

## Le monde des arts

---

Volume 24, Number 95, Summer 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54726ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

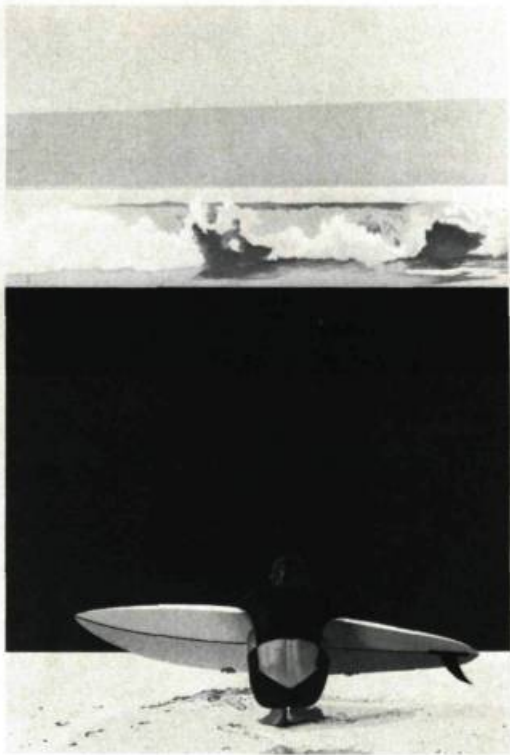
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

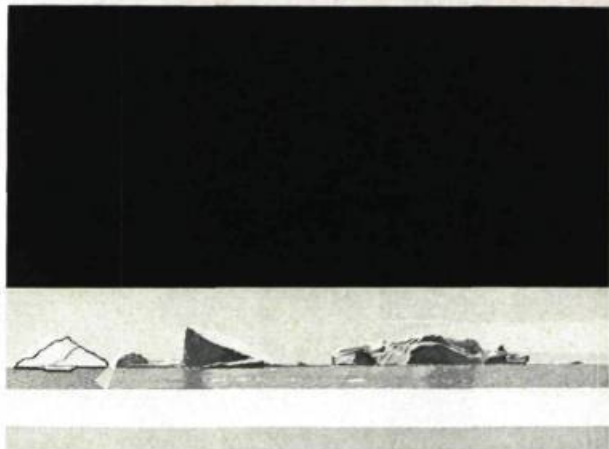
---

### Cite this article

(1979). Le monde des arts. *Vie des arts*, 24(95), 10–19.



1. Lauréat MAROIS. *Surf au port*. Sérigraphie. (Photos Yves Martin).



2. *Mer, ruines*. Sérigraphie.

### LAURÉAT MAROIS REMPORTE LE PRIX DE L'ÉDITION POUR LA SECONDE FOIS

*Graphex 7*, une exposition d'importance nationale, est organisée par le Musée Brant, de Brantford, Ontario.

Chaque année, les graveurs et les dessinateurs de tout le Canada ont ainsi l'occasion de présenter à ce concours leurs œuvres graphiques, ce qui permet au Musée, par l'attribution de prix, d'augmenter sa collection d'estampes contemporaines, et au public de voir des estampes originales peu coûteuses mais de très haute qualité.

C'est Lauréat Marois, un artiste de Québec, qui, avec une sérigraphie, *Surf-Surface*, a remporté le Prix de l'Édition, un prix important accordé par le Conseil des Arts de l'Ontario. Agé de 29 ans, Marois possède un atelier depuis plus de sept ans; il enseigne aussi la sérigraphie à l'Université du Québec à Chicoutimi.

Il convient de rappeler que, lors du concours d'envergure nationale précédent, la Première Biennale canadienne d'estampes et de dessins, tenue à Calgary, en septembre 1978, par le Conseil des Arts du Canada, Lauréat Marois avait déjà remporté un des deux Prix de l'Édition, tout aussi important que celui de *Graphex*.

L'exposition circulera à travers tout le pays pendant un an, à partir de septembre 1979.

### RÉOUVERTURE DU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE CHICAGO

Le 23 mars, au cœur du centre de la ville de Chicago, le Musée d'Art Contemporain, nouvellement rénové et agrandi, ouvrait ses portes à une joyeuse fête de la lumière, du son et de l'espace. Les réjouissances gagnèrent les rues grâce à un concours d'éclairage d'étalage patronné par le Musée. Au moyen d'étalages inspirés par la lumière et l'art moderne, les principaux marchands du voisinage reprirent le thème des *Strates de lumière* de l'éblouissante sculpture lumineuse réalisée par John David Mooney sur le pavé qui mène à l'entrée du Musée.

La grande réouverture marquait le succès d'un projet qui débuta, il y a douze ans, lorsqu'un groupe de riches amis des arts se réunirent dans le but de fournir un centre d'exposition destiné aux tendances nouvelles, dynamiques et significatives de l'art contemporain.

Le Musée débuta modestement, en 1967. La nécessité de disposer d'un centre, compact mais flexible, qui serait consacré aux formes d'art audacieuses et, parfois, controversées (en 1969, Christo enveloppa entièrement le musée avec 62 bâches retenues par deux milles de corde), prit une importance vitale dans une ville fière de son ouverture aux concepts contemporains de l'architecture et de la sculpture. Les annuaires de Chicago énumèrent quarante-six musées facilement accessibles à pied ou en automobile, et chacun d'eux est voué à la conservation de réalisations culturelles, passées et présentes.

Le Musée d'Art Contemporain est maintenant un édifice moderne et propre, dans le genre *maison de ville*. A l'origine, il logeait une boulangerie puis, au début des années soixante, il servit de quartier général à l'organisation Playboy. L'architecte Laurence Booth, de l'Agence Booth, Nagle & Hartray, a conçu le bâtiment de façon qu'il puisse éventuellement atteindre une hauteur de six ou sept étages. A l'heure actuelle, l'agrandissement, réparti sur trois étages, comprend des galeries bien proportionnées mesurant chacune 17 pieds sur 70. Cependant, quelques salles donnent une impression de claustrophobie et n'offrent pas le recul distance nécessaire pour bien apprécier certaines sculptures, comme celles de Richard Serra, de Mark de Suvero et de Robert Smithson, qui appartiennent à la collection permanente restreinte du Musée.

La réouverture a été marquée par quatre expositions principales: *Wall Painting*, exécutée sur place et en fonction de l'espace qui était réservé à cinq peintres de Chicago, et qui doit disparaître, le 13 mai; *New Dimensions — Volume and Space*, une sculpture montée sur le mur; *Concept, Narrative, Document*, un ensemble photographique d'art conceptuel; *Selected Sculpture from the Permanent Collection*, une installation de l'espace sonore du musicien new-yorkais Max Neuhaus, qui consiste en un assemblage haut de 50 pieds et composé de trente haut-parleurs empilés verticalement et cachés dans les murs de l'escalier. Chacun de ceux-ci est programmé pour émettre des sons électroniques.

Alene Valkanas, chargée de la programmation et de la publicité du Musée, a exprimé l'espoir que, prochainement, l'on pourrait, dans le nouveau cadre du Musée, présenter l'art expérimental canadien.

Helen DUFFY

(Traduction Marie-Sylvie Fortier-Rolland)



3. Façade du Musée d'art contemporain de Chicago. (Phot. Tom Van Eynde).

**pierre matisse  
gallery**

41 east 57th street  
new york

balthus  
butler  
chagall  
dubuffet  
giacometti  
hantai

lam  
maciver  
marini  
mason  
matta  
millares

miró  
riopelle  
roszak  
rouan  
saura  
tanguy

april

bonevardi

hurtubise

reigl

bégin

dupuis

lacroix

ristvedt

bolduc

goodwin

mill

**galerie joliet** 24, saint-cyrille ouest, québec G1R 2A4 - (418) 529-3308



LORNE BOUCHARD (1913-1978)  
"Parc des Laurentides"  
Toile 30" x 40"



MARIE LAURENCIN (1885-1956)  
"Jeune fille au collier"  
Toile 16" x 13"

**TABLEAUX DE CHOIX  
DE PEINTRES CANADIENS ET FRANÇAIS**

**GALERIE WALTER KLINKHOFF INC.**

1200 OUEST, RUE SHERBROOKE MONTRÉAL, QUÉ. H3A 1H6



galerie  
bernard  
desroches

Peinture canadienne et européenne  
XIXe et XXe siècles

PAUL ANDRÉ	ROLAND PICHET
FABLO	JIM RITCHIE
HELMUT GRANSOW	ARMAND TATOSSIAN
IACURTO	FERNAND TOUPIN
LOUIS JAQUE	LÉO-PAUL TREMBLÉ
ANDRÉ L'ARCHEVÊQUE	ESTHER WERTHEIMER

ÉVALUATION ET RESTAURATION  
EXPERTISE

1194, rue sherbrooke ouest, montréal, qué. h3a 1h6 / tél. 842-8648



LA ROBE BLEUE

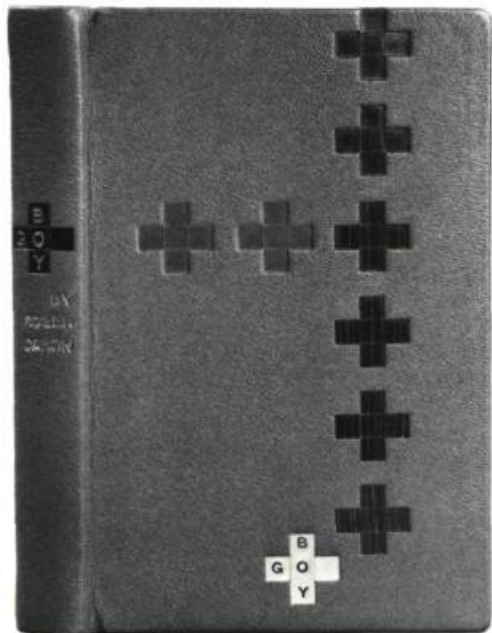
92 cm x 92.

**JEAN-JACQUES TREMBLAY**  
*exposition*

**DU 5 AU 29 SEPTEMBRE 1979**

*galerie libre*

2100, RUE CRESCENT, MONTRÉAL, CANADA H3G 2B8 • TÉL.: (514) 288-6025



Roger Caron, Go Boy, Plein chagrin rouge. Impressions  
à chaud et à froid.  
Collection de l'auteur. Photo: Robert Binette.

**pierre ouvrard**  
r e l i e u r  
saint-paul-de-l'île-aux-noix, co. st-jean, qué.  
(514) 246-3371 zenith 73860

MUSEE CANTONAL DES BEAUX-ARTS LAUSANNE  
**9<sup>E</sup> BIENNALE INTERNATIONALE**  
DE LA  
**T A P I S S E R I E**  
DU 16 JUIN AU 30 SEPTEMBRE 1979



## PÉNÉLOPE 1979, OU LES INFORTUNES DE LA VERTU

Au dire d'Homère, Pénélope attendit le retour de son époux avec une constance à la mesure de ses épreuves. Forcée par les prétendants qui l'assaillaient, elle promit de céder quand elle aurait terminé la tapisserie qu'elle avait commencée; mais, défaisant la nuit ce qu'elle avait tissé le jour, elle obtint son sursis, et la garantie de sa vertu, pendant vingt ans. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de l'astuce et du travail diurne et nocturne de l'épouse, ou de la patience, pour ne pas dire l'obstination, des prétendants!

L'histoire, à ce qu'assure la sagesse populaire, étant un éternel recommencement, on ne s'étonne pas qu'en notre siècle lthaque se retrouve au bord du Léman — capitale Lausanne — et que Pénélope, ayant pris, avec le progrès, les traits d'une institution, tisse et détisse tous les deux ans la plus étrange tapisserie qui soit. Huit fois déjà le Musée des Beaux-Arts ou, pour rester dans le ton, le Palais de Rumine, a été le lieu de confrontations qui mirent aux prises d'abord quelque deux cents artistes, plus du millier depuis quatre ans. A telle enseigne que le jury, jouant les Ulysses, a fini par tirer de son carquois presque autant de flèches qu'il y avait de prétendants. Cela pour dire — je ne plaisante qu'à moitié — qu'on ignore les forces mises en jeu lorsqu'on décide de fonder une manifestation internationale.

Le propos semblait pourtant simple et clair au départ quand Lurçat, las de ses pérégrinations, fit escale à Lausanne pour y fonder le C.I.T.A.M.<sup>1</sup> avec le concours des autorités: «De quoi s'agit-il? Il s'agit, nous trouvant en face d'un moyen d'expression particulier de l'art contemporain, de travailler à en dégager — par des entretiens ou des expositions — le comportement dans la société, le climat esthétique et le climat économique; il s'agit également, bien sûr, d'en désigner à l'opinion internationale les résultats les plus marquants.»

La volonté des fondateurs est une chose, le déroulement de l'entreprise en est une autre. On le vit bien quand arrivèrent des terres froides de Pologne et de Yougoslavie la folle équipée des tapisseries qui, mêlant la laine et le crin, la pierre et le bois, faillirent un moment faire basculer les Gobelins dans le folklore. Emporté par le souffle de l'Est, l'art textile s'échappa des manufactures. Dégringolant du métier, les fils s'enchevêtrèrent au sol, s'élevèrent en torches, se déployèrent en nervures. Le mur s'enfla d'accumulations baroques, verre et liège mêlés. Apparurent voiles, tentures, huttes, filets, nacelles qu'escortaient cuirasses et caparaçons. Aux qualités d'un art fondé sur une tradition séculaire succédaient l'ébrouement, la fièvre, l'impétuosité, explosion dont on ne savait pas toujours si elle était créatrice mais dont on pouvait en tout cas mesurer l'ambition par une occupation toujours plus grande de l'espace. La tapisserie (que l'on continuait d'appeler d'un terme toujours plus impropre) se mit à le disputer à l'architecture, à la sculpture, comme s'il fallait faire échec à la peinture dont elle avait subi trop longtemps la tutelle. Mais on n'est pas quitte à si bon compte du passé. Les arts réputés majeurs ne se laissent ni distancer ni égaler. De ces affrontements confus et féconds à la fois, on retrouve quelques trophées dans certains lieux privilégiés — banques, musées, hôtels, hôpitaux (sans ironie) —, plus d'une épave dans les ateliers et la trace historique dans les catalogues. Dans les archives aussi. Comment ne pas tenir compte de la face cachée de la Biennale? De tout ce qui fut donné au jury de voir, d'apprécier, d'exclure, non sans hésitation. Le moyen d'écarter, à côté des œuvres reçues (une cinquantaine tous les deux ans), les milliers de dossiers et de fiches qui, hors des feux de l'exposition, vivent aux limbes de la Documentation?

A se demander si le jury, tel Ulysse, n'est pas un héros mythique, encore que le règlement l'investisse d'un pouvoir sans appel. Mais quelle est l'autorité qui, de nos jours, ne soit mise en question? Les gouvernements sont contestés; la science n'est plus hors de cause; en dépit de son prestige, le Prix Nobel ne va pas sans suspicion; le statut de savant prête au doute; aucun expert auquel ne s'oppose un contre-expert (à preuve le nucléaire!). Dans le monde en changement accéléré qu'est devenu le nôtre, nous ne sommes pas plus sûrs de nos institutions que de nos définitions (démocratie? sécurité? tapisserie? ...).

C'est aussi que l'art, tenu jadis pour «monnaie de l'absolu» est entré, comme le reste, dans le marché; qu'on le veuille ou non, galeries, musée, biennales, revues(?), jouent, avec l'appui des médias, un rôle de promotion. Faut-il s'indigner pour autant?

Après tout, l'histoire de Pénélope ne serait pas venue jusqu'à nous si l'Épopée, l'un des premiers mass média, ne l'avait diffusée sous le nom d'Homère. Et qu'eût été la célébration d'une épouse vertueuse, fût-ce par un grand poète, si ne l'avait rendue vivante, donc crédible, la peinture des épreuves subies par une femme? Au-delà du dénouement en forme de moralité importent vicissitudes,



4. René BERGER, directeur-conservateur du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

traverses, conflits. La vertu de la Biennale est peut-être de figurer, à sa manière, un chapitre de l'odyssée de la tapisserie. C'est à tout le moins, sinon son mérite, du moins son œuvre, d'avoir donné à l'art textile une voix, risquons le terme: épique. L'aventure ne va pas sans passions ni dommages, ni triomphes non plus. Fortunes et infortunes se partagent l'information. L'arc du jugement n'est plus aux mains d'un seul Ulysse. C'est dans la mouvance que s'exercent nos tirs, dans l'errance parfois. L'art, comme la vertu (comme la tapisserie aussi) échappe aux définitions. Les trajectoires s'entrecroisent comme des fils: missiles, avions, discours. Peut-être œuvrons-nous tous à une nouvelle version de la tapisserie d'Angers; l'Apocalypse est d'abord révélation.

1. Centre International de la Tapisserie Ancienne et Nouvelle.

René BERGER

Ministère des  
Affaires culturelles



musée  
d'art contemporain

# ateliers

Le journal ATELIERS est une publication bimestrielle du Musée d'art contemporain qui apporte une information complète sur les expositions, les conférences, les projections de films et les débats sur l'art tenus au musée.

Le journal constitue aussi, par ses chroniques nombreuses sur l'art québécois, canadien et étranger, une source de documentation essentielle sur l'art contemporain.

Musée d'art contemporain  
Cité du Havre, Montréal H3C 3R4  
Tél.: 873-2878



## LETTRE DE NEW-YORK

«Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui...» Après les excès de fin d'année, chacun se repose, et les musées aussi; un régime trop riche d'expositions trop fréquentées fait soudain place à je ne sais quel engourdissement. Le Metropolitan (malgré une exposition consacrée aux costumes des Ballets russes de Diaghilev<sup>1</sup>) est paralysé par la pompe funèbre de Toutankhamon tandis que l'Amérique entière s'est mise, ad nauseam, à l'heure égyptienne<sup>2</sup>. Au Musée d'Art Moderne, après Matisse, c'est le vide, comblé seulement par les belles sculptures minimalistes de Jackie Winsor, dont il serait injuste de dire qu'elles font l'effet d'un plat de nouilles après des nourritures méditerranéennes, multicolores et épicées: sobres assemblages qui valent surtout par leur matière, bois et chanvre, lentement taillés, évidés, noués, au fil des années, par une artiste peu prolifique<sup>3</sup>. Au Guggenheim, à Rothko, a succédé une brève présentation des Mondrians du musée, qui résume fort bien l'itinéraire de ce peintre<sup>4</sup>; de plus, on a célébré l'accession officielle de la collection Justin K. Thannhauser (riche, on le sait, de *La Place Vintimille* de Vuillard et de nombreux Picassos, dont de remarquables œuvres de jeunesse), en la réarrangeant et en en publiant un catalogue raisonné, où l'on n'ose pas appeler par son nom un faux Modigliani.

Deux autres musées, inversement, se réveillent au lieu d'hiberner: le Whitney et le Cooper-Hewitt. Le Whitney a construit, autour du poète William Carlos Williams, une exposition admirable, de vastes dimensions et d'une grande variété, permettant une exploration approfondie de secteurs naguère occultés, encore méconnus, de l'art spécifiquement américain du 20<sup>e</sup> siècle: Précisionnisme et Régionalisme. C'est ainsi qu'on y découvrirait *Mon Égypte* de Charles Demuth, profession de foi affirmant avec force que les centrales électriques ou les silos à grain du Nouveau Monde valent bien les pyramides de l'Ancien, ou une série étonnante d'œuvres de Grant

Wood, primitif des années trente et du Midwest, de Thomas Hart Benton, John Stewart Curry, etc. A signaler aussi qu'il s'agissait d'une exposition modèle sur le plan didactique: beau catalogue (par Dickran Tashjian), dépliant gratuit, poèmes de W. C. Williams, montage audiovisuel et brochure lui correspondant sur les fresques et les peintures murales des édifices publics dans les années trente. Tout un art d'inspiration sociale, voire socialiste, était ainsi placé dans son contexte historique, littéraire et intellectuel<sup>5</sup>.

Le Cooper-Hewitt, de son côté... On connaît trop peu ce charmant musée d'art décoratif, branche new-yorkaise de la Smithsonian Institution qu'abrite l'ancienne résidence Carnegie, à deux pas du Guggenheim, bel exemple de style victorien qu'agrémentent un jardin d'hiver qui trouve sa justification sous le soleil éclatant de février (de même, il faut visiter les *Cloîtres* pendant l'hiver, quand une crèche italienne est disposée près des arcades vitrées de Cuxa où les jacinthes embaument et que des guirlandes festonnent le marbre d'un tabernacle). Le Cooper-Hewitt donc nous a tour à tour offert deux expositions à la fois remarquables et originales: d'abord, *Vienne moderne, 1898-1918*, ensemble de mobilier, céramiques, bijoux, etc., d'une variante très spécifique de l'Art Nouveau, dédaigneuse des lignes sinueuses et végétales qui caractérisent ailleurs ce mouvement, avec un goût prononcé (que partageait l'Écosse de Mackintosh) pour une *table rase* qui n'exclut pas un très grand raffinement, voire la préciosité, le maniérisme; prédilection pour la ligne droite, exagérément et souvent faussement fonctionnelle, pour le blanc et noir, pour des volumes élémentaires, le cube, la sphère. C'est, accompagné d'un joli catalogue, un prélude très réussi à la grande rétrospective sur Vienne 1900 que prépare le Musée d'Art Moderne<sup>6</sup>.

Ensuite, une exposition qui vient à point pour allécher nos palais blasés: les dessins des architectes et décorateurs de Louis II de Bavière, le monarque peut-être fou et certainement excentrique

qu'exploita Wagner, que célébrèrent Verlaine et Visconti — mais complétés (pour la première fois hors d'Allemagne) par quantité d'objets (invraisemblables accessoires de toilette), de vêtements, de gravures, de tableaux, ... L'éclectisme domine ici (on voit bien pourquoi les modernistes de Vienne avaient éprouvé le besoin d'une table rase), avec trois sources d'inspiration principales: le baroque et le rococo, synonymes d'absolutisme politique (Louis XIV était, avec Wagner, le dieu de Louis II); le Moyen âge (le néo-roman en particulier a été à l'origine de certaines des créations les plus heureuses, mosaïques ou émaux — il s'agit là, à mon sens, d'un caractère proto-Art Nouveau du *style Louis II de Bavière*); enfin, l'orientalisme, la Chine, la Turquie (même remarque: l'arc en fer à cheval, une fois dépouillé du caractère explicite de son orientalisme, deviendra l'une des formes favorites des architectes et dessinateurs Art Nouveau). A propos de cet exotisme, le directeur du Cooper-Hewitt, Lisa Taylor, souligne aussi avec raison la ressemblance avec le Royal Pavilion de Brighton. Mais ce qui domine encore davantage, et qui fait office d'unité, c'est le caractère théâtral de la vision: on le voit bien d'après de très jolies maquettes pour des décors d'opéra, ou d'après la toile peinte pour le jardin d'hiver de Ludwig, représentant une végétation luxuriante au pied de l'Himalaya. Il s'agissait, comme pour Louis XIV, d'être toujours en représentation; mais, «le seul Roi/De ce siècle où les rois font si peu de choses» (Verlaine), récusant les circonstances historiques qui le réduisaient à n'être qu'un personnage d'opérette, fut lui-même l'acteur et l'unique spectateur d'une fête funèbre, fantomatique, postromantique plus que baroque, qui connut un dénouement tragique. L'ironie veut que ses palais sublimes et dérisoires soient aujourd'hui une des principales attractions touristiques d'Allemagne; l'ironie veut aussi que le catalogue de l'exposition ait été publié par Debrett's Peerage, qui nous avertit gentiment qu'après s'être consacrée uniquement aux arbres généalogiques des familles royales et princières, la maison a ouvert un bureau en Amérique et se tient désormais à la disposition des «commoners» en mal de racines...?

Terminons ce bref tour d'horizon par une incursion dans les galeries de Soho, où l'on remarquait surtout, chez Castelli, les structures métalliques de Frank Stella, des crustacés baroques, des manèges hauts en couleur, «représentations d'oiseaux que Stella a vus en Inde»<sup>1</sup>; chez Sonnabend, deux parapluies de Rauschenberg, aux tons de pastel gris et roses<sup>2</sup>; et signalons enfin, aux Services Culturels Français, une exposition de photographies, *The Concrete Eye*, que dominaient, masses d'ombre, les blockhaus de béton du Mur de l'Atlantique (par Jean-Claude Gautrand) et les montages, multiplicateurs du réel, de Michel Delaborde, toits de pierre du Périgord, vitrines sous plastique de Venise, ancrages de Mystic (Connecticut).<sup>10</sup>

1. Du 24 novembre 1978 à juin 1979.
2. Du 20 décembre 1978 au 15 avril 1979.
3. Du 12 janvier au 6 mars 1979.
4. Du 18 janvier à mars 1979.
5. *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, du 12 décembre 1978 au 4 février 1979.
6. *Vienne Moderne: 1898-1918*, au Musée Cooper-Hewitt, du 27 novembre 1978 au 4 février 1979; à la Galerie Sarah Campbell Blaffer de l'Université de Houston (Texas), du 2 mars au 29 avril; au Musée de Portland (Oregon), en Juin-Juillet; au Art Institute de Chicago, en Septembre-Novembre.
7. *The Dream King: Ludwig II of Bavaria*, du 23 janvier au 25 mars 1979. Auparavant, les dessins seulement (à l'exclusion des objets) avaient été présentés au Musée Victoria and Albert, à Londres.
8. Jusqu'au 27 janvier 1979.
9. Jusqu'au 3 février 1979.
10. Du 17 janvier au 23 février 1979.

Jean-Loup BOURGET



6



7

5. Michel DELABORDE  
*Venise*, 1977. Montage photographique.

6. Otto WUSTLICH  
Dessin à la gouache pour une coupe offerte à Richard Wagner, 1866.  
(Phot. Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution)

7. Nécessaire à peignes, 1882. Céramique dorée de Villeroy et Boch.  
Dessin de Julius Hofmann.  
(Phot. Cooper-Hewitt Museum, Smithsonian Institution)

Galerie  
d'Art  
Alexandre

PEINTRES CANADIENS

Ayotte, L.	Gingras, E.-G.	Norwell, G.N.
Boyes, H.C.	Gamache, C.	Noeh, A.
Blier, J.-M.	Gerometta, G.	Poirier, N.
Breton, Y.	Hudon, N.	Pfeiffer, G.
Bruni, U.	Iacurto, F.	Papion, F.D.
Coté, S.	Lecor, T.	Richard, R.
Cosgrove, S.	Lemieux, J.-P.	Rousseau, A.
Du Berger	Leduc, O.	Scott, A.S.
East, B.	Masson, H.	Tremblay, L.
Fortin, M.-A.	Muhlstock, L.	Vincelette, R.

Et plusieurs autres

*sculptures esquimaudes*

Le Mail Cavendish  
5800, Boul. Cavendish, Côte-Saint-Luc Tél.: 482-0175  
Lun. à mer., de 9.30 à 18h.; Jeu., ven., de 9.30 à 21h.; Sam. de 9 à 17h.

Galerie d'Art  
Les Deux B



SAINT-ANTOINE-SUR-RICHELIEU

(514) 787-3459

Ouvert du mercredi au dimanche  
inclusivement, de 14 à 22 heures



8. A. Belkin (Mexique)



9. G. Rodriguez (Brésil)



10. S. Pastura (Brésil)

#### LA BIENNALE LATINO-AMÉRICAINNE DE SÃO PAULO

La première Biennale Latino-américaine s'est tenue à la fin de l'an dernier, au pavillon des biennales, dans le parc d'Ibirapuera, à São Paulo, Brésil. Cette nouvelle institution prétend, selon les propos mêmes de ses organisateurs, «enquêter sur le comportement visuel, social et artistique de cette immense région du continent américain, en vue de chercher ses dénominateurs communs et d'instaurer l'intérêt pour la recherche et l'analyse, ayant pour but ultime la découverte de nos identités et de nos capacités». Il s'agit là d'un programme ambitieux et de large envergure. Un thème général fut proposé (*imposé*, diront certains critiques...) par l'entité organisatrice, la Fondation de la Biennale de São Paulo: *Mythes et magie*. Les participants à l'exposition devaient par conséquent tenir compte du fait que leurs œuvres seraient regroupées dans des catégories centrées sur les mythes et magie d'origine *indigène, africaine, euro-asiatique et métisse*. Cette quête d'identité culturelle vise aussi à dissiper un certain nombre de malentendus: effectivement, on dit encore dans le catalogue de l'exposition: «On nous a toujours regardés en tant que porteurs d'une culture pittoresque et primitive, tandis que ce qui nous caractérise, c'est une *cosmvision* distincte du monde et de la vie.»

La Biennale de São Paulo fut créée en 1951, à un moment d'intense agitation culturelle dans la gigantesque métropole brésilienne. Elle introduira au Brésil les grands mouvements artistiques internationaux, européens d'abord, nord-américains ensuite. Cependant, tandis qu'une nouvelle conscience latino-américaine se cherchait, prenait corps et s'affirmait de plus en plus, la Biennale, devenue vite un événement international d'importance majeure, restait allégrement en marge de la problématique culturelle locale la plus dynamique. Cependant, pour redonner, d'une part, de l'éclat à ses blasons quelque peu estompés, particulièrement au cours de la dernière décennie, et pour essayer de parer, d'autre part, aux critiques des pays latins, la Biennale semblait chercher dernièrement une alternative. Ainsi, comme l'a malicieusement remarqué un critique, la Biennale de São Paulo, un quart de siècle après sa création, a décidé d'accorder aux Latino-Américains les années paires, continuant de se réserver les *années nobles* pour le «grand art international». Les opinions manifestées par les différents pays pendant la phase préparatoire de la Biennale allaient dans le sens d'une discussion généralisée pour l'élaboration du concept de la manifestation. La formule proposée semble avoir été celle des grands bilans anthropologiques sur les différentes manifestations artistiques latino-américaines. La Fondation de la Biennale en a décidé tout autrement, ce qui n'a pas contribué à apaiser les critiques<sup>2</sup>.

La Biennale se présentait comme une immense foire à caractère culturel où il était absolument impossible de se frayer un itinéraire un tant soit peu cohérent. Faute d'une réelle coordination, les règlements ont été, la plupart du temps, interprétés de façons fort divergentes par les participants. Comme conséquence, certains envois furent exposés d'une façon totalement arbitraire sous telle ou telle catégorie.

Il n'est pas possible de donner ici une idée de toutes les œuvres montrées, trop nombreuses et trop disparates. Toutes les tendances actuelles y étaient représentées de même qu'un riche *matériel documentaire* du type enquête socio-ethnographique, plus ou moins en rapport avec le thème central. Aussi, me limiterai-je à signaler un petit nombre d'exemples qui m'ont paru particulièrement représentatifs.

Le Groupe des Treize (de l'Argentine qui envoya l'une des représentations les plus nombreuses) présenta dans une grande salle une réflexion multidisciplinaire sur le mythe de l'or: «Lorsque Montezuma demanda à Cortès la raison de sa préférence pour le métal jaune, le conquistador répondit que les hommes blancs souffrent d'une maladie du cœur pour laquelle il n'existe qu'un seul médicament: l'or.» La Bolivie a organisé une salle très cohérente autour des rites des feuilles de coca et de certaines pratiques de sorcellerie des Hauts Plateaux (*fœtus desséchés de llama*, etc.). Les intentions de cette présentation m'ont cependant échappé: dénonciation? complaisance légèrement distancée? simple constat ethnographique? Mais, alors, pourquoi ce souci esthétisant d'*embellissement* des pièces?

Le Brésil s'est logiquement réservé la part du lion avec plus de 60 noms au catalogue et un éventail d'œuvres de tout genre: l'observation ethno-sociologique avec les 17 divinités Orixás des rituels Kêtu des Candomblés de Rio, avec un stand fascinant sur le phénomène de la sorcellerie dans l'île de Santa Catharina, ou avec une lugubre chapelle réalisée par Valentim Lino sur le thème des ex-votos en cire; ou la simple exposition individuelle, comme celle des immenses statues-vases historiées en terre cuite de Poteiro, ou celles de Maria Helena Chartuni, Antônio Henrique Amaral et Glauco Rodrigues. Doté d'une aisance technique remarquable, d'un sens un peu trop manifeste des valeurs décoratives, Glauco Rodrigues est un artiste important. Il s'attache à illustrer les petites mythologies de la vie quotidienne des Cariocas (les habitants de Rio). Cependant, G. Rodrigues les rattache, par un jeu de subtiles références historiques et culturelles où l'humour, l'autocritique et même la dénonciation tiennent les rôles de premier plan, à une vision personnelle de la façon d'être brésilienne. Du coup, son imagerie gagne une profondeur insoupçonnée: elle philosophe, interprète l'histoire, ironise,



inquiète. Il me semble que Glauco Rodrigues s'insère de la sorte dans l'esprit développé par les modernistes brésiliens des années 20, qui ont tant marqué la culture de ce siècle en leur pays. Le Chili a présenté deux artistes exceptionnels: le sculpteur Juan Egenau, qui travaille l'aluminium et construit, en faisant contraster les textures, de très beaux torsos féminins, partiellement habillés, avec une minutie érotique proche de la perversité, et Carmen Aldunate, qui a réalisé une série de portraits très clairs sur des supports construits avec des papiers déchirés et collés, où les références aux Florentins sont constantes et presque obsessionnelles. Décidément, l'histoire de l'art devient l'un des thèmes préférés de l'art contemporain.

La représentation mexicaine, organisée autour d'un certain nombre de mythes, fut peut-être la plus structurée de toute la Biennale. Un long paravent à huit panneaux (réplique d'une œuvre anonyme du 18e siècle) illustrait le mythe des castes. Chaque panneau comprenait deux petites scènes à l'huile. La première nous apprend que de l'union d'un Espagnol et d'une Indienne naît un *mestizo*. Ce *mestizo* peut à son tour s'unir à d'autres types raciaux — espagnol, indien, noir, oriental, métisse, etc. — créant à chaque fois une *caste* nouvelle. Le piquant de l'affaire, c'est qu'au bout de toute la série de combinaisons, nous retrouvons de nouveau... l'Espagnol. Démonstration ironique de l'absurdité d'une hiérarchisation raciale, ce n'est pas sans surprise, au demeurant, que nous retrouvons une telle œuvre en plein ancien régime colonial. Le thème de la mort est illustré, bien entendu, par une série d'estampes de Posada et par de splendides pièces de l'artisanat mexicain. Le *mythe politique* tourne autour de la Révolution et de l'un de ses principaux héros, Emiliano Zapata: agrandissements photographiques de la figure du grand chef guérillero et deux séries de gravures par Felipe Ehrenberg et Arnold Belkin. Un autre artiste mexicain, Vlady, nous présente une frénétique vision du bureau de Trotsky au moment où celui-ci fut frappé à mort, épisode qui constitue une autre composante mythique importante de la vie politique mexicaine de ce siècle.

La richesse et la diversité de cette Biennale me paraissent bien à l'image du grand continent latino-américain. La confusion et, souvent, le caractère improvisé de la grande manifestation semblent illustrer, par ailleurs, la difficulté de communication entre les différents peuples, voire même une méconnaissance mutuelle. Pour l'observateur de l'extérieur, le bilan reste néanmoins positif. Si, comme il est à souhaiter, la Fondation de la Biennale réussit, à l'avenir, à prêter aux principaux intéressés — c'est-à-dire aux artistes et aux critiques des différents pays — une attention réelle, la Biennale Latino-américaine de São Paulo deviendra, à coup sûr, un événement culturel de toute première importance dans le continent américain.

1. Du 3 novembre au 17 décembre 1978.

2. Sur cette question, voir l'article de Jorge Romero Brest, *Les Arts visuels en Amérique latine — L'histoire d'un drame*, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, No 79, p. 42-45.

Luis de MOURA SOBRAL

## vie des arts

OFFRE DES LOTS  
D'ANCIENS NUMÉROS  
ENCORE DISPONIBLES

**30 NUMÉROS** **\$30**  
frais d'expédition en sus

## L'ATELIER

Renée Le Sieur

GRAVURES, PEINTURES, ARTISANAT CANADIEN,  
ART ESQUIMAU.

RENÉE LE SIEUR REMERCIE SA DISTINGUÉE  
CLIENTÈLE DE SA PRÉCIEUSE COOPÉRATION  
DEPUIS DÉJÀ 30 ANS ET LUI SOUHAITE LA  
BIENVENUE.

46, côte de la Montagne, Québec, 692-1556

# A Montréal, Visitez la Galerie Dominion

«Le Bourgeois de Calais» de Rodin et «Upright Motive» d'Henry Moore  
devant son édifice, et ses 17 salles sur 4 étages

### SCULPTURES DE:

\*\*AL-SHAIKHLY  
ARCHIPENKO  
\*\*APP  
\*BARELIER  
\*BONET  
\*CÉSAR  
\*COUTURIER  
\*\*ETROG  
\*FARKAS  
\*FAZZINI  
GARGALLO  
\*GRECO  
HAJEK  
KANTAROFF  
\*KENNEDY  
\*KIEFF  
\*KUPER  
\*MAILLOL  
MANZU  
MARINI  
\*MATTHEWS  
\*MINGUZZI  
MIRKO  
\*MOORE  
\*NEGRI

### PAOLOZZI

POPESCU  
\*\*RICHMAN  
\*\*RODIN  
\*ROUSSIL  
\*\*SCHLEECH  
\*SCHRECK  
\*\*SPAMPINATO  
\*\*WINANT  
\*\*WERTHEIMER  
ET AUTRES  
**PEINTURES DE:**  
ADRION, L.  
ANDREWS, G.  
\*BARBEAU, M.  
BEZOMBES  
BORDUAS, P.-É.  
BOSCH, H.  
BOUCHARD, S. M.  
BRIANCHON  
CAMERON, D. Y.  
CAMPGLI, M.  
\*CASSINARI  
CHAPELAIN-  
MIDY  
COSGROVE

### CULLEN, M.

\*\*DALLAIRE  
DAUDELIN, C.  
DE BREANSKI  
DE HEEM, J.D.  
DE MOMPER, F.  
DUFY  
\*\*EDZARD, D.  
\*\*EISENDIECK, S.  
FEDERICO, M.  
\*\*FITZGERALD, L.  
FRANCHÈRE  
FREIMAN, L.  
\*\*GALL  
HALS, DIRK  
\*\*HERVÉ, J.R.  
\*\*HUGHES, E.J.  
JACKSON, E.Y.  
JURRES, J.H.  
\*\*KREYES, M.-L.  
KRIEGHOFF, C.  
LAVERY, J.  
LEDUC, O.  
LOISEAU, G.  
LUNY, THOMAS  
MacDONALD, J.E.H.

### \*MARCHAND, A.

MARINI, M.  
MARLOW, W.  
MARTIN-FERRIÈRES  
\*\*MATHIEU, G.  
\*\*MAY, M.  
MORRICE, J.W.  
NETSCHER, G.  
\*\*NOEH, ANNA  
OSTERLIND, A.  
\*\*OUDOT, R.  
PELLAN, A.  
PERCY, S.R.  
\*RIOPELLE, J.-P.  
\*\*ROBERTS, G.  
ROSTAND  
SUZOR-COTÉ, A.  
UNTERBERGER  
VALTAT, L.  
VAN BLOEMEN, J.F.  
VAN HEEMSKERK, E.  
\*VERBOECKHOVEN, L.  
\*\*VILLALONGA  
WAROQUIER  
ET 400 AUTRES

\*\*PLUS DE 10 ŒUVRES

\* PLUS DE CINQ ŒUVRES

## DOMINION GALLERY

LA PLUS GRANDE GALÉRIE DE MARCHANDS D'ART AU CANADA  
LA PLUS VASTE SÉLECTION DE PEINTURES ET DE SCULPTURES  
1438, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTREAL

CÂBLE: DOMGALLERY MONTRÉAL  
PLUS DE 200 ARTISTES CANADIENS  
ŒUVRES DES 19e ET 20e SIÈCLES

TÉL.: (514) 845-7471; 845-7833  
GRANDS ARTISTES EUROPÉENS  
VIEUX MAÎTRES

## PREMIÈRE BIENNALE DE LA NOUVELLE TAPISSERIE QUÉBÉCOISE

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE  
L'HONORABLE DENIS VAUGEOIS  
MINISTRE  
DES AFFAIRES CULTURELLES  
DU QUÉBEC

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
(CITÉ DU HAVRE)

14 JUIN AU 22 JUILLET 1979



Biennale de la nouvelle  
tapisserie québécoise, inc.

secrétariat: 1627, rue Sherbrooke ouest  
Montréal, Québec  
H3H 1E2

(514) 932-8859



11

## MAGRITTE A BEAUBOURG

La peinture abstraite a longtemps dominé le monde; son règne est loin d'être fini et peut-être ne le sera-t-il jamais; cependant, il est dans l'ordre des choses qu'un certain reflet de l'apparence lui ait tenu tête et se soit efforcé de l'abolir. A cet égard, l'art pop, l'hyperréalisme, la nouvelle subjectivité ont pu paraître comme des réactions significatives: *ad rem*. Mais dans le même temps — d'aucuns disent: en dehors du temps — des courants de peinture se sont maintenus, qui renvoyaient à un passé proche ou lointain. C'est ainsi qu'au fil des années, Edward Hopper, aux États-Unis, Morandi, en Italie, Balthus, en France, n'ont rien changé à leur description, à leur interprétation personnelle du réel. De son côté, le surréalisme a poursuivi son chemin. Il n'eut pas été mécontent de devenir (au sens wöllflinien) une catégorie éternelle, comme l'art classique ou l'art baroque. Les faits nous obligent à constater que cette ambition prométhéenne ne s'est pas accomplie. Le surréalisme est demeuré prisonnier de ses limites historiques: de l'époque où l'inspiraient les manifestes d'André Breton. Salvador Dalí, Max Ernst, René Magritte, Yves Tanguy sont peut-être les seuls à l'avoir illustré jusqu'au bout. Cependant, à y mieux voir, il semble que ce soit Magritte qui ait le plus continûment trouvé un substitut plastique aux coq-à-l'âne, aux écholalies, aux *cadavres exquis* de l'École, et qui, paradoxalement, ait fait de la peinture une « morale construite »<sup>1</sup>.

L'exposition organisée par le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et le Centre Georges-Pompidou de Paris a mis en lumière cet effort inlassable pour créer, à l'aide de réalités étrangères l'une à l'autre, ce réel inconnu que Gérard de Nerval avait, avant la lettre, qualifié de «supernaturaliste».

Réunissant quelque deux cents huiles ou gouaches et un certain nombre d'objets (bouteilles peintes, bronzes, ajoutant aux images une troisième dimension à mes yeux inutile, choses arrachées à leur usage ou à leur environnement ordinaires, plâtres coloriés), l'exposition a couvert un demi-siècle d'activité: de 1920 à 1966. Les commissaires, David Sylvester et Gérard Régner, avaient couru le maximum de risques en optant pour une rétrospective véritable, où toutes les périodes seraient représentées et où chacune le serait par les œuvres qui l'ont marquée historiquement. Or, certaines périodes sont faibles, certains thèmes se répètent, qui parfois s'enrichissent mais souvent s'éteignent, certaines images se regroupent sans beaucoup de nécessité. En dépit de quoi, Magritte triomphe de l'épreuve: grâce à une sorte de génie, tour à tour sombre et cocasse, à une maîtrise du collage que seul Max Ernst a égalée, à une « lumière de l'image », qui règne d'autant plus sûrement qu'elle procède, comme le voulait Breton, de sources plus éloignées. La grandeur de Magritte n'est ni dans le dessin ni dans la couleur ni



12

dans ce qu'on nomme le métier: elle est dans la parfaite adéquation du tableau à la métaphore, dans le dérèglement contrôlé de l'esprit, dans la promenade du rêve. Elle est dans la lutte où «le diamant taille le diamant» (Thomas de Quincey).

Les premières toiles (1920-1925) soumettent les modèles symbolistes à la facture cubiste. Sans annoncer l'œuvre à venir, elles ne la contredisent point.

Après une brève période dada (1925-1926) dont témoignent *La Salle d'armes* et *Le Danseur maladroît*<sup>2</sup>, Magritte se voue au surréalisme, qu'il n'abandonnera plus. Très vite, il se donne un vocabulaire où reviennent sans faute les bilboquets, les grelots, les cylindres, les nœuds, les mains tranchées, les portes échanrées, les voiles, les plumes, les feuilles, les nuages, les bois armoriés (dont le dessin imite le luth), les chevelures, les combinaisons de Fantomas, les fragments de sol, les praticables de théâtre. Ce dernier mot est juste qui découvre un espace scénique — espace étroit fermé par une toile foraine — qu'occupent des personnages ou des objets à la parade, le plus souvent mis en pièces (*Les Complices du magicien*, 1926; *Panique au Moyen-âge*, 1927; *L'Homme du large*, 1927, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles).

En 1927, un tableau étonnant (que conserve la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), *Jeune Fille mangeant un oiseau*, ressuscite l'humour noir de Friedrich-Christian Grabbe.

La même année et les années suivantes, plusieurs tableaux tirent parti de la déchirure, de la bigarrure, du puzzle mental: *L'Importance des merveilles*, *Le double secret*, *Les Muscles célestes*, *La Parure de l'orage*, *Découverte*. Ici et là, des formes en partie abstraites se détachent de la comédie humaine.

Cependant, une nouvelle thématique surgit, qui ne cessera de se développer et de se diversifier. Nous voyons distinctement, comme elles le seraient dans un herbier ou une carte du ciel, des choses qu'accompagne un mot écrit à l'encre noire ou à la craie blanche, mot qui les nomme, mais au rebours du sens commun. Par exemple, quatre pierres sombres, entourant une étoile, s'appellent feuillage, canon, miroir, cheval (*Querelle des universaux*, 1928); six objets, assemblés au hasard, mais n'est-ce pas le hasard objectif? — un œuf, un soulier de femme, un chapeau melon, une bougie allumée, un verre, un marteau — deviennent l'acacia, la lune, la neige, le plafond, l'orage, le désert (*La Clef des songes*, 1930). La pipe, au bas de laquelle un cartouche proclame: «ceci n'est pas une pipe» appartient à cette série (*La Trahison des images*, 1929, Los Angeles County Museum of Art).

Les œuvres exécutées au tournant et au lendemain des années trente sont parmi les meilleures; Magritte connaîtra une deuxième période faste environ les années cinquante.

11. *Les Vacances d'Hegel*, 1958.  
Huile sur toile; 60 x 50 cm.  
(Phot. Galerie Isy Brachot, Bruxelles)

12. *Le Bouchon d'épouvante*, 1966.  
Chapeau melon, étiquette, verre; 14.3 cm.  
Rhode-St-Genèse, Coll. Marcel Mabilie.  
(Phot. E. Dulière)

Aux thèmes évoqués jusqu'à présent s'en ajoutent divers autres. *Le Temps menaçant* (1929) pose contre la paroi du ciel un torse féminin, un trombone, une chaise de cuisine. *Le faux miroir* (1929, Museum of Modern Art, New-York) emplit la prunelle d'un œil de nuages divaguants. *Au Seuil de la liberté* (1930, Museum Boymans-Van Beuningen, Rotterdam) installe un canon dans une galerie de peinture où se retrouvent des toiles familières. *L'Annonciation* (1930) dresse un monument, formé de pierres et d'arbres, mais aussi de feuilles, de grelots, de dentelles de bois. *La Condition humaine* (1933) place devant une fenêtre un tableau qui reproduit fidèlement le paysage qu'il dérober à la vue. *Le Viol* (1934, Menil Foundation, Houston) montre un visage de femme constitué par son corps: les seins sont des yeux, le nombril est un nez, le sexe est une bouche. *Le Modèle rouge* (1935, Musée National d'Art Moderne, Paris) exhibe une paire de chaussures qui, au beau milieu, se font chair et finissent en orteils. *Le Thérapeute* (1937) est le portrait d'un homme assis, peut-être d'un chemineau; d'une main, il tient une canne, de l'autre une besace; cependant, une cage, enfermant deux colombes, occupe l'espace du visage et de la poitrine. *Les Marches de l'été* (1939) exaltent une jeune femme ou sa reproduction en porcelaine en lui donnant le pas sur un chaos de nuages et de cubes, mais, telle une Amphytrite de glyptothèque, elle n'a ni tête ni bras, ni jambes, et, de surcroît, elle est sciée, comme il arrive dans les baraques foraines, et ses beaux seins ovales n'ont pas la même couleur que les plis de son ventre. *Les Compagnons de la peur* (1942) composent un hybride (il y en aura d'autres): feuilles lancéolées à tête de choucas.

La période 1943-1946 et la période 1948-1949 me semblent calamiteuses. Au cours de la première, Magritte moque Renoir et les impressionnistes. Poussant à l'extrême leur imagerie, il en redouble les évidences, les fausses séductions, les couleurs crues. Ce jeu de massacre est amusant mais sans conséquence. Au cours de la période suivante, appelée parfois «période vache», Magritte fait prévoir, mais à mille piques au-dessous, l'art grotesque que Jean Dubuffet va bientôt déployer.

Les années cinquante rendent Magritte à lui-même. Il lui arrive sans doute de reprendre des thèmes anciens — en y apportant, comme eût dit Mallarmé, des variantes. Mais il en invente d'autres, d'une beauté fabuleuse. *L'Empire des lumières* (1949) joint un ciel nocturne et un ciel matinal: mariage admirable. *Madame Récamier* (1950) substitue à l'héroïne de David un cercueil épousant les casures du corps: cet habitacle de chêne est pour oublier l'histoire, interroger le mythe. Plusieurs tableaux semblent taillés dans la tourbe ou dans quelque matière feuilletée proche de la houille: des humains, des paysages, des natures mortes s'offrent en trompe-l'œil, comme si la lave pompéienne les avait ensevelis (*L'Art de la conversation*, 1950; *La Chute de la violette*, 1951; *Souvenir de voyage*, 1951). D'autres agrandissent hors de toute mesure un peigne, une verre, une pomme, un caillou, de sorte qu'ils emplissent une chambre jusqu'à toucher le plafond ou obstruent un balcon (*Les Valeurs personnelles*, 1952; *La Chambre d'écoute*, 1952; *Le Monde invisible*, 1954). *Golconde* (1953) fait pleuvoir sur les toits et dans les rues des messieurs, plus roides que sifflets, habillés, comme Magritte le fut longtemps, d'un manteau redingote et coiffés, comme lui et ses doubles, d'un chapeau melon. *La Légende dorée* (1958) déploie sur toute l'étendue du ciel une armada de pains-baguettes. *Les Vacances de Hegel* (1958) placent un verre d'eau en équilibre sur un parapluie ouvert: c'est l'exemple le plus simple d'une dialectique, ou d'une clownerie, qui retourne les choses comme un gant.

Les mécanismes dont use Magritte sont simples et efficaces. Louis Scutenaire, qui fut l'un de ses meilleurs amis, remarque que l'indifférence et l'habitude ont obscurci notre regard. La porte, à nos yeux, n'est plus qu'un rectangle de bois. «Que le peintre y creuse un trou et l'évidence éclate: la porte a retrouvé le sens qu'elle avait perdu. Ainsi de l'œuf, de la lumière, de la pluie, des souliers, de la fenêtre, de la montagne, de notre corps, du feu...»<sup>3</sup>.

1. C'est un mot de Stendhal qu'aime à citer Patrick Waldberg.

2. La plupart des œuvres appartenant à des collections privées, je me bornerai à signaler les collections publiques.

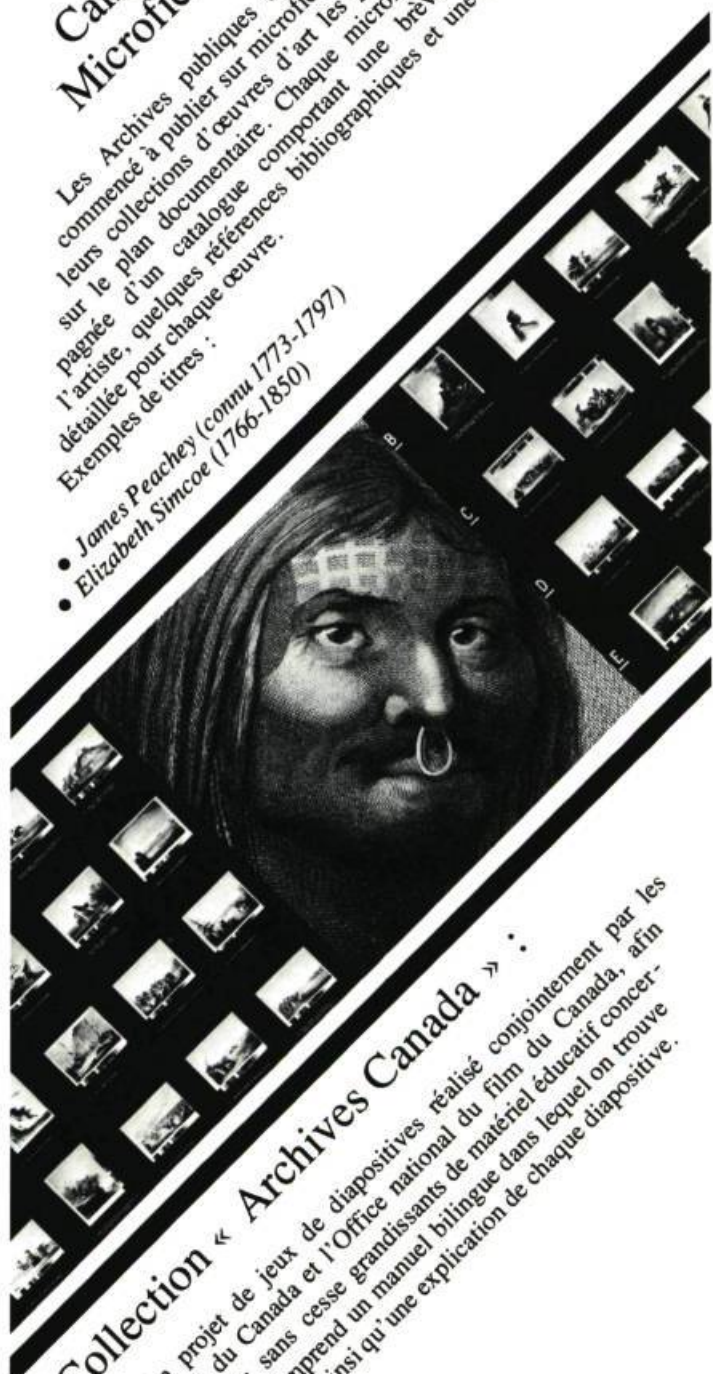
3. *Avec Magritte*, Éd. Lebeer Hossmann, 1977.

René MICHA

## Archives Canada Microfiches:

Les Archives publiques du Canada ont commencé à publier sur microfiches en couleurs sur le plan documentaire. Chaque microfiche est accompagnée d'un catalogue comportant une brève biographie de l'artiste, quelques références bibliographiques et une notice descriptive détaillée pour chaque œuvre.

- James Peachey (connu 1773-1797)
- Elizabeth Simcoe (1766-1850)



Collection « Archives Canada » :

Il s'agit d'un projet de jeux de diapositives réalisé conjointement par les Archives publiques du Canada et l'Office national du film du Canada, afin de satisfaire les besoins sans cesse grandissants de matériel éducatif concernant la collection, ainsi qu'une explication de chaque diapositive.

Exemples de titres :

- *Visage du Canada*
- *Québec la pittoresque, 1826-1832*

Pour de plus amples renseignements, prière d'écrire à l'adresse suivante :  
 Département de l'icongraphie :  
 Archives publiques du Canada  
 395, rue Wellington  
 Ottawa, Canada  
 K1A 0N3



Archives publiques  
Canada

Public Archives  
Canada