Document generated on 04/28/2024 5:29 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Art-informations

Volume 23, Number 94, Spring 1979

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54766ac

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

(1979). Art-informations. *Vie des arts*, *23*(94), 77–79.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1979

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

OTTAWA

LA PHOTO LEAGUE, UN CARREFOUR PHOTOGRAPHIQUE

Deux cent cinquante photographies prises par soixante-trois photographes ont fait, à la Galerie Nationale d'Ottawa, la première halte d'un long périple à travers l'Amérique du Nord[1]. Ces photographies, prises entre 1932 et 1951, racontent un quart de siècle de vie américaine et constituent une étape importante dans le développement de la photo et de son influence au cours du siècle. Il s'agit là, en outre, de la première rétrospective du mouvement corporatif dont elles sont issues et qui est connu sous le nom de Photo League.

Et pourtant, ce mouvement était jusqu'à ce jour passé inaperçu de beaucoup, puisqu'on ne le trouvait signalé dans aucun manuel de photographie avant que le Visual Study Workshop de Rochester et Ann Tucker n'entreprennent de réunir ces œuvres et d'en faire l'examen critique. Dans l'édition de 1967 de son *History of Photography*, Beaumont Newhall n'en mentionne même pas le nom, alors qu'il a collaboré, à l'époque, à ses travaux. Ann Tucker va d'ailleurs tout prochainement publier, chez Alfred J. Knopf, un ouvrage qui s'intitulera *Photographic Crossroads: The Photo League.* La Galerie Nationale a publié, le 6 avril 1978, un numéro spécial dans la série de ses journaux.

En quoi consiste le carrefour annoncé et qu'est-ce qui en fait l'originalité? C'est en 1936 que plusieurs photographes newyorkais, fortement impressionnés par la crise et la reprise économique qu'ils vivaient, décidèrent de constituer un mouvement corporatiste dont l'importance en nombre et en noms n'allait cesser de croître jusqu'à sa dissolution, en 1951, comme première victime du maccartysme.

Le but poursuivi était de faire sortir la photographie des salons où elle se traînait dans une polémique sans fin sur ses qualités artistiques, pour en faire un instrument de changement social. A peu près tous les photographes les plus célèbres d'Amérique en firent partie. Ils avaient la conviction que la photographie devait devenir, comme ils disaient, *honnête* et pouvait jouer un rôle très important dans la montée souhaitable, indispensable même, d'une prise de conscience de la vie immédiate, celle de chaque jour, de la vie du monde réel. Les protagonistes de la Photo League s'opposaient en cela aux tenants de la photographie picturale américaine ou à ceux de l'école européenne d'alors, représentée surtout par Moholy-Nagy et Man Ray. Pour eux, la photographie était un document social et le devoir du photographe était d'informer par l'image ce monde où il vivait et sur lequel il espérait agir. C'est alors qu'allait naître l'expression *straight photography*, dont on connaît l'histoire, c'est-à-dire la photo sincère, vraie, la photo *sans floriture*. C'était, disait Elizabeth McCausland, une «utilisation directe et réaliste de la photographie, dont la mission est de constituer une chronique profonde et sans fard du monde qui nous entoure.» La photographie avait désormais un équivalent de ce que Dziga Vertov, Poudovkine et Eisenstein avait fait pour le cinéma russe avec le *cinéma-vérité*, le *Kino-pravda*.

L'exposition présentée à la Galerie Nationale commence par des photos anonymes prises lors d'un défilé du Premier mai 1933 (Join the Picket Line). Cet ancêtre inconnu semble nous inviter à nous joindre au défilé des grands et des petits moments de toute une génération. Sur le chariot d'une marchande de glaces, dans les rues de Harlem, on peut lire: «Ou bien vous serez expédiés dans le septième ciel ou bien, pour deux, trois ou cinq sous, vous nous aiderez à vendre nos *boules de neige*.» Ailleurs, c'est la fête à Coney Island ou à Aubervilliers; un enfant se prend pour un papillon dans une cour d'où il semble impossible de s'échapper; Lou Stoumen photographie une famille solidement réunie au lendemain de la mort de Roosevelt (1945); John Hartfield, au moment où le reste du monde les prenait au sérieux, démystifie les seigneurs de la guerre nazie dans ses célèbres photomontages; Irving Lerner photographie le regard fiévreux, inoubliable, d'un délégué des mineurs de Virginie, lors d'un congrès politique; derrière un hublot de l'aéroport de Lod, à Tel Aviv (1951), Ruth Orkin surprend un groupe de jeunes réfugiées, qui semblent de jeunes parques anxieuses de l'avenir. De la fête du Christ noir jusqu'aux sortilèges des kermesses de quartier, ces passionnés de l'engagement photographique n'ont probablement pas eu conscience qu'ils allaient — par leur action collective et souvent courageuse — donner le ton à toute une descendance où l'on voit aussi bien apparaître des photographes-miroirs que des photographes-fenêtres, pour employer la distinction très discutée de John Szarkowski, dans son exposition de Juillet 1978, au Musée d'Art Moderne de New-York. Sur les traces de Lewis Hine, d'Aaron Sisking, de Weege, de Paul Strand et de Lisette Model, vont s'engager tous ces faiseurs de graffiti américains des années cinquante et soixante qui ont nom William Klein, Robert Frank, Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand et tant d'autres aujourd'hui, comme, chez nous, Lynn Coyen, qui continuent de croire qu'il n'est pas impossible de contribuer par la photo à son propre épanouissement, tout en servant la collectivité.

1. Au printemps de 1978.

Alain DESVERGNES

1

2

1. Sid GROSSMAN
Coney Island vers 1977.
New-York, Coll. Miriam Grossman Cohen.

2. Aaron SISKIND
Sans titre.
Du projet *Harlem Document* du Feature Group.
Rochester, George Eastman House.

CHICAGO

AU FESTIVAL DE CHICAGO, IL Y A MÊME DES ARTISTES HEUREUX...

En novembre dernier, deux événements culturels marquants attiraient les foules à Chicago: les fresques de Pompée, à l'Art Institute, et le Festival International du Film dans plusieurs salles de la deuxième plus grande ville des États-Unis. L'exaltation que procurait la visite de l'exposition allait trouver son prolongement dans les projections de la dernière moisson de films sur l'art du Festival.

L'intérêt de *Morgan's Wall* (Grande-Bretagne, Liberation Films Production Team) réside dans les questions que le film dé-

clenche chez le spectateur. Car ce document inégal, frisant l'incohérence, ne sert pas son sujet. Est-ce là le sort dévolu aux réalisations collectives? Néanmoins, le film reflète un courant actuel. Combien d'artistes nieront ne jamais avoir été grisés à la pensée de déserter l'isolement du studio, de se libérer des contraintes du tableau et de sortir dans la rue et peindre des murales qui le rapprocheront de l'homme ordinaire? *Morgan's Wall* témoigne de plusieurs expériences du genre menées dans divers secteurs de villes d'Angleterre. S'il est vrai que le paysage urbain de l'ère moderne est ici un désastre national, la greffe de murales est-elle une solution? Problème majeur, le style de l'artiste, à dominante figurative, s'accorde mal avec l'immeuble moderne qu'il entend masquer. Quand il passe à l'abstrait (pseudo-abstrait serait plus juste), ce sont les couleurs, criardes ou carrément hideuses, qui jurent avec le cadre ambiant. Et que dire de la participation de citoyens encore moins doués que l'artiste? Les écoles d'urbanisme et d'architecture parviendront-elles à canaliser cet art plaqué? Entretemps, l'art pictural mérite-t-il d'être manipulé avec autant de maladresse? Ironiquement, enfin, le design des panneaux-réclame n'est-il pas plus perfectionné, mieux intégré et plus apte à rejoindre le plus grand nombre que la plupart des murales d'art? Tandis que nous étions absorbés par ces avatars, voilà qu'une lueur d'espoir surgit à l'écran. Plus cohérent, *The Making of a Mural* (États-Unis, Frank Fuller) se concentre sur l'œuvre d'un seul homme: *The Worker*, de l'artiste noir Bill Walker. Après un bref aperçu de la technique murale, on suit l'évolution de l'œuvre de Walker, des débuts à l'œuvre achevée, qui traite de l'histoire du travail, des temps anciens à l'ère industrielle. Grâce à une palette sobre, *The Worker* s'intègre mieux au cadre choisi, un mur d'école que la murale couvre intégralement. Réalisée dans l'esprit des grandes fresques à portée sociale de Rivera et de Siqueiros, l'œuvre s'impose. Cela nous a procuré un soupir de soulagement.

Si la murale, art de la rue, est de plus en plus répandue à travers le monde, pour le meilleur ou (nous le craignons) pour le pire, elle ne menace pas pour autant l'existence de musées dynamiques, toujours en expansion. C'est le cas de *The Smithsonian Institution* (États-Unis, David Vassar), film qui nous permet de faire une visite guidée du célèbre musée en compagnie de son secrétaire général, S. Dillon Ripley. Dénué de valeur cinématographique, ce film est strictement éducatif; nous le relevons purement à l'intention des muséologues, vu la pénurie de documents dans ce domaine. Tous les secteurs de ce colossal musée de Washington sont passés en revue, depuis les œuvres d'art jusqu'aux animaux empaillés, en passant par la reconstitution intramuros d'un village historique, ainsi que par les services que cette magistrale institution requiert, du recherchiste à l'étalagiste, et du menuisier à l'homme de science. Un artiste digne des cimaises de la Smithsonian est nul doute Thomas Bewick, graveur anglais méconnu du début du 19e siècle. Bien que *The Unknown Genius* (Grande-Bretagne, Bernard Preston) ait hélas recours à un narrateur dont la présence gêne parfois — un film réalisé pour la télévision justifiera-t-il jamais cette démarche? — il parvient néanmoins à restituer dans son contexte l'œuvre de Bewick, ses dessins, aquarelles et miniatures gravées de la faune et la flore de la fière Albion. Le film se termine par le témoignage touchant d'une collectionneuse du troisième âge qui dégage, avec grande perspicacité, la valeur des œuvres et le talent de l'artiste.

Le désir d'évasion, même en art, est parfois impérieux. *Turkiye* (États-Unis, Claude Lelouch) nous dévoile les multiples facettes de l'architecture de ce pays d'Orient. Temples, ruines, monuments, mosquées,

3. Georgia O'KEEFE
Black Cross, New Mexico, 1929.
99 cm x 76,35.
Chicago Art Institute.

citadelles et basiliques (dont la majestueuse Sainte-Sophie), alternent avec des scènes de la vie quotidienne. Film séduisant, de style fluide et au rythme indolent, il capte avec souplesse la splendeur et la richesse de l'art monumental de la Turquie.

Revenons à notre continent et à ses créateurs. Trois d'entre eux, pour avoir réussi leur carrière, sont des gens heureux. *Ruth Page: an American Original* (États-Unis, David W. Hahn), seule Américaine qui ait jamais dansé avec Diaghilev, a complètement bouleversé, au cours du siècle, soucieuse de le démocratiser, le domaine de la danse. Elle innove de plusieurs façons: premier ballet jazz, premier ballet noir, première commande à un compositeur américain (Aaron Copland), première transposition d'un opéra en ballet (*Il Trovatore* devenu *Revenge*). Retraçant une carrière bien remplie et jalonné d'extraits de ballets interprétés ou dirigés par Ruth Page (y compris sa participation à *Danse macabre*, premier film sur la danse), ce document, qui oscille entre Chicago et Monte-Carlo, ses deux lieux de résidence, est un film fascinant. Côté musical, *Leonard Bernstein — Reflections* (États-Unis, Peter Rosen) nous vaut une heure de plaisir en compagnie d'un homme remarquable. Compositeur (de ballet, opéra, théâtre et cinéma), pianiste, chef d'orchestre, écrivain, professeur et conférencier, Bernstein est par surcroît doué de magnétisme. Grâce au montage parallèle, le film retrace: la carrière de Bernstein, avec incursions auprès des grands maîtres qui l'ont marqué, Reiner, Mitropoulos et Koussevitsky; sa pensée, dans ses moments de repos, sur la musique et la création; et ses gestes, répétant avec solistes, chœurs et orchestres, la rétrospective de ses œuvres en Israël, qui sert de trame musicale au document. Voilà un film convaincant sur un homme brillant, ayant un sens profond de la communication, et qui s'est inlassablement dévoué à parfaire l'éducation musicale des masses. Enfin, sujet irrésistible, *Georgia O'Keefe* (États-Unis, Perry Miller Adato) est susceptible d'intéresser les plus réfractaires au domaine de l'art. Comment rester indifférent devant cette femme, belle, sensible et intelligente, que le photographe Alfred Stieglitz, son éventuel mari, allait immortaliser sur pellicule? Comment ne pas admirer le courage de cette déesse qui n'a jamais dérogé de sa trajectoire ardue (une des rares femmes artistes au début du siècle, elle ira enseigner l'art dans les régions les plus reculées pour survivre)? Comment ne pas être ébloui par celle qui a formulé un style authentiquement américain, hors de la tradition picturale de son pays (ses œuvres sont juxtaposées au paysage du Nouveau-Mexique où elle s'est réfugiée)? Comme Cézanne, dont les pommes ont fait courir Paris (et plus récemment New-York, au Musée d'Art Moderne), celle qui ne s'intéressait pas à la figure humaine, mais plutôt aux os calcifiés d'animaux (!), a conquis l'Amérique. Après cette victoire, voilà que Georgia O'Keefe, avec ce document, accède triomphalement au domaine des beaux films sur l'art.

René ROZON

WASHINGTON

L'AGRANDISSEMENT DU MUSÉE NATIONAL DES ÉTATS-UNIS

Depuis bientôt un an, la capitale américaine s'est enrichie d'un édifice fort important aussi bien sur le plan architectural que sur celui du contenu de sa collection. L'architecte, I. M. Pei, a conçu un édifice de 450 000 pieds carrés sur l'avenue Pennsylvania, entre le Capitole et la Maison Blanche. Un défi à relever, certes. Andrew Mellon avait vu loin, s'étant assuré en 1941, l'édifice de la Galerie Nationale terminé, de se réserver le seul espace disponible, à l'est, pour abriter plus tard une collection d'art moderne.

L'édifice de Pei, de forme triangulaire, avec ses angles tranchants comme des couteaux, reçoit une douceur inattendue du marbre qui lui sert de peau. Les formes, inusitées, ne proviennent pas d'un souci d'originalité mais de l'obligation d'utiliser au maximum le terrain trapézoïdal situé au point de rencontre de l'avenue Pennsylvania et du boulevard Madison qui mènent tous deux au Capitole. Le génie triomphant de Pei et de son équipe et leur énergie calculée à nous présenter ce complexe, là où le néo-classicisme triomphe, est, dans son genre, une réussite magistrale.

A l'intérieur, l'édifice se divise en deux triangles de grandeur et de forme différentes, reliés l'un à l'autre par des diagonales servant de passerelles. Le plus grand triangle renferme le musée proprement dit, alors que le plus petit servira de centre de recherche pour les arts visuels. Cette partie, qui n'est pas encore terminée, réunira une bibliothèque et une salle de lecture et sera aussi importante pour les chercheurs que le musée lui-même.

Le côté spectaculaire du triangle principal nous est rendu sensible par sa hauteur imposante, qui atteint 80 pieds; il est chapeauté d'un plafond de verre de quelque 16 000 pieds carrés, puits de lumière géant auquel est suspendu un mobile de Calder. C'est un tour de force qui mêle le verre, l'acier et le marbre et qui donne l'impression de se trouver à la fois au dehors et en dedans. Des arbres d'une hauteur de vingt pieds, placés à l'instar de tableaux et de sculptures, constituent un remarquable symbole de beauté et d'ambivalence. Des ponts, qui traversent la cour principale à des niveaux différents, conduisent aux diverses salles d'exposition.

Une tapisserie de Joan Miró, haute de trente pieds, et une sculpture voisine d'Isamu Noguchi, d'un poids d'une demi-tonne et d'une hauteur de douze pieds, ne gênent aucunement l'échelle, ces deux œuvres étant parfaitement éclairées et pouvant être vues à distance. Anthony Caro, pour sa part, a exécuté une sculpture d'acier soudé qui repose, à mi-hauteur, sur le bras prolongé d'une des passerelles.

La sculpture de David Smith, trois cercles alignés, conçue à l'extérieur de son atelier de Bolton Landing (New-York), n'a rien perdu de son mouvement et de sa puissance, même en étant placée à l'intérieur d'un espace réduit; le déplacement du spectateur lui sert de mouvement, et cette magistrale sculpture devient alors mobile. Le musicien, James Rosati, devenu sculpteur, nous offre une œuvre ressemblant à un prisme décomposé, à plusieurs facettes, lequel, peint en blanc, adoucit l'effet d'ombre et de lumière. Plus dramatique encore est l'œuvre de Robert Motherwell, suite et fin de son hommage à l'Espagne. Son titre, *Reconciliation Elegy*, l'indique bien. Oeuvre monumentale et qui a le caractère d'une Guernica à qui le temps rendra certainement justice.

Au niveau inférieur, au bout d'un trottoir roulant, est accrochée une tapisserie qui a été exécutée d'après une murale peinte par Jean Arp, en 1920, pour un café de Strasbourg, L'Aubette. La peinture ayant été partiellement détruite, Jean Arp en a exécuté une sérigraphie en 1959. Son intention était d'utiliser plus tard ce carton pour une tapisserie. Sa mort soudaine, survenue en 1966, empêcha la réalisation de ce projet; on commanda donc l'œuvre aux maîtres d'Aubusson.

Dans son atelier d'Hertfordshire, en Angleterre, Henry Moore a conçu une sculpture en bronze de forme organique qui a pris naissance dans l'entourage des éléments naturels, si importants dans l'œuvre du sculpteur anglais, et qui se retrouve aujourd'hui sur la place, à l'entrée du musée, et sert d'introduction à un nombre imposant de chefs-d'œuvre d'hier et d'aujourd'hui.

Toutes ces œuvres, qui ont fait l'objet de commandes spéciales, indiquent bien l'importance et l'orientation nouvelle de ce musée. Les avantages offerts aux chercheurs et à un public grandissant sont mis en valeur par une architecture qui n'a rien à voir avec les musées-entrepôts que l'on construit trop souvent, ainsi que par les œuvres commandées aux plus grands créateurs d'aujourd'hui.

Au programme de la première année figurent trois grandes expositions: *L'Art américain de la première partie du vingtième siècle — Le mouvement expressionnisme abstrait des années 1940-1950; Les Chefs-d'œuvre de Dresde; Aspects du 20e siècle.*

Le nouveau Musée de Washington est à l'échelle du globe: il est vivant et présente de multiples visages.

Antoine BLANCHETTE

4

5

6

7

4. Henri MATISSE
Grande composition aux masques, 1953.
Collage; 139 pces ¼ x 392½.
Washington, National Gallery of Art.

5. Vue intérieure du musée.

6. Sculptures «VOLTRI» 1962,
de David SMITH
présentées au niveau supérieur
du Bâtiment est.

7. I.M. PEI et Associés.
Washington, National Gallery of Art.
Édifice de l'est,
Vue extérieure du Centre de recherches.