

Artplan

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54152ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

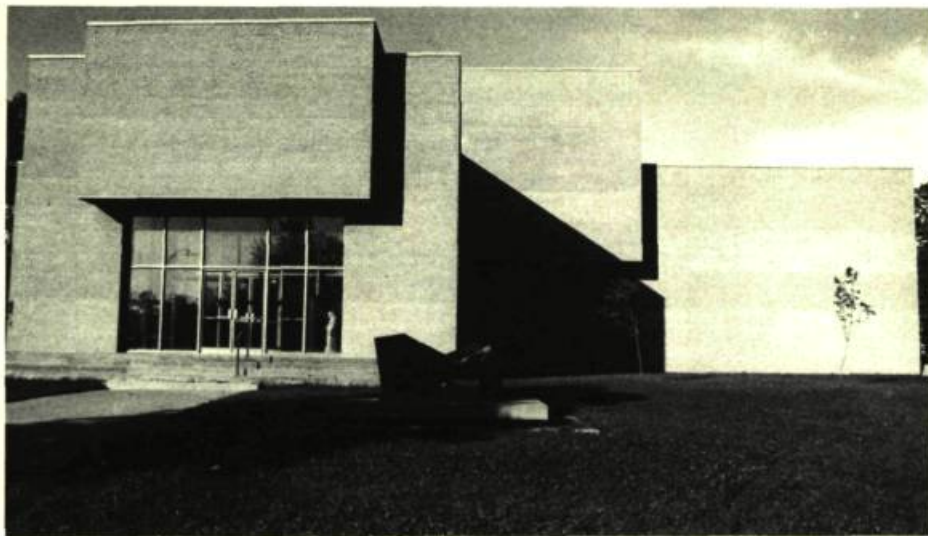
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1985). Artplan. *Vie des arts*, 30(119), 82–88.



Vue extérieure du Musée de Joliette.

LA RÉOUVERTURE DU MUSÉE DE JOLIETTE DU SAUVETAGE DU PATRIMOINE AU SAUVETAGE DES OBJETS

Fondé en 1967, le Musée de Joliette est devenu aujourd'hui un des lieux importants de la muséologie au Québec et au Canada.

Les efforts et les rêves de son fondateur, le Père Wilfrid Corbeil, se poursuivent. Le parachèvement du bâtiment abritant le Musée, construit en 1976, et le réaménagement des salles d'exposition furent réalisés avec la volonté d'offrir au public une présentation et des outils professionnels.

Le développement des musées au Québec a été marqué par l'initiative et la propriété privée, et ce, en raison de l'omniprésence des communautés religieuses, d'une part, et de l'ascension économique de la bourgeoisie, d'autre part¹. L'acquisition et la conservation visaient, à l'époque, à stimuler la curiosité, la connaissance du passé, l'émotion artistique. En 1943, le projet de constituer une collection de peintures au Séminaire de Joliette est lancé afin de reconstituer l'histoire de l'art au Canada. Aujourd'hui, «grâce aux Clercs de Saint-Viateur, Joliette est devenue la Florence de Lanaudière»².

Très tôt, la région se distingue culturellement et incite de nombreux savants à venir y faire de la recherche. Soulignons qu'entre 1938 et 1940, Gérard Morisset et Jules Bazin dressaient un inventaire des objets d'art des fabriques du diocèse de Joliette, et qu'en janvier 1942, Maurice Gagnon donnait une conférence sur la peinture moderne lors de l'Exposition des maîtres de la peinture moderne dans les parloirs du Séminaire de Joliette. Toutefois, il faudra attendre près de vingt-cinq ans avant de voir le Musée du Séminaire se constituer en société distincte, alors qu'il avait, au début des années 60, enrichi ses collections grâce à des subventions d'Antonio Barrette et d'un ancien du Séminaire, Georges-Émile Lapalme, premier titulaire du ministère des Affaires Culturelles du Québec.

Initiateur du projet, grand animateur culturel pendant plus d'un demi-siècle, le Père Wilfrid Corbeil, fonde le Musée, en 1967, parcourt avec acharnement les églises du Québec pour sauvegarder les objets d'art d'une destruction certaine et manifeste ainsi son intérêt pour la production artistique passée, moderne et contemporaine.

En 1968, le Musée doit quitter le Séminaire devenu Cegep et s'installe au Scolasticat des Clercs de Saint-Viateur. L'exiguïté des lieux, leur accès difficile et la précarité de l'avenir du Musée convaincront les administrateurs de la nécessité d'établir l'institution dans ses propres galeries et de la doter d'une administration autonome.

Les années soixante, le rapport Rioux et la quête de nouveaux pouvoirs identifiés au territoire québécois attirent l'attention sur les besoins, les objectifs. Le Musée doit servir le public en tant qu'outil d'expression et de communication: loisir et éducation se lient. En 1974, débute la construction du bâtiment qui doit abriter le Musée; les travaux prennent fin en 1976. Au cours de l'exercice financier de 1974-1975 du Ministère des Affaires Culturelles, naît le concept d'un ensemble de musées accrédités. Le Musée de Joliette répondant dès lors aux normes du ministère, sa survivance devenait assurée par l'accès aux subventions.

Avec une surface d'exposition de 1200 mètres carrés et grâce à son accès facile, le Musée passait du privilège au droit. Tout en poursuivant son travail de conservation et de recherche, le Musée s'orientait vers la diffusion, l'accessibilité et l'animation pour «permettre au plus grand nombre possible de Québécois d'être les premiers, sinon les seuls juges de la qualité et de la correspondance des objets d'art avec ce qu'ils sont», comme l'indiquait le livre vert de Mai 1976 du ministre Jean-Paul L'Allier. Le Musée devient rapidement un lieu de loisirs où on organise divers ateliers pour enfants et adultes, un lieu de communication et d'éducation par l'organisation de visites, de rencontres et d'événements.

M. L'Allier écrivait aussi: «Sans minimiser les besoins réels qui existent en matière d'acquisition, de conservation, de restauration, sans diminuer les ressources qui y sont actuellement consacrées, la diffusion et l'accessibilité seront, au cours des prochaines années, les priorités du Ministère des Affaires Culturelles. Pour rétablir un certain équilibre, elles devront primer sur la conservation en regard des nouvelles ressources disponibles. Il faut en effet que les œuvres soient vues, là où sont les citoyens». En plus de répondre à la demande de diffusion, le Musée intensifie son travail de catalogage, d'inventaire et de recherche, en s'associant à l'occasion à des institutions d'enseignement et de conservation, et ce, grâce à l'initiative de gens qui s'intéressent à l'avenir du Musée.

Le Musée de Joliette était reconnu sur deux plans: premièrement, pour la qualité et la diversité de ses collections, et, deuxièmement, pour la sécurité dont jouissaient celles-ci (bâtiment à l'épreuve du feu, protection contre le vol, humidité relative contrôlée). Malgré tout, le bâtiment n'ayant jamais été terminé, des problèmes de condensation surviennent et mettent les collections en danger. Devant l'envergure des travaux, le Musée se voit dans l'obligation, en décembre 1983, de fermer temporairement ses portes au public afin d'effectuer des travaux de parachèvement tant à l'extérieur qu'à l'intérieur³. Fermé pendant dix-huit mois, le Musée a engagé, en plus du parachèvement et du réaménagement des salles, la réorganisation de ses services afin de poursuivre de façon plus efficace son travail de conservation, de diffusion et d'éducation.

Soucieux d'offrir au public une présentation professionnelle de ses nombreuses collections, le Musée a fait appel à l'expérience de Laurier Lacroix, assisté de Jennifer Salahub et de Monique Saumier, afin de procéder, de concert avec les employés du Musée, aux choix, aux regroupements et à la présentation de celles-ci.

Le public aura ainsi l'occasion de circuler dans cinq salles d'exposition permanente regroupant respectivement l'art canadien contemporain, l'art canadien du 19^e et du début du 20^e siècle, l'art religieux et décoratif du Québec, l'art européen et la statuaire du Moyen-âge et de la Renaissance, auxquelles s'ajoutent deux salles d'exposition temporaire.

Le travail effectué conformément aux normes muséologiques encourage la poursuite de l'excellence dans tous les domaines que comprend le Musée. L'application progressive de ces normes le revalorise, tout en répondant de manière plus efficace aux besoins de ses usagers.

1. A titre d'exemples: fondation du Musée du Séminaire de Québec, en 1875, du Musée du Séminaire de Sherbrooke, en 1879, et de l'Art Association of Montreal, en 1860.

2. Titre d'un article de Louise Dugas paru dans *La Presse* du 10 juillet 1984.

3. Ces travaux ont été effectués grâce à des subventions du Ministère des Communications, des Musées Nationaux du Canada, de deux programmes Canada au travail, de l'Office de Planification et de Développement du Québec, du Ministère des Affaires Culturelles et de la Fondation Macdonald-Stewart.

Michel HUARD

Michel Huard vient de terminer un mémoire de maîtrise sur les Galeries parallèles au Québec et travaille présentement comme agent d'éducation au Musée de Joliette.

LE MUSÉE D'ATLANTA, EN GEORGIE

Le High Museum of Art d'Atlanta vient de faire peau neuve. Ouvert au public après deux années de construction¹, le nouveau musée, qui surprend par son enveloppe extérieure et a fait les manchettes, constitue la pièce majeure d'architecture contemporaine de cette ville du sud des États-Unis.

L'architecte américain Richard Meier, qui avait soumis un projet tout empreint de modernisme, gagna le concours, et ses services furent retenus en 1980. Meier explique clairement son projet: le musée «est conçu pour cette ville et pour nulle part ailleurs, pour un terrain précis et en réponse à un programme très particulier»².

Une fois de plus, Richard Meier a su se démarquer de ses concurrents, grâce à une finition de panneaux de métal recouverts de porcelaine blanche. Inaltérable, ce matériau teinte la surface extérieure selon les périodes de la journée, en plus de donner au bâtiment une forme sculpturale variable. La juxtaposition des différentes formes géométriques encadrent l'atrium, le corps central du musée. Qualifié par Meier «d'espace dramatique», cet atrium ressemble à celui du Musée Guggenheim de New-York uniquement par sa forme et ses passerelles, les salles d'exposition ayant une organisation différente. Préoccupé par la lumière naturelle ainsi que par l'échange entre l'intérieur et l'extérieur, Meier a su créer par cet atrium un espace de détente et d'orientation pour les visiteurs. Les passerelles conduisent d'un étage à l'autre, et les œuvres sont visibles de plusieurs points de vue.

Construit au coût de vingt millions de dollars, le nouveau musée de six étages offrent aux visiteurs des services variés: auditorium de 250 places, boutique, service d'éducation avec classes, en plus des salles d'exposition, modifiables pour certaines, afin de mieux présenter les expositions temporaires. Ce nouveau bâtiment était devenu une nécessité pour présenter les 4000 objets des différentes collections.

Le High Museum of Art, d'Atlanta.
(Phot. Ezra Stoller. ESTO)

Bien que le Musée possède des collections de gravures, de photographies, d'art européen et africain, il se spécialise surtout dans la peinture américaine des 19^e et 20^e siècles, ainsi que dans l'art contemporain du même continent. On prétend, en outre, qu'il possède la plus importante collection d'arts décoratifs américains du 19^e siècle.

Ces collections ont pris naissance au début du siècle. Déjà, en 1905, le nom d'Atlanta Art Association avait été retenu en prévision de la fondation d'un musée, mais il faudra attendre jusqu'en 1926 pour que l'Association ait un édifice permanent. A sa mort, M. Joseph M. High donne sa propriété de style Tudor, située rue Peachtree, pour y abriter les premières collections. D'importants travaux y seront effectués en 1955, à la suite d'un don de la famille Kress. En juin 1962, survient un drame. A la fin d'une grande tournée des musées d'Europe, l'avion qui transporte un groupe de 122 bienfaiteurs du Musée s'écrase en bout de piste, à l'aéroport d'Orly, à Paris. En leur mémoire, on fonde The Atlanta Arts Alliance, et, plus tard, le Gouver-

nement français présentera au Musée un bronze de Rodin intitulé *The Shade*.

Le nouveau musée fait aujourd'hui partie d'un important complexe culturel qui porte le nom de Woodruff Arts Center. On y trouve un théâtre, une salle de concert pour l'orchestre symphonique, une école d'art et le musée. Les citoyens d'Atlanta seront toujours reconnaissants à M. Robert Winship Woodruff, grand patron de la Compagnie Coca-Cola, de ses dons, qui se chiffrent par plusieurs dizaines de millions.

Pour son musée, Richard Meier devait respecter l'échelle des immeubles adjacents. Une autre condition était exigée par M. Woodruff: dessiner un musée qui puisse mettre la ville d'Atlanta au premier plan de l'avant-garde architecturale. Il y a lieu d'estimer que MM. Woodruff et Meier ont atteint leur but...

1. Le 15 octobre 1983.

2. R. Meier, *High Museum of Art, Atlanta, Georgia, U.S.A.* - Projet 1981, dans *Architecture d'Aujourd'hui*, No 219 (Février 1982), p. 59.

Michel-J. BERNARD



UN MUSÉE PICASSO VIENT D'OUVRIR AU CHOKOKU-NO-MORI

Au Japon, les chemins de l'art moderne et contemporain sont multiples. En dehors de Tokyo et d'Osaka, ils s'éparpillent aux quatre coins de l'archipel car, assoiffés de culture, les Japonais sont toujours attentifs, jamais indifférents, à ce qui se passe dans ce domaine. Au pays de Mishima (*Le Pavillon d'or, Une soif d'amour...*), s'il y a bien un lieu qui mérite d'être vu, c'est le Hakone Open-Air Museum que nous avons visité récemment, lors d'un voyage en Asie. Spécialisé en sculpture internationale, il est un des plus grands qui existent, à côté de trois autres musées qui le précèdent: le Middelheim, d'Anvers, le Kröller-Müller, d'Otterlo, et le Open-Air, de Jérusalem. Inauguré, en 1969, par le groupe *Fuji-Sankei* (presse et télévision), le *Chikoku-no-mori* (son nom en japonais) est situé à 100 kilomètres de Tokyo, dans une région d'une exceptionnelle beauté, avoisinant des lacs de rêve, des forêts, des montagnes et le célèbre et vénéré Fuji-san, qu'on peut atteindre en quelques minutes par le rapide.

Force, beauté, harmonie voilà les trois impressions que le visiteur du Musée Hakone Open-Air saisit d'emblée. Une collection de haute qualité renferme des noms prestigieux: Rodin, Bourdelle, Giacomo Manzù, Moore, Tinguely, Ipoustéguy, César, Marta Pan, Calder, Lipchitz, Giacometti, Schœffer, tant et tant d'autres, modernes et contemporains, sans oublier bien entendu les sculpteurs japonais qui, peu à peu surgissent sur la scène mondiale, car la sculpture est une pratique relativement récente au Japon. Les œuvres sont habilement disposées (deux objets orangés de Pan, par exemple, flottent sur un petit lac poétique qu'on traverse par un point typiquement zen), dans une aire initiale de 33.000 mètres carrés, augmentée de 15.000 mètres en 1974, ce qui fait actuellement un total de 48.000 mètres carrés, et permet une confrontation de l'art avec la nature. Le résultat, c'est la possibilité d'une lecture riche de sens des travaux aussi bien que de l'environnement qui les expose et est, à son tour, exposé par eux et qui est privilégié, différencié ou, comme on dit au Japon, purifié. Les pièces

de petit format de la collection, qui représentent les tendances et les moments-clés de l'aventure sculpturale en Europe, en Amérique et en Asie, sont présentées dans un édifice dont l'architecture souple d'Inoue s'intègre au site et l'habite, en assumant elle aussi le statut de sculpture.

Une surprise agréable, dans le parc, c'est la *Sculpture symphonique*, 1975, de Gabriel Loire. Le *Cosmical Colour Space*, de Shigeo Matsubara, est d'une grande force plastique, ainsi que le mobile d'Eisho Yamamoto baptisé *Mountain-scape*. Une *Nana* géante et colorée de Niki de Saint-Phalle nous transporte immédiatement dans le monde fabuleux, à la fois fantastique, gai, amusant, dramatique, des êtres dont Niki ne cesse de peupler la scène artistique. Ceci pour citer seulement quelques artistes, à cause de l'impossibilité de nommer tous ceux qui sont représentés.

Dans cet espace absolument magnifique, merveilleux, la grande nouveauté, c'est le Musée Picasso, récemment inauguré (en juillet 1984), pour célébrer trois anniversaires: les cin-



quante ans du journal *The Sankei Shimbun*, les trente ans de la Nippon Broadcasting System, Inc. et les vingt-cinq ans de la Fuji Television Network, Inc. Un petit bâtiment blanc a été édifié dans le Hakone Open-Air (mise en abîme muséale: musée dans le musée) pour regrouper des peintures, des sculptures, des dessins, des tapisseries, des gravures, des bijoux, des objets en argent et en céramique du maître catalan, tout cela constituant un hommage unique, car il s'agit d'une initiative privée. Des œuvres anciennes et récentes de Picasso se côtoient, tels *Deux têtes de femme*, 1906, *L'Italienne*, 1917, à côté des travaux datant de 1968-1972, c'est-à-dire, quelques-unes de ses dernières gravures. Deux cent cinquante céramiques montrent aux Japonais les différences techniques et esthétiques qui différencient cette praxis en Occident et en Orient. Les deux étages du Musée donne une bonne vue d'ensemble de l'œuvre picassienne, enrichie par des photos de l'artiste et de son entourage. Chaque six mois la collection sera renouvelée, permettant de cette façon de nouvelles rencontres avec le patrimoine laissé par le virtuose.

L'initiative privée est en somme au Japon le pivot de toute une animation culturelle qui est un véritable exemple d'amour de l'art.

Gilberto CAVALCANTI

MUSÉOLOGIE

PLURALISME, ÉCLECTISME ET MULTIDISCIPLINARITÉ COMME PRÉTEXTE

Certains critiques parlent d'un concept d'exposition tout à fait innovateur. D'autres taxent l'Institute of Contemporary Art de Boston d'incohérence. La somme des opinions opte pour un certain aspect positif de l'événement. Il s'agit en fait d'un nouveau concept de travail qui veut présenter simultanément plusieurs expositions de format réduit. Chacune d'elles ne regroupe que quelques pièces du même artiste. Cette formule veut être une réponse à l'accusation portée contre les conservateurs qui, dit-on, détiennent le monopole de l'art actuel. Ceux-ci sanctionneraient le bon ou le mauvais art et surtout participeraient à la création des modes¹.

David Ross, directeur de cette institution, évoque clairement cette polémique. Le premier, il accuse les conservateurs de musée d'organiser des expositions qui, dans leur plus heureuse expression, ne sont que les miroirs de l'académisme et, dans le plus malheureux des cas, que des regroupements d'œuvres qui accentuent la courbe du marché de l'art. Il ajoute que le jargon de l'écriture (sous-entendant toujours celui des conservateurs de musée) remplace l'expérience directe de l'œuvre. Selon lui, le spectateur n'a pas besoin de médiateur pour jouir de l'expérience de l'art contemporain.

Souvenons-nous pourtant que lors de l'exposition sur l'Arte Povera – L'Art conceptuel et les mythologies individuelles en Europe, exposition qui ne prétendait à rien d'autre qu'à montrer des œuvres d'artistes ayant déjà marqué l'histoire de l'art contemporain, on demandait ici même au Musée² d'expliquer, de situer et, enfin, d'intervenir, selon M. Ross, d'une façon ou de l'autre, sur le jugement critique du spectateur.

Pour parer à un manque de la sorte, l'Institute of Contemporary Art pourvoit le spectateur d'un feuillet informatif. Ce feuillet présente rapidement l'artiste et explique les caractéristiques majeures de son œuvre. A ceci, on ajoute une courte bibliographie très précise. On devine que tout l'accent est porté sur la fonction éducative d'un tel centre de diffusion.



Afin de contrer le vedettariat des conservateurs et de niveler les personnalités, les textes d'introduction arborent uniquement les initiales du responsable de chacune de ce que je n'ose plus appeler «expositions». A ce point précis, mentionnons que l'Institut ne possède pas de collection et que, de ce fait, elle se trouve amputée d'un des rôles fondamentaux d'un musée: celui de conserver un certain patrimoine artistique. Nous verrons qu'il est aussi amputé d'un second rôle tout aussi fondamental dans l'univers d'un musée, c'est-à-dire celui d'un rôle de recherche qui n'implique absolument pas l'utilisation d'un jargon incompréhensible. La recherche s'impose comme but dès le moment où l'on veut retracer le lieu d'une pièce et jusqu'au moment de la justification des choix par la publication d'un essai. A ce titre, l'Institute of Contemporary Art de Boston n'est pas un musée mais plutôt une galerie expérimentale ayant pour but de présenter les différentes tendances de l'art actuel. La galerie dont rêve notre Musée d'Art Contemporain de Montréal.

Robert LOSTUTTER *Two Hummingbirds*, 1983. Aquarelle sur papier; 48 cm 2 x 26. (Phot. Robert Lostutter)

Il n'est pas alors nécessaire pour l'Institut de se retrancher derrière une logique douteuse pour justifier son idéologie d'éclectisme. Il n'existe aucun rapport entre la nature multidisciplinaire de l'art actuel et un tel concept d'exposition. Jamais le sujet ne dicte la méthode. Ce sont au contraire deux entités tout à fait différentes que l'on ne peut unir dans un rapport de cause à effet.

Outre la controverse de l'idéologie de l'Institut, les critiques locaux s'en prennent au contenu de chacune des expositions. Comme ils étaient en droit de s'y attendre, ils demandent à voir un art à la pointe de l'actualité. Or, l'art international présenté depuis un an reprend simplement les canons officiels. Daniel Buren, Tony Cragg, Andy Warhol, Jonathan Borofsky³ et, plus récemment, Nam June Paik présentent respectivement et indépendamment une œuvre

bien représentative de leur démarche. Il faut plutôt se tourner vers l'art local pour étancher cette soif de *neuf*. Mais la critique ne voit là que médiocrité. Comment résoudre l'évidente contradiction? D'un côté, on demande à l'Institut de présenter du *nouveau* en délaissant l'art officiel et, de l'autre, à la moindre tentative, on réprovoque le choix en brandissant le critère de la qualité égale.

A mon avis, le problème se situe davantage au niveau de la forme que du contenu des événements. Des œuvres peu connues d'artistes jeunes dans le métier n'éveillent pas le même plaisir esthétique. Elles ne produisent pas les mêmes échos intellectuels. C'est un peu comme si on comparait maintenant l'exposition Blam, du Whitney, à l'Art contemporain australien, du Guggenheim. Les références et les repères appellent un regard critique différent qui doit tenir compte des paramètres de lieu géographique et de lieu temporel.

Si l'Institute of Contemporary Art de Boston choisit de montrer les œuvres de James Brown,

d'Elizabeth Murray et de Susan Rothenberg en même temps que *P.M. Magazine*, de Dara Birbaum, on comprendra la pertinence de la représentation. Mais qu'au milieu de ce corpus visuel déjà solidement implanté sur la scène internationale, on ne fasse que suggérer gratuitement les démarches de Margaret Swan, par exemple, ne rend pas service et justice au nouveau. Celui-ci, naturalisé accidentel par l'inégalité des forces, suscite des positions critiques rigoureuses par la mise en scène du contexte. A vouloir décliner des rôles sous prétexte d'une plus grande liberté de jugement octroyée au spectateur, les organisateurs opèrent, consciemment ou non, une manipulation à la fois de la production actuelle et de la population visiteuse.

En occultant leur démarche intellectuelle qui justifierait, ne serait-ce que les choix des artistes, les conservateurs de l'Institut allègent peut-être leur tâche professionnelle mais ne modifient pas le fonctionnement du milieu. David Ross ne parvient pas à nous faire oublier le

relativisme et la subjectivité du geste de présentation. Cette nouvelle façon, dynamique certes, tente de faire croire à une pulsion mouvante et naturelle de la matière officielle de l'art contemporain. Peine perdue: l'art et son système n'est pas innocent. La figuration nouvelle n'a rien d'une génération spontanée. Golub n'a jamais modifié sa façon de peindre. Il travaille depuis trente ans la figuration alors qu'aujourd'hui le New Museum de New-York et le Musée des Beaux-Arts de Montréal nous le présentent dans toute son actualité.

1. On se souvient du livre de Jean Clair. L'auteur est un conservateur prisé de Beaubourg, à Paris. Il écrit des textes de catalogue d'exposition telle que celle de Serra.

2. Exposition présentée au Musée d'Art Contemporain de Montréal.

3. Tony Gragg présente *Terremoto 1*, 1983, qui regroupe des objets trouvés. La disposition de ces objets oppose la perception du tout et de chacune des parties qui le compose. *Fate Presto*, 1981, d'Andy Warhol, reproduit une page d'un journal italien qui fait état d'un grave tremblement de terre de l'époque. Daniel Buren présente *Sign on Sign on Site*, système signalétique constitué par des bandes de couleur placées à proximité de chaque exposition.

Manon BLANCHETTE

COMMÉMORATION

ALBERT FÉRAUD LA RENCONTRE DE L'HISTOIRE ET DE L'UTOPIE

En France, un phénomène plutôt inhabituel vient, très heureusement, de survenir. Le président de la République a tenu à inaugurer, le 16 novembre, une œuvre colossale, consacrée, par le sculpteur Albert Féraud, à la mémoire du héros de Bir Hakeim: Koenig, récemment paré de la dignité de maréchal. Dans la démarche de François Mitterrand, l'intention politique a pris le pas, assurément, sur l'adhésion esthétique. Mais qu'importe, après tout, les prétextes, dès lors que l'artiste choisi est l'un des meilleurs de sa génération et que ce choix lui permet, une fois encore, d'affirmer avec éclat la suprématie de ses talents?

Le plus admirable, avec Albert Féraud, tient à la puissance d'un don de synthèse grâce auquel il a tout assimilé avant de tout imaginer. Il allie, au plus haut degré, les certitudes issues de l'audace avec la plénitude assurée par le savoir. L'impulsion, dans son cas, n'est jamais qu'un prolongement: l'autre versant de la réflexion. Premier grand prix de Rome en 1951, puis pensionnaire de la Villa Médicis, il aurait pu s'engluier dans les honneurs officiels et se contenter de flatter l'entourage par la joliesse de ses marbres ou de ses bronzes. Il leur a préféré un matériau longtemps inavouable: la ferraille

Albert FÉRAUD
(Phot. Guy Bouloux, Ballainvilliers)

des parcs industriels, dont il se plaît à ressusciter les éléments par des rapprochements inattendus, pour mieux susciter sous nos yeux – avec une habileté supérieure – les images qui lui sont imposées par son propre univers. Chez lui, l'intrépidité se trouve toujours magnifiquement compensée – et récompensée – par une fertilité fastueuse. Rien de froid, rien de sec, rien de creux. Pour abstraite qu'elle soit, sa sculpture n'est pas désincarnée. La sève y circule en permanence; un soleil intérieur y flamboie nuit et jour...

A Paris, à la Porte Maillot, pour le monument du maréchal Koenig, Féraud – qui a reçu, à cette occasion, le prix Bartholdi-Eiffel, attribué pour la première fois et destiné à récompenser une sculpture métallique de taille importante –



a visé juste; il a vu grand. Au milieu d'un square parfaitement dégagé, trente tonnes d'acier inoxydable, se déployant sur trente mètres de longueur et dix mètres de haut, lui ont permis d'inventer une pièce stupéfiante de vigueur et de vitalité. A l'origine de cette aventure: la méditation des fresques guerrières d'Uccello, merveilleusement métamorphosées sous les doigts du novateur, à cinq cents ans d'intervalle, par la soudure entre eux d'éléments en métal rejetés par le monde industriel. De ce métal émerge, avec l'effigie de Koenig, une stèle en granit, matériau massif destiné à mieux évoquer, par sa

dureté même, la détermination et la volonté du héros.

De la récupération du métal, après usage, à sa résurrection, la mutation est double. D'abord, avec le passage de la fonction économique à la vision esthétique (un objet à la vocation initiale de cuve se muant, par exemple, en ogive de fusée); et puis, avec le renouvellement du modèle florentin, la forêt de lances du 15^e siècle ayant dû s'effacer, au 20^e, devant des batteries de canons antiaériens.

Par-delà la prouesse purement technique, la performance artistique est éblouissante. Nous

avons, pour une fois, un mémorial authentique: conçu pour servir un grand militaire, il vient se dérouler dans un jaillissement minutieux, à la fois très spontané et très structuré, avec l'irrésistible audace d'un coup de main.

Plastiquement, poétiquement, Féraud parvient ainsi, par son envol, à nous faire accéder jusqu'au royaume interdit à l'homme politique, et même au philosophe: le fabuleux royaume engendré par la rencontre de l'Histoire et de l'Utopie...

Jean-Luc ÉPIVENT

ACQUISITION

UN VAN ORLEY AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

Le Ministre des Communications du Canada, M. Marcel Masse, a assisté, en décembre dernier, à la présentation au public d'une œuvre d'art d'une qualité exceptionnelle, récemment acquise par le Musée des Beaux-Arts du Canada et qui vient enrichir son importante collection d'art européen. Ce tableau, d'une très grande beauté, *La Vierge à l'Enfant*, a été peint

par Bernard Van Orley (v. 1488-1541), le plus grand des artistes bruxellois du 16^e siècle, peintre officiel à la cour de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas et tutrice de Charles Quint, son neveu. De dimensions réduites (24 centimètres sur 18), cette œuvre de dévotion formait le volet gauche d'un diptyque

Bernard Van ORLEY (1488-1541)
La Vierge et l'Enfant, v. 1518-1520.
Huile sur chêne; 24 cm x 18.



dont l'autre volet, aujourd'hui disparu, devait présenter la régente dont Van Orley peignit de nombreux portraits. La personnalité de l'artiste est complexe. Ses premiers retables sont encore gothiques, d'un maniérisme mouvementé, avec des architectures composites d'une originalité étonnante. Esprit inventif, novateur – «A chacun son temps», était sa devise – il subit fortement l'influence de Raphaël. La venue à Bruxelles, en 1516, des cartons peints à Rome dans l'atelier de Raphaël pour la série de tapisseries sur *Les Actes des apôtres*, destinées au pape Léon X et dont l'exécution aurait été assurée sous la surveillance de Van Orley, a joué un rôle considérable sur les artistes flamands et, en particulier, sur Van Orley: cela allait changer le cours de l'art en Flandre et l'orienter vers la Renaissance. Situé entre deux grandes époques de la peinture flamande, le 16^e siècle, marqué par le changement, est riche en innovations: c'est aux Pays-Bas que le paysage, la nature morte, le portrait deviennent des genres autonomes.

Le tableau, situé aux environs de 1520, est à la charnière des deux manières de Van Orley. Les paupières presque baissées, la Vierge a sur le visage cette expression de paisible rêverie un peu suave, voilée d'un nuage de tristesse, particulière aux Vierges de Van Orley. Les halos sont exceptionnels, n'étant plus de mise à cette date aux Pays-Bas. La tradition flamande est encore visible dans la description raffinée des détails du tapis et du paysage délicatement composé de toute pièce à travers la fenêtre, ouverture vers le ciel; de là s'organise une forte alternance d'ombre et de lumière caractéristique de Van Orley et dont l'accent le plus fort met en évidence le corps de l'Enfant si vivant. L'anatomie de ce dernier, bien différent de l'enfant chétif de la peinture flamande antérieure, est celle de l'enfant qui accompagne les Madones de Raphaël, comme, par exemple, dans *La Belle Jardinière* (1507). Le tableau du Musée d'Ottawa présente aussi la même structure pyramidale que dans *La Belle Jardinière* et qui était déjà chez Léonard.

A partir de 1525, Van Orley délaisse la peinture pour le dessin. Au 16^e siècle, le dessin prend, dans la technique picturale, une importance primordiale, car il est associé à l'idée; l'artiste veut être dessinateur de projets. Van Orley fut séduit par ce nouvel idéal et se consacra aux cartons de vitraux et, surtout, de tapisseries, ce qui le rendit célèbre à une époque où la tapisserie de Bruxelles jouissait d'une plus grande réputation que la peinture. Van Orley va appliquer les principes de composition de Raphaël, d'un style tout nouveau, dans la magnifique tenture, *Les Chasses de Maximilien*, probablement commandée par Charles Quint, vers 1525, et dont la suite complète et originale, formée de douze pièces, est conservée au Musée du Louvre ainsi que les dessins à la plume et au lavis de couleur de Bernard Van Orley.

Yvonne ARMAO

QUAND DES ARTISTES VIRENT AU COWBOY ART...

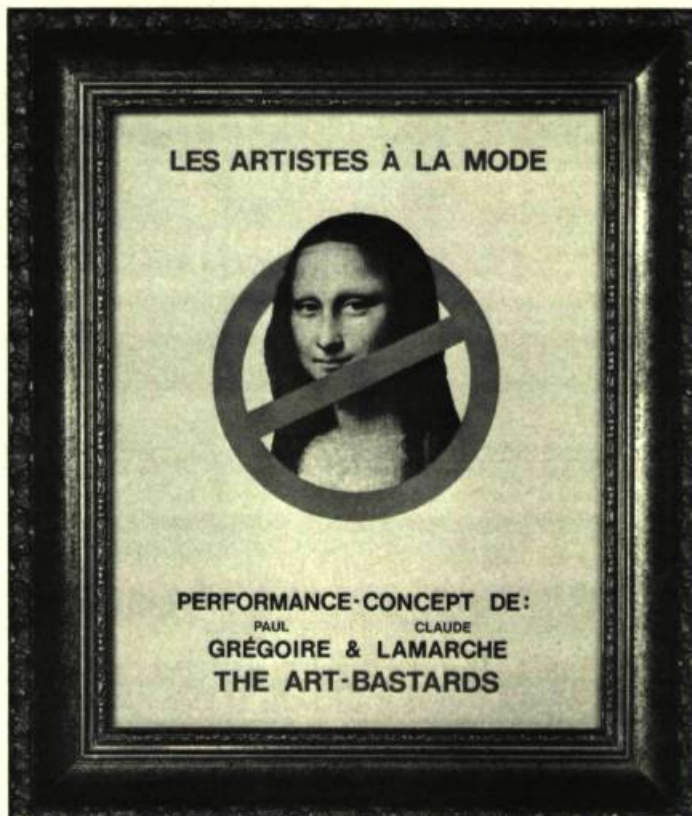
Jeudi soir, 17 janvier. Soirée animée aux Founes Électriques. Paul Grégoire et Claude Lamarche avaient donné rendez-vous pour une performance-concept intitulée, de façon équivoque, *Les Artistes à la mode* ou *Les Art-Bastards*. Vingt artistes connus participent à cet événement qui, avant l'heure, semble se présenter comme un autre «3 sur 4, peinture en direct».

Les Frères du Meuble assurent l'animation: bien beaux dans leur chandail bleu poudre, croix ou cou, et entourés d'un attirail alimentaire surprenant. A leur signal de départ, les vingt participants, répartis autour de la salle, découvrent leur toile et, parmi la fumée qui se dégage et au son d'*Art-Bastards* (sur l'air populaire de *Ghostbusters*), commencent à peindre. Mais quoi donc: une tête de cheval déjà tracée, une peinture à numéro, agrandissement conforme à cette image que l'on trouve partout dans les petits kits du genre. Vingt, identiques. Les Founes transformées en écurie! Une fois complétées, les toiles sont agrémentées d'un cadre doré, standard et tout mignon, puis vendues à l'encan.

Il faut reconnaître aux concepteurs de l'événement, Grégoire et Lamarche, d'avoir osé exprimer leur position à l'égard du milieu artistique actuel. Sorte de vigilance constante. En tout temps, il est vital d'être placé devant des remises en question, des confrontations. C'est Dada qui se poursuit.

Et particulièrement dans ce cas-ci, l'emprunt de la formule des événements de *Peinture en direct - 3 sur 4* renvoie un miroir ironique de ce rituel déjà bien connu. L'intervention des *Art-Bastards* renvoie une image dérangeante des pratiques à la mode, jugées sclérosées et répétitives. Sans s'opposer directement à un courant artistique comme tel (et on pourrait penser à la Nouvelle Figuration, omniprésente actuellement, autant ici qu'ailleurs) les interrogations soulevées visent le conformisme de nombreux artistes, trop heureux de trouver leur place dans le système artistique. Et elles visent aussi, par extension, ce système dans son ensemble: le marché de l'art, les galeries, les encans, les cotes, la valeur de la signature (car pourquoi certaines toiles se sont vendues, ce soir-là, plus chères que d'autres, si elles étaient toutes identiques?) Et ne peut-on voir, au delà de ces têtes de cheval, les fameux poulains des galeries? Et les poulains ruent...

Fort exigeante donc cette position qui revendique des artistes une totale implication. Mais essentielle pour en arriver à des propositions toujours pertinentes.



Carton d'invitation pour Les Artistes à la mode.

Le public-spectateur est lui aussi visé, lui qui vient habituellement voir l'artiste se donner en spectacle et risquer de se casser la gueule. Exigeant de lui un maximum de rendement avec un minimum de temps et de moyens. Cette fois, on lui avait donné rendez-vous pour lui présenter un tout autre genre de spectacle, en frustrant certains dans leur attente!

Il faut souligner l'efficacité des moyens employés: l'élément visuel, symbolique, de la peinture à numéro, de ce cliché extrême en réponse à d'autres clichés, s'allie à l'humour pour faire passer la charge. Un humour gras, digne d'une soirée de salle paroissiale. On est loin des vernissages chics et de bon goût. Parodier par le ridicule et le kitsch une situation hautement établie: le miroir est parfois dur à prendre.

Tout au long de cette soirée, même si l'événement a souffert de l'animation insuffisante des Frères du Meuble, il y eut de beaux moments: le dévoilement des toiles, bien sûr, mais aussi la surprise de voir ces artistes, chacun devant sa monture, si appliqués à leur travail, en soi fort ennuyeux, pendant que joue *Envoye, en-*

voye, ma p'tite jument. Que tous aient suivi respectueusement la consigne donnée ajoute de l'impact à la proposition.

L'alignement de toutes ces toiles semblables finit par nous rendre sympathique cette tête de cheval à la langue pendante. Il est tout de même étonnant que l'encan ait réussi. Plusieurs sont répartis heureux, un ou plusieurs tableaux sous le bras. Que de beaux salons seront ainsi décorés! Paradoxalement, la dénonciation se fait en ramenant la peinture à un agréable objet de décoration.

En somme, une manifestation téméraire qui en a surpris plusieurs. Et qui mérite considération dans ses intentions de mettre en cause le système de l'art. Bel exemple de confrontation. Il est heureux de constater que certains artistes n'ont pas perdu leurs facultés critiques. Force vivante du présent. En espérant que cet esprit de vigilance se poursuivra: un tel événement atteindra davantage son but s'il est alimenté par d'autres actions du même genre...

Johanne CHAGNON

SCÉNOGRAPHIE

LE CADRE SCÉNOGRAPHIQUE DE L'ŒUVRE

Quand la scénographie habille l'œuvre tout comme l'interprète lui donne une voix et un geste, l'événement théâtral naît dans un équilibre créateur. Cet amalgame semble être promoteur au Québec depuis le premier trimestre de 1985.

A la Salle Fred Barry, l'auteure Alice Ronfard avait convié différents types de femmes, entre autres l'historique Jeanne d'Arc et une actrice, à redécouvrir et communiquer leur passion au théâtre. Jeanne d'Arc - Les Paradis n'existent plus...¹ était un prétexte intéressant pour dépla-

cer la légende du personnage guerrier comme un briseur de mythe dans un espace éclaté d'instabilité. A chaque représentation, le décor était à réinventer, tel l'univers de la femme en continu changement. La scénographie fonctionnelle de Danièle Lévesque traduisait cette évolution: un tapis rouge en guise de piste pour propulser le geste, en contraste avec un fond noir. Un immense panneau vertical, argenté et suspendu, un autre rouge, en diagonale aussi suspendu, étaient hissés vers le sommet. La figure courageuse de Jeanne d'Arc se reflétait sur le panneau transparent. Des chaises chromées de l'époque 1950 et servant d'embarcations,

étaient déplacées par les interprètes avec un vertige suggérant des parcours périlleux, lorsque les femmes vont reconquérir leur appartenance.

Au Théâtre d'Aujourd'hui, l'autonomie des femmes était intégrée dans l'évolution du couple homme-femme avec la dernière pièce de Maryse Pelletier, *Duo pour voix obstinées*². Dans un espace monochrome blanchâtre, un couple moderne dans la trentaine, une danseuse et un journaliste, se remettent en question en contournant les miroirs et les portes coulissantes. Les priorités d'épanouissement de l'un ne rencontrent pas toujours les besoins de

l'autre. Quand cela arrive, il y a heurt, là où l'humilité et les rapports de force entre dominant-dominé subissent la conséquence du revirement ou de la concession vers l'autre, et vice versa. Dans ce décor fade de deux destins, l'une et l'autre y passent pour se convoiter, se confronter, faire leur bilan et rompre. La scénographie passe-partout d'André Hénault, accordée à la mise en scène de François Barbeau, ne faisait que glisser dans le sens du texte vers un dialogue boîteux.

Au Théâtre de Quat'Sous, le dialogue n'était guère plus partagé équitablement par les personnages du *Théorème* 1985³, œuvre de Daniel Léveillé et Denis Marleau. Derrière des murs gris créés par Claude Goyette, une famille bourgeoise italienne subit son sauvetage dans le silence et le chantage émotif, pour taire l'expression de ses phantasmes, de ses rêves, dans un isolement de dérision. Les murs gris arrêtent le passage de la vie qui s'infiltrait habilement, malgré tout; la visite d'un étranger engage les personnages dans une contradiction affective. Derrière ces murs de l'hypocrisie, les sentiments se confondent avec les phantasmes inavoués.

A l'Espace Libre, le phantasme était de l'ordre de la surprise. *Thriller* transposé en mouvements et en paroles, *La Dame dans l'auto avec des Lunettes* et un fusil, de Sébastien Japrisot⁴, offrait une autre occasion de décloisonner l'espace: la scène à trois niveaux, un plancher surélevé et prolongé par deux pentes de chaque côté, était rehaussée par un écran de projection, pour mieux déplacer la suspense des interprètes. La scénographie mobile d'Yvan Gaudin déroutait dans le sens de l'œuvre.

A l'événement de *La Pleine Lune de Février*, au Lux, les corps des danseurs Gilles Simard, Richard Simas et Daniel Soulières, assumaient leur propre scénographie dans *Roches-Ciseaux-Papier*⁵. L'accessoire prioritaire et multipliable, les nombreux sacs de plastique remplis de papier et de cailloux, étaient prétexte aux bruits et aux gestes loufoques, tout cela orchestré par l'humour.



Birdbath (le valentin).
Scénographie de Christiane Valcourt.
(Phot. André Panneton)

D'avantage dramatique, la pièce de Leonard Melfi, *Birdbath* (Le Valentin)⁶, présentée à la Salle Fred Barry, démontrait le profil triste de l'anonymat urbain où l'errance cache la survie humaine. Une jeune fille traumatisée et un jeune poète incompris traduisaient leur mal de vivre dans une scénographie éclatée de Christiane Valcourt, dont les aires de jeu cernaient l'intimité des mal aimés. Deux lieux stratégiques opposés, une cafétéria et l'intérieur humblement meublé d'un *bachelor* de quartier new-yorkais, le Bronx, servaient de rencontre à un amour naissant et vulnérable entre Velma et le Poète. Tout autour de la salle, cinq grands tableaux suspendus, peints au latex, décrivaient l'univers des deux personnages. Le plus grand, un

immense tableau vertical de six pieds sur seize représentant la Statue de la Liberté, servait de fond à l'appartement. Du côté de la cafétéria, un tableau horizontal de six pied sur huit représentait le contenu d'un derrière de Velma: un réfrigérateur laissant entrevoir à travers sa porte transparente de succulentes pâtisseries, un plateau de verres propres, une laitière en fût. Trois autres tableaux des mêmes dimensions que le précédent, retraçaient le parcours évolutif vers la libéralisation de l'individu: les symboles de l'oiseau, de la cible et la lune, du portrait mélancolique et rêveur de Velma, montraient la progression du non-être vers l'Être conquérant sa dignité. La scénographie minutieuse de Christiane Valcourt transposait cette soif d'être chez Velma et le Poète.

A une toute autre époque, le drame satirique d'Euripide, *Le Cyclope*⁷, renaissait à l'Espace Libre. L'esprit antique de la symétrie dans le théâtre grec, avec sa scène en fosse et ses gradins, était représenté dans une scénographie sobre mais efficace de François Barbeau et Paul Savoie: la murale sur les murs situant la Sicile, son Etna et sa terre pauvre, les costumes du Cyclope (masque, tignasse hérissée, muscles en tissu, fourrure), des satyres, des moutons, des bergers (culottes en peaux de mouton, tignasses en brousaille), et des soldats (casques proéminents, lances, robes courtes, sandales), complétaient l'atmosphère de l'œuvre dont les jeux de la peur et du courage, du plaisir et de l'horreur envoûtent.

1. Janvier-février 1985. Mise en scène de Claude Poissant.
2. Créée en janvier 1985.
3. Une création de type théâtre gestuel coproduite, en janvier-février 1985, par le Théâtre de Quat'Sous et le Théâtre Ubu, inspirée du scénario de film *Teorema* de Pier Pasolini.
4. L'auteur du scénario de film *L'Été meurtrier*. Adaptation théâtrale présentée en janvier-février 1985.
5. Deuxième œuvre ou deuxième partie du spectacle. Collage collectif sur une musique de Carol Bergeron, Jean Derome et Guy Laramée.
6. Œuvre traduite et mise en scène par Johanne Seymour en février-mars 1985, créée en 1965 par le Théâtre Genesis, à l'église St. Mark de New-York.
7. Œuvre traduite, adaptée et mise en scène, en mars 1985, par Jean-Pierre Ronfard pour Le Nouveau Théâtre Expérimental.

Luc CHAREST

CENTRE CULTUREL

LE CENTRE D'EXPOSITION BRANCUSI

La culture roumaine et la culture française ont toujours eu des affinités. Le Centre Culturel Roumain de Montréal, qui se double du Centre d'Exposition Brancusi, est particulièrement actif dans le rapprochement des communautés ethniques.

En 1983, le Président du Centre Culturel Roumain, Michel Anastasiu, exposait les objectifs du centre d'exposition qui consistent à rassembler, une fois l'an, les artistes et sculpteurs professionnels du Québec, à en assurer surtout l'accessibilité aux jeunes artistes et à favoriser les nouvelles recherches où s'affirment des qualités d'originalité. Enfin, tout cela dans le but de susciter l'intérêt du public pour les modes d'expression contemporaine.

L'exposition annuelle est rendue possible grâce à la collaboration de la Ville de Montréal, du Ministère des Affaires Culturelles et du Conseil des Artistes Peintres et du Conseil de la Sculpture du Québec.

Les artistes sont choisis par un jury. Déjà, en 1983, quarante-six artistes étaient retenus et quatre mentions attribuées aux participants qui semblaient les plus méritants: Bernard Neveu, Natacha Wrangel, Dominico di Lazzaro et Louisa Nicol. En 1984, quarante-sept participants exposèrent. Il n'y a pas eu de mention cette année-là.



Bernard NEVEU, *M. la Rouge* *4, 60 cm x 91. tech. mixte. Exposition 1984

Le thème de l'exposition de 1985, organisée par Viorica Velescou, *Les Grands Formats*, limitera peut-être la participation mais tout porte à croire qu'on pourra y faire d'intéressantes découvertes, comme ce fut le cas lors des exposi-

tions précédentes. De plus, le grand format permettra une utilisation différente des cimaises de la grande salle d'exposition du Centre, une des plus belles du quartier.

Andrée PARADIS