Document généré le 24 avr. 2024 02:21

Vie des arts

Vie des arts

Artplan

Volume 28, numéro 113, décembre 1983, janvier–février 1984

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54320ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

(1983). Artplan. *Vie des arts*, *28*(113), 78–85.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

VERS L'ART PAR ORDINATEUR?

Nous avons un ordinateur Apple à la maison depuis un an et demi et, somme toute, je commence à m'y faire: j'ai fini par digérer ce «compartiment à puces». La plupart du temps nous l'utilisons pour écrire nos lettres, nous amuser à différents jeux, suivre notre budget, et Penny, ma femme, s'en sert également pour tenir sa comptabilité. J'admets qu'en ce qui me concerne les ordinateurs tiennent encore de la magie: cette façon d'exécuter avec tant de rapidité et de précision tous ces trucs mathématiques ou de mémoire qui, moi, me dépassent! Cependant, ces micro-ordinateurs sont aussi susceptibles de créer une dépendance que la cigarette ou la bière. Ces machines font naître en vous le sentiment d'une rétribution sans limites; vous pourrez toujours en tirer quelque chose de plus. Et, sur ce plan, les ordinateurs constituent à mon sens le produit de consommation par excellence.

Toutefois, je n'ai pas encore utilisé l'ordinateur comme instrument de travail. Il m'aura fallu tout ce temps pour entrevoir les nombreuses possibilités qu'il peut offrir à cet égard. J'ai d'abord voulu, comme d'autres avant moi, mesurer mon habileté à me servir de l'Apple pour dessiner: les résultats s'avèrent très grossiers. Il est pourtant possible de créer des formes mobiles très intéressantes, à condition, cependant, d'y consacrer énormément de temps et d'effort mental – ce genre de choses que réalisaient les cinéastes indépendants, il y a vingt ans. En fait, la qualité des dessins produits sur les micro-ordinateurs à prix abordables est vraiment trop médiocre. Ainsi, créer l'image la plus simple, sans même prétendre à une quelconque originalité, équivaut à tenter de reproduire la Joconde avec un pinceau de dix centimètres! Il va falloir patienter quelques années encore avant de pouvoir disposer d'ordinateurs plus puissants, à des prix plus abordables. Il faut dire, cependant, qu'aussi décevante qu'ait pu se révéler cette expérience, je n'avais pas envisagé la question sous le bon angle.

La solution réside, me semble-t-il, dans l'*interaction* artiste/ordinateur et spectateur/ordinateur. En effet, l'ordinateur est une image en mouvement, une télévision, que l'artiste/spectateur peut modifier en temps réel.Et en ce sens, les micro-ordinateurs sont des instruments tout à fait exceptionnels. Je me sens un peu idiot de ne pas avoir constaté cette évidence plus tôt, au cours de mes relations assidues avec cet appareil. En fait, les prémisses de ma découverte remontent à un certain samedi: je me faisais bousculer dans une salle de jeux où, impatiemment, j'attendais que mon fils Noah daigne quitter le Defender – et c'est une expérience qui n'est pas différente, j'en suis sûr, de celle qui consisterait à devoir séjourner dans un billard électrique – lorsque cette idée germa dans mon esprit.

J'étais fasciné par la mobilité du dessin de Frogger, et je me suis rendu compte, tout d'un coup, que les véritables artistes de l'ordinateur, dans les générations à venir, ne seraient pas des peintres convertis, mais plutôt les jeunes cerveaux qui programment ces machines. A l'heure qu'il est, j'ai suffisamment taquiné l'ordinateur pour être à même d'évaluer toute la finesse qui entre dans la programmation des jeux les plus populaires. Il faut avouer que ces jeux sont ingénieux et prenants, et qu'ils vous absorbent tout comme l'art peut le faire. Ils vous branchent directement sur un monde créé par le programmeur. Vous agissez et réagissez en fonction des paramètres étroits que celui-ci a établis pour vous mener à coups d'algorithmes de son choix; algorithmes qui représentent, en fait, sa logique. Et c'est à ce niveau que le spectateur devient un participant à la création de l'artiste.

Je peux aisément imaginer le jour où le mécanisme de ces jeux par ordinateur sera utilisé pour des communications de types plus particuliers – sur un plan individuel, social, politique, psychologique, artistique ou philosophique (selon la nature de l'ordinateur). En définitive, je crois que tout changement véritable que l'ordinateur apportera à l'histoire de l'art procédera, en fait, de cette notion de temps réel, de cette interaction entre l'œuvre de logiciel de l'artiste et le public, et non pas de l'utilisation de l'ordinateur comme d'une machine qui déroule une suite d'images et de sons.

Jim HANSEN
(Traduction de Laure Muszynski)

1. Photo de Jim Hansen.

THÉÂTRE

LA SCÈNE A L'ÉTÉ DE 1983

Plus que jamais, la scène a attiré, à Montréal et en province, des publics nombreux. Qu'il s'agisse de théâtre parlé, chanté, dansé, la scène a connu, pendant l'été 1983, une vitalité positive de la part des créateurs (auteurs, metteurs en scène, comédiens, scénographes, compositeurs, chanteurs, chorégraphes, danseurs) et des spectateurs.

A l'Espace Libre[1], rue Fullum, Carbone 14 présentait *Vies privées* avec trois émouvants comédiens-mimes, Lorne Brass, Céline Paré et Jerry Snell. Spectacle conçu par le premier, assisté dans la mise en scène par Gilles Maheu, *Vies privées* explore, suggère, épie, provoque, moque les absurdités et les frustrations qui se cachent ou se livrent avec cruauté derrière chaque personnage marginal (héros, antihéros, énigme, mythomane, clochard, *soliloqueur* insatisfait, etc.), qui compose notre monde contemporain. A travers les gestes désespérés issus de l'inconscience, l'humain se dégrade et se rachète, enfermé dans sa petite révolution personnelle. Ce grand moment de la théâtralité, poli par une technique irréprochable du geste pensé et coulé, transporte sa trajectoire au delà de la parole, c'est-à-dire le sensitif au service du cinéma-vérité.

Au Café de la Place[2], le sensitif nous ramène plus loin en arrière avec *1900*, spectacle conçu et brillamment interprété par Monique Leyrac. Accompagnée par le pianiste-accordéoniste Denis Chartrand, élégamment habillée par Henri Huet, Monique Leyrac oscillait habilement entre trois atmosphères: l'univers clandestin des malheureux évoqué par Aristide Bruant, les fantaisies nocturnes des scènes grivoises relatées par Yvette Guilbert, les boutades anecdotiques racontées par Alphonse Allais. Mise en espace par Patrice Fincœur devant un mur de fausses perles transparentes rehaussé d'un relief évoquant les affiches de femmes juponnées et frivoles de Toulouse-Lautrec, Monique Leyrac passait agréablement du libertinage argotique aux dessous inédits de la Belle Époque.

2. Danielle FICHAUD, dans *La Frousse*, de Louis-Marie Dansereau.

A son tour, Jean-Marie Moncelet, déguisé en Bébert le tatoué et accompagné de son pote Marcel, dans *Paris-Pègre* donnait au Théâtre de La Licorne[3], un rendez-vous avec le Paris nocturne des années 30. Remettant à la sauce moderne le Bruant du Montmartre célèbre, ajoutant Georgius, Félix Paquet, Frébel, Bernard Dimey, faisant revivre Mistinguett et Mouloudji, Moncelet, devenu voyou sympathique pour la circonstance, reprenait l'atmosphère grouillante des bals musettes, des faubourgs, avec ses mauvais garçons et ses filles de joie. Entre deux airs de java, une combine louche et un argot piquant, qu'on promène de La Roquette à La Bastoche, l'envers du décor masquant ses dominants et multipliant ses opprimés, se dissimulait, avec tendresse et humour, à travers l'irrésistible interprétation de Moncelet, comédien-chanteur déluré, accompagné de l'excellent accordéoniste Sylvain Côté.

Au même théâtre du boulevard Saint-Laurent, plus tôt en soirée, Danielle Fichaud interprétait sublimement une *trousse* dans une pièce du même nom[4], de Louis-Marie Dansereau. La qualité de ce texte dépasse la simple évocation de confidences d'une prostituée qui retrace, seule dans sa chambre, son passé (le *mouton noir* d'une famille nombreuse), pour mieux comprendre son présent, en attendant son frère alcoolique qui ne viendra pas au rendez-vous fixé lors des retrouvailles, la veille. Au delà du réalisme, l'auteur nous entraîne dans l'imaginaire de son personnage, lequel état subit les ravages de la désillusion sociale, mais s'éloigne du cliché qui guette ce personnage type dont on a épuisé le thème. Dans son imaginaire symbolisé par un cheval-jouet, Suzelle La Trousse-Minoune devient une putain sensible et attachante. La mise en scène efficace d'André Montmorency et la scénographie fonctionnelle de Michel Demers complétaient l'œuvre.

De l'imaginaire à la descente aux enfers chez Louis-Marie Dansereau et Jacques Offenbach, le feu ne brûle pas sa passion dans le même état du brasier. Du réalisme mordant de la *Main* au rêve fantasmo-érotique de l'Olympe paradisiaque, l'imaginaire a des lieux fort différents. Au café-concert La Belle Époque, logé dans le spacieux manoir de Saint-Timothée, on présentait, en prolongation[5], *Partouze aux enfers* de Jacques Offenbach, sous l'habile orchestration de Philippe Grenier, concepteur et metteur en scène du spectacle. Opérette à saveur de divertissement léger, *Partouze aux enfers* nous transporte de l'Olympe aux enfers, là où l'amour, le vin, l'érotisme, la concupiscence sont plus propices à l'expression fantaisiste. Entre l'impuissant Pluton et l'envieux Jupiter, l'amour se propage et se faufile au gré d'esprits plus subtils: Cupidon, Vénus, Mercure. Et le vin de Bacchus a raison de tout, même des futilités et des espièglerie des plus grands fumistes. La fougue des chanteurs (Daniel Laflèche, Diane Laflèche, Diane Sauvé, Patrice Bissonnette, Nathalie Mallette, Danielle Lalonde, Carl Ferland, Luc Emond), l'art du pianiste Gabriel Thibaudeau, les chorégraphies bien en place de Dominique Giraldeau, les costumes fignolés de Pritchard, et bien d'autres choses, habillaient le spectacle d'un humour sans prétention.

Au café-théâtre Quartier Latin, rue Saint-Denis, Guy L'Ecuyer incarnait avec brio un humour plus terre-à-terre dans *Diogène* de Jean-Raymond Marcoux. Texte subtil qui manie bien les effets du rire et de la surprise, *Diogène* met en scène son unique personnage, Paul Bertrand, veuf et pince-sans-rire de 50 ans, fondeur de bateau. Installé, pour la circonstance, devant sa table à pique-nique dans le cimetière où repose les femmes de sa vie, Paul Bertrand dialogue avec sa femme Martine, sa belle-mère Esther et sa maîtresse Juliette, toutes trois décédées. A travers ses confidences, le personnage se rappelle le degré de communication entretenu avec chacune: la pudeur de sa femme, la haine envers sa belle-mère, responsable de la maladie de sa fille, la complicité avec sa maîtresse.

3. *Partouze aux Enfers*, de Jacques Offenbach
Spectacle conçu et orchestré par Philippe Grenier.

De l'humour, nous passons à la fraîcheur et à la simplicité avec le théâtre dansé de la Triskelian Dance Foundation qui se produisait à la Salle D.B. Clarke, de l'Université Concordia[6].

L'Œil du printemps, spectacle chorégraphié par la fondatrice de la compagnie, Linda Rabin, explore un espace où la légèreté et la grâce se faufilent, se glissent, se mêlent aux musiques de Bartok, Werren, Britten, Brahms. Spectacle visuel et sonore d'une grande sensibilité, *l'Œil du printemps* était encore enrichi par l'art de danseurs sensibles et possédant une technique sûre, parmi lesquels Linda Rabin, Dwight Shelton, Danielle Tardif, Joanna Abbott, Christiane Chaput, Renée Lemieux, Christiane Miron, Joel Simkin, Wendy Wright.

D'un tape-à-l'œil évident mais non dépourvu d'art, Le Ballet National de Marseille, sous la tutelle de Roland Petit, présentait à la Salle Wilfrid-Pelletier[7] *Les Intermittences du cœur* sur des musiques de Beethoven, Debussy, Fauré, Franck, Hahn, Saint-Saëns, Wagner.Spectacle fastueux grâce aux décors et aux costumes d'époque, *Les Intermittences du cœur*, d'après l'ouvrage de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, est une œuvre qui évoque splendidement un univers à la fois voilé et mondain, aux années 1920. Parmi les célèbres danseurs qui participaient à ces représentations, il ne faut pas oublier la présence des grands Natalia Makarova, Richard Cragun, Patrick Dupond et de plusieurs autres.

Toujours à propos de danse spectaculaire, Le Ballet National du Canada présentait, dans la même salle, *Don Quichotte*, chorégraphie galante et bouffonne de Nicolas Beriozoff, sur une musique joyeuse de Ludwig Minkus. *Don Quichotte*, d'après Alexandre Gorsky et Marius Petipa, est une œuvre dont l'architecture du mouvement mène à l'apothéose du dynamisme, une sorte d'explosion joyeuse dont l'exubérance ne faisait que mettre en valeur l'assurance scénique de grands danseurs, tels que Veronica Tennant, Raymond Smith, Yoko Ichino, Kevin Pugh et les autres.

Au même endroit, Le Ballet du XX^{e} Siècle de Maurice Béjart, offrait[9], une fois de plus, au public, un hommage à la vie par la danse, le véhicule le plus universel et le plus intemporel pour traduire les aspirations tant profanes que sacrées de l'humanité. Le premier programme, *Érôs-Thanatos* (Amour et Mort), est composé d'extraits de quinze ballets de Béjart, parmi les plus marquants de notre époque, dont *Le Sacre du printemps* et *Boléro* (dansé dans le film de Claude Lelouch, *Les Uns, les Autres*). Hymne à la vie, Érôs-Thanatos mettait en scène plus de soixante danseurs dont les virtuoses Patrice Touron et Michel Gascard. Le deuxième programme, *Wien, Wien nur du allein* (Vienne, Vienne, nulle autre que toi), est une émouvante orchestration pour quatorze solistes. Cette œuvre, profondément poétique et lyrique, promène une diversité de rapports d'attouchements, de rapprochements, d'écarts, dont le raffinement et la puissante énergie ensorcèlent et exorcisent, de valse en tourbillon. Les magnifiques danseurs Marcia Haydée, Patrice Touron, Shonack Mirk et les autres, avaient certes l'occasion de faire valoir avec éclat le jet de leur talent.

1. Du 24 août au 11 septembre.
2. Du 1er septembre au 22 octobre.
3. Du 24 août au 17 septembre. Ce spectacle a été créé au Borduas, rue Amherst, en 1982.
4. Du 11 août au 10 septembre.
5. Du 6 juillet au 4 septembre. Ce spectacle avait été créé au même endroit, le 4 mars 1983.
6. Les 26, 27 et 28 mai.
7. Du 6 au 10 juillet.
8. Du 6 au 10 septembre.
9. Du 15 au 18 septembre.

Luc CHAREST

LA SCÉNOGRAPHIE ET LE MAI FLORENTIN

L'influence des fêtes antiques anime encore le mai florentin, et l'origine de ses célébrations remonte au temps où toute la péninsule était recouverte de forêts majestueuses. Des cérémonies s'inspiraient alors des anciens rites agrestes, liés aux vœux d'abondance et de fertilité qui, jusqu'au milieu du 19e siècle, propagèrent dans toute l'Europe la tradition des fêtes populaires, centrées autour du culte sacré de l'arbre.

L'ancienne fête du printemps, la *Festa del Calendimaggio* a été célébrée pendant très longtemps à Florence par des réjouissances qui duraient tout le mois de mai. L'actuel Maggio Musicale Fiorentino (mai musical florentin) en est l'héritier par l'esprit et par la qualité de ses manifestations. Son Festival annuel a déjà une histoire; les événements musicaux qu'il présente se sont acquis une réputation d'excellence non seulement par la musique, mais également par la mise en scène, les costumes et la collaboration de peintres célèbres à la scénographie. Le mai musical a réussi harmonieusement la fusion des deux formes artistiques, l'art lyrique et la peinture.

A la Maison de la Culture de la Côte-des-Neiges, la Ville de Montréal, par l'entremise de son Service des Activités Culturelles et en collaboration avec le théâtre communal de Florence, présente actuellement une exposition qui souligne ce rapport et rappelle, à l'aide de deux cent vingt œuvres, esquisses et dessins, maquettes et costumes, la contribution des peintres De Chirico, Cagli, Annigoni, Severini, Sironi, Conti, Clerici, Prampolini, Sciltian, Soffici, Casorati, Carena, Gattuso. La scénographie italienne, par son dynamisme, par la tradition de l'effet théâtral et par le goût, reflète le génie de ce pays où l'art et la culture entretiennent des rapports vivants. Cette exposition est placée sous les auspices du ministère italien des Affaires Étrangères.

4 et 5. Giorgio DE CHIRICO
Études pour *Orphée*, 1949.

Andrée PARADIS

LE 7e FESTIVAL DES FILMS DU MONDE

Le 7e Festival des Films du Monde fut incontestablement d'un bon cru, même s'il y avait à prendre et à laisser parmi la centaine de films présentés dans les diverses sections. Ainsi, comme à chaque année, la Compétition officielle fut d'un niveau quelconque; fort heureusement, quelques films de qualité, égarés là, ont permis de sauver la mise, dont: *Benvenuta*, d'André Delvaux (Belgique), une œuvre d'une splendeur bouleversante, où chaque plan est éclairé et composé comme une toile de maître, avec une Fanny Ardant inoubliable; *Mortelle randonnée*, de Claude Miller (France), un film de cinéphile, marrant et intelligent, qui a le mérite de se démarquer du polar (auquel il rend hommage), à travers un style personnel – loin du toc et du ramassis de clichés d'un Jean-Jacques Beineix, par exemple (*La Lune dans le caniveau*); *Danton*, d'Andrzej Wajda; ainsi que *La Femme flambée*, de Robert van Ackeren (RFA) et *Le quatrième homme*, de Paul Verhoeven (Pays-Bas).

Comme par le passé, les mini-sections consacrées à un cinéma national (cette année, le Cinéma soviétique d'aujourd'hui) et aux Cinémas d'Amérique latine n'ont pas soulevé d'enthousiasme particulier. A en juger sur pièces, aucun des films de cette seconde section n'a réussi à dépasser, au mieux, le niveau d'une honnête fabrication.

Comme par le passé, la section Hors concours y fut la plus étoffée. Plusieurs des œuvres remarquées avaient d'ailleurs été présentées au Festival de Cannes[1] ou ailleurs, s'excluant d'office de la Compétition officielle (ce qui explique la faiblesse chronique de cette section compétitive qui doit se rabattre sur des restes pour l'essentiel de sa programmation). Donc, plusieurs titres de cette section à retenir: *Les Yeux, la bouche*, de Marco Bellocchio (Italie), un film superbe qui a dérouté plus d'un spectateur, l'incarnation même de l'anticonformisme, qui permet à son réalisateur de boucler la boucle, depuis *Les Poings dans les poches* (1965), à l'égard du cinéma et d'une certaine façon d'être (style 1968); *Carmen*, de Carlos Saura (Espagne); *Le Sud*, de Victor Erice (Espagne), un film que l'on reçoit comme une brûlure, à la mesure du soleil qui envahit progressivement tout l'écran pendant le générique du début, centré sur

6. *La Vie est un roman*, d'Alain RESNAIS.

7. *Sans soleil*, de Chris MARKER.

8. *Les Yeux, la bouche*, de Marco BELLOCCHIO.

le sujet inépuisable des relations père-fille; *La Ballade de Narayama*, de Shohei Imamura (Japon); *Furyo / Merry Christmas, Mr. Lawrence*, de Nagisa Oshima (Japon); *A Labour of Love / Heller Wahn*, de Margarethe von Trotta (RFA); *Pauline à la plage*, d'Eric Rohmer (France), un récit complètement maîtrisé; *La Vie est un roman*, d'Alain Resnais, un film tonique doté d'une structure tripartite dont l'articulation n'est pas toujours heureuse (le colloque apparaissant comme la partie la mieux réussie), un «Prova d'orchestra» appliqué au domaine de la pédagogie et au discours universitaire; etc. Sans oublier le film de Claude Fournier, *Bonheur d'occasion*. Certes, la narration y est simple, unidimensionnelle, et le film vise manifestement à rejoindre un vaste public, mais Fournier s'en tire honorablement. Il a su éviter les pièges du misérabilisme (qui nous aurait ramené au pire cinéma des années 1950) et du film-pour-la-télévision (une autre version fut tournée spécialement pour le petit écran), et les comédiens n'en font pas trop. Quelques recherches formelles sont les bienvenues et viennent rehausser l'ensemble.

De la section Cinéma d'aujourd'hui et de demain, qui nous a aussi réservé des surprises, on retiendra surtout: *Autour du mur*, de Patrick Blossier (France), un regard démythifiant sur le tournage du film *Le Mur* et sur les méthodes de réalisation employées par le réalisateur turc Y. Guney; *La Princesse*, de Pal Erdoss (Hongrie); *The Living Koheiji*, de Nabuo Nakagawa (Janon), qui intègre fort habilement et d'une façon à fait étonnante le théâtre (la tradition Kabuki) au cinéma, en faisant une œuvre moderne, stylisée et passionnante de part en part; *Liberty Belle*, de Pascal Kané, un peu trop appliqué dans sa volonté d'*illustrer* une époque (celle de la guerre d'Algérie vécue par de jeunes lycéens); comme celui-ci, d'autres films méritaient d'être vus à un titre ou à un autre ou malgré leurs défauts: *La Trace*, de Bernard Favre (France), *L'Homme sur le mur*, de Reinhard Hauff (RFA), *La belle captive* d'Alain Robbe-Grillet, *Nagua*, d'Amos Gutmann (Israël), *Sans soleil*, de Chris Marker, *Mercenaires en quête d'auteurs*, d'Alain D'Aix, J.-Cl. Burger et M. Laliberté, *Pourquoi l'étrange M. Zolock s'intéressait-il tant à la bande dessinée?*, d'Yves Simoneau, un film amusant sur l'univers particulier de la bande dessinée, etc.

De cette spectroscopie des *films du monde* que ce Festival s'est trouvé à nous offrir, on retient surtout l'idée qu'aucune ligne directrice ne s'impose avec évidence si ce n'est le retour au classicisme, voire à l'académisme, du langage cinématographique, s'accompagnant dans bien des cas d'un repli sécurisant sur une thématique tournée vers le passé. Films d'époque, comédies de situation (école française), marivaudages en tout genre (école soviétique), remakes des classiques, tentatives de s'inscrire à l'intérieur des genres établis...Fort heureusement, des cinéastes échappent encore au rouleau compresseur du conformisme, en nous proposant des films qui donnent envie de créer ou qui changent notre rapport au monde, dont notre perception de cultures qui nous sont étrangères: Bellocchio, Delvaux, Saura, Resnais, Nagakawa, et d'autres.

Aussi, à défaut de thématique dominante, on peut arbitrairement choisir de parler de certains thèmes secondaires, tel celui de la libération de la femme, qui semble en voie de régression, du moins dans sa forme militante et dans sa façon manichéenne d'aborder le problème (à laquelle n'échappe pas tout à fait le film de M. von Trotta). Par contre, le thème de l'homosexualité semble persister, mais en empruntant d'autres voies que celles du triomphalisme facile. Voyez *Furyo* qui, à travers une production qui n'est en rien clandestine, expose clairement dans quelle mesure la conduite de certains hommes, fussent-ils des officiers supérieurs de l'armée, peut se trouver déterminée par une homosexualité latente, refoulée. Voyez *Nagua*, un curieux petit film israëlien qui nous confirme que cela ne doit pas être rose tous les jours que d'être gai en Israël! On y apprend qu'un des protagonistes a pourtant été initié par son oncle, qu'il se tape volontiers des soldats, et, surtout, on y voit le personnage principal se faire volontairement sodomiser par des Arabes: un retour brutal du politique où on ne l'attendait pas, une brèche intolérable dans un édifice qui veut offrir une façade monolithique. Amos Gutmann serait-il, avec Yaki Yosha, un autre enfant terrible du cinéma israëlien? Voyez *Anguelos*, de G. Katakouzinos (Grèce), où le personnage central a un comportement *maladif* dans la mesure où il ne peut s'assumer ni s'affirmer au sein d'une société qui étouffe sous le poids de ses tabous et de ses traditions (famille, patrie, machisme, etc.). Voyez *L'Homme blessé*, de P. Chéreau, qui n'est pas sans évoquer l'univers de Jean Genet. Mais le plus *sain* de tous ces films, ou à tout le moins le plus tonique, fut *Le quatrième homme*, de Paul Verhoeven, une film débridé, *libéré*, rempli d'humour, centré sur les folles aventures d'un écrivain-conférencier, alcoolique, homosexuel et catholique au point de fantasmer sur des symboles religieux (il va jusqu'à déculotter littéralement un beau Christ en croix: bien sûr, tout cela a lieu dans sa tête...).

Enfin, on ne peut passer sous silence plusieurs problèmes concernant l'organisation même du Festival: la piètre performance du Marché du film, la médiocrité légendaire de la Sélection officielle (et sa vocation compétitive), le peu de crédibilité accordée à certains de ses Prix. Mais, d'une façon encore plus urgente se pose le problème épineux du *sous-titrage* des films qu'on y présente. S'adressant à un public local majoritairement francophone, la direction du Festival s'entête à ne lui présenter que des versions des films accessibles aux anglophones (version originale anglaise sans sous-titres français, ou films en langue étrangère systématiquement accompagnés des seuls sous-titres anglais), alors que bon nombre de ces films existent en versions accessibles aux francophones.

Il y a là un mépris affiché du fait français au Québec, la négation officielle d'une culture. Ce Festival aurait lieu à Toronto qu'on n'y verrait guère de différence!

1. Plusieurs des films simplement cités ici figurent dans le compte rendu du XXXVIe Festival de Cannes, in *Vie des Arts*, XXVIII, 112, 82-83.

Gilles MARSOLAIS

L'INTÉGRATION DE L'ART

Sous le thème *L'Art et l'environnement – Réalisations du 1 pour cent*, les Créateurs Associés de Val-David réunissaient, fin août, dans la beauté de leur milieu de vie, cent vingt-cinq artistes, artisans, architectes, professeurs d'art, *fonctionnaires et autres intervenants culturels*, lors d'un colloque tenu avec le concours du Ministère des Affaires Culturelles. Le sous-ministre Roland Arpin ayant bien établi, dans son allocution inaugurale, que l'aide de l'État aux artistes n'est pas un cadeau mais qu'elle s'inscrit dans une politique de développement, restait à voir comment s'articule, dans les faits, l'intégration des arts à l'architecture, puisque c'est de cela dont il allait être question durant ces trois jours.

Penser que les quelque deux cent-cinquante réalisations disséminées à travers le Québec ont toutes été élaborées dans l'harmonie et la joie créatrice partagée serait se leurrer grandement. Il y a malaise, et malaise profond. Bien sûr, la mécanique gouvernementale est en place, mais si elle crée les conditions légales obligatoires de l'intégration, elle ne garantit pas, pour autant, la connivence entre les intéressés, en l'occurence le ministère qui bâtit, l'entrepreneur général, l'architecte, les divers corps de métier, l'artiste, les habitants de l'édifice et les visiteurs. On pourrait dire qu'il y a constat de demi-échec, imputable à des facteurs tant objectifs que subjectifs, souvent intimement enchevêtrés.

Au départ, la hiérarchisation de la démarche *entrave la communication, perpétue l'ignorance* mutuelle et entraîne souvent la compétition, la méfiance et le mépris. Aux échelons qui nous intéressent plus particulièrement, l'architecte est le *patron* de l'artiste. Un patron souvent brimé dans sa créativité parce que, entre autres raisons, certains ministères lui imposent des plans types, le réduisant ainsi au rôle de simple surveillant. Un patron qui a parfois la nostalgie des jours bénis où, sur les rives de la Méditerranée, l'artiste, c'était aussi et peut-être d'abord lui...

Et lui, l'artiste en titre, qui est-il? Un individualiste à qui l'on demande de s'intégrer très tard, à une entreprise qui n'est pas la sienne. Saura-t-il dire non ou peut-être, devant l'appât de la commande? Pourra-t-il discerner, devant le prestige d'un mur ou d'un socle, le piège de la saturation, de la surexposition et la disproportion entre ses émoluments et le monument? Jusqu'où est-il prêt à s'aventurer dans le compromis? Et quand un commutateur, une boîte téléphonique, des affiches, auront masqué son *œuvre, quand le vandalisme ou la construction* d'un parking l'auront bel et bien détruite, quels recours lui restera-t-il? Et quand les compressions budgétaires, le manque de communication ou, tout simplement, le mépris lui attireront les sarcasmes des *utilisateurs*, remettant pour ainsi dire en question sa fonction sociale, devra-t-il riposter par la superbe, ou encore se tapir dans la solitude de son atelier, fort de son rôle de créateur de beauté?

Bien sûr, il y a des expériences positives. Chez certains, le trajet de l'atelier au centre d'accueil ou au poste de police aura donné lieu à un nouvel engagement, suscité par la révélation d'une dimension sociale insoupçonnée. D'autres pourront parler avec fierté de *leur* métro et se dire stimulés par des contraintes d'espace qui rappellent la rigueur de l'alexandrin. Mais, pour que le bonheur de l'intégration des arts à l'architecture ou de l'intégration des arts visuels soit le lot de tous ceux que touche le programme du 1 pour cent, des changements profonds dans la démarche et les attitudes s'imposent. Voici, en vrac, quelques-unes des suggestions formulées.

On a recommandé d'intégrer l'artiste au projet dès le départ, en le rémunérant pour sa présence à la table de consultation. Ces artistes qui veulent *s'associer à l'architecture et qui, isolément*, se livrent à la recherche fondamentale, on les a incités à visiter l'industrie, à créer des matériauthèques, à développer des technologies maison à partir de nouveaux matériaux adaptés à notre climat et aux récentes normes de construction. *On a démontré l'urgence de l'accès à la consultation* juridique en matière de droits d'auteur et de l'élaboration de mesures gouvernementales relatives à la protection des œuvres d'art intégrées à l'architecture. On a demandé que les contrats d'artistes soient indexés en cours de production, au même titre que ceux des autres parties, et que les paiements soient versés plus rapidement. On a fait ressortir l'importance, pour l'artiste, de distinguer entre l'œuvre d'atelier et l'œuvre intégrée à l'architecture, laquelle suppose une redéfinition de ses rapports avec la société et un vis-à-vis qu'on appelle l'architecte. On a fait valoir le rôle primordial, chez l'artiste, de la recherche fondamentale, garante de la qualité de toute œuvre, et on a invité le gouvernement à l'appuyer. On a applaudi à l'annonce de l'intention du Ministère des Affaires Culturelles de faire connaître par divers moyens, dont le livre, les réalisations du 1 pour cent; la communication, sous toutes ses formes, est éminemment souhaitée par tous.

Le débat est ouvert, et les Créateurs Associés de Val-David, forts de la réussite de ce colloque et de la promesse d'appui du sous-ministre Arpin, entendent récidiver, l'an prochain, sur une autre question tout aussi pertinente.

Thérèse DUMESNIL

9. Guy MONTPETIT
Murale intégrée

LA LONGUE MARCHE DE ROY DeCARAVA

S'il est difficile au photographe de faire reconnaître tant la légitimité esthétique que *l'importance sociale de son travail, ce l'est* encore plus lorsque ce photographe est de race noire et qu'il revendique une sensibilité culturelle spécifique qui s'oppose aux stéréotypes nourris par l'ensemble des préjugés raciaux, ostensibles ou cachés, de la société nord-américaine.

Après avoir été longtemps négligé, voire ignoré, Roy DeCarava, a obtenu, ces dernières années, une attention que son travail aurait méritée dès les années cinquante. En effet, après la publication, en 1981, par The Friends of Photography d'un album de luxe intitulé *Roy De Carava – Photographs*, ouvrage qui présentait une rétrospective de son œuvre, plusieurs expositions particulières lui ont été consacrées, l'année suivante: celle de la Galerie Witkin, de New-York, qui est aussi son agent, celle du Los Angeles Center of Photographic Studies, celle de la Galerie Clarence Kennedy, de Boston. Le Studio Museum, d'Harlem, a commencé l'année 1983 *en présentant ses photos du monde du jazz* et, enfin, une autre manifestation sur Roy DeCarava est actuellement prévue, une fois de plus à Los Angeles, pour cette année.

Paradoxalement, aux yeux de certains, c'est sa formation classique qui amène Roy DeCarava à s'atteler sérieusement à la photographie en 1947. Il explique ainsi son choix entre la peinture et la photographie: "Mon caractère commençait à percer. La photographie m'aidait à façonner cette personnalité. Il fallait absolument que je m'affirme, que je devienne une part intégrante de cette société, et ce, de façon plus directe"[1]. Dès 1952, Roy devient le premier lauréat noir et l'un des dix premiers photographes américains à obtenir une bourse Guggenheim. A la suite de cette année de recherche et de travail très fructueuse, DeCarava se rend compte que, malgré l'appui et l'aide tangible de quelques amis et connaissances parmi lesquels Edward Steichen, Homer Page, Mark Perper, son travail est boudé aussi bien par la critique que par le réseau des galeries. Ce constat amer ne va pas sans lui rappeler l'époque de ses études au Cooper Union Institute: "Je m'y sentais très mal à l'aise. J'étais l'unique Noir de cette école. On ne me provoquait pas; on ne m'insultait pas non plus. On se contentait de m'ignorer. C'était exactement comme si j'étais invisible"[2]. De fait, dix ans plus tard, le mur, le blocus raciste restait le même: "Certes, je venais de faire mon entrée dans le monde de la photographie, mais j'étais déjà considéré, une fois pour toutes, comme un outsider, et à plus d'un titre"[3].

Pour DeCarava commence alors une longue marche pour la promotion d'une dimension afro-américaine de la photographie. Dans son essai pénétrant consacré à l'artiste, Sherry

Turner DeCarava souligne que "son travail offre un des panoramas les plus authentiques de la vie et de la culture afro-américaines. Voici un aspect vital de son œuvre, un aspect aussi fondamental que son expérience propre l'a été pour l'élaboration de son expression artistique personnelle"[4]. Car, dans l'esprit de ce photographe, il s'agit de casser les stéréotypes culturels, de montrer autre chose, de montrer la vie des Noirs en dehors de la seule place qui leur était expressément assignée par le discours visuel de l'Amérique raciste des années cinquante: le ring et la scène. Il s'agit aussi, dans le même mouvement, de lutter pour la reconnaissance, non pas la sienne uniquement, mais aussi celle de tous les photographes noirs qui avaient alors fort à faire pour qu'on leur ouvre la porte des organes de presse. Bref, d'un côté comme de l'autre, il s'agissait d'obtenir un droit de cité: le droit à la visibilité, à l'existence. On ne daigne pas l'exposer? Il transforme une partie de son propre appartement en galerie. Ainsi, A Photographer's Gallery exposera, de 1954 à 1956, et sans distinction de races, nombre d'autres photographes dont Minor White, Jay Maisel, Brett et Dody Weston. En 1963, DeCarava forme un comité anti-discrimination à l'intérieur de l'American Society of Magazine Photographers (ASMP). Devant le refus évident de cette association de prendre des mesures d'action positive, il la quittera en 1966 pour se retrouver, avec son comité, au sein du Kamoinge Workshop, afin de continuer cette lutte.

Cette même énergie vitale se retrouve dans l'œuvre de l'artiste où elle s'exprime en terme de richesse de matière, de luminosité, de rythme, d'intensité, de diversité et de profondeur des images. A l'origine de la plénitude de l'univers de DeCarava, il y a sans doute la dualité constitutive de son approche photographique: chez lui, l'instinct du photojournaliste qui traque l'image symbolique et le moment décisif, se double d'une dimension psychologique, esthétique et poétique, en un mot d'un priori artistique omniprésent. Chez lui, et c'est un fait rare, l'instinct du chasseur et celui de l'artiste font bon ménage. Le fumet particulier de ses photographies est issu d'un concubinage exceptionnel entre le voyeurisme intrinsèque du photojournalisme (cette abolition de la distance physique, ce devoir premier du photographe de placer le spectateur aux premières loges de l'événement) et la métaphore, qui constitue la figure de style privilégiée du discours poétique. Chez Roy DeCarava, l'approche photographique tourne résolument le dos à la veine documentaire pour s'identifier étroitement à une vaste entreprise de réappropriation: investir la réalité, la faire sienne, en la transformant pour mieux la restituer. Cette réappropriation aussi bien esthétique que philosophique est une notion centrale dans la visée de l'artiste et s'articule autour de deux thèmes principaux: la vie afro-américaine et l'espace urbain.

Noir-folklore, noir-spectacle, noir-exotisme, noir-criminel: à cette conjugaison du stéréotype qui exclut irrémédiablement le noir de la normalité, à cette littéralité du cliché, à son conformité culturelle, DeCarava oppose sa propre vision du quotidien nègre. Mais, cette fois-ci encore, ce qui l'intéresse n'a rien à voir avec le compte rendu sociologique, voire ethnologique, avec la littéralité de l'image qui est la contrepartie technique de ce genre de regard photographique, Roy DeCarava ne témoigne pas: il affirme, il déclare, il impose. C'est par ce regard *qui investit le prosaïque d'un caractère essentiel* (*Man with two Shovels,* New-York, 1959), et le factuel d'une aura d'intimité (*David,* New-York, 1952) que l'artiste fait naître un espace privilégié entre le sujet et le spectateur, une tension visuelle qui bat en brèche la distance culturelle imposée par le stéréotype.

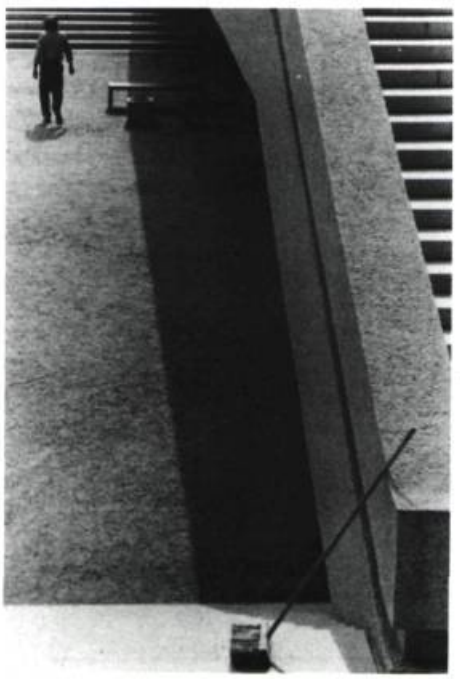
Cette présence remarquable des images de l'artiste a une double origine. Tout d'abord, le besoin vital de s'identifier à sa communauté, besoin qui se confond avec l'urgence mentale d'exprimer toute la nuance, tout l'indicible de son monde, bref, tout ce qui est dénié au Noir par le cliché culturel; ensuite, l'assurance de l'interprétation qui ne craint point de puiser, sans fausse pudeur, aux sources de la peinture classique et aux grandes stances de la pensée poétique.

Il faut dire que, dès ses prémisses, le projet photographique de Roy DeCarava est marqué au sceau de la poésie: sa proche collaboration avec Langston Hugues pour la publication de *Sweet Flypaper of Life,* en 1955, le rythme particulier qui habite ses images (*Three Men with Hand Trucks,* New-York, 1963), la lumière incertaine qui baigne nombre de ses scènes, ce ying-yang, cette manière de clair-obscur classique réinterprété à la lumière des mystères et des embûches de la grande ville; de tout ceci, par sa connaissance intime de l'artiste, Sherry Turner a dit l'essentiel en des termes qui ne nécessitent aucun éclairage supplémentaire. Qu'il suffise de dire que le registre poétique de Roy DeCarava s'applique aussi bien à la sensibilité romantique (*Graduation,* New-York, 1949) qu'à la dialectique de l'irruption surréaliste (*Two Women, Manikin's Hand,* New-York, 1950).

Beaucoup reste à dire sur cette syntaxe visuelle propre d'un artiste qui manie aussi bien l'humour (*Man Walking away from Broom,* Washington, 1975) que la parabole sociale (*Man Sitting on Cart,* New-York, 1966) ou la métaphore visuelle (*Coltrane and Elvin,* New-York, 1960). C'est néanmoins aller à l'essentiel que dire qu'avec DeCarava, New-York, la ville des villes, apparaît enfin aussi comme une ville noire, vérité à laquelle le regard normatif nord-américain nous avait peu habitués. Ce véritable investissement de la ville par ses citoyens oubliés, cette «déclaration de visibilité» se double d'une déclaration universelle qui, d'une réflexion sur le cliché culturel rejoint celle d'une réflexion sur la ville, cet endroit par excellence où le vivant flirte avec l'inanimé (*Man Leaning on Post Truck,* New-York, 1963), où l'homme et la machine se côtoient (*Stickball,* New-York, 1952) et où chacun déteint à son tour sur l'autre (*Coat-hanger,* New-York, 1961). Outre cette confidence permanente sur la vérité afro-américaine, la contribution personnelle de Roy DeCarava à la sensibilité artistique universelle réside dans cette ode visuelle dédiée à la ville: la ville-mer, celle qui enferme (*Man Walking,* Coney Island, Boardwalk, New-York, 1978), la ville-chat, la ville-sphynx, celle qui se tait et se tapit, celle qui interroge (*Across the Street, Night,* New-York, 1978), la mystérieuse (*Cab 173,* New-York, 1962), l'inquiétante, l'accueillante, celle dont les fenêtres et les porches sont autant d'yeux et de bouches prêtes tantôt à happer, tantôt à sourire (*Boy Looking in Doorway,* New-York, 1950). L'on sait, depuis les écrits de l'humaniste et écrivain Leon Battista Alberti (1404-1472), l'importance de la configuration des villes. Aujourd'hui, avec le travail de photographes tels que DeCarava, on est à même de la percevoir.

1. Propos recueillis par David Vestal et présentés dans son article *In the Key of Life – Photographs by Roy DeCarava,* dans *Camera Arts* de mai 1983.
2. Op cit.
3. Op cit.
4. *Roy DeCarava – Photographs,* dans *Celebration.* Carmel, Californie, *The Friends of Photography.* 1981.

Serge JONGUE



10. Roy DE CARAVA
Man walking away from broom, Washington, D.C., 1975.

11. *Man leaning on post, truck, New-York*, 1963.

L'UNICEF ET LES ARTS

L'Unicef est un organisme international qui n'a pas besoin de présentation; son appui continu à des programmes visant le développement de la jeunesse à travers le monde lui vaut l'aide économique de plusieurs pays. La santé, l'alimentation, l'éducation et la formation des adultes de demain sont à l'origine de sa création, et l'Unicef mise sur des moyens comme la médecine préventive, le planning familial, l'éducation des filles et la formation par la base pour mener à bien ses objectifs. Des campagnes d'éducation sur l'importance de l'allaitement maternel et sur la suffisance et la salubrité de l'eau sont parmi les moyens à court terme qui permettront le développement sain de l'enfant et faciliteront son apprentissage.

Les agendas et les cartes de souhaits produits par l'Unicef sont aussi bien connus. Leur diffusion rapportait, en 1980, près de vingt millions de dollars (6 pour cent des revenus totaux de l'organisation), et c'est grâce à l'effort conjoint du public et des artistes qu'un tel résultat peut être dépassé année après année. Le public prend part à la campagne de deux façons: d'abord en choisissant ces cartes pour les envoyer aux amis (il existe des motifs pouvant marquer toutes les occasions de l'année); ensuite, en se joignant aux bénévoles qui, dans cent trente pays sur les cinq continents, assurent annuellement la diffusion des cent vingt-deux millions de cartes et d'articles qui servent à faire connaître la cause de l'Unicef, tout en l'aidant matériellement.

Les artistes, pour leur part, en soumettant des œuvres pour reproduction sur les cartes et les articles de correspondance fournissent l'élément qui est à la base de la grande réputation de qualité de cette production de l'Unicef. Tous les thèmes ayant trait aux fêtes civiles et religieuses qui servent de prétexte à l'envoi de cartes sont possibles, les sujets abstraits ou décoratifs pourront servir, l'année durant, à faire parvenir un mot, un message. En plus des œuvres classiques de maîtres anciens et modernes, l'Unicef reproduit des œuvres contemporaines: peintures, gravures, dessins, photographies et objets, produits des différents métiers d'art.

12. André BERGERON
Orée, 1983.
Carte réalisée pour l'Unicef.

Les critères de sélection des œuvres sont multiples et doivent répondre aux principes fondamentaux de l'Unicef, organisme pacifique, non-sexiste, préoccupé d'écologie (plusieurs cartes sont imprimées sur du papier recyclé), et s'adressant à toutes les croyances religieuses et à toutes les races. L'originalité et les qualités artistiques de l'œuvre d'art, la possibilité de la reproduire le plus fidèlement possible sont parmi les critères utilisés par un comité international qui, chaque année, choisit parmi les œuvres proposées les deux cents images qui seront à leur tour sélectionnées par des comités nationaux afin de répondre aux besoins spécifiques de leur marché. Des œuvres d'art inuit, amérindien, celles de nombreux artistes du 19e siècle canadien et d'artistes contemporains, dont Pellan, Richard Lacroix, Antoine Désilets, Marcella Maltais et, cette année, André Bergeron, sont ainsi reproduites et diffusées aux quatre coins du monde, modeste récompense quand l'on sait à quoi servira la vente de ces cartes.

Laurier LACROIX

JERRY GREY, MURALISTE

Une audacieuse murale orne dorénavant le hall d'entrée du nouveau poste de police de la Ville d'Ottawa. En plus d'être un bel exemple d'art documentaire, cette murale en mosaïque donne la preuve de la ténacité et de la créativité de Jerry Grey, une artiste de la Capitale qui est originaire de Vancouver.

Pour rencontrer les échéances, Jerry Grey a dû abattre, pendant six mois, des journées de douze heures à se documenter, à faire les recherches requises sur le sujet de cette murale et à analyser les innombrables difficultés d'ordre technique que lui posait sa réalisation. Elle en fit tout autant lorsqu'arriva le moment de l'assembler. Et même davantage car, comme le moment de l'ouverture officielle du poste approchait, elle eut à travailler presque sans relâche pour que la murale soit prête le 21 juin dernier. Heureusement, cette artiste adore les défis et aime travailler sous pression.

Les exigences, au départ, étaient des plus astreignantes et auraient pu la dissuader de participer au concours auquel la Ville d'Ottawa avait convié les artistes et pour lequel la sélection finale incombait à un jury. La murale devait être une mosaïque de plaquettes de pâte de verre, mesurant chacune 20 mm sur 20. Elle devait illustrer l'histoire du corps policier d'Ottawa, un sujet difficile, mais au contraire, plus l'artiste prit conscience des difficultés de ce projet, et plus elle se sentit attirée par le défi.

C'est ainsi qu'au mois de juillet de l'année dernière, elle décida de participer au concours et soumit une maquette décrivant sa conception de l'œuvre. Au premier plan figuraient les quinze directeurs du corps policier, de 1855 à nos jours, tandis que l'arrière-plan était occupé par des lieux marquants dans l'histoire de la ville, telles les chutes de la Chaudière et Rideau et la rivière des Outaouais.

L'artiste nous a avoué candidement sa surprise et sa consternation, lorsqu'elle apprit, le mois suivant, que son projet avait été sélectionné. Dès lors, Jerry Grey n'eut plus guère le temps de s'attarder sur ses sentiments car, compte tenu de l'échelle de ce projet, il fallait qu'elle passe directement à la concrétisation de ses concepts.

En premier lieu, il lui fallait se documenter. Jerry Grey, fit de longues recherches, dans les archives de la police et de la Ville afin d'étudier les photos des directeurs de police (pour autant qu'elle parvint à les trouver), d'établir leurs années de service et de s'assurer de l'épellation de leurs noms. Ensuite, des heures interminables furent consacrées à transférer la maquette et ses codes de couleur sur une grille établie à même le mur du poste de police. Trois semaines seulement avant la date à laquelle l'œuvre devait être complétée, Jerry Grey vit enfin arriver les plaquettes, commandées en Italie. Il fallait maintenant les laver, les trier, les couper et les poser; environ 168 000, devaient être coupées et 120 000, placées au bon endroit sur l'immense grille. Ce fut un travail d'équipe. Jerry Grey put compter sur l'aide des artistes Susan-Geraldine Taylor, Kiyomi Shoyama, Tildy Clemann, et d'un poseur de tuiles professionnel, Vinko Dobaj. Toutefois, elle prit seule la responsabilité de toutes les coupes les plus délicates, celles qui étaient requises pour les visages, les pieds et autres détails de la mosaïque.

L'artiste et ses assistants étaient heureux de travailler sur les lieux, puisque les policiers et le personnel du poste pouvaient ainsi constater quelle somme de travail l'œuvre représentait. Car, malgré qu'elle ait averti l'architecte en chef de la Ville du temps que prendrait sa réalisation, se fiant pour cela sur son expérience antérieure avec ce genre de projet, elle ne put réussir à le convaincre.

L'expérience à laquelle elle faisait allusion était la murale qu'elle conçut et exécuta pour le mur qui relie l'ancien quartier général de Statistique Canada dans Tunney's Pasture à Ottawa, à son nouveau bureau principal dans l'édifice Jean-Talon. Cette murale de porcelaine sur fond d'acier, intitulée *The Great Canadian Equalizer*, mesure 3m04 sur 4,88. Trois années furent consacrées à la conception à l'exécution de cette œuvre, complétée au printemps 1979. La murale fait l'éloge de l'héritage commun et des aspirations multiples des Canadiens au moyen de soixante panneaux que tout spectateur peut aisément déchiffrer.

L'élément principal de cette murale est un panneau qui est répété quinze fois et qui s'intitule *The Canadian Mosaic*. Il représente la reine Elisabeth II et 173 Canadiens, hommes, femmes et enfants. Parmi eux figurent tous les premiers ministres canadiens, des administrateurs, des personnages du monde du sport, des hommes et

13. Jerry GREY devant sa murale.
(phot. David Grey)

femmes de lettres, des artistes, des rebelles, des activistes, des féministes et des immigrants inconnus. Le dernier portrait à être complété représente le visage attrayant d'une femme au sourire contagieux et radieux: c'est le portrait de Jerry Grey. Malgré qu'elle soit atteinte de sclérose en plaques, l'artiste conserve une attitude positive envers la vie et continue à déborder d'énergie et d'exubérance.

Tant cette murale que celle qui vient d'être réalisée pour le poste de police sont le fruit de recherches méticuleuses et d'une attention particulière aux détails. Ce sont des caractéristiques dont tout l'œuvre de Jerry Grey est d'ailleurs imprégné, que ce soient ses murales, ses délicates gouaches hard edge, ses paysages d'un lyrisme abstrait ou figuratifs.

Mais c'est dans ses murales que ces traits s'imposent le plus, car l'artiste se dit fermement convaincue «qu'il ne faut pas faire de compromis sur la qualité parce qu'une œuvre est destinée au grand public».

1. Elle mesure 17m3 sur 3m05.

Valérie KNOWLES
(Trad. de Jan Carbon)

LIVRES

CONCOURS NATIONAL DE LIVRES D'ARTISTES DU CANADA

Un premier concours national du livre d'artiste s'est tenu à Montréal. Il comportait trois catégories: le livre illustré à tirage limité; le livre d'artiste à grand tirage; le livre-objet.

Cent cinquante artistes, la plupart québécois, ont participé au concours. Parmi les œuvres soumises, c'est le livre-objet qui, de beaucoup, l'emportait par le nombre. Le jury, formé de Mme Louise Letocha, historienne de l'art et professeur, de M. Alvin Balkind, conservateur, et de M. Gilles Daigneault, critique d'art, a retenu 49 ouvrages de 42 finalistes dans les trois catégories.

Trois prix ont été décernés. Dans la première catégorie, un premier prix est allé à Louis-Pierre Bougie pour son livre *Le Prince sans rire*, édité par l'auteur et tiré à 38 exemplaires. Il comprend douze gravures en taille-douce et à l'eau-forte imprimées par François-Xavier Marange, la typographie étant de Pierre Guillaume. Le texte de Michaël La Chance est suivi d'une postface de Gaston Miron. Dans la seconde catégorie, aucun prix n'a été décerné. Dans la troisième, celle du livre-objet, deux prix ex-aequo ont été donnés. L'un, à Lise Landry, pour son livre *Façons de faire*, qui comprend tressage, collage, broderie, dessin, différentes techniques et conceptions du travail sur papier; l'autre, à Denyse Gérin, pour *L'Alphabet de l'art*, un ouvrage pour lequel elle a été assistée par le critique Jean Leduc.

14. Œuvres du Louis-Pierre BOUGIE, de Denise GÉRIN et de Lise LANDRY, lauréats du Concours national du livre d'artiste.
(Phot. Yvan Boulerice)

Les prix ont été remis aux lauréats par le Sous-ministre des Affaires Culturelles du Québec, M. Roland Arpin, lors du Salon du Livre de Montréal.

La tenue de ce concours, organisé par la Galerie Aubes 3935, a été rendue possible grâce à l'aide du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, du Gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada.

La Galerie a exposé les œuvres des finalistes, du 23 novembre au 11 décembre 1983. Cette exposition, qui circulera dans tout le pays, sera montrée en premier lieu à la Galerie Montcalm, de Hull. Pour tous renseignements supplémentaires, veuillez contacter Mme Jocelyne Lupien, coordinatrice du concours, à la Galerie Aubes 3935, au numéro de téléphone (514) 845-5078.