

## Expositions

---

Volume 20, Number 82, Spring 1976

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55015ac>

[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

(1976). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 20(82), 66–72.

## MONTRÉAL/QUÉBEC

### JAMES GUITET A LA PUISSANCE CARRÉE

Monique BRUNET-WEINMANN

#### Paroles sur un langage

Rares sont les artistes pouvant joindre, à la pratique de leur art, la réflexion critique qui confère à l'acheminement créateur, toujours un peu aveugle, l'intelligence de sa démarche. Cette aptitude est l'apanage des plus grands, Delacroix, Baudelaire, et l'on entend, en écoutant parler James Guitet, l'écho réfléchi du *Journal* et de «l'universelle analogie»<sup>1</sup>, sous des références plus modernes. Il y a dix ans, l'œuvre de Guitet s'éclairait des méditations bachelardiennes sur les rêveries de l'imagination matérielle. Après le passage — visible à l'exposition de ses dernières toiles à la Galerie

Corbeil, en novembre dernier — du primat de la matière au primat du signe, son recul critique s'appuie tout naturellement sur les préoccupations contemporaines pour une sémiologie picturale et s'enrichit de l'expérience du pédagogue.

«Ces figures (...) semblent comme un pont solide sur lequel l'imagination s'appuie pour pénétrer jusqu'à la sensation mystérieuse et profonde dont les formes sont en quelque sorte l'hiéroglyphe. (...) Le signe visible, hiéroglyphe parlant, devient chez le peintre une source de la plus vive jouissance. (...) Si elle n'a qu'un moment, (la peinture) concentre l'effet de ce moment»<sup>2</sup>. Cette théorie de la peinture est celle de Delacroix en 1853. Pour retenir le visiteur, par un effet concentré qui n'est pas obligatoirement un effet-choc, la peinture

frappe son regard, exerce sa fascination à distance et lui procure à son insu une jouissance curieuse. Parmi les toiles de Guitet, ce pouvait être, selon les tempéraments, la violence où l'intensité du bleu outremer se heurte à l'épaisseur tranchée net de la matière telle une muraille à pan coupé de granit ou de bronze ou, plus subtilement, l'incandescence orange et or d'un feu central comme un éclatement de lumière tellurique, la composition en gris majeur du tout en camaïeu du bistre au noir, et par contraste le silence blanc d'un carré qui va à s'effacer, à rentrer dans la toile, potentiel, à mi-chemin entre sa réalisation et son néant.

On le voit, l'arrêt devant la toile, la contemplation quelque peu attentive conduit immédiatement l'imagination du regardeur à cette «sensation mystérieuse» où ressurgissent des profondeurs de l'inconscient, mêlées à des souvenirs personnels, les images archétypales enfouies sous les automatismes de la vie diurne. Le regard poétise et voit, à la fois au-delà et en-deçà des formes abstraites, des figures de son univers intérieur. Guitet associe que souvent, dans une même toile, des regards divers voient l'horizon marin, ou le sable d'un désert, ou les étendues de neige, ou l'espace cosmique, selon l'élément auquel ils associent caractérollogiquement «le silence éternel des espaces infinis», comme a dit Pascal. La peinture qui cherche ascétiquement à annuler ce stade pour des visées autres se mutile de l'état poétique et nous prive du plaisir sensible de nous parler de nous-mêmes: c'est là au contraire le charme du lyrisme abstrait. «Chaque personne qui regarde ma peinture se l'approprie en utilisant son propre système de références, ses propres repères, ses souvenirs». Et Guitet poursuit, redonnant la primauté au geste originel du peintre sur la toile, au langage pictural sollicité tout entier par le premier trait qui dès son apparition est signe et dérange, détruit la vacuité du support: «Sans s'apercevoir que c'est avant tout le schème d'organisation plastique qui donne une certaine direction à son cheminement psychique dans l'image»<sup>3</sup>.

Si le tableau réveille en nous des archétypes fondamentaux, c'est parce qu'ils sont inscrits sur la toile, transcrits dans le «signe visible, hiéroglyphe parlant» que le regard (et tout ce qu'il suppose!) déchiffre, guidé, dirigé à son insu par la structure plastique, que Delacroix appelait en son temps composition: lignes génératrices, points forts de leurs convergences, accord des couleurs, rapport des matières, tensions résultant de toutes ces composantes, suscitées par le hasard et la nécessité de la création artistique. Ce déchiffrement constitue le troisième stade de la préhension plastique, et c'est à ce stade que serait viable une sémiotique picturale, le message poétique étant essentiellement plurivoque.

#### Les puissances du carré

Après avoir, durant la précédente période, ramassé, crispé la toile en des faisceaux de lignes brisées plus ou moins dénoués, plus ou moins centrés, Guitet étale ses compositions dans un commun hiéroglyphe: le carré, toujours désaxé par rapport aux côtés du support, ce qui instaure un espace multidirectionnel au lieu du bidimensionnel de Mondrian<sup>4</sup>, et un équilibre fragile au lieu de la stabilité et de la solidité attendues. Construite sur des diagonales, la toile ne repose pas statiquement: elle se dynamise, développe des forces, se projette dans un devenir par le dépassement dialectique de leurs oppositions. Devenir d'autant plus évident qu'il y a toujours inachèvement très calculé dans les multiples variations derrière





lesquelles apparaît cette forme permanente du carré: en filigrane dans le camaïeu des blancs; ou mieux encore contour en puissance ébauché par le canevas laissé à nu; incomplète et dont l'œil prolonge les lignes comme en pointillé; écornée de ses angles et pour ainsi dire mutilée de ses énergies défensives; ou profondément entaillée par un triangle aigu de fond neutre qui concentre en sa pointe la force d'attaque d'un coin effilé, donnant l'impression que le carré est en voie d'éclatement. A ces avatars de la forme s'ajoutent d'autres variations, celles de la dominante colorée prise tantôt au régime diurne des blancs nuancés d'ocres et de roses, tantôt au régime nocturne des gris mêlés de terre; celles des matières découpant des plages lisses ou des reliefs grumeleux, des surfaces sèches ou vernies; et tout un jeu de traits soulignant subtilement l'armature géométrique, qui prolongent l'encoche en linéaments lumineux, tracent la rayure d'un liseré pourpre ou d'une fine nervure en épaisseur.

Le silence qu'on se plaît à reconnaître dans cette peinture, c'est le silence de la mer qui, sous son «toit tranquille», cache ses drames, tension, antagonismes, résistances. Guitet est d'origine celtique, d'un pays où depuis toujours l'Armor se projette dans la mer tandis que l'Arcoat lui résiste<sup>5</sup>. Je vois, dans cet angle qui concentre en avant sa force d'attaque et de défense, l'épure de la Bretagne, proue de l'Europe, ou le saillant de fortifications comme pourrait en rêver ce Nantais passionné d'architecture. Si l'on poursuit l'interprétation psychosomatique, il y a plus. James Guitet me disait reconnaître pour la première fois dans son œuvre, avec ce carré, une figure obsessionnelle. Sans doute devient-elle explicite, englobante, extérieure, mais elle y est depuis les débuts, autrefois détail central creusant une ouverture dans lequel on peut voir la métaphore de cette expérience d'enfance, évidemment essentielle: «Je me souviens être resté souvent la tête plongée dans une boîte à pain. (...) Je m'émerveillais de retrouver l'image de la fenêtre d'en face, projetée sur une paroi intérieure par un petit trou formant objectif. J'étais caché et je voyais l'extérieur.»<sup>6</sup> La paroi intérieure, espace neutre centré par cette ouverture où se dessinent les carreaux d'une autre ouverture révélant et cachant tout un monde, n'est-ce pas là le modèle de toutes les toiles de Guitet, l'image première de ses constructions en abîme? On passe aujourd'hui de l'objectif à sa boîte magique, de la fenêtre à l'enclos, de la meurtrière au bastion tout entier, protégeant le silence essentiel.

1. Michel Ragon, dans le Catalogue de la rétrospective de 1974, au Musée de Nantes, nous apprend qu'au temps de ses débuts, quand s'incrustent les influences déterminantes, «James ne jurait que par Delacroix et (lui) par Baudelaire».

2. Delacroix, *Journal*, Éd. 10/18, 1963, p. 157-158.

3. Michel Ragon, James Guitet, *les forces du silence*. Paris, Éd. SMI, 1973, p. 97.

4. Id., p. 107: «Mon admiration va surtout à Mondrian.»

5. En breton, «pays de la mer» et «pays des bois».

6. Id. p. 63-64.

#### NOTICE BIOGRAPHIQUE

Né à Nantes, en 1925. Après des études à l'École des Beaux-Arts de cette ville, puis à l'Académie Jaudon, à Paris, il enseigne à Angers, à Versailles et à l'U.E.R. de la Sorbonne. Son passage à la peinture abstraite date de 1948. Artiste complet, il s'adonne, outre à la peinture, à la gravure (Prix David Bright à la Biennale de Venise, 1962; Prix d'Art Graphique à Ljubljana, en 1963), à la tapisserie, au travail de la porcelaine et du verre (Grand Prix du Vitrail français, en 1961), et se passionne pour l'architecture: il a construit, en 1972, une maison pour Gilles Corbeil dans les Laurentides. A Montréal, il a exposé à la Galerie Camille-Hébert, en 1964, puis à la Galerie Gilles-Corbeil, en 1972 et en 1975.



2

#### MARCEL BARBEAU OU L'AUTOMATISME EN SA MATURITÉ

Marcel Barbeau, depuis les discussions passionnées des années 40-46 avec Paul-Émile Borduas et ceux qui allaient devenir, selon le mot consacré, les automatistes, discussions alors question de vie ou de mort dans un cadre politique et culturel étouffant, fait depuis peu un retour fulgurant aux sources: adulte, c'est toute la portée de cette libération voulue à l'âge adolescent, autant que rêvée et à demi-réalisée, qui le porte aujourd'hui au-delà de lui-même dans un art libéré, éminemment conscient et répondant plus que jamais à une urgente nécessité. L'importante exposition, *Borduas et les automatistes* (1942-1955), tenue, à Paris, au Grand-Palais, en 1971, puis, au Musée d'Art Contemporain, à Montréal, ayant permis à l'artiste de tout revoir, de tout relire, Marcel Barbeau en arrive à une démarche à la fois claire et logique, aussi intimement liée au contexte de l'art québécois qu'à son contexte international, issu de la conjonction de développements parallèles et parfois connexes à Montréal, Paris et New-York.

En quittant, en rejetant globalement la pensée occidentale représentée principalement par la pensée judéo-chrétienne, l'Automatisme a été non seulement image d'une libération en cours, mais encore un art qui, de par son orientation, rejoint la pensée orientale. Marcel Barbeau compare volontiers les pensées occidentales et orientales dans le sens de leur opposition: alors qu'en Occident l'art se qualifie par l'intention, l'Orient prône que l'esprit est physique et l'art véritable, sans but et sans intention: «Refus de toute *Intention*, arme néfaste de la *Raison*», écrivait Borduas en 1948, dans le *Refus global*, manifeste que signait Marcel Barbeau.

#### Libération de l'esprit

Borduas, dès le début, définissait l'esprit comme une «fine matière». Et si le surréalisme gardait l'intention comme moteur dans la création et une certaine programmation au niveau

de son exécution, les automatistes, au contraire, ne comptaient que sur le geste passionné pour la construction du tableau et ne se soumettaient qu'à lui. Marcel Barbeau, en retournant aux sources des années 40, s'aperçoit que tout ce mouvement, depuis le début, allait vers le *en*, c'est-à-dire cet art duquel on n'attend pas des résultats esthétiques ou une performance formelle en soi, mais un moyen de former l'esprit, en le mettant en contact avec la réalité. Ce moyen, c'est l'oubli de soi ou, pour mieux dire, l'identification avec la nature. Quand Marcel Barbeau dit que l'esprit est physique, il rejoint la pensée orientale qui, dans la respiration et le geste, trouve de nouvelles possibilités de libération. Quand il dit qu'il faut se départir de l'intention, il prône cet art véritable qui est sans but, sans tension vers un résultat: le tableau. L'automatisme, ainsi compris, est une *permission*. Quand l'artiste est disponible, le tableau est donné. Il n'y a pas de cérémonial ni de mystique chez Barbeau. C'est plutôt l'énergie spirituelle qui, dans le geste, se déploie en quelques secondes comme par un trop-plein. Il en résulte une force, une puissance directement perceptible dans le tableau.

Les maîtres orientaux enseignaient ainsi à peindre à leurs élèves. Enfermé dans une pièce pendant plusieurs jours, l'élève observait une rose. Après cette longue préparation, qui peut sembler purement passive mais qui est une sorte de disponibilité physique et mentale, le maître enlevait la rose et disait à l'élève: «Oublie tout maintenant et peins!» Plus rapide était l'exécution du tableau, plus vraie était la vie qui y était captée. Marcel Barbeau accepte cette comparaison avec l'exécution de ses tableaux gestuels. Les petits tableaux sont faits en quelques secondes et les grands, en quelques heures. La même simplicité, qui se trouve

1. James GUITET à la Galerie Gilles-Corbeil. (Phot. Gabor Szilasi)

2. Marcel BARBEAU  
*Le Souffle qui engendre*, 1975.  
Acrylique sur toile.



dans la nature, dans l'oiseau et le champ de blé, doit se retrouver au niveau du petit et du grand tableau. Barbeau, par l'accumulation des signes dans le grand tableau, recherche une unité simple, celle-là même que l'on éprouve lorsque l'on regarde la mer ou le mouvement des blés sous la brise.

#### Libération de l'espace et de la couleur

Les tableaux récents de Marcel Barbeau (1971-1975) qui étaient exposés au Musée du Québec, au début de l'été, et qui l'ont été au Musée d'Art Contemporain, en novembre, sont réalisés dans le plus fervent esprit automatiste: la libération par et dans le tableau. En effet, si l'on regarde les tableaux de Barbeau, non seulement ceux du début, mais ceux des années 50, la libération plastique telle que les représentants de l'automatisme la préconisaient n'était pas encore chose faite. Un tableau comme *Fugue*, de 1953, est encore tridimensionnel. Des signes s'amorcent mais le fond impose un espace référentiel hérité de la tradition figurative. L'expérience d'art optique qu'a poursuivi Marcel Barbeau n'est pas sans rapport avec le passage de la tridimension à l'espace purement bidimensionnel des tableaux récents. D'une part, le fond n'est plus l'étendue indéfinie qui contient les formes et auquel elles retournent sans cesse. Il est devenu, à proprement parler, le support lui-même; la seule épaisseur perceptible est celle de la couleur sur la toile. D'autre part, la couleur est libérée de toute valeur psychologique connotative ou symbolique. Elle est passée de l'oiseau au battement d'aile: pur geste et pur mouvement. D'espace composé, il n'en est de même guère plus: l'ancien équilibre est rompu, éclaté: un nouvel ordre apparaît, qui est pure émotion.

Dans une toile comme *Kichenumbi*, 1972, qui mesure 102 pouces sur 157½, la libération du geste a eu, comme départ et ponctuation, la musique. C'est que, depuis quelques années, Marcel Barbeau travaille avec Vincent Dionne, un musicien québécois nourri aux sources tant orientales qu'occidentales, percussionniste utilisant métaux, bois, claviers, cloches de verre et tout ce qui est susceptible d'éveiller la curiosité et la conscience de l'oreille. Pour Marcel Barbeau, ceci est également un retour aux sources en ce qui concerne la socialisation de l'art ou, pour mieux dire, son urgence d'immédiateté. A l'époque de *Refus global*, comédiens, musiciens, philosophes et poètes marchaient du même pas. C'est ce que, en créant une œuvre comme *Kichenumbi*, Marcel Barbeau a remis de l'avant. Exécutant cette peinture magistrale en public au cours d'une représentation théâtrale, l'art de peindre est ressenti non plus seulement comme résultat, mais comme prévision, risque, non plus seulement comme représentation, même, mais concordance, respiration dans un espace à la fois réel et fictif. Il s'agit pour Barbeau de montrer

que l'acte de peindre est en lui-même viable et que, surtout, c'est tout l'homme qu'il investit; c'est le «refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique», comme l'écrivait Borduas. Avec cette œuvre, et les autres qui procèdent de la même foi, l'artiste ne cherche plus mais *trouve*. En cela, le tableau n'est ni un essai ni un exercice ni même une expérience. Il est pure immersion d'images libérées, révélation d'images, un peu comme la photographie sous l'effet du révélateur.

Carolle MARIER

**Carolle Marier, qui termine une thèse de maîtrise sur Serge Poliakoff à l'Université Laval, a fait ses études d'histoire de l'art à l'Université de Paris. Elle est présentement chargée des expositions au Musée de Grondines et a signé récemment quelques articles pour le quotidien *Le Jour*, dont un sur Georges Saint-Pierre.**

#### LE PLAISIR PUR DE LA COULEUR

Alors que le Musée National d'Art Moderne de Paris fêtait le quatre-vingt-dixième anniversaire de Sonia Delaunay en présentant un choix impressionnant de ses œuvres, la Galerie Gilles-Gheerbrant, de Montréal, rendait, elle aussi, hommage à cette grande artiste par l'exposition d'une suite de ses gravures.

Comme l'explique Germain Viatte, Sonia Delaunay, «c'est la découverte de l'exceptionnelle dynamique de la couleur mais surtout, incarnée dans la vie, la volonté d'apporter, à travers la couleur, un style d'être qui retienne, exprime et provoque ce que notre monde a d'exaltant dans l'aventure d'une mutation».

L'activité créatrice intense de Sonia Delaunay s'étend sur près d'un siècle. Née en Ukraine en 1885, elle a fait carrière en France, où elle a été mêlée aux expériences les plus significatives de la révolution picturale du 20<sup>e</sup> siècle.

#### GRAPHISME ET COMMUNICATION

Six Canadiens, dont quatre Montréalais, étaient représentés dans l'Exposition *107 graphistes de l'AGI*. Cette exposition, la plus importante du genre au Canada, a été présentée par Olivetti (Canada), en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Montréal. Elle s'est tenue à Westmount Square, du 29 janvier au 27 février.

L'Alliance Graphique Internationale (AGI) réunit quelque 120 graphistes éminents du monde entier. Les membres canadiens sont MM. Gottschalk, Rolf Harder, Jean Morin et Ernst Roch, tous de Montréal, et MM. Stuart Ash et Burton Kramer, de Toronto. Des œuvres de chacun d'eux figuraient dans l'exposition.

Outre le Canada, les pays exposants étaient l'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche, la Belgique, l'Espagne, la Finlande, la France, la Grèce, Israël, l'Italie, le Japon, les Pays-Bas, la Pologne, la Suède, la Suisse et la Tchécoslovaquie.

L'AGI s'est manifestée par neuf expositions depuis sa fondation, en 1950, à Zürich, en Suisse. La dernière, celle de Montréal, fut la plus importante, non seulement en raison du nombre des participants mais aussi par la qualité des œuvres et la diversité des sujets. Elle avait d'abord été présentée à Milan, Bruxelles et Toronto. Après Montréal, elle poursuit un itinéraire qui la conduira aux États-Unis, au Mexique, en France, en Allemagne et au Danemark.

Les graphistes sont au service de la communication. Ils se définissent comme les spécialistes d'un système complexe dans lequel signes, images, couleurs et volumes agissent les uns sur les autres en fonction des lois physiques et psychologiques. Leur champ d'action s'étend à des domaines tels que l'affiche, l'emballage des produits, les programmes d'identité visuelle, les messages commerciaux, la typographie, l'édition et la signalisation.

La véritable renaissance des arts graphiques, à l'heure actuelle, partout manifestée, confirme l'intérêt du public pour la précision, la rigueur, l'imagination, la technique, le métier, l'art, enfin.

A.P.



3



3. *La Pierre-qui-vire*, 1971.  
Acrylique sur toile; 26 pces x 32.  
Québec, Musée du Québec.

4. Sonia DELAUNAY  
*Rythme couleur*, 1961.  
Paris, Musée National d'Art Moderne.

5. Jean MORIN  
Affiche de l'Exposition de l'Alliance Graphique Internationale que présente Olivetti, en collaboration avec le Musée des Beaux-Arts de Montréal.

6. Rolf HARDER.

7. Ernst ROCH.

8. Tivi ETOOK  
*Le Chasseur et le caribou, I*.  
Gravure sur pierre; 21 pces ¼ x 29¼.







## LE SIÈCLE DE LOUIS XV

La Régence apparaît souvent en opposition à l'époque de Louis XIV; et pourtant, cette courte période n'a pas connu la création d'un nouveau style mais plutôt l'épanouissement d'une évolution déjà amorcée après la mort de Le Brun avec des peintres comme Largillière, Rigaud, Desportes ou Coypel.

Tout au long du règne de Louis XV, des changements lents mais profonds montrent la maturation d'un certain style. Le but de cette exposition est d'illustrer ces changements par un panorama aussi complet que possible de la peinture française pendant cette époque.

Tous les genres sont ici représentés dans une égale proportion, bien qu'au 18<sup>e</sup> siècle la doctrine de la hiérarchie des genres soit de règle. La peinture d'histoire reste le *grand genre*, puis les portraits, suivis par les scènes de genre et enfin la nature morte et le paysage.

L'Académie est indiscutée; elle n'est pas une fin mais un moyen d'aider les jeunes peintres prometteurs. Les Salons où exposent seuls les académiciens et les membres agréés ont un très grand succès; 800 visiteurs par jour, en 1763. Rarement un artiste en reste éloigné, comme Fragonard.

Lorsque Louis XIV meurt, en 1715, les peintres les plus célèbres sont Charles de La Fosse, Jean Jouvenet, Louis de Boullongne et Antoine Coypel. Pour les portraits, François de Troy, Tournières, Largillière et Rigaud. Que savons-nous de tous ces peintres aujourd'hui? La peinture du 18<sup>e</sup> siècle fut remise à l'honneur par les Goncourt à partir de 1859. Mais cette peinture reste mal connue et encore peu étudiée en histoire de l'art, à part les plus grands comme Boucher, Fragonard, Chardin et Watteau.

Aussi méritoire qu'apparaisse l'entreprise des Goncourt de vouloir restaurer un art tombé en défaveur avec le Néo-classicisme, il demeure que certains artistes qui occupaient le premier rang au 18<sup>e</sup> siècle ont été négligés ou oubliés. Seul l'aspect séduisant de cet art a été mis en évidence alors que l'originalité, la richesse d'inspiration, la diversité des thèmes sont peu reconnus.

Cette exposition cherche à donner une image plus exacte des tendances souvent opposées de cette peinture. C'est pourquoi, sans nous préoccuper de leur renommée actuelle, nous voyons des œuvres de peintres très connus à leur époque et, souvent, dans leurs travaux exposés dans les Salons. On remarquera que ces artistes ne se restreignaient pas à un seul genre: beaucoup de peintres d'histoire ou de peinture religieuse n'hésitaient pas à exécuter des portraits ou des paysages.

Le nouveau genre de vie qui commença à s'instaurer sous la Régence fut ressenti comme une libération du joug de la solennité de la cour de Louis XIV. Les demeures princières font place à des salons intimes décorés de sujets aimables aux coloris plus frais. Si la palette s'éclaircit, les thèmes se transforment.

En 1701, Philippe d'Orléans, plus tard régent de France, fait décorer le Palais-Royal par Antoine Coypel. C'est le premier acte annonciateur du crépuscule de l'Olympe. Dès lors vont régner les dieux mineurs comme Vénus, Pan, Diane et Cupidon. L'art bucolique



9. Joseph-Siffred DUPLESSIS  
*Portrait de Mme Freret-Déricourt.*  
Huile sur toile; 82 cm x 63,5.  
Kansas City, Atkins Museum.

10. Antoine WATTEAU  
*Le Mezzetin.*  
Huile sur toile; 55 cm, 5 x 43.  
New-York, The Metropolitan Museum of Art.

11. Hyacinthe RIGAUD  
*Portrait du cardinal Dubois, 1723.*  
Huile sur toile; 146 cm 5 x 113,5.  
Cleveland, The Cleveland Museum of Art.

12. Jean RANC  
*Vertumne et Pomone.*  
Huile sur toile; 170 cm x 120.  
Montpellier (France), Musée Fabre.

13. François BOUCHER  
*Le Déjeuner, 1739.*  
Huile sur toile; 81 cm x 65.  
Paris, Musée du Louvre.

14. Nicolas-Bernard LÉPICIÉ  
*Le Lever de Fanchon, 1773.*  
Huile sur toile; 74 cm x 93.  
Saint-Omer (France), Musée de l'Hôtel Sandelin.

15. Jean-Baptiste-Siméon CHARDIN  
*La Gouvernante, 1738.*  
Huile sur toile; 46 cm 5 x 37,5.  
Ottawa, Galerie Nationale du Canada.





aussi connaît une incomparable floraison. Tous les arts et la vie même prennent part maintenant à la formation d'un monde arcadien.

Pour Watteau, la nature est le parc, que nous voyons dans *La Perspective*; que ce soit les ombrages du Luxembourg ou de Montmorency, nous sentons toujours cette atmosphère d'élégance et de douce nostalgie. Dans son *Mezzetin*, une de ses plus belles réalisations, aux sortilèges de la nature s'allie la musique. Et pourtant Watteau a-t-il eu autant d'influence qu'on le croit et peut-être ne représente-t-il qu'un des aspects si divers du 18<sup>e</sup> siècle? Ses disciples, Lancret et surtout Pater, ont profité de sa gloire sans en comprendre la poésie.

A cette génération s'opposent des peintres très différents. Jean Restout qui continue la tradition de son oncle Jouvenet dont il hérite les commandes de l'Église. Malgré sa foi sincère, sa *Sainte Scholastique* du Musée de Tours ne cache pas une certaine emphase; J.-F. de Troy est un coloriste somptueux dont la manière souple s'adapte à tous les genres.

Un des plus brillants décorateurs est François Lemoine, disciple des Vénitiens, dont le *Narcisse* est un de ses plus fins tableaux et date des environs de 1730. Son talent pour la perspective et la composition, son coloris chaud et lumineux se donnent libre cours dans le *grand genre*.

Et aussi des portraitistes comme Nattier, aux représentations souvent mythologiques; Tocqué, son gendre, montre une sincérité et un certain réalisme qui s'annonce. Il y a tout au long de cette exposition de superbes portraits, avec toujours une attitude de nonchalance et de parfaite distinction. Ce culte du charme et de la beauté est en rapport étroit avec l'importance que prend la femme au 18<sup>e</sup> siècle.

Lorsque la marquise de Pompadour devient la favorite du Roi, en 1745, son influence s'exerce en faveur du style qui venait de se former. Son nom reste attaché à cet art qui était né avant sa gloire mais dont elle a soutenu les créateurs, Boucher mais aussi Carle

Vanloo qui furent Premiers Peintres du Roi. Méconnu de nos jours, C. Vanloo eut autant de succès que Boucher. Habile et appliqué, ses puissantes compositions forcent le respect.

L'immense talent décorateur de Boucher lui fit toucher tous les genres, et il faudrait ne pas s'arrêter seulement aux représentations mythologiques pleines de gaieté et d'éclat dans la couleur. Par contre, ses paysages artificiels ne forment que d'harmonieuses décorations de théâtre.

A une époque où tous les peintres allaient en Italie étudier les antiquités mais aussi la Renaissance et le Baroque, Chardin est l'exception et pas seulement dans ce domaine. Il ne reçut jamais de prix et ne devint jamais un peintre d'histoire. A la société brillante, Chardin oppose une petite bourgeoisie honnête. Il



15



trouve du génie pour peindre les êtres comme s'ils se sentaient inobservés, entourés de silence. Par son sens de la composition et des couleurs, il sait donner de l'âme aux choses. L'exposition en montre de magnifiques exemples dont l'un, *La Gouvernante*, appartient à la Galerie Nationale.

Un monde avide de vérité apparaît. Une tendance se dessine dont les deux artistes les plus importants sont G.-J. de Saint-Aubin et Greuze. Une nouvelle sobriété marque les efforts de tout un groupe désireux de retourner à un style moins artificiel, plus réaliste, aussi bien chez les personnages que dans le paysage.

Saint-Aubin, dont nous admirons ici *La Promenade*, est un des plus grands dessinateurs du 18<sup>e</sup> siècle. Son charme discret et son ambiance poétique mériteraient d'être mieux connus. Le cas de Greuze est étrange; connaissant un immense succès à son époque, il est maintenant tombé en défaveur. Il souhaitait peindre la vie de tous les jours ou bien les grands thèmes moralisateurs de tous les temps. N'oublions pas que la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau paraît en 1761.

Cependant, il est un artiste qui paraît insouciant de tous ces problèmes. Dans l'œuvre optimiste de Fragonard s'expriment un enthousiasme lyrique et une complète liberté. Il invente par la seule audace de sa peinture une réalité volatilisée. Étranger aux temps qui l'entourent, il mourra presque oublié.

Pendant les deux premières générations du 18<sup>e</sup> siècle, le paysage en tant que genre connaît une éclipse. Joseph Vernet renoue avec la tradition, et la tâche lui est confiée de peindre les ports de France. Hubert Robert est le propagateur de la Rome antique et romaine. L.-G. Moreau l'aîné porte très loin l'étude de la nature. Avec sa sensibilité et son raffinement, il annonce les développements du paysage au 19<sup>e</sup> siècle.

La peinture de l'époque Louis XV a souvent été considérée comme charmante, légère, frivole. Mais la peinture d'histoire et religieuse a aussi joué son rôle, et c'est une des qualités remarquables de cette exposition de rediriger notre attention vers ce genre si estimé au 18<sup>e</sup> siècle, même si c'est par des peintres que nous découvrons.

Les surintendants des Bâtiments s'attachaient à sauvegarder la suprématie de la *grande peinture*. Le voyage du futur marquis de Marigny, dont le portrait est exposé sous le nom de marquis de Vandières, en Italie, en 1749, répond aux besoins d'un retour aux sources, c'est-à-dire aux œuvres des grands maîtres italiens et aux monuments de l'Antiquité. Ces aspirations suscitérent un renouveau de la peinture d'histoire vers 1760.

En s'efforçant d'adapter son style aux modes antiques, Joseph-Marie Vien montre, par son succès, la voie au mouvement classicisant qui va bientôt s'affirmer. Et le catalogue de l'exposition termine justement cette époque si variée sur une peinture de Vien bien annonciatrice du style de David.

En somme, c'est à un 18<sup>e</sup> siècle révisé que nous invite la Galerie Nationale. N'en doutons pas, ce sera là une très intéressante et magnifique exposition.

1. Placée sous le Haut Patronage de M. Valéry Giscard d'Estaing, Président de la République Française, cette exposition sur la *Peinture française de 1710 à 1774* qui comprend environ 124 peintures a été organisée conjointement par la Galerie Nationale du Canada (du 21 mars au 2 mai 1976), le Musée d'Art de Toledo et l'Institut d'Art de Chicago, sous la direction de Pierre Rosenberg, Conservateur des Peintures du Musée du Louvre.



LA GRAVURE ET L'ABSTRACTION

L'Art Gallery of Ontario — c'est bien connu — s'intéresse particulièrement à l'art graphique. Ses importantes collections de gravures, d'eaux-fortes, d'estampes s'enrichissent continuellement. D'autre part, le Musée, par sa politique d'exposition, cherche à faire connaître les développements d'un art né d'une révolution technique et évoluant au rythme des changements technologiques. A preuve, les huit expositions consacrées à la gravure en moins d'un an. La plus récente, tenue du 18 décembre 1975 au 18 janvier 1976, présentait huit artistes nord-américains, dont deux Canadiens.

Désireux d'ajouter d'autres dimensions à leur œuvre par l'exploration de nouveaux moyens d'expression, ces artistes, dont la réputation s'est établie dans la peinture et l'art conceptuel, ont choisi de travailler avec des imprimeurs spécialisés dans la gravure d'art, artistes comme eux, qui aiment le beau métier et sont fiers d'utiliser, à notre époque, les mêmes méthodes techniques que Rembrandt.

A ces imprimeurs de la Crown Point Press, Bochner, Le Witt, Mangold, Marden, Martin, Renouf, Rockburne, Ryman ont posé certains des problèmes qui hantent l'esprit contemporain. Le résultat de cette collaboration donne une image austère, dépouillée, vraiment abstraite, où le jeu intellectuel de l'artiste, bien qu'évident, ne peut être sauvé que par l'extrême sensibilité de la main qui imprime.

A.P.

LA 8<sup>e</sup> BIENNALE DE BURNABY

La 8<sup>e</sup> Biennale de Burnaby<sup>1</sup> comptait le double d'artistes qu'à l'accoutumée mais ses 85 participants ne réussirent pas à présenter une image suffisante de l'art graphique qui se pratique dans le moment au Canada. Deux raisons majeures expliquent cet échec. D'abord les meilleurs noms, à l'exception de John Esler et de Toni Onley, n'y exposent plus ou n'y ont jamais exposé. Deuxièmement, le jury de cette année<sup>2</sup> a nettement mis l'accent sur l'exécution technique au détriment de l'originalité et de la force d'expression du contenu. Si les têtes d'affiche de l'estampe canadienne boudent la Biennale de Burnaby, celle-ci pourrait, en se réorganisant, dépister les jeunes innovateurs qui ont quelque chose à dire en plus de bien tirer la raclette ou de bien presser le rouleau.

Il est certain que cette exposition nous présente des artistes dont le message, vigoureux ou tout en subtilité, portait et parlait à l'esprit (Esler, Lapointe, Maki, Onley, Rawlyk, Sawai, Schmidt, Schwarz, Skalnik, Tétreault) et d'autres qui surent inventer des choses fraîches (L. Fortier, M. Fortier, Marois). Mais on y trouva aussi du réchauffé (expressionnisme à la Kirchner avec Dalglish, et à la Motherwell avec Liz Gagnon et MacGregor; op avec Bettinville, . . .), des travaux d'étudiants (Cain, Merkur, O'Keefe, Rusk), de l'illustration (Savage, Shepherd), du médiocre tout court (Bollerup, Caiserman-Roth, Morrison, Ohm, Rutherford). Il aurait été préférable de voir davantage d'œuvres de Frank

Lapointe<sup>3</sup>, de Noboru Sawai<sup>4</sup> et de Pierre-Léon Tétreault<sup>5</sup>, par exemple.

La contribution majeure fut sans contredit la série de l'Artists Jazz Band de Toronto (Coughtry, Cowan, Forster, Jones, Kubola, McAdam, Markle, Rayner, Snow) qui comprenait neuf estampes, un texte d'introduction (également imprimé sur une grande feuille) et un album de deux disques. On aura vite reconnu un autre gag de ce groupe de musiciens farfelus. Les œuvres de Snow, Forster et Rayner étaient remarquables. Le Prix du Jury ne fut tout de même pas attribué à cette réalisation collective mais plutôt à Mary E. Rawlyk, de Kingston. Sa gravure, *Wringing Shirt*, tranchait certainement dans cette exposition hétéroclite, et son exécution était excellente. L'auteur montrait cependant une dette fort gênante envers Betty Goodwin, mais l'adjudicateur n'en a pas fait cas ou ne s'en est simplement pas aperçu.

1. The 8th Burnaby Biennial, Open Juried show of edition art; Burnaby Art Gallery, B.C., October 8 — November 9, 1975.
2. Paul W. Summerskill, professeur d'art de Toronto.
3. Il habite le minuscule village de Tors Cove, sur la côte est de Terre-Neuve. Début prometteur en lithographie. Utilisation poétique d'anciennes cartes postales de Terre-Neuve (Newfoundland Postcard Series).
4. Il habite Calgary. Gravures sur bois et à l'eau-forte. Scènes érotiques à la japonaise.
5. Il habite Saint-Basile-le-Grand, Québec. Sérigraphies imprimées par la Guilde Graphique. Scènes cosmiques.

Ghislain CLERMONT

16. Jeryl PARKER  
Sept aquatintes, 1973.  
40 cm 3 x 40,3.  
Montréal, Coll. Oré.

17. Marianna SCHMIDT  
Commodities.  
Lithographie.

