Document generated on 04/16/2024 9:59 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Artplan

Volume 26, Number 106, Spring 1982

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54472ac

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

(1982). Artplan. *Vie des arts*, *26*(106), 84–87.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1982

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.

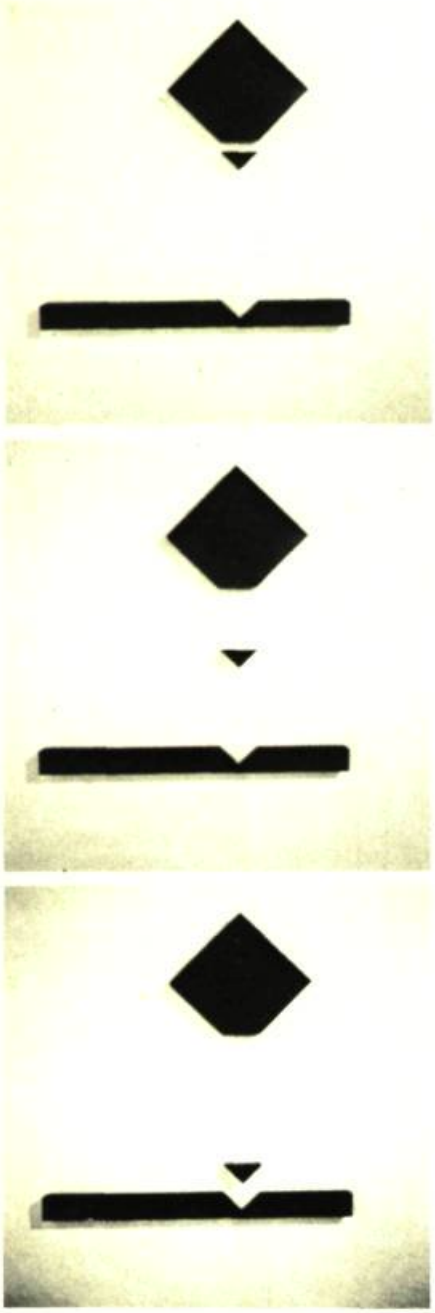
https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

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/



1. Caspar TROPP
Aleph.
Structures mouvantes.

LA FOIRE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN DE PARIS — UNE AUTRE CONCEPTION DE L'ART CONTEMPORAIN

Nous voici à un moment de l'art où tous ceux «qui sont du même temps» se réunissent: les contemporains. Ils étaient à Paris, en octobre dernier, sous l'immense dôme de verre du Grand-Palais, afin de participer à la Huitième Foire Internationale d'Art Contemporain.

Chagall, Matisse, Dufy, Kandinsky, Klee, Delaunay, Severini, De Chirico, Ernst, Dali, Magritte, Picabia, Man Ray, Morandi, Rothko, Frankenthaler, Calder, Bill, Rivers, Burri, Mathieu, Clavé, Folon, Arman, Christo, Pistoletto, Beuys, . . . n'étaient pas seuls. Le Centre d'art Artek d'Helsinki, les Galeries Beaubourg, Claude-Bernard, Denise René, Flinker, Isy-Brachot, Jeanne Bucher, Knoedler, Krugier, Loeb, Maeght, Nane-Stern, Odermatt, Templon, de Paris, Mariborough, Treadwell et Waddington, de Londres, des galeries de Madrid, de Barcelone, de Rome, de Florence, de Caracas, et plusieurs de villes nord-américaines (sauf du Canada), les accompagnaient.

Ici, pour juger du fonctionnement des œuvres d'art, à moins de regarder avec passivité, il faut sans doute s'abstenir d'analyser en termes de progrès, soit d'avant-garde, de post-avant-garde, de trans-avant-garde, etc.; on sait qu'il existe en Europe plusieurs foires d'art (Bâle, Cologne) qui se préoccupent davantage de ces aspects de l'art post-moderne. Un survol, en vrac, et non didactique des courants majeurs de l'art du 20e siècle et un retour flagrant de la figuration, tel fut le thème, cette année, de la FIAC. Comme pour confirmer, une fois de plus, qu'il existe un écart considérable entre le marché de l'art et la critique d'art. Les galeries n'ont couru aucun risque grâce à des noms sûrs mais, outre cela, quelques artistes contemporains (vivants) qui, par un changement profond de leur attitude idéologique, parviennent à créer un art moins agressif, un art qui n'est pas uniquement pour l'artiste, embrassent les «valeurs de l'être et non de l'avoir»[1].

Comme une anomalie dans la rentabilité, Jeanne Gerardin, présentée par Influx de Marseille, a particulièrement rendu compte d'une sensibilité «nouvelle». Fils de laine et rubans de coton maniés inventent un monde biomorphique parfaitement autonome. Les torsades et les rosaces multicolores font parfois songer aux formes et aux couleurs d'Hundertwasser mais, chez Gerardin, ces objets textiles, enfouis ou non dans le creux d'un boîtier ou d'un coffret, témoignent tranquillement d'une mémoire organique et sont libérés de la surface d'une toile. La Galerie Artek d'Helsinki exposait les œuvres du sculpteur finlandais Kain Tapper. Des troncs d'arbre polis et écorchés par la hache et le couteau, d'une hauteur d'environ deux mètres, sont habités par des formes irrégulières et douces. Mise à part la transparence, les sculptures de Tapper ressemblent à de gros cubes de glace en train de fondre. Les arêtes, caressées par des courbes, émergent de la matière, et chaque face concave, dans son ambiguïté, met en valeur l'aspect massif et sensuel à la fois de l'ensemble sculptural.

Au cœur d'une manifestation marchande d'une telle envergure, il est regrettable que les galeries d'art émoussent la notion d'art contemporain. L'art moderne avait sans doute pris trop d'espace à la FIAC, et le public, qui reçoit et codifie des messages qui n'en sont pas, ressort avec un avis sur l'art qui se rapproche de la rétrogradation.

1. Lire à ce sujet, dans le numéro 34 (Octobre 1981) de la Revue ±O, un article d'Hervé Fisher et Stéphane Rona: *La Crise de l'Avant-garde, illusion ou réalité.*

Isabelle LELARGE

PATERSON EWEN A LA BIENNALE DE VENISE

Le peintre Paterson Ewen, de London, Ontario, représentera le Canada à la XLe Exposition Biennale Internationale d'Art de Venise, du 13 juin au 28 septembre 1982. Les neuf œuvres sélectionnées par Jessica Bradley, conservateur de l'art canadien contemporain à la Galerie Nationale du Canada, ont été exécutées entre 1971 et 1981, alors que l'artiste marquait un retour au style figuratif, après avoir exploré l'art abstrait pendant une quinzaine d'années. S'inspirant de phénomènes naturels, l'œuvre de Ewen correspond au thème de la Biennale: Art et transformation. Il s'agit de la quinzième participation du Canada à cette manifestation.

R.R.

ARLES

LE TROMPE-L'ŒIL D'AUJOURD'HUI A PROPOS DE PHOTOGRAPHIES DE CUCHI WHITE

Le peintre grec Zeuxis avait un jour si bien réussi la peinture d'une grappe de raisin dans la main d'un enfant que les oiseaux des alentours se précipitaient sur la toile pour venir les becqueter. Ces oiseaux helléniques inauguraient ainsi plus de deux millénaires de fascination picturale pour le réalisme, c'est-à-dire pour la *mimesis*, ce concept d'imitation qui allait être la base des esthétiques naissantes. Platon en fait une loi de l'art qui fait dire à Sophocle: «Nul n'a de bonheur que l'illusion qu'il se forge.»

Certes, depuis cette vision platonicienne, l'art occidental a cherché d'autres voies, et l'art n'a pas toujours eu pour ambition première de tromper les oiseaux. Et pourtant le perfectionnement dans l'art de capter la réalité fut sans ambiguïté aucune le but avoué de l'art occidental depuis le 13e siècle jusqu'à l'arrivée de Nicéphore Niepce et de Fox Talbot, ces premiers photographes, suivis aussitôt par les peintres impressionnistes au milieu du 19e siècle. D'où les jeux de miroir et de trompe-l'œil qui n'ont cessé de jouer à cache-cache avec le spectateur depuis Van Eyck jusqu'à Degas, en passant par Velasquez et le Titien.

Ces jeux de la réflexion et du hasard ne visent à rien d'autre qu'à la confusion du réel et du factice, de ce qui est plat et de ce qui est en relief, de ce qui est devant et de ce qui est derrière le miroir.

Au 19e siècle, la photographie semblait avoir tari cette poursuite picturale, puisque avec l'arrivée de l'enregistrement par les sels d'argent et l'objectif optique, la peinture perdait sa supériorité et son monopole sur les reflets éphémères. Or, il semble que justement cette image, par imitation littérale ou presque du réel que représente le trompe-l'œil, ait depuis peu regagné sa faveur perdue. En notre civilisation de l'audio-visuel, l'illusion d'optique a trouvé de nouvelles ressources et développe allégrement ce qui ressemble fort à une poétique de la réalité factice. Nous vivons en fait, sans nous en rendre compte, au royaume du simili et de l'ersatz à tous les

niveaux. C'est l'un des thèmes favoris de Woody Allen et l'un des arguments privilégiés de la propagande publicitaire contemporaine: tout pouvoir faire comme-si-on-y-était! Or, nous ne manquons ni de préalables mentaux ni de pratique culturelle dans ce domaine. Pour qu'elle soit capable de nous persuader qu'elle dit la vérité tout en manipulant les plus évidentes fausseté, il fallait que la peinture issue de la Renaissance soit une étonnante magicienne, *cette chose de l'esprit* (cosa mentale) dont parlait Léonard de Vinci et qui faisait dire à Pascal qu'elle était d'une grande vanité.

Grâce à l'appareil photographique d'aujourd'hui, Cuchi White[1] nous permet de revenir sur ces peintures murales qui ont fleuri dans les rues à partir du 17e siècle pour souligner l'ambiguïté du réel quand il se joue et joue avec nous du jeu étrangement surréel d'une réalité qui nous fuit sans cesse. Mais si Cuchi White *re-cadre* ces images du passé en trompe-l'œil dans une réalité d'aujourd'hui et nous propose en fait des perspectives en guise de points de fuite, c'est au spectateur et non à l'auteur de décider, en fin de compte, où s'arrête le labyrinthe, un labyrinthe fait de miroirs où se croisent subtilement reflets et réflexions.

Or ces images photographiques en trompe-l'œil semblent aujourd'hui se présenter à notre regard, d'abord amusé, comme un moyen forcené de communication qui pousse l'originalité non pas à nous donner une information cherchant, comme d'habitude, à diminuer l'incertitude mais au contraire à nous provoquer en augmentant le nombre des possibilités entre lesquelles nous avons désormais à choisir.

La communication est en effet une manière de s'impliquer dans un dialogue avec tout ce qui n'est pas soi, en un véritable acte d'incarnation dans le concret. Subir n'est pas communiquer mais renoncer au partage, et le voyeurisme peut être alors considéré comme l'un des noms de la mort. Or, le trompe-l'œil est justement l'inverse du voyeurisme.

Cette nouvelle vague de l'illusion d'optique, qui fleurit pour la troisième fois (l'Antiquité de Zeuxis et de Pompei, les 17e et 18e siècles et, enfin, aujourd'hui), n'est-elle pas le résultat, chez l'artiste qui s'y adonne, d'un cri poussé par l'homme du visible actuel, devant l'absence de regard réel porté sur le monde, devant l'impuissance à voir qui semble caractériser notre civilisation?

La communication est certainement l'antidote contre l'isolement et *se communiquer* est le plus sûr moyen d'échapper à la solitude. Si, pourtant, en notre ère de réseaux de communications, de câblages de toute sorte, les gens sont désespéremment seuls, c'est parce qu'ils vivent férocement dans le monologue, dans l'inattention à l'autre, c'est-à-dire à ce qui est autre. L'artiste, jouant du trompe-l'œil, vise à opérer un choc en retour à partir du spectacle de la *mystification au deuxième degré* qu'il nous propose.

Le mouvement dada, suivi du surréalisme, ne cherchait, en fait, rien d'autre: remettre en cause les idées reçues à tout prix, y compris celles du bon sens. Car, c'est bien la notion de sens qui est visée en définitive. Nous retirons initialement l'information de ce que nos sens nous disent: ceci est aigre, ceci est léger, ceci est bruyant, ceci est rugueux, ceci est loin. Le trompe-l'œil est là pour nous rappeler que cela est très relatif car, bien souvent, la perception des choses que nous avons pris l'habitude de tenir pour vraies ne se révèle que facteur d'illusion. Pouvons-nous nous fier à des sens pris si souvent en flagrant défaut de tromperie, voire de tricherie? Le trompe-l'œil est une tentative de vaccination contre l'illusion puisqu'il fait appel, en fin de compte, à deux vertus rares: la vigilance et l'attention à ce qui défie nos préjugés. Le trompe-l'œil est le jeu de massacre des idées reçues auxquelles personne n'osait toucher, celles qui se fondent sur la confiance.

Le petit homme dérisoire peint par Fabio Rieti sur le grand mur du Forum des Halles fait croire aux Parisiens qu'il marche sans problème sur le béton vertical de nos convictions visuelles. Certes, on n'est pas *eu* longtemps mais on est *eu* tout le temps.

C'est un labyrinthe en somme où l'on a jamais fini d'entrer et de sortir, pour y découvrir peut-être de nouveaux chemins dont il nous reste à savoir ne jamais épuiser les surprises. En notre époque de temps des objets, de temps du désir, où tout s'absorbe par des sensations, par des *feelings*, on se rend compte que la sensation, à la différence de la pensée, ne dialogue pas avec son objet, puisqu'en s'identifiant à lui, elle l'enregistre et par conséquent le subit.

Le discours du peintre de trompe-l'œil et de Cuchi White, photographe qui le recadre aujourd'hui par d'autres moyens optiques, consiste justement à réussir le dialogue, jusque-là impossible, entre la pensée et la sensation.

Et c'est peut-être là tout le sens de la fameuse phrase de Walter Benjamin lorsqu'il disait qu'au lieu de s'arrêter sur la question de la photographie en tant qu'art on ferait mieux de s'occuper de l'art en tant que photographie. Devant le faux manifeste que j'ai pris un instant pour vrai, je me pose davantage de questions sur la fragilité des informations que je me fais fort de glaner.

Les photographies de Cuchi White passent, en somme, directement et en un clin d'œil, *de la plaisanterie style farce-et-attrape à l'antichambre du mystère.*

1. Exposition tenue à la Galerie Arena, à Arles, lors des Rencontres Internationales de la Photographie, Juillet-Août 1980.

Alain DESVERGNES

2. Cuchi WHITE *Squatters*, Rome.

LES FEMMES SUR LA SCÈNE MONTRÉALAISE

En cette fin d'année 1981, l'apport des femmes sur les scènes montréalaises est riche d'expression. Outre Renée Claude, dans son spectacle intitulé *Georges Brassens, j'ai un rendez-vous avec vous*, présenté au Théâtre de Quat'Sous, du 13 novembre au 13 décembre, d'autres artistes québécoises, telles que Jovette Marchessault, avec sa pièce *La Terre est trop courte, Violette Leduc*, présentée au Théâtre Expérimental des Femmes, en novembre-décembre, Jeanne-Mance Delisle avec sa pièce *Un reel ben beau, ben triste*, à l'affiche du Théâtre du Nouveau Monde, en novembre-décembre, Louise Portal, dans son one woman show, *Un rendez-vous clandestin*, présenté à La Polonaise, en novembre-décembre, et Denise Guénette avec ses monologues mis en scène au Café Molière, en novembre-décembre, ont apporté au show-business d'ici une couleur à la fois créatrice et professionnelle.

Après son spectacle *Moi, c'est Clémence que j'aime le mieux*, présenté au Quat-Saoûls Bar en 1980, Renée Claude exprime, une fois de plus, la place particulière qu'elle accorde au texte, sans pour autant négliger la musique, en offrant au public un spectacle harmonieusement monté avec des chansons représentatives de l'univers à la fois humain et anarchique de Georges Brassens.

En pleine possession de ses moyens d'interprète de la chanson francophone, à la suite de vingt-deux ans de carrière, Claude a endossé, seule, la mise en scène de son dernier spectacle, inscrit sous le signe de l'intimité, avec la sensibilité et l'intensité d'interprétation qu'on lui connaît. Maîtresse de ses déplacements sur scène, en ce qu'ils ont de sobriété et de minutieux, *l'artiste a pris goût, depuis quatre ans*, à dialoguer entre deux chansons avec son public. Cette subtilité a certes l'avantage de créer un magnétisme chaleureux chez les spectateurs. Son atout comme comédienne — elle en a reçu la formation — lui fait songer plus particulièrement au théâtre comme projet futur. Durant son spectacle, elle s'est permis de réciter un texte, *A l'ombre du cœur de ma mie*, qu'elle a dit admirablement bien.

Entourée de trois portraits de Brassens, suspendus comme fond de scène et représentant l'enfance, la jeunesse et la maturité du poète, Renée Claude, vêtue d'une

façon exclusive (un complet croisé et sobre, en première partie, une blouse romantique de satin blanc, en deuxième partie), allait et venait habilement sur scène sous l'œil attentif de son excellent pianiste, Jacques Marchand, qui n'en est pas à son premier accord de subtilité.

Bien que l'interprète m'ait avoué en interview que les chansons de Clémence Desrochers soient plus faciles à chanter à cause de leur poésie plus familière et plus quotidienne, elle a gardé un penchant pour ses premières amours, les chansons de Brassens dont elle a conservé les affinités: l'humour cocassement anarchique, la non-misogynie, la défense des exclus, la promiscuité, etc. «*La Complainte des filles de joie* m'a toujours touchée», me confiait Renée Claude[1]. D'autres chansons, comme *La Non-demande en mariage, Quatre-vingt quinze pour cent* ne font que rejoindre ses préoccupations humainement féministes.

Echo vibrant du grand poète que fut Brassens, Renée Claude sait alléger le texte (un effort louable pour la mémoire) avec art et tendresse; l'effet a été de gagner un public choisi, mais très attentif.

Les autres spectacles qui ont été cités au début n'étaient pas non plus des moindres, et ils ont imprimé leur marque sur les scènes montréalaises.

La vibrante comédienne Luce Guilbault, dans le rôle de Violette Leduc, dans *La Terre est trop courte, Violette Leduc* de Jovette Marchessault, a montré avec une vive émotion l'âme «d'une intoxiquée de création dont les yeux de folle avaient la passion de l'écriture et de l'impossible»[2].

A son tour, l'étonnante comédienne Sophie Clément, dans le rôle de la mère, dans *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, jouait «une histoire de vie et de mort où la misère, la solitude, l'inceste renvoient le spectateur à sa propre réalité»[3], pour un peu de tendresse à rattraper au détour de l'espoir.

Quant à Louise Portal, elle a fait redécouvrir à son public ses atouts de showwoman, en l'entraînant dans un univers clandestin inassouvi de rêves et de fantasmes; ses costumes et les accessoires hétéroclites suggéraient autant la femme amoureuse que la femme fatale ou la femme désillusionnée.

Enfin, l'imprévisible comédienne aux mille visages de femmes (la commère, la niaise, la subtile, la grand-mère, etc.), Jacqueline Payette, a su tenir en haleine un public fort amusé de jouir de quelques monologues de Denise Guénette, réunis sous le titre de *Mosus, de Mosus, de Mosus*.

1. Interview avec René Claude, le 19 novembre 1981.
2. Extrait de la présentation de La Terre est trop courte, Violette Leduc, par Jovette Marchessault.
3. Extrait du communiqué de presse du Théâtre du Nouveau Monde.

Luc CHAREST

LE 10e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA

Quarante-huit programmes différents, constitués de films qui taquinent et questionnent le langage cinématographique, allant de certaines tendances du cinéma direct, allié ou non à une démarche de fiction, aux tendances moins diversifiées de la récente New Wave — Punk, composaient la dixième édition du Festival International du Nouveau Cinéma, l'une des plus remarquées depuis sa naissance. Un public nombreux et la présentation de plusieurs films de qualité ont fait de cet événement un succès incontestable.

Parmi les points forts: la venue de Marguerite Duras à Montréal, la présentation de *Hitler, un film d'Allemagne* de Hans-Jurgen Syberberg, de *Filming Othello* d'Orson Welles, de quelques films punk dont *Permanent Vacation* de Jim Jarmusch, du film québécois *Depuis que le monde est monde* de Sylvie van Brabant, Serge Giguère et Louise Dugal, et, bien sûr, de *Nick's Movie (Lighting Over Water)* de Wim Wenders et Nicholas Ray.

C'est une version remaniée de ce film, et qui en fait une œuvre admirable et parfaitement maîtrisée de part en part, qu'on nous a présentée à Montréal: comparativement à la version originale présentée à Cannes, en 1980, les angles y ont été considérablement arrondis, l'agressivité et l'exhibitionnisme de N. Ray s'y trouvent désarmorcés, et la sincérité de W. Wenders, délestée de son poids d'ambiguïté, y devient limpide . . . Ont sauté, entre autres, certaines séquences finales qui *utilisaient* l'agonie de N. Ray alors que, décharné, sur son lit de mort, il ne disposait manifestement plus de la lucidité requise. Mais, quoi qu'il en soit, le propos reste le même, dérangeant, et la démarche cinématographique, non conventionnelle: un film centré sur les derniers moments de la vie du cinéaste américain Nicholas Ray tourné avec sa complicité par son ami le cinéaste allemand Wim Wenders. Nicholas Ray y fait même de sa propre mort sa dernière mise en scène et un acte de collaboration au film de Wenders, en choisissant de s'impliquer et de s'y dévoiler à la limite du possible. Plus qu'un film sur la mort du cinéaste américain, il s'agit d'un film *de* vie et *de* mort. Davantage axé, en définitive, sur la vie que sur la mort. Ce qui distingue *Nick's Movie*, c'est évidemment la personnalité particulière de N. Ray, sa façon d'envisager sa propre mort et de l'utiliser, et le mode de tournage pour le moins inhabituel auquel on a eu recours à cette occasion: utilisation combinée de la video (révélateur impitoyable de notre enveloppe charnelle) et du film, fondée sur la mise en scène, les répétitions, la préparation des dialogues et, même, le recours à une *interprète* (en l'occurrence Ronee Blakley, la femme de Wenders dans la vie, interprétant à l'écran le rôle de la fille de N. Ray: psychanalistes, à vos marques!).

Prenant à témoin le cinéma, *musique de l'avenir*, construit comme un long oratorio (de sept heures et vingt-deux minutes) et dévoilant son propre procès, *Hitler, un film d'Allemagne* est un film sublime. A travers l'exploration de la mythologie d'une certaine culture allemande et au moyen d'une approche stylistique novatrice, renvoyant — en la menant à un point de perfection inégalée — à la manière baroque de *Ludwig* (1972) et de *Karl May* (1974), les deux premiers volets de la trilogie se terminant avec *Hitler*, Hans-Jurgen Syberberg, dans sa recherche d'une nouvelle identité allemande, en arrive à la conclusion que le néonazisme, qui sommeille en chacun et qui est diffus dans la société en général, est probablement tout aussi dangereux que le phénomène historique du nazisme lui-même . . . Tout en offrant, semble-t-il, une bonne approche de la psychologie du peuple allemand, et même s'il est porteur d'ambiguïtés et si de nombreux éléments peuvent échapper à une première lecture, ce film ne lui propose rien de moins, en définitive, qu'un voyage au bout de sa propre conscience, individuelle et collective, qu'un regard sans complicité sur sa responsabilité devant l'Histoire. Partant, il nous incite à opérer un retour sur nous-mêmes, individuellement et collectivement.

Plusieurs autres films mériteraient qu'on s'y arrête. A tout le moins, citons-en quelques-uns. *Le dur désir de dire*, d'Alain d'Aix et Morgane Laliberté, constitue une introduction documentée à l'œuvre et à la mythologie personnelle du cinéaste militant René Vautier. *The Making of a Prostitute*, de Shohei Imamura, en effectuant un retour aux sources, s'intéresse aux jeunes Japonaises (maintenant vieilles et pauvres) qui, avant la guerre, furent contraintes de devenir prostituées dans les bordels de Malaisie avec l'assentiment du gouvernement japonais qui y voyait une contribution efficace à sa politique économique expansionniste. *Bruxelles-Transit* de Samy Szlingerbaum, une approche sensible, à la jonction de la fiction et du documentaire, de la

3. Renée CLAUDE au Théâtre de Quat'Sous.

4. Pendant le tournage d'*Othello* d'Orson Welles.

5. *Permanent Vacation* de Jim Jarmush.

condition d'immigrants juifs polonais. *Gui Dao — Sur la voie*, trilogie de Georges Dufaux qui réussit à proposer une approche renouvelée de la vie en Chine. *Bored*, horrible court métrage punk en super 8, est l'expression sans retenue d'une frustration exaspérée, un *cas:* une jeune fille, narcissique au possible, se défoule abominablement sur une poupée mâle gonflable à qui elle en fait voir de toutes les couleurs! Difficile à cerner dans sa diversité, la New Wave — Punk, qui ne renvoie pas à l'Underground (américain) des années 1950-1960 (comme certains critiques l'ont écrit hâtivement), ne serait-ce que par la réintroduction d'une *certaine* forme de narrativité . . .

Un Festival qui trouve sa raison d'être dans l'exploration d'un cinéma axé sur la recherche de formes et de contenus nouveaux.

Gilles MARSOLAIS

ART ET SOCIÉTÉ

On se souviendra de *Québec 75* qui avait marqué une date importante au Québec dans le domaine des arts visuels, en affirmant les revendications et les transformations sociales survenues chez nous pendant la Révolution tranquille. On ne peut pas dire cependant que le colloque Art et Société[1], malgré une volonté d'y inscrire aussi des données sociologiques au sein de la pratique artistique, acquiert le même intérêt. Le désir narcissique de faire histoire à tout prix de la part des organisateurs, regroupés autour de la revue *Intervention*, empêchera ce discours contestataire de débloquer le champ trop restreint de l'art pour l'art. Les multiples contradictions des protagonistes, dont celle d'attaquer les institutions en utilisant toutefois leur pouvoir afin de se légitimer lorsqu'elles servent leurs intérêts, accentuent la confusion de cette problématique. Or, justement, jamais le Québec n'aura-t-il eu autant besoin d'une entreprise solidaire qui explique clairement quels sont les enjeux corporatistes de l'Etat vis-à-vis les artistes et les enjeux de ceux qui soutiennent un marché de l'art limitatif.

En faisant débuter le colloque par une série de propositions fictives, et non discursives, qui constituaient un programme plus éclaté, cela aurait pu articuler ce que Richard Martel a appelé «le droit à la différence». Le ton peu permissif, l'agressivité mal refoulée des intervenants, la dérision généralisée jusqu'à l'absurde, fit s'indigner la salle jusqu'à ce qu'elle quitte les lieux, tellement elle avait été violentée. Quoique son principal artisan ait adressé des excuses à la salle, le lendemain, sous le prétexte que nous avions atteint nos limites(!), l'ensemble des communications fut teinté d'un ressentiment qui dura tout le long du colloque. Comment était-il possible de parler, d'entreprendre un discours organisé et cohérent, après avoir senti un climat où n'importe quel échange était taxé de rigolade? On admettra la difficulté et le malaise dans lesquels est placé celui qui rend compte d'une telle situation, en gardant en mémoire que si nous répétons un tel scénario, cela en est fait de la crédibilité de ceux qui tentent de réfléchir sur la société.

Le second problème auquel nous avons été confrontés est l'incapacité de comprendre pourquoi on avait jumelé tel participant à tel autre, à l'intérieur d'un thème qui aurait pu être le précédent ou le suivant, comme si cela importait peu. Les quatre thèmes: l'institutionnalisation, les mouvements sociaux, l'économie du signe, la voie politique, tracent un itinéraire, comme en ascension, qui aurait dû nous conduire *au bonheur total*. Ce que je veux signifier, c'est tout simplement que les organisateurs terminaient les propos par la voie politique, comme si cela était la résultante du mouvement.

A mon avis, c'est par là qu'il faut commencer quand on veut questionner en quoi une pratique artistique découle d'une engagement idéologique précis. On voit par exemple ce qui s'est passé avec Borduas, dont l'engagement politique personnel rejoignait des préoccupations symboliques comportant un projet de révolution. Evidemment, les organisateurs pourraient rétorquer que je rends le débat trop abstrait. En invitant Cyril Simard, du ministère des Affaires Culturelles, et Horst Wegman, de l'Office franco-allemand, on fait le jeu des institutions puisque ces participants n'ont discuté que de la mise en marché de leurs employeurs. En ce sens, le refus de Francine Saillant de prendre la parole, après la soirée de la veille entre autres, démontrait la pertinence de sa position car elle ne parlait, ni au nom des institutions qui l'engagent et ni au nom d'une stratégie du discours.

On comprendra aisément qu'il devient quasi impossible de relater les propos de ce colloque selon les règles de l'art journalistique, sinon ce serait accepter l'enjeu des pouvoirs et des contrôles sociaux. En ce sens aussi, la participation de Léa Lublin réaffirme l'importance pour un artiste d'être conscient des réalités politiques de son pays et de rejeter les dogmes d'une histoire de l'art répressive.

Le choix des participants traduisait une lecture préalable des phénomènes sociaux, lecture à laquelle nous avions déjà été invités dans les précédents numéros de la revue *Intervention*. Malgré l'intérêt de certaines communications, dont celle de Suzanne Lemerise à propos de l'éducation artistique et celle de Francine Couture au sujet du marché des chromos, le nombre de redites et de reprises avait tendance à confirmer un reproche que l'on adresse aux intellectuels québécois: celui de répéter les cours qu'ils donnent dans leur chaire universitaire. Si le colloque Art et Société voulait soumettre une analyse plus profonde de l'impact de la société capitaliste sur les pratiques visuelles, les organisateurs auront failli à leur tâche; ce qui est peu excusable quand on réunit autant de personnes grâce justement à ce que l'on dénonce: la force des institutions. Les États généraux de la culture, qui se tenaient en 1973 à la Cité des Jeunes de Vaudreuil, avaient au moins permis des discussions saines en dehors des factions idéologiques ainsi que l'élaboration de propositions constructives.

Art et Société n'est pas un constat d'échec; il indique plutôt les limites d'une telle entreprise quand l'ego de chacun prend toute la place disponible. A l'heure où des choix importants restent à décider au Québec, il faut plutôt se serrer les coudes afin de pouvoir, sans nos intérêts de classe, parler librement sur la place publique de la société que nous voulons.

1. Art et Société comprenant un colloque, des expositions, des événements de rue et des performances. Il ne sera ici question que du colloque qui se tenait les 30, 31 octobre et 1er novembre, à Québec. Un catalogue, publié par le Musée du Québec, est disponible.

Jean TOURANGEAU

en bref

Nous désirons souligner à nos lecteurs que Suzanne Leclerc-Kabis, qui travaille à une maîtrise en étude des arts à l'Université du Québec à Montréal, a collaboré avec Robert Derome à la rédaction de l'article *Le Portrait de James McGill peint par Louis Dulongpré* (Vol. XXVI, N° 105 (Hiver 1981-1982), p. 44-46). Par ailleurs, dans la chronique de Jean Tourangeau sur Québec, parue dans le même numéro, il faut lire *formants* et non *formats* dans la colonne centrale de la page 67. Dans l'article de Germain Lefebvre sur Marcelin Cardinal (p. 32-34) il est à noter que le double L du prénom n'est pas juste et qu'il faut lire partout où c'est nécessaire Marcelin Cardinal. A la page 34, deuxième paragraphe, huitième ligne, du même article, il faut substituer *mouvement* à *gouvernement*. N.D.L.R.

DEMANDES DE RENSEIGNEMENTS

Une de nos collaboratrices recherche des renseignements et de la documentation sur la carrière et l'œuvre de Louis JAQUE et de Louise GADBOIS. Prière de communiquer avec Monique Brunet-Weinmann
229, chemin des Bois
Rosemère - J7A 1S4

D'autre part, Gilles Daigneault en fait autant avec Léon BELLEFLEUR. On peut le contacter par l'intermédiaire de la Revue.

Une étudiante, qui fait des recherches pour une thèse sur la sculpture allégorique d'Alfred Laliberté, serait reconnaissante à nos lecteurs qui lui permettraient de retracer les bronzes, marbres, plâtres et terres cuites de ce sculpteur.

Suzanne Leclerc Kabis,
21, Grand Ravin, Sainte-Julie J0L 2S0
Tél.: 649-1751

NOUVELLE CHRONIQUE

A ne pas manquer, dans le numéro de juin, la nouvelle chronique *Le Trimestre en Huit*. Notre collaborateur Gilles Daigneault apportera quelques brefs commentaires sur huit expositions du trimestre.

ERRATUM

L'Auteur de l'œuvre *Unité d'environnement pour salle d'ordinateur* publié en tête de l'article *Arts et Métiers*, page 55, paru dans notre dernier numéro et signé Michèle Tremblay-Gillon, est ALAIN-MARIE Tremblay et non pas JACQUES Tremblay.