de cet appareil. Le personnage, dos au spectateur, est confronté avec la solitude qu'il tente de briser. Son geste pose le problème de la communication dans toute son acuité. Une échappatoire? La triste popularité des *hots lines* où larmoient des auditeurs désespérés à la recherche d'un être de qui ils sont susceptibles d'attirer la compassion (la compréhension). La chance d'avoir «quelqu'un pour écouter» (?).

Charlette et *Stéfan* plaidaient aussi, dans leur attitude grave ou arrogante, la difficulté d'assumer leur existence.

Rue de Rivoli met en juxtaposition le réel et le fantastique. Schweizer illustre le premier dans l'architecture à demi vétuste, et le second, dans le passage d'un motocycliste que survole une femme nue, élément érotique dans le décor quotidien qui, dans cette situation, témoigne du pouvoir répressif de la sexualité même. Enfin, *Wood Painting* conteste, une fois de plus, tout le phénomène de la représentation. Peinture-gravé-d'une-pièce-de-bois, existante à un seul registre, insignifiante iconographiquement parlant, mais révélatrice (malgré l'apparente contradiction) parce que privilégié par l'artiste dans un contexte absurde (qui n'a aucun sens).

Les gravures de Schweizer trouvent en quelque sorte leur répondant dans les photographies de Jean-Claude Hurni. L'agressivité de

7



9

10

12

Stéfan s'apparente à celle des enfants d'un quartier défavorisé. Ou bien, la réflexion du premier sur son art trouve également une correspondance dans l'image d'un gardien de but, en plein été, prêt à recevoir le projectile symbolisé ici par la caméra elle-même, qui fige immuablement le réel tel que perçu instantanément. (Dans le même sens, le pavillon de la Femme aura intéressé les lecteurs de *Women's Photography,* alors qu'on présente une exposition de photographies regroupées par thème — La Femme et le travail, la Femme et la guerre, etc. — dans un regard panoramique sur les cinq continents.)

Le Japon réunissait, dans un pavillon surchauffé, une exposition d'art moderne où l'on pouvait constater l'indiscutable influence du monde occidental.

1. André Breton, Manifeste du Surréalisme (1924). Coll. *Idées.*

Pierre DUPUIS

MARCELLE MALTAIS ET L'UNICEF

Parce qu'elle était à la recherche d'une luminosité différente de la froidure québécoise, Marcelle Maltais s'est inspirée de la nature grecque pour métamorphoser sa démarche. Depuis 1960, elle a abandonné son style abstrait pour une figuration où la nature prend la première place dans une construction parfois sévère mais toujours vivante. Ces tableaux de lumière où les couleurs claires dominent une palette très subtile sont en fait une quête de l'absolu, où l'être humain — présent ou absent — s'inscrit, par sa modification de l'environnement, au premier plan des préoccupations de l'artiste. Parce qu'elles sont à la fois de force et de douceur, les scènes que Marcelle Maltais transpose par ses jeux lumineux vibrent de tout l'éclat d'une recherche profonde.

Cette démarche toute d'intériorité a valu à Marcelle Maltais de voir une de ses œuvres, *Les Yeux doux,* distinguée par l'Unicef (Fonds des Nations-Unies pour l'Enfance) pour servir de carte de vœux en 1974. Le comité international de l'Unicef a examiné plus de trois cents œuvres d'artistes internationaux de renom pour n'en retenir que cinquante, qui représentent en quelque sorte un panorama de l'art mondial actuel. On sait que la vente de ces cartes de vœux est faite au bénéfice des enfants vivant dans les pays en voie de développement.

Les Yeux doux est une œuvre solidement structurée que Marcelle Maltais a peinte en 1969 dans son atelier de l'île d'Hydra, en Grèce.

14

La lumière, que reflètent les murs avoisinants, prend une importance métaphysique par ses différentes tonalités qui contrastent avec l'unicité du ciel et la vie latente des plantes encadrant la fenêtre. En fait, tout est en suspension sur cette toile où n'existe plus que la contemplation.

Jacques de ROUSSAN

TANOBE ET LE NIHONGA

Le nihonga est une technique qui compte parmi les plus difficiles qui soient. Essentiellement, il s'agit d'une fabrication de poussières colorées à partir de matières naturelles, poussières que l'on fixe sur de la soie rugueuse ou du papier très résistant avec des colles. D'ailleurs, la colle joue un rôle primordial dans les nuances des coloris, selon le degré de mélange dont la poussière est l'objet.

Importé du Japon, seul endroit où jusqu'à maintenant on le pratiquait, le nihonga revit chez nous grâce à l'artiste japonaise Tanobe, qui expose, en février, à la Galerie L'Art Français.

Dans le but de familiariser le public avec cette technique très compliquée, qu'elle est la seule à ma connaissance à posséder au Québec, Tanobe a décidé que tout au long de son exposition, elle travaillerait à la galerie même et répondrait à toutes questions qui pourraient lui être posées.

Son travail ne manque pas d'intérêt. Elle a su, avec ses couleurs et ses perspectives parfois étonnantes, saisir la spontanéité et une certaine naïveté des mœurs et des gens d'ici.

J.-C. L.

7. Martine PARIS, 8 ans, 1er prix (Catégorie des 4 à 8 ans) du Concours de dessins d'enfants organisé par le Pavillon de la Tchécoslovaquie.

8. Patrick JUNEAU, 11 ans, 1er prix (Catégorie des 8 à 14 ans) du Concours de dessins d'enfants organisé par le Pavillon de la Tchécoslovaquie.

9. Pavillon de la Suisse.
Sculptures en macramé de Gabrièle SCHMIDT.

10. Pavillon de la Suisse.
Sculptures de Carl LANDING.

11. Pavillon de la Suisse.
Gravures de Hans SCHWEIZER.

12. Pavillon du Japon.
Kubo EMIKO.
Fissure, sculpture métallique.

13. Marcelle MALTAIS.
Les Yeux doux, 1969.

14. Miyuki TANOBE.
Jeux de poupées, 1973.
Nihonga; 26 po. x 30 (66 x 76.2 cm.).
Montréal, Galerie L'Art Français.
(Phot. Collias)

SIGNAUX DE NICOLE TREMBLAY

Au bord du Richelieu, à Saint-Antoine, la Galerie les Deux B a présenté, en juillet, une exposition des tableaux de Nicole Tremblay. Dégageant une atmosphère surréaliste, ces tableaux de nature présentent des objets ou des animaux identifiables mais dans un contexte abstrait où chaque élément se présente vis-à-vis de l'autre dans un climat dont toutes les tensions sont minimisées. Pour obtenir cette sécurisation du décor, Nicole Tremblay fait parler par les gestes et les couleurs chaque élément de sa composition afin d'en former un ensemble particulièrement rassurant.

Chacun des éléments prédominants du tableau est un signal qui veut nous communiquer un message: pour cela, Nicole Tremblay a développé un langage pictural pris à même la vie dans ses deux formes apparentes: statique et dynamique. C'est ce contraste qui permet de dégager le caractère durable de la nature végétale et de le confronter avec le caractère éphémère de l'action ou du mouvement. En transposant son propre tempérament dans les gestes rapides de ces personnes animaux, Nicole Tremblay se permet l'illusion d'une vérité humaine plus mobile.

Il s'agit bien là d'une tentative de communication avec le spectateur, un peu comme si Nicole Tremblay voulait nous dire que tout ce qui est en haut existe aussi à tous les niveaux de la vie, qu'elle soit végétative ou animée. A partir de l'arbre qui lui sert en général de composition de base, elle habite sa toile d'un certain nombre de signaux qui dominent la scène. A tel point qu'il s'en dégage une troisième dimension dont la valeur sculpturale n'échappe pas à l'attention, d'autant plus qu'elle est renforcée par l'emploi de sable, matière minérale qui complète le sens du message et qui donne un relief faisant contraste avec les aplats de l'acrylique.

J. de R.

AQUARELLES DE MARC-AURÈLE FORTIN

Marc-Aurèle Fortin est longtemps demeuré inaperçu et ignoré de ses contemporains, voire même violemment critiqué. Trop avant-gardiste pour sa génération (au Québec s'entend), il est soudain dépassé par la génération montante de l'époque qui, elle, a fait école.

En fait, il ne semble pas s'inscrire à l'intérieur d'un courant donné marquant. Il évolue, si je puis dire, dans le silence. Le monde a beau chanter et déchanter, il n'en continue pas moins à peindre, au jour le jour, le monde tel que, lui, il le voit. Mais sa perception de ce monde demeure à mes yeux étroitement dépendante de son état d'âme du moment, ce qui confère à son œuvre une dimension presque inaccessible dont il est très difficile de dégager des constantes.

La grandeur, la force du destin jouent, me semble-t-il, un rôle prédominant dans l'œuvre de Fortin. Un jour, le ciel apparaît comme un jugement dernier. Tout alors se fait petit, même la montage. Un autre jour, c'est l'automne. Des toits rouges dans la grisaille, des hommes à l'œuvre; laboureurs, le dos courbé par les efforts prolongés. Les foins, ici, deviennent une mer en colère, déchaînée. Tout nous suggère qu'il faut faire vite avant qu'il ne soit trop tard. Le temps presse avant que n'éclate l'orage poussé par le vent.

La loi de la vie est la seule respectable. Le Destin est beaucoup trop grand, trop fort, pour que l'homme prétende y changer quelque chose, d'où une soumission résignée aux cycles des saisons, aux fantasmes de la société. Par voie de conséquence, l'homme se replie, se retourne vers des valeurs plus stables, à la fois religieuses et quotidiennes. Maisons québécoises, parfois tristes à en pleurer et parfois rayonnantes, qui entourent un clocher; étroite rue où rien ne semble pouvoir même bouger; et le travail. L'homme n'a de valeur que par le travail dont la noblesse devient la seule marque qu'il imprimera à l'univers.

Bien qu'essentiellement greffé à la nature et au quotidien des hommes d'ici, l'œuvre de Fortin s'avère plus un témoignage, une sorte d'hymne bien personnel et pas toujours rose à la création, qu'une tentative d'explication, ésotérique d'une métaphysique quelconque.

Il est déplorable que nul musée n'ait songé à réunir de façon permanente un choix des œuvres de Fortin qui, qu'on le veuille ou non, fait partie désormais du panthéon des artistes québécois. Chose certaine, en janvier, la Galerie L'Art Français expose une série d'aquarelles encore inédites. Par leur diversité et leur répartition sur presque toute la durée de la carrière de l'artiste, elles forment un panorama assez éloquent et permettent de découvrir l'homme qu'il fut.

J.-C. L.

RENÉ RICHARD: UNE NATURE GÉNÉREUSE

Chez René Richard, le peintre trappeur, la nature intransigeante des régions nordiques est le mot clé, le moteur, la motivation de toute son œuvre. De ses longues expéditions à travers montagnes et rivières, il a rapporté d'un univers qu'on croyait vide, ingrat, délaissé par une fatalité géographique, des images situées complètement à l'opposé; l'expression d'une nature généreuse, accueillante et, ma foi, plus civilisée qu'on ne l'aurait cru.

Ici, la solitude, pain quotidien du voyageur devant l'Éternel, n'existe pas. On assiste, au contraire, à un tel va-et-vient des éléments qu'elle se retrouve rapidement dépassée par quelque chose qui est empreint de sérénité.

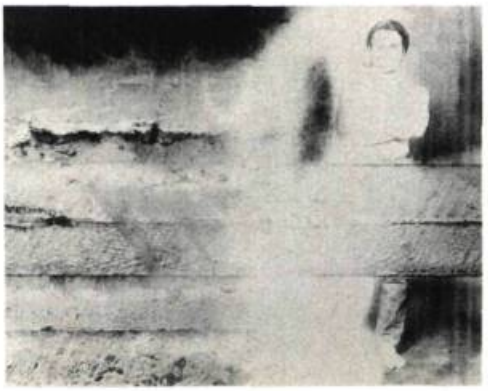
En février, la Galerie Morency tiendra une exposition des œuvres de René Richard. Axée surtout sur la permanence, cette exposition réunira principalement des tableaux répartis sur l'ensemble de la carrière de l'artiste.

J.-C. L.

15. Nicole TREMBLAY.
Volière, 1973.
Acrylique et sable sur masonite; 24 po. x 32 (60.9 x 81.2 cm.).
Saint-Antoine-sur-Richelieu, Galerie d'Art Les Deux B.

16. Marc-Aurèle FORTIN.
Vieilles maisons à Notre-Dame-de-la-Garde, 1947.
Aquarelle; 22 po. ½ x 28½ (57.1 x 72.3 cm.).
Montréal, Galerie L'Art Français.
(Phot. Collias)

17. René RICHARD.
Près de la Baie Saint-Paul.
Huile sur masonite; 9 po. x 12 (22.8 x 30.4 cm.).
Montréal, Galerie Morency.



18

BERNARD SCHIELE: LANGAGE ET IMAGE

C'est à la suite de son exposition au Musée d'Art Contemporain (exposition qui remonte à avril dernier) que je me suis rendu chez Bernard Schiele. Chez lui, les pièces sont vastes, les murs, blancs, les fenêtres, larges, les objets, rangés. Sur sa table de travail, des tas de livres, des photos, des coupures de journaux dans un désordre ordonné où il se retrouve avec une précision étonnante.

Bernard Schiele est à préparer une thèse sur l'image et le langage. Ce sont, en fait, les axes de la réflexion qui sous-tend toute sa production.

Parlant de l'image et de l'image photographiée, Bernard Schiele disait dans un article paru dans la (toujours plus belle) revue *Ovo:* «. . . elle ne s'approprie ni l'ouvrier, ni le travail, ni rien de semblable mais une forme dans laquelle je renvoie ces termes, non pas langage mais bien métalangage . . . Nous remontrer l'ouvrier, la guerre au Viet-nam, la vie, l'enfance, l'amour, etc., c'est nous inciter de nouveau à *croire que certaines images sont terribles ou* heureuses en elles-mêmes ou encore qu'elles expriment en un langage véritable certaines réalités du quotidien. Il n'en est absolument rien! Dès que l'image dégage ces faits naturels de leur historicité, nous sommes à même de mesurer la distance entre le significant et le signifié: l'image se présente alors à nous avec brutalité . . . Face à elles (les images), il ne nous reste plus rien, le fait éclate.»

A ce moment, un choix s'impose: s'associer ou se dissocier de l'image en face de soi. «Mon choix et mon jugement, de dire Schiele, ne se situant qu'au niveau du constat. Et le constat ne dure que le temps de la lecture de l'image.»

Ce qui m'a *accroché* dans l'exposition de Bernard Schiele, c'est que, au moment de la lecture, s'insère, entre l'image et le lecteur, un élément inattendu qui n'a rien à voir avec la sensiblerie mais bien plutôt avec l'atmosphère: c'est flou comme une vapeur, diaphane comme un éther. Étrange mais envoûtante, cette *vapeur* (qui ne se trouve ni en soi ni dans l'image, mais dans l'espace visuel) est à peine perceptible au début, mais se précise au fur et à mesure de la lecture.

Les photographies de Bernard Schiele (du moins celles que j'ai vues au Musée de la Cité du Havre) s'inscrivent dans le temps. Il y a, dans l'atmosphère qu'elles recréent, un temps d'arrêt, une suspension du temps parce que «le geste fondamental du photographe est de s'approprier l'instant», ce que Bernard Schiele réussit sans jamais s'approcher de *l'instantanné,* qui sent *le-photographe-y-était-au-bon-moment.*

Cet instant approprié, re-produit, rendu actuel à chaque lecture d'image, est constant dans la recherche de Schiele. (Cette re-présentation du réel n'est sans doute pas étrangère à ses multiples expériences théâtrales.) L'instant lu, traduit en langage, concrétisé.

Paradoxalement, sa photographie frôle l'abstraction. Les formes photographiées sont concrètes: personnages, ciels, murs de béton. Leur reproduction-image cependant n'est que fuite, évanescence. Lequel, du personnage ou des aspérités d'un mur, s'estompe derrière l'autre. Les lieux et les choses se recomposent, juxtaposés, superposés, avec un sens nouveau qui dénote chez lui une grande recherche plastique, donnant à son œuvre récente toute sa valeur.

Luc BENOIT

18. Bernard SCHIELE.
Photo sur toile, 1973.

19. Bernard SCHIELE.
Photo sur toile, 1973.

Né à Lyon, Bernard Schiele est québécois depuis près de 20 ans.
Il étudie cinq ans à l'École des Beaux Arts de Montréal: concentration en photographie et graphisme.
Depuis 1965, il collabore à de multiples productions théâtrales (disposition scénique, spectacles audio-visuels, décors). On le rencontre avec Jeanne Leroux, André Brassard, Rodrig Mathieu, aussi bien qu'avec les Saltimbanques, au Mouvement Contemporain ou au Centre d'Essai des Jeunes Auteurs.
En 1966, il est récipiendaire du trophée régional du Dominion Drama Festival et du trophée Martha Allan (meilleure disposition scénique et visuelle), à Victoria, en C.-B.
Il fait, en 1971, un voyage d'études en France, en Italie et en Espagne.
Depuis 1972, quelques expositions de groupe: Maison des Arts de La Sauvegarde, Terre des Hommes, et une exposition particulière au Musée d'Art Contemporain.
A l'automne, on le retrouvait, avec une vingtaine d'artistes, au Musée du Québec.
La revue OVO a déjà publié, dans son numéro 9, de ses photographies.
Bernard Schiele est chargé de cours à l'Université du Québec à Montréal, en graphisme.

TORONTO

MARIONNETTES A L'HONNEUR

Du 4 décembre jusqu'au 13 janvier, le Musée Royal de l'Ontario, en collaboration avec l'Ontario Puppetry Association, présente une exposition empruntée à l'art théâtral et au génie plastique. *Punch and Other Puppets* rassemble des marionnettes provenant de tous les coins du monde, marionnettes qui expriment à leur façon les traditions culturelles de différents pays. Qu'elles s'appellent *Punch, Polichinelle* ou *Guignol, Kasper* ou *Petrouchka,* les marionnettes représentent une seule et même chose et parlent une langue internationale.

L'origine des marionnettes est obscure. Il semble que les civilisations anciennes de l'Inde, de la Chine et du Japon aient inspiré la naissance des marionnettes: en Égypte, on a découvert des idoles dont on pouvait articuler les membres. Plus tard, le théâtre grec et le théâtre romain ont établi un lien de parenté évident entre l'homme et la marionnette, si bien que les pièces écrites à cette époque pouvaient être jouées par des acteurs ou par des marionnettes. Avec son masque de tragédien ou de comédien, l'acteur lui-même ne ressemblait-il à une marionnette? Deux marionnettes datant de la Rome du premier siècle après J.-C. et appartenant au Musée Royal de l'Ontario font partie de l'exposition.

A l'encontre des idées reçues, le théâtre de marionnettes n'est pas un divertissement destiné uniquement aux enfants. En Europe de l'Est, l'État subventionne ces entreprises. Il est bien encourageant de savoir que le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des Arts de l'Ontario ont également reconnu la valeur du théâtre de marionnettes; la contribution du Conseil des Arts du Canada crée un précédent au pays. Grâce à ces subventions, il fut possible de présenter au moins deux spectacles, tous les jours, au cours de cette exposition. Jusqu'à ce jour, cet art n'a pas suscité l'intérêt populaire au Canada. Il n'avait encore fasciné que quelques marionnettistes experts comme le Docteur John Oughton, père de *Sam McGee* (Collection de l'Ontario Puppetry Association). Personnage emprunté au folklore des années 30, *Sam McGee* rappelle les pauvres qui, dans l'espoir de gagner quelques sous, divertissaient les passants aux coins des rues à Toronto.

20. Dr John OUGHTON. *Sam McGee.*
Coll. Ontario Puppetry Association.

La plus grande marionnette exposée fait partie de la distribution d'*Oedipus Rex* de Remo Bufano (Collection du Detroit Institute of Arts). Ce personnage qui mesure dix pieds pose des problèmes lorsqu'il s'agit de le mouvoir. Ainsi, pour lever les bras immenses de son sujet, le marionnettiste doit courir une distance d'au moins neuf pieds.

Le Roi des singes (Collection de l'Ontario Puppetry Association) vient de l'Indonésie. Il s'agit là d'une marionnette spéciale faite de cuir de buffle soutenue par des baguettes de corne. On installe un écran entre le marionnettiste et les spectateurs qui ne voient que les silhouettes crées par la lumière, derrière l'écran. Le *dalang* chante des récits épiques sanscrits tandis qu'il manipule les marionnettes.

Le Diable de la Russie (Collection de l'Ontario Puppetry Association) est un don du Théâtre des Marionnettes de l'État de Karkhov. Il est splendide dans son manteau rouge fourré et ses bottes de cuir, mais redoutable avec sa figure au nez busqué.

Même si les musées témoignent en faveur de son passé, l'art de la marionnette ne peut vivre adéquatement à l'intérieur de tels cadres, car le théâtre seul justifie sa raison d'être. Cependant, l'indifférence qui a régné pendant de nombreuses années semble avoir terni sa popularité. Nous espérons que cette exposition saura réintégrer ce parent pauvre parmi les arts du spectacle.

Mela CONSTANTINIDI

PARIS

JEAN LARCHER: DU GRAPHISME AU CINÉTISME

A l'origine, les investigations de Jean Larcher procèdent de la typographie et de la calligraphie dont il applique les techniques dans la publicité. Source d'intérêt pour l'artiste, l'art calligraphique repose entièrement sur le fait que les unités qu'il chosit, met en place, traduit par les conventions d'un graphisme, d'une sensibilité, d'un mouvement et d'un style, ont une existence propre en qualité de signes destinés par un système d'écriture à remplir d'autres fonctions. Les symboles graphiques manifestent des propriétés esthétiques indépendantes des significations intellectuelles qu'ils ont la charge de véhiculer et que la calligraphie se propose précisément d'exploiter.

Fort de cette connaissance, Larcher va infléchir peu à peu son activité créatrice vers une expérience purement graphique qui s'avère bientôt *graphique cinétique,* obéissant aux lignes suivant lesquelles les corps se meuvent et les forces s'exercent.

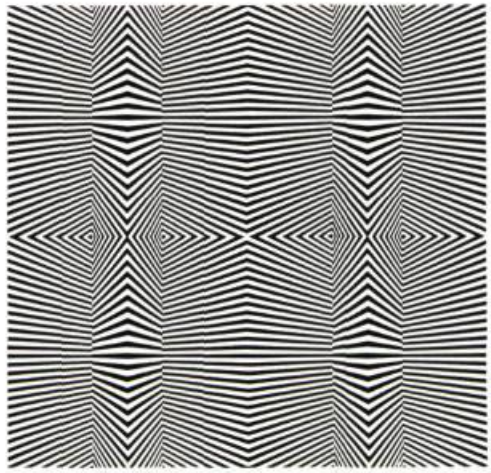
Lorsque l'on questionne Larcher sur le propos de sa peinture, il apparaît qu'elle ne présente pas un caractère intrinsèque de nouveauté, habitués que nous sommes aujourd'hui à cet art dit *cinétique,* à son développement et, somme toute, à son succès. Il s'agit plutôt, en l'occurrence, de la continuité d'un processus déjà établi, simplement restructuré et diversifié (renouvelé). Larcher nous dit lui-même qu'il s'est servi de la Gestalt theorie pour passer du graphisme au cinétisme: passage de la fixité d'un lieu à la dynamique de ce lieu. S'il faut marquer d'une terminologie explicative ce *passage,* il convient de souligner que du point de vue de la psychologie de la forme, la perception et, d'une façon générale, les faits psychiques ne se réduisent pas aux éléments que l'analyse peut y découvrir: il y a de plus un facteur d'unification de ces éléments; c'est la forme ou la Gestalt, terme qu'il est malaisé d'interpréter du fait qu'il inclut une forme recouverte en quelque sorte par la forme-aspect et son expérience. La psychologie de la Gestalt stipule qu'il y a une correspondance entre la forme pure et nos structures sensorielles (communes à celui qui agit et à celui qui regarde agir), grâce auxquelles nous la percevons. De cette théorie se déduisent certaines lois de la perception que Larcher entreprend alors d'appliquer dans son œuvre. Le peintre n'a pas manqué de justifier le choix exclusif du noir et blanc dans l'élaboration de ses recherches. Cette option qui le caractérise lui fait renoncer au travail de la couleur, en effet «l'observation d'un phénomène coloré réveille et exalte en chacun un potentiel émotif et des tendances psychologiques profondes, explique-t-il; il ajoute que chaque couleur possède un pouvoir sensitif et ne prend sa vraie valeur qu'en fonction d'une harmonie relative à sa composition et à son équilibre quantitatif, par rapport aux autres. Tout cela aux dépens de l'idée de base proposée».

La donnée blanche est la lumière en soi, disait Paul Klee, dans son esquisse d'une théorie des couleurs. Pour l'instant, toute résistance est morte et l'ensemble, privé de mouvement. Il faudra donc faire appel au noir (les ténèbres) et l'inciter au combat, combattre la toute puissance amorphe de la lumière. Ainsi le langage visuel de Larcher se définit par le contraste blanc-noir: ces deux aspects autonomes, lorsqu'ils entrent en lice sur la toile, donnent l'impulsion du mouvement, principe fondamental sur lequel repose sa peinture. Larcher exerce une fascination par le mouvement (en puissance virtuelle) auquel vient s'ajouter les vibrations qui «procèdent d'un calcul de proportion et de surface du blanc par rapport au noir». Nous assistons à une véritable orchestration de l'espace où les phénomènes optiques sont inlassablement libérés, créant une relation objet-spectateur, nous introduisant par là dans le processus de création et nous rendant agissant. Le tableau, comme foyer optique, se caractérise par la convergence qu'il impose et l'énergie cinétique qui déclenche en chacun de nous, spectateurs, la libération de l'énergie potentielle que nous contenons. Dans cet espace circonscrit de la toile, nous devenons l'un des éléments actifs, l'une des forces en présence, miroir vivant.

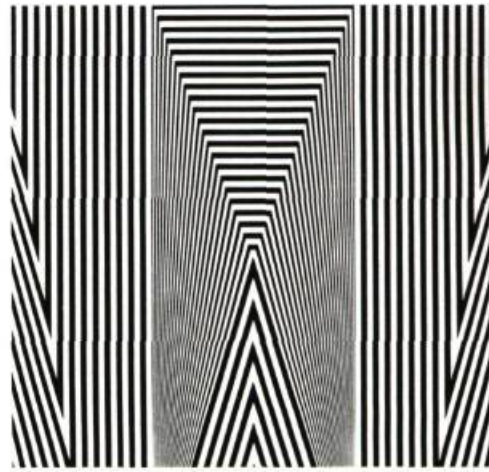
Poursuivant son but de visualiser les phénomènes optico-cinétiques, Larcher crée des environnements, et c'est dans ce sens qu'il peut alors parler d'une éventuelle application industrielle et architecturale de ses travaux. Il souhaite, d'autre part, utiliser pour ses recherches les ressources de la technique moderne, notamment l'ordinateur, en vue d'obtenir des graphismes électroniques plus complexes. Dès lors, la science est introduite dans l'art, en particulier, la cybernétique qui étudie tout système capable de percevoir, conserver et exploiter une information et de l'utiliser à des fins de direction et de régularisation, les machines cybernétiques représentant des systèmes abstraits et symboliques utilisés comme modèles parfaits des objets analysés. Une nouvelle philosophie de la création se précise, révélant la complémentarité de l'attitude artistique et de l'attitude scientifique.

Chaque tableau de Larcher assure une fonction de relance, évoque sa propre expérience, développant un espace, lieu de toute péripétie, et un rythme autour de cette expérience qui n'a point de cesse tant la démarche créatrice s'oblige à quêter parmi l'inépuisable. Le tableau, dans son tracé, donne à voir infiniment; itinéraire que l'on suit dans son inscription toujours en devenir, tel le mouvement.

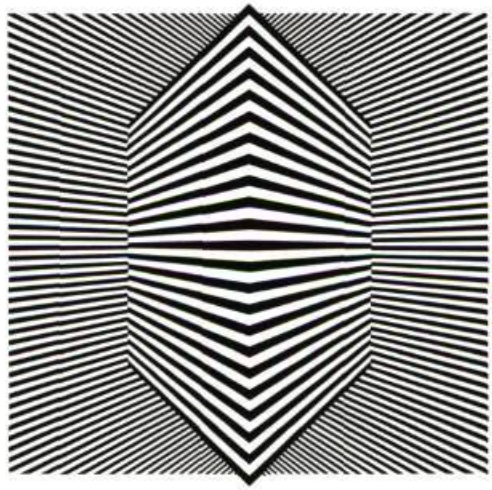
Bertrand MARRET



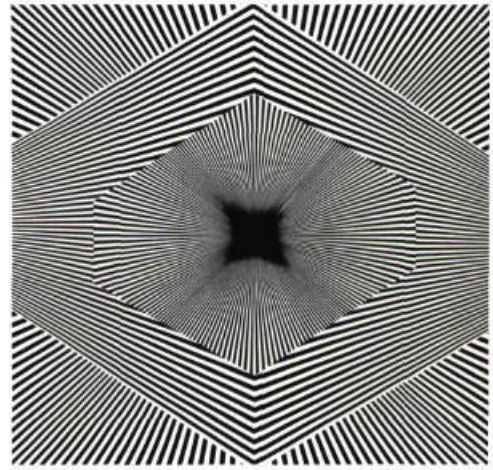
21. *Sans titre, 1973.*
Acrylique sur toile; 59 po. ¼ x 59¼ (150 x 150 cm.).



22. *Sans titre, 1973.*
Acrylique sur toile; 59 po. ¼ x 59¼ (150 x 150 cm.).



23. *Sans titre, 1973.*
Acrylique sur papier; 34 po. ¾ x 34¾ (88 x 88 cm.).



24. *Sans titre, 1973.*
Acrylique sur papier; 34 po. ¾ x 34¾ (88 x 88 cm.).

LONDRES

A L'AUBE D'UNE ANNÉE NOUVELLE

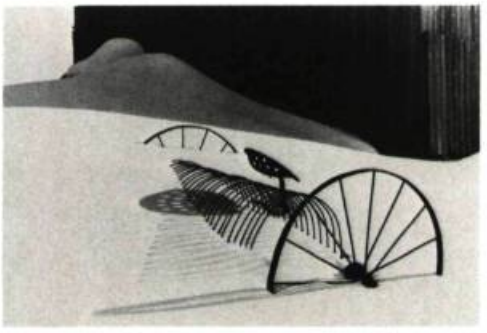
Le Département des Affaires Extérieures, sous la pression du Québec, a largement subventionné le magnifique Centre Culturel Canadien de Paris, s'imaginant avec quelque optimisme que les échanges avec l'Angleterre s'établiraient d'eux-mêmes. Tel ne fut pas le cas. Depuis l'adhésion de l'Angleterre au Marché commun, les échanges de ce pays sont devenus multilatères, et, la propagande en faveur de l'intensification des relations avec l'Europe aidant, notre réputation déjà bien faible en Angleterre a encore diminué. Afin de rétablir la situation, la Maison du Canada est devenue salle de concert, centre de recherche et galerie d'art. La grande salle de réception où, dans le passé, étaient exposés les travaux des jeunes Canadiens travaillant outremer, façon: «Déposez-les à la porte, nous les mettrons aux cimaises», est devenue une véritable galerie destinée à présenter une image du Canada d'hier et d'aujourd'hui, des Inuit aux Indiens et aux Iskowitz. Le conseiller culturel est d'avis que jusqu'à maintenant ni les œuvres ni l'espace qui leur était réservé ne méritaient l'attention de la critique, attitude capable de nuire à quelques-uns, tel l'excellent lithographe André Bergeron et qui annule l'effet de choc d'un groupement comme celui des West Coast Hermetics sur le visiteur fortuit et sans préjugés. Il a plutôt confiance dans le Choix de la Banque d'Oeuvres d'Art, qui aura lieu en novembre, dans Maxwell Bates, en janvier, dans Krieghoff, en février, ainsi que dans les expositions projetées de Leduc, Tousignant et Molinari. Mais, un Haut-Commissariat, représentant un pays dans un autre pays, peut-il trouver le courage ou être assuré de l'impunité nécessaire pour exposer la composition murale exécutée par Greg Curnoe pour l'édifice Flat Iron, de Toronto, où hurle l'inscription: «Fight Pollution, Tell an American to go home today», ou bien les natures mortes tridimensionnelles de Mark Prent, transposition de la rapacité humaine qui a été approuvée par la Galerie Nationale et fortement dénoncée par d'autres?

Plutôt que de tribunes pour les artistes et leurs idées, les galeries de Londres servent d'agents pour le collectionneur soucieux d'un placement sûr. Parmi les exceptions, il y a la Photographers' Gallery, de calibre et de réputation internationaux, qui est une institution privée quoique à but non lucratif où se discutent idées et objectifs. Aucun musée, il y a deux ans, ne possédait de collections de photographies. Cette discipline était enseignée dans les écoles polytechniques mais non dans les écoles d'art. Le spectateur confondait cette technique avec l'illustration. Les photographes considéraient leur travail comme une besogne à accomplir, un produit destiné au livre ou au magazine et non comme une fin en soi, une œuvre qu'on accroche au mur. L'artiste, par contre, considérait la photographie comme un moyen qu'il pouvait utiliser et améliorer. Sue Davies a pensé que cela devait changer. Elle obtint des facilités de caisse garanties par sa maison, trouva des mécènes comme Roy Strong, directeur de la National Portrait Gallery, des administrateurs comme David Astor, propriétaire de l'*Observer* et Tom Hopkinson, ancien directeur du *Picture Post*. Dans un coin de la zone de transformation de Covent Garden, elle a monté des expositions — du Japon à la Finlande, de J.-H. Lartigue à André Kertesz, de l'érotisme au reportage photographique (le prix annuel de la presse ou les enquêtes de Leonard Freed sur la drogue et la mort, à New-York), des recherches sur les phénomènes intercellulaires et microscopiques aux études sociologiques sur le phénomène des clubs de football. En janvier, aura lieu une rétrospective de Bailey, Duffy et Donovan qui, il y a quinze ans, révolutionnèrent le monde de la mode par leur style de vie et de travail, devenant ainsi les enfants terribles de la photographie par opposition au très distingué Cecil Beatons. En février, l'avant-garde de la Light Gallery de New-York sera présentée; en mars, Marc Riboud, l'alter ego du Français Cartier-Bresson, et, en avril, venant du Musée d'Art Moderne de Prague, Frans Drtkol, un surréaliste des années 30.

Plusieurs milliers de visiteurs viennent, chaque mois, à la galerie. Les écoles y conduisent leurs élèves. La librairie est la plus belle en son genre. Et la photographie, multiple par sa nature même et accessible à tous, est devenue un objet de prix parce que c'est ce que le photographe veut maintenant faire et ce que le public désire se procurer.

La National Portrait Gallery, en raison de la nature intrinsèque de sa destination, représente l'élite, l'aristocratie de la pensée, de l'argent et de la naissance. Du 3 octobre au 6 janvier, on pourra y voir les portraits en relief de Josiah Wedgwood (1730-1795) et, du 6 février au 12 mai, les miniatures de Samuel Cooper (1609-1672), deux portraitistes exquis et raffinés d'une société non moins exquisement raffinée. Mais la société s'est élargie et la caméra a élargi la base sociale du portrait; la photographie documentaire a redéfini le portrait en informant le peuple plutôt qu'une élite, le XXe siècle dans son ensemble plutôt qu'une fraction isolée, peut-être parisitique, de l'époque. Au début de 1974, la Portrait Gallery doit ouvrir un nouvel édifice qui reflètera ces changements au moyen d'instantanés, de films et du vidéo. Une première reconnaissance de cette nouvelle politique se manifeste par l'importante acquisition de la *Shelter Collection*. Celle-ci illustre une enquête intensive sur le logement et sur la qualité de la vie, une remise en question visuelle de la société, de l'art et de la politique faite par *Shelter*, une agence instituée pour enquêter sur la pauvreté des citadins. Une de ses premières expositions spéciales sera une rétrospective de Richard Avedon, un exposé général de *Vogue* sur la société, la nouvelle société.

25



26

27

25. John CONSTABLE.
Dedham Vale, 1802.
Londres, Victoria and Albert Museum.
Cette œuvre fera partie de l'exposition *Landscape in Britain, 1750-1850*.
Organisée par la Tate Gallery.
(21 novembre 1973 — 3 février 1974).

26. B. A. KING.
An American Dream.
A voir à la Photographer's Gallery, de Londres, du 5 au 30 décembre 1973.

27. J.-H. LARTIGUE.
La Plage du Biarritz.
Oeuvre exposée à la Photographer's Gallery.

Le paysage a peut-être été la seule forme d'art dans laquelle l'Angleterre a fait montre d'originalité, et c'est à travers cette discipline que les autres mouvements, de l'Impressionnisme à l'Abstraction, ont réussi, souvent avec quelque retard, à se faire jour dans le courant de l'art anglais. Toutefois, il est également juste de dire que le paysage s'est maintes fois replié sur lui-même, sans force et sans envergure, et qu'il est demeuré insensible et amorphe devant l'art vivant. Entre le 21 novembre et le 3 février, la Tate Gallery fera une rétrospective de son âge d'or, 1750 à 1850, avec Gainsborough, Cozens, Turner, Constable, Palmer, Martin et des moins connus comme Miller et Grimm, auxquels s'adjoindront — mais le choix n'est pas encore définitif — quelques précurseurs du continent, Ruysdaël, Poussin et Le Lorrain. S'y ajoutera un timide exposé sur la littérature pourtant fascinante de l'art des jardins et du paysage. En mars, Kline tire la Tate Gallery d'Angleterre pour la projeter dans le XXe siècle.

Le 1er janvier 1974, on exigera des frais d'admission dans les Musées Nationaux et dans les galeries, règlement qui jusqu'à ce jour n'avait pas cours en Angleterre. Les directeurs et les conservateurs de musées sont unanimes à déplorer ces nouvelles directives. Ils croient qu'il ne doit pas exister de frontière entre les objets qui constituent l'essentiel d'une culture et les membres de cette même culture. Ces institutions sont nationales et, par définition, elles appartiennent implicitement à la nation en raison des impôts prélevés à cette fin et payés par le peuple. Les résultats immédiats de cette politique seront de refuser au public le droit au commerce normal avec l'œuvre d'art, d'empêcher la visite fortuite et imprévue et de priver le visiteur du dimanche qui vient au musée avec ses enfants et leur crème glacée. Les revenus immédiats provenant de cette mesure seront virtuellement insignifiants. Le droit d'entrée de 20 pence (30, en été) a été fixé en 1971. Depuis, les salaires et les frais d'administration ont monté et la valeur de la livre a baissé. Le personnel supplémentaire nécessaire pour percevoir ce droit ainsi que l'argent requis pour le payer sont inexistants.

Jennifer OILLE
(Traduction de Lucile Ouimet)

L'EUROPE ET SES AMATEURS A LA MODE DE 1974

Les vrais amateurs sont insatiables. Ils sont légion à n'avoir jamais fini de découvrir et d'apprécier la joie que donne un bon spectacle, une œuvre d'art, un site exceptionnel. Leur vrai plaisir est lié à la connaissance. Ce qui explique la vogue actuelle des voyages culturels.

De plus en plus nombreux, les Canadiens qui font une saison de théâtre et de musique à Londres, une tournée des musées en France et en Hollande. Le succès fulgurant de la semaine de théâtre à Londres organisée par Air Canada est éloquent. Aux pièces qu'il est possible de voir sans avoir à réserver ses places, s'ajoute le plaisir de fouiner chez les antiquaires, de flâner à Soho, de visiter les expositions à la Tate Gallery, au British Museum, de prendre le pouls des tendances artistiques les plus contemporaines dans les galeries d'art qui font les réputations internationales, de constater qu'à Canada House, on présente une excellente série d'expositions d'artistes canadiens, de s'attarder dans un pub pour savourer avec autant de plaisir l'ambiance et le pâté mémorable et de se laisser gagner à l'élégance de Mayfair.

A ce circuit londonien, Air Canada a ajouté un circuit parallèle, la semaine ou la quinzaine de spectacles à Paris. La deuxième saison, présentement en cours, depuis novembre, se terminera fin mars et comporte de nombreux avantages. A des coûts raisonnables, on peut obtenir de nombreux services, réservations, rabais qui rendent plus faciles les voyages de courte durée à l'étranger.

Pour qui aime profondément l'Europe, il n'est pas de saison. Mais, de plus en plus, les saisons d'automne et d'hiver gagnent des adeptes. C'est la pleine saison de la gastronomie, du théâtre, des expositions, des concerts, des collections; c'est aussi l'occasion de vivre avec les Parisiens enfin chez-eux, de comparer nos embouteillages avec les leurs, de respirer l'odeur d'un bon feu de bois dans ce petit restaurant, à deux pas de Notre-Dame, quand les grandes orgues se sont tues. Et puis, pourquoi ne pas en profiter pour voir, en février, au Grand Palais, l'exposition *Jean Paulhan à travers ses peintres, Juan Gris,* en mars, à l'Orangerie, et *Richard Linder,* en janvier, au Musée National d'Art Moderne?

A.P.

KINSHASA

A LA RENCONTRE DE L'AFRIQUE — L'AICA AU ZAÏRE

Quels services l'AICA peut-elle rendre à l'Afrique? Quelle expérience nouvelle et quelle part de responsabilité additionnelle l'Afrique peut-elle d'un autre côté apporter à l'AICA? Ces préoccupations régissaient le thème des assises *A la rencontre de l'Afrique,* lors du troisième Congrès extraordinaire de l'Association des Critiques d'Art, tenu à Kinshasa, du 10 au 23 septembre.

Quand on parle de coopération au plan culturel, il s'agit d'abord de définir les problèmes, de cerner autant qu'il est possible une réalité et de voir enfin les moyens d'action qui s'imposent. Le Zaïre, à l'instigation de son chef, guide de la Nation, le général Mobutu Sese Seko vit actuellement à une heure décisive. La culture africaine doit s'insérer dans la culture universelle par le moyen d'un retour à l'authenticité, c'est-à-dire par l'approfondissement de sa propre culture afin de se réconcilier d'abord avec elle-même et de pouvoir ainsi mieux apprécier la culture des autres.

Or l'art est le meilleur véhicule de cette authenticité. Pour comprendre le Zaïre d'aujourd'hui, il faut mesurer l'importance qu'attachent les Zaïrois à la réhabilitation du patrimoine national, au rapatriement d'une grande partie de leurs œuvres d'art dispersées dans le monde. L'attitude du Président Mobutu Sese Seko dans sa préface du livre *L'Art de l'Afrique noire au pays du fleuve Zaïre,* est explicite: «L'effort à entreprendre aujourd'hui est, nous le croyons, double. D'abord sauver et réunir ce qui reste à sauver. Ensuite, entreprendre des travaux de recherche et d'études qui aideront l'Afrique à redécouvrir l'Afrique, dans la diversité de ses formes et dans les règles particulières qui fondent ses voies d'expression. Les générations futures se réjouiront qu'il ait pu exister, après les remous de l'Afrique déchirée et aliénée, une autre génération, la nôtre, qui, en s'inscrivant dans la ligne universelle du progrès et des échanges, s'engage à réaliser un inventaire de son patrimoine culturel.»

Pour la plupart des congressistes, le voyage au Zaïre a permis une première confrontatio à des formes d'art qu'habituellement ils n'abor dent que de biais dans leurs pays respectifs C'est tout autre chose d'apprécier l'art, produi d'un contexte bien déterminé dans son propr cadre. Il y a trois ans à peine, on ne pouvait voi nulle part à Kinshasa de présentation publique c'est-à-dire dans un musée, des œuvres d'ar du passé. L'exposition *Trésors de l'art tradi tionnel* organisée par l'Institut des Musées Na tionaux, groupait 150 objets, hier encore disper sés dans les villages de la brousse ou de l forêt. Choisis uniquement en raison de critère esthétiques parmi les quelque 25,000 qu comptent actuellement les Musées Nationaux Cet ensemble ne pouvait prétendre à être repré sentatif de toutes les écoles traditionnelles zaï roises, mais valorisait certains styles, en parti culier ceux des Kuba, des Kongo, des Pende des Tshokwe.

L'art africain est actuellement l'objet d'étu des scientifiques qui dépendent du classemen et des inventaires. En ce sens, il est soumis au mêmes difficultés que les patrimoines de nom breux pays. Les premières recherches indi quent, toutefois, le très grand intérêt qui se dé gagera de l'analyse des rapprochements et de oppositions qui existent à l'intérieur de cett forme d'art.

A.P

PARMI NOS COLLABORATEURS

Abdelaziz DAOULATLI, historien, s'intéress tout particulièrement à la mise en valeur d la Médina de Tunis. ■ **Abdelmajid ENNABL** est chargé de recherches à l'Institut Nationa d'Archéologie et d'Arts de Tunis. ■ **Mhame FANTAR,** spécialiste tunisien en archéologie e en épigraphie puniques, est secrétaire généra de la Commission de la recherche archéologi que à l'Institut National d'Archéologie et d'Art de Tunis. Il est professeur d'archéologie à la Fa culté des Lettres et des Sciences Humaines d l'Université de Tunis. Outre de nombreuse études publiées en Tunisie et à l'étranger Mhamed Fantar est l'auteur d'importants ouvra ges. Citons, parmi les plus récents: *Carthage la prestigieuse cité d'Elissa* (Tunis, 1970); *Es chatologie phénicienne punique* (Tunis, 1970) *Jugurtha,* en arabe (Maison Tunisienne d'Édi tion, 1970). ■ **Georges FRADIER,** à l'Unesc depuis 1947, est directeur du projet pour l mise en valeur de la région Tunis-Carthag (Unesco et Programme des Nations Unies pou le développement). Il a été auparavant directeu de la division de la presse à l'Unesco, puis che de la mission Unesco au Mali. Il est l'auteur d *Fêtes et rencontres — Quelques aspects d l'appréciation mutuelle des valeurs culturelle de l'Orient et de l'Occident* (Unesco, 1963 Parmi ses romans, citons *Midas* (Paris, Cal mann-Lévy, 1964); *Les Renards jumeaux* (Cal mann-Lévy, 1970). ■ **Hédi SLIM,** archéologu tunisien, est adjoint au directeur de l'Institu National d'Archéologie et d'Arts de Tunis. Char gé de la recherche archéologique à El Djem Hédi Slim est l'auteur de nombreuses étude portant sur ce site tunisien de l'Antiquité ro maine. Il a publié, en Tunisie et à l'étranger de nombreux articles sur la Tunisie et sa civili sation. Citons en outre son important ouvrage *La Tunisie, des origines à la conquête romaine* Histoire de la Tunisie, tome 1, L'Antiquité. So ciété Tunisienne de Diffusion, 1969. ■ **Mong ENNAIFER,** historien et critique d'art, est con servateur du Musée du Bardo et secrétaire d la Commission des Musées. ■ **Jean TRUDE** est conservateur de l'art canadien ancien à l Galerie Nationale du Canada.