

Expositions

Volume 26, Number 104, Fall 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54515ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

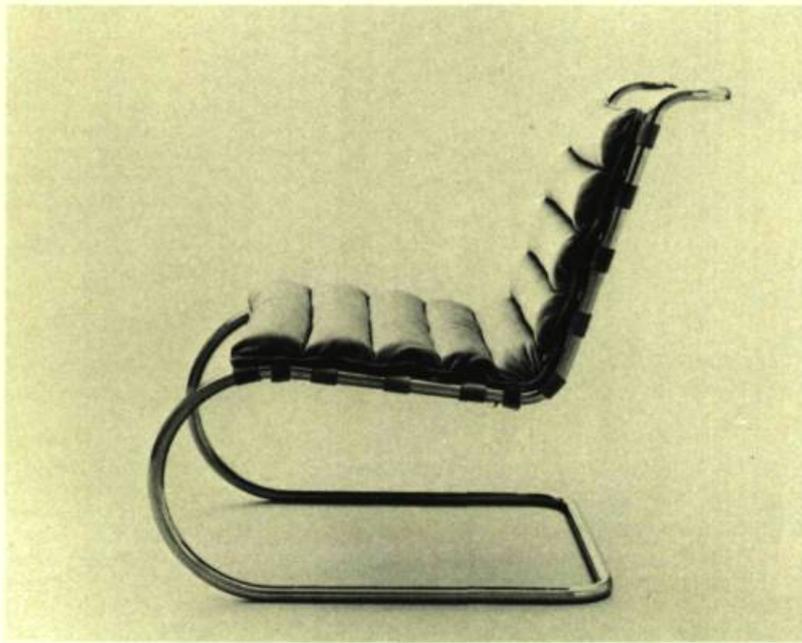
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1981). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 26(104), 67–78.



MIES VAN DER ROHE ENTRE DEUX CHAISES

Contemporain de Mies van der Rohe et proche du Bauhaus, le designer Marcel Breuer, lors d'une balade en bicyclette, en 1925, s'émerveilla devant la ligne de son guidon. C'est ainsi que fut conçue la première chaise d'acier tubulaire, la chaise Wassily dont Mies van der Rohe (1886-1968) s'inspira pour la conception de nombreux fauteuils concrétisant à eux seuls une nouvelle esthétique. Celle de l'âge de la machine. Ce sont ces meubles ainsi que plusieurs dessins et photos s'y rattachant, tirés de la collection du Musée d'Art Moderne de New-York, que nous présentait dernièrement le Musée des Beaux-Arts de Montréal.

Réunis au sein du Bauhaus, fondé en Allemagne en 1919, ces pionniers de l'ar-

chitecture et du design modernes qu'étaient Van der Rohe et Breuer s'étaient donné une noble mission, celle d'enfanter un monde nouveau. On rêvait de transformer le cadre de vie aux exigences modernes. Prônant une *neue Gestaltung*, une nouvelle mise en forme, on s'acharnait à débroussailler les intérieurs bourgeois de l'époque, une jungle domestique inextricable qui, sous la forme de mobilier pseudo-Renaissance ou de lourdes tentures, conspirait à écraser les pièces.

Perfectionnant le principe de Marcel Breuer, Van der Rohe conjuguera austérité et raffinement technique dans la création de ses chaises en porte-à-faux. Basé sur le principe cantilever où un squelette d'acier soutient des sangles de cuir, ces chaises révolutionnèrent le concept même du siège à quatre pattes. «J'ai été le pre-

1. Mies van der ROHE
Reproduction actuelle du fauteuil avec coussin de velours beige, d'après l'original de 1931.

mier à exploiter systématiquement la propriété de ressort du tube d'acier», écrivait-il en 1927 à propos de ses chaises en S. Ces chaises allaient se retrouver à des milliers d'exemplaires à travers le monde en partie à cause de copies légèrement modifiées ou caricaturées. Les chaises originales, du reste, étaient produites en série grâce à des machines au débit élevé. Elles utilisaient le procédé technique des tubes sans fin façonnés à froid. Van der Rohe voulait démocratiquement que sa chaise soit utile au grand public. Elles coûtaient, en marks de l'époque, l'équivalent de soixante dollars d'aujourd'hui. Maintenant fabriquée artisanalement, elles se vendent toujours, mais six fois plus cher.

Grâce, toujours, à cette même volonté «d'harmonisation totale de l'environnement», on doit à Van der Rohe le fameux pavillon allemand à l'Exposition Universelle de Barcelone, en 1929. Il créa à cette occasion la fameuse chaise Barcelona, aujourd'hui un *classique* du design. Cinquante ans après, elle connaît une même grande vogue. Ironie du sort, cette chaise de prestige contraste avec le programme social du Bauhaus où la forme «sans appareil» devait suivre la fonction. C'est un trône moderne qu'on lui avait demandé de dessiner. Il devait servir de reposoir au roi d'Espagne venu visiter ce pavillon à vocation cérémonielle.

Avec la diffusion de la chaise Barcelona, devenue familière dans les immeubles à standing, ainsi que d'autres modèles, le design deviendra un luxe. Par un curieux détournement, son fonctionnalisme et ses lignes épurées serviront à des impératifs de représentation, en renforçant le prestige social du possesseur. Le rêve du «beau pour tous» de ce ténor du design n'avait-il été qu'un idéal généreux?

René VIAU

ALVAR AALTO ET LA FINLANDE

En hommage à l'architecte finlandais Alvar Aalto (1898-1976), le Musée des Beaux-Arts de Montréal accueillait, du 27 février au 5 avril derniers, une exposition majeure organisée par le Musée d'Architecture Moderne d'Helsinki, qui fut présentée par M. Normand Thériault, Conservateur de l'art contemporain au Musée des Beaux-Arts de Montréal.

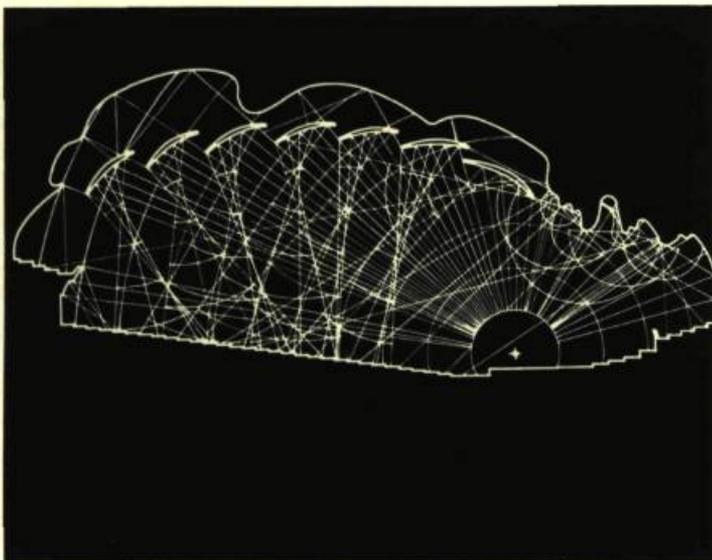
Quatre salles du Musée regroupaient différents aspects de la production de l'artiste: croquis, plans, maquettes et photographies des édifices, dessins et huiles sur toile, meubles ainsi que de grands panneaux reproduisant ses principaux écrits.

Né à Kuortane (Finlande) en 1898, Alvar Aalto fut l'élève de Frasteras et de Lindgren. Dans les années 20, l'architecture est fonctionnelle et se situe parmi les concepts d'internationalisme, de démocratisation, de collectivisme et de théorisation d'un monde «machiniste-produit», monde que le Bau-

haus et Le Corbusier préconisaient. Dès 1921, Alvar Aalto construit sa première maison tandis qu'il est encore étudiant à l'École Technique Supérieure d'Helsinki; un an plus tard, il se rend à Jyväskylä afin d'édifier sa première église. De 1927 à 1933, Aalto voyage en Europe occidentale et en Amérique; il ouvre son premier bureau, en 1928, à Turku (première capitale finlandaise) et travaille auprès des architectes Gunnar Asplund (1885-1940) et Erik Bryggman (1891-1955). C'est le développement de la standardisation, avec ses récents moyens de construction et sa nouvelle conception de l'espace. Aalto participe alors à l'élaboration du langage architectural actuel, lequel fut mis au point vers 1930. C'est à cette date que l'on commence à entendre parler d'Alvar Aalto au delà des frontières finlandaises, grâce à l'édification de l'imprimerie du journal de Turku, dont l'ossature est en béton armé, du Sanatorium de Paimio où l'aspect humain prévaut dans chaque détail et qui fera dire à Siegfried Giedeon, dans *Espace, Temps, Archi-*

ecture, que le Sanatorium de Paimio (1929-1933), le Bauhaus (1926) de Walter Gropius et le projet du Palais de la Société des Nations (1927) de Le Corbusier «sont trois grandes constructions étroitement liées à l'essor de l'architecture moderne.» Avant la guerre, tandis que la Finlande et l'Europe jouissent d'une égale prospérité, Aalto est épris de modernisme et se passionne pour Fernand Léger, Hans Arp et Brancusi. Les meubles réalisés pour le Sanatorium témoignent d'un style particulier qui explore la ligne afin qu'elle soit de plus en plus libre, grâce à l'emploi d'un procédé nouveau permettant de tordre le bois à volonté, sans le casser.

A l'inverse des architectes du Bauhaus ou des idées de Mondrian, Aalto refuse un certain systématisme. Après la guerre finno-soviétique (1939), il est chargé de reconstruire plusieurs villes dont Rovaniemi, chef-lieu de la Laponie, également des usines, des scieries et des quartiers résidentiels avec bois, béton et brique. Sunila (1937-1939) est une usine et un district dont



2. Alvar AALTO

les cités d'habitation sont situées dans des forêts de sapins. En fait, ce qui prime, pour Aalto, c'est que les zones de production et d'habitation forment un tout organique. Ses préoccupations sont en réalité d'un ordre de plus en plus urbaniste; il se soucie de l'emplacement de chaque maison individuelle et respecte la structure du terrain. De 1940 à 1950, son style continue à évoluer; il parvient à unir plafonds et murs par

un jeu sinueux de lignes fluides, composées de bois. En 1950, Aalto craint qu'il n'y ait surrationalisation et que la standardisation étouffe l'homme; il lutte féroce contre celle-ci, qui va jusqu'à stériliser l'homme, contre la technologie et la mécanisation si elles ne sont pas contrôlées davantage. La Maison de la Culture d'Helsinki fut conçue dans cet esprit avec un visage encore plus humain qu'auparavant. Alvar Aalto est,

à cette époque, préoccupé par les problèmes de monumentalité et de forme. L'ensemble de cette construction (47.000 m²) se compose de trois parties volumétriquement distinctes: le bâtiment des bureaux, le groupe des salles de cours et de conférences, et l'auditorium en forme d'éventail, dont l'angle est de 90°. L'aspect asymétrique de la façade extérieure et la texture de l'édifice, constituée d'une conque revêtue de bois et de brique rouge, font du bâtiment une véritable masse monolithique aux courbes variées.

A l'instar des architectes chinois et japonais, on sent, chez Alvar Aalto, un même respect de la nature et une même sensibilité envers les matériaux. Il va sans dire que l'attitude finlandaise à l'égard de la nature en général se caractérise par une douceur qu'on ne retrouve pas ailleurs en Europe. A cause de son climat, de sa faune et de son histoire, la Finlande est un pays distinct, et l'œuvre d'Aalto va dans ce sens, c'est-à-dire dans celui de l'originalité mais, avant tout, dans celui de la vie, comme Aalto la voit, sous une forme qui en assure la continuité. L'exposition a admirablement bien rendu cet effet de continuité qui peut s'associer à un besoin de vouloir se rendre éternel, être un peu comme l'écho de soi-même, à tout jamais; et l'œuvre d'Alvar Aalto, si délicat dans sa démarche, conserve la solidité du roc.

Isabelle LELARGE

OLIVETTI ET LE DESIGN, 1908-1978

Malgré le foule énorme qui se pressait, le soir du vernissage, dans la belle galerie de l'Université du Québec à Montréal, la prodigieuse exposition organisée par Olivetti n'a peut-être pas suscité, dans les médias montréalais, le succès qu'elle a pu avoir lors de son périple à travers toutes les grandes universités nord-américaines.

Nous tenons à souligner non seulement le travail immense que représente une telle exposition, mais aussi le souci constant d'Olivetti, depuis le tout début du siècle jusqu'à ce jour, de sa responsabilité sociale, génératrice d'une haute qualité créatrice dans tous les domaines et véhiculant des valeurs culturelles aussi bien que scientifiques.

Comme le souligne Renzo Zorzi, directeur de la division de Design industriel d'Olivetti, dans la préface du catalogue de l'exposition, les temps et les développements de ce travail sont en partie liés à l'évolution des technologies et, en partie, aux rythmes de croissance de l'entreprise. Il y a des moments où le design occupe la première place, d'autres où les exemples architecturaux se multiplient, d'autres encore où le graphisme de communication caractérise davantage les contacts de l'entreprise avec le public.

C'est à travers une grille historique que l'on suit l'évolution des différentes activités d'Olivetti, dont le patriarche, Camillo, dessina lui-même les modèles de la première machine à écrire M1, vers les années 1910. Dès lors, les machines se multiplièrent ainsi que les ouvriers. En 1928, un bureau de publicité est créé sous la direction du fils aîné de Camillo, Adriano, qui, en 1932, ouvre

aussi un autre bureau à Milan. Une nouvelle machine est dessinée par le designer industriel Aldo Magnelli, probablement en collaboration avec le peintre Alberto Magnelli, son frère. C'est la première machine à écrire portable et elle sera capitale pour le développement de la compagnie. En 1937, Figini et Pollini font les plans de la maison mère d'lvrea, avec façades entièrement vitrées, y ajoutant garderies, jardins et quartier résidentiel complet destiné aux employés. Après la guerre, c'est la grande expansion sur les marchés internationaux; les recherches en graphisme, en design d'intérieur se poursuivent, de même que de nouvelles constructions dont plusieurs camps d'été pour les enfants d'employés, et, à Naples, la très belle usine entourée d'eau conçue par Cosenza, avec maisons, librairies, clinique, . . . Olivetti participe

aussi à tous les salons d'exposition des grandes villes d'Europe et des États-Unis. En 1964, Le Corbusier dessine, pour Roberto Olivetti, le nouveau Centre de recherche électronique où l'on créera de magnifiques machines telles que le minicomputer, le Logos 68 et le Lexikon 82, la machine à écrire électronique portable.

Les activités artistiques et les recherches en design sont de plus en plus nombreuses. Le graphisme se fait remarquer grâce à des artistes comme Franco Bassi, Mario Bellini, Yoshitaro, A. van der Elst, Walter Ballmer, Bonfante, M. Glaser et, bien sûr, le merveilleux Folon; en design d'intérieur, il y a, entre autres, Franco Albini, Helg, G. Aulenti; en design industriel, le remarquable Ettore Sottsass, qui prend la direction du département pendant de nombreuses années. Les recherches sont également



3. Étalage de l'exposition Processus Design Olivetti, 1908-1978, présentée à l'Uqam.

concluantes en typographie, en design d'objets de promotion par exemple, signés Soavi, Folon, Leclerc; en design de meubles. En architecture, Olivetti voulait profiter des connaissances des plus grands architectes, dont Louis Kahn, en Pennsylvanie, Kenzo Tange, à Yokohama et à Tokyo, Richard Meir, en Virginie, James Stubing, près de Londres,...

Les activités culturelles organisées par Olivetti ont permis à beaucoup d'apprécier des expositions très importantes sur les fresques de Florence, l'art précolombien,

les tapisseries égyptiennes, l'art futuriste de Milan et bien d'autres encore. La compagnie s'est également lancée dans la production de films commerciaux, techniques, informatifs, mais aussi culturels, artistiques et historiques (sur l'histoire d'Italie), qui circulent à travers le monde. Olivetti a encouragé, d'autre part, de nombreux photographes, a fait faire des tirages limités de lithographies, de sérigraphies et de gravures de certains de nos artistes contemporains les plus connus, tels que B. Shahn, E. Baj, B. Nicholson, Pomodoro, Delvaux,

Adami, Alechinsky, Hartung, et a fait éditer de magnifiques livres d'art.

Somme toute, cette exposition nous a fait voir le bilan impressionnant d'une compagnie qui allie ses intérêts techniques et économiques à ses intérêts artistiques. C'est certainement une initiative qui était d'avant-garde et qui le demeure encore aujourd'hui; elle manifeste un engagement total et persistant dans beaucoup de secteurs de la vie culturelle et sociale.

Michèle TREMBLAY-GILLON

4. Miljenko HORVAT

L'Équilibre indifférent, 1979.

Acrylique et crayon gras sur toile;

1 m 82 x 1,21.

(Phot. Centre audiovisuel, Université de Montréal)

quelques masses et de quelques tracés noirs qui n'en finissent plus d'évoquer, par leur *saleté* et la rigueur de leur mise en ordre, à la fois des graffiti anonymes et certaines calligraphies japonaises.

Au cours des derniers mois, deux expositions nous ont permis d'apprécier les plus récentes variations de cette écriture. D'abord, au Musée d'Art Contemporain¹, Horvat présentait des tableaux de grand format, parmi lesquels un magnifique polyptyque intitulé *Quatre leçons* qui résumait l'essentiel de sa pensée plastique. Comme cela se produit souvent chez cet autre grand expressionniste qu'est Jacques Hurtubise², la frontière était complètement abolie entre la peinture et le dessin.

En changeant de format, les tracés des petits dessins d'Horvat deviennent des plans opaques et les *saletés*, apparemment involontaires, de larges coulées modulées de gris et de blanc qui créent une tension avec les premiers et enlèvent une part d'austérité à ces propositions. Une tension analogue existe entre l'expressionnisme débridé de certains traits et de certaines taches, et la forte structure — souvent symétrique — qui les intègre et les maintient *toujours* à l'intérieur du rectangle. A ce propos, à une certaine distance, l'extrémité de l'œuvre est bien davantage marquée par tel tracé noir, parallèle à la limite

du cadre, que par cette limite elle-même qui se fond dans la blancheur du mur; ce phénomène était spécialement intéressant dans les deux modules de gauche du polyptyque où il suggérait que les grands signes étaient tracés directement sur le mur... comme de vrais graffiti.

Les œuvres montrées à l'Université Concordia³ prolongeaient et précisaient la présentation du Musée. En effet, non seulement les formats étaient-ils divers, mais les œuvres sur papier racontaient plus explicitement le cheminement plastique de l'artiste et exerçaient même une fonction critique par rapport aux tableaux. On voyait comment ceux-ci *sortaient* des meilleurs dessins et en conservaient, malgré leur longue élaboration, le caractère spontané, comme fulgurant. Cela dit, certaines œuvres sur papier, particulièrement dépouillées, nous sont aussi apparues par elles-mêmes comme un des éléments les plus précieux de l'exposition.

Le répertoire de signes choisi par le peintre a beau paraître aussi inépuisable qu'arbitraire, les organisations qu'il en propose depuis environ vingt-cinq ans donnent de plus en plus l'impression d'être impérieuses. Gageons qu'Horvat est sur la bonne voie⁴.

Gilles DAIGNEAULT

1. Du 6 novembre au 14 décembre 1980.

2. Notamment dans le grand dessin sur toile qu'il présentait à l'exposition *Cent onze dessins du Québec*, en 1976, au Musée d'Art Contemporain.

3. Aux galeries d'art Sir George Williams, du 4 au 23 février 1981.

4. Voir aussi l'article de Georges Bogardi, dans *Vie des Arts*, XXI, 83, p. 31-33.



MILJENKO HORVAT ET L'EMPRISE DES SIGNES

Avec le temps, le langage de Miljenko Horvat devient de plus en plus elliptique. Il ne recourt plus, pour se faire entendre, ni à la figuration, ni à la photographie, ni à des collages divers. Depuis 1976, il joue exclusivement avec les permutations de

DE GRANDES ESPÉRANCES AU MUSÉE McCORD

Le spectateur pouvait se trouver à la fois surpris et amusé par l'étrangeté des œuvres présentées dans une exposition somme toute modeste que le Musée McCord offrait au public montréalais, le printemps dernier. *De grandes espérances*, voilà le titre de cette exposition, organisée par la galerie de l'Université Mount Saint Vincent d'Halifax, qui cherche à démontrer comment l'esthétique du 18^e siècle anglais transparaît dans le traitement du paysage de la Nouvelle-Écosse.

Voilà en effet où se situent la surprise et l'amusement puisque les estampes et aquarelles présentées conviennent à une Nouvelle-Écosse parsemée de pins parasols, de peupliers de Lombardie et de ruines romaines. On y aperçoit un pays déjà



5. George Isham PARKYNS
View of Halifax from George's Island.

hautement civilisé, déjà parfaitement aménagé par une industrielle population, alors que, dans les faits, et au moment de sa colonisation, c'est un pays sauvage qui s'offre à la vue, un pays maritime et nordique avec ses brouillards et ses grisailles. Rien de cela dans la plupart des estampes mais, au contraire, des lumières méditerranéennes, des vallons alpestres, des routes et des boisés du Norfolk et toute la gentillomerie britannique dans les personnages à l'œuvre, du plus simple paysan dans son champ au bourgeois en haut-de-forme.

C'est la vision européenne de la Nouvelle-Ecosse, c'est-à-dire des œuvres qui traitent du site local dans la manière, dans le style italien d'un Lorrain dont la réputation en Angleterre est grande. Or, précisément, plusieurs des œuvres, tout en conservant une *fidélité* topographique locale relative, interprètent le site à la manière du Lorrain, dans une lumière feutrée, dans une mise en scène d'une allégorie à y produire. C'est le cas d'une petite pièce de John E. Woolford, une *Vue des bois, près d'Antigonish*, qui date de 1817.

L'exposition comprend six parties qui s'attachent chacune à relever les esthétiques dans le traitement du paysage à l'intérieur de la période 1749-1848, depuis les débuts de la colonisation anglaise jusqu'aux portes pour ainsi dire de la Confédération canadienne. Chaque période retient les œuvres de trois artistes, ce qui est à notre avis trop peu pour conférer une véritable dimension didactique à l'exposition et pour permettre au public de se faire une idée. L'influence italianisante dans les œuvres n'apparaît qu'aux yeux de l'observateur très avisé et perd donc partiellement de sa valeur parce que insuffisamment

exploitée. On pourrait même aller jusqu'à dire que chaque partie de cette présentation aurait dû faire l'objet d'une exposition en soi, pour peu qu'on l'ait pu développer.

En effet, si on s'arrête à la première section, La première décennie de colonisation britannique, 1749-1759, on remarque que la plupart des estampes ont été réalisées par des cartographes militaires. On retrouve donc, outre des cartes, l'illustration de spécimens de plantes et d'insectes. Or, cette période se résume en quelques estampes sur lesquelles on passe trop rapidement à cause du caractère décousu qu'elles revêtent.

On pourra en dire davantage de la deuxième partie, celle qui, précisément, est consacrée aux topographes, diplômés de la Royal Military Academy, car la période qu'elle couvre, 1763-1807, est non seulement riche en documents, mais en documents pertinents pour illustrer avec un peu plus d'efficacité cette conception européenne du paysage américain, traité par des voyageurs de passage ou des soldats de la garnison qui accumulent les *veduti*, les points de vue d'Halifax à partir des quatre points cardinaux et des tours de la garnison. Car, toutes ces œuvres des débuts de la colonie néo-écossaise n'ont pas été exécutées par les nouveaux habitants, les colons, davantage occupés à tirer de la terre leur maigre subsistance qu'à parcourir le monde, cahier de croquis et crayon à la main.

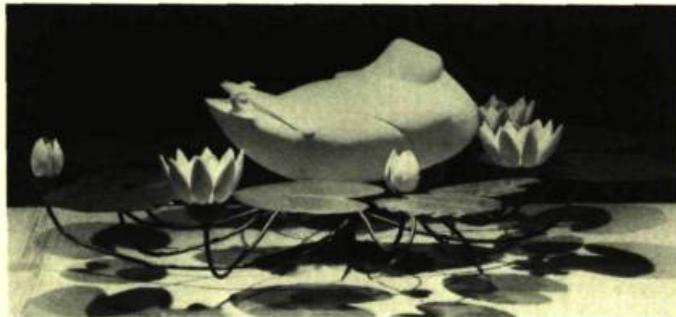
Mais, c'est déjà des troisième et quatrième parties dont il est ici question et où apparaissent, dans la facture des estampes, toute la conception allégorique du paysage. Alors, la Nouvelle-Ecosse appa-

rait parsemée de ruines romaines dans des documents romantiques avant la lettre, des documents qui ne peuvent pas, à toute fin pratique, posséder de valeur ethnographique parce que trop interprétés, trop distordus. Ils sont tout juste bons à tenir un discours sur les manières de considérer les paysages à une époque donnée, peu importe du reste leur localisation.

Les villages piémontais, les vallées toscanes et les lumières vénitiennes font place progressivement, en Angleterre à tout le moins, et dû probablement à l'intérêt croissant suscité par les colonies, à une production pittoresque, une recherche de l'originalité d'un lieu. On voit rapidement apparaître les autochtones dans leur vie quotidienne, leur campement, la chasse, etc., documents aussi peu ethnographiques que les tableaux de Kriehhoff.

Enfin, et comme pour combler un trou, comme pour se donner bonne conscience, mais aussi pour satisfaire un certain chauvinisme, la cinquième partie de l'exposition traite de la contribution féminine dans les arts dits d'agrément. Après avoir dit qu'il ne restait rien des travaux féminins de l'époque, l'exposition en montre néanmoins, et pas du meilleur. Tout à fait superflus dans la perspective d'une vision européenne. La sixième partie, l'occupation culturelle et des parallèles américains, est aussi un supplément à l'exposition puisqu'il s'agit, cette fois, de la vision américaine du paysage et de l'organisation de l'espace, de son aménagement. Cette dernière partie mériterait d'être davantage développée.

Jean-Claude LEBLOND



6. François-Xavier LALANNE *Surtout*, 1978. Biscuit et cuivre. Manufacture Nationale de Sèvres. (Phot. du Musée des Arts Décoratifs de Montréal)

LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

Les experts vous diront que rien ne ressemble plus à une porcelaine de Sèvres... qu'une autre porcelaine produite à la célèbre Manufacture. Si les millésimes sont différents, la qualité reste constante. Souvent imitée et copiée, la porcelaine de Sèvres est pourtant la seule à offrir forme, émail et, surtout, ce fameux bleu et ce non moins fameux or, incomparables. La forme, rigoureuse à l'extrême, appelle un décor riche et scintillant. L'or est brillant, bruni à l'agate. Le bleu est profond, dense. Son éclat et son nappé sont parfaits. La pâte est blanche, translucide et opalescente. La pièce a été tournée à la main, sans défaillance. Le décor en est généreux. Sous l'émail de chaque pièce retournée: une

signature. Ce sont les initiales du tourneur de même que celles de la garnisseuse. A côté de la mention *Doré à Sèvres*, la date du tournassage et la marque de Sèvres qui, constamment remodifiée, surmonte le millésime et les dates de décoration.

Deux cents ans de porcelaine

A Sèvres, la rigueur technique et l'innovation dans la tradition sont, depuis 1740, au service de cet art du feu particulièrement exigeant qu'est la porcelaine. A l'origine de Sèvres, au 18^e siècle, il s'agissait de percer les secrets de la fabrication de cette substance si belle et si énigmatique. Une substance fort en demande que rapportait d'Orient les vaisseaux des grandes compagnies quand elle n'était pas importée de Saxe, dotée d'abondants gisements

de kaolin. Pour enrayer cette importation étrangère et après quelques tentatives infructueuses, une manufacture royale, patronnée par Madame de Pompadour, vit le jour à Sèvres, près de Versailles, en 1756. Sèvres allait devenir en quelque sorte La Mecque de la porcelaine, contribuant à son rayonnement d'une façon tranchante, d'abord en France, puis à travers le monde. Avec la pâte tendre ou artificielle au 18^e siècle et avec l'essor de la pâte dure à la suite de la découverte en 1768 des gisements de kaolin du Limousin, on ne cessera d'expérimenter diverses techniques et diverses formules, souvent jalousement gardées, au service de pièces où priment la continuité et la tradition. A Sèvres, aujourd'hui encore, tout comme autrefois, on fabrique et décore les pièces entièrement à la main. Des pièces dont les modèles et les procédés de fabrication n'ont guère changé depuis leur première fournée, il y a souvent plus d'une centaine d'années. La perfection qu'on y vise est due essentiellement à la haute qualification des personnels techniques de Sèvres. Tourneurs de creux, tourneurs-calibreurs, mouleurs-répareurs, mouleurs en plâtre, couleurs-garnisseurs, émailleurs, peintres-décorateurs, modeleurs, sculpteurs, graveurs en taille-douce, lithographes, monteurs-ciseleurs, poseurs de fond, décalqueurs, fileurs, doreurs, polisseurs, brunisseurs, batteurs de pâtes, préposés aux fours et aux mou-

lins, tous possèdent un métier hors-pair qu'ils pratiquent selon les méthodes d'hier.

Entre la tradition et la création

A travers la fin de l'Ancien Régime, la Révolution, l'Empire, la Restauration, le Second Empire, les Républiques successives, Sèvres offrira une double image. Affirmant certes, par ses constantes rééditions, une continuité de style qui définit sa personnalité propre, Sèvres reflétera néanmoins les époques traversées, grâce à ses créations au goût du jour. Un pied dans la tradition et l'autre dans la création contemporaine. Voilà comment se présente la Manufacture tout au long des quelque 119 pièces qu'ont rassemblées pour les besoins uniques d'une exposition la Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service et l'Association Française d'Action Artistique, qui a apporté son précieux concours. Il s'agissait du premier panorama complet de la porcelaine de Sèvres à voyager en Amérique. A Montréal, l'exposition était présentée au Musée des Arts Décoratifs, au printemps dernier.

Constituée d'objets datant de 1740 à nos jours, l'exposition illustre le double aspect de la Manufacture: lieu vivant consacré à la reproduction et la diffusion d'un patrimoine incomparable et centre de recherche sur la porcelaine.

L'exposition s'ouvrait chronologiquement avec 26 pièces du 18^e siècle comprenant un gobelet et une soucoupe exécutés pour la laiterie de Rambouillet. Ces pièces furent offertes à Marie-Antoinette par Louis XVI. On y voyait également un pot à huile et

un plateau conçu pour Talleyrand. Les huit pièces du Premier Empire et de la Restauration englobaient une plaque polychrome très remarquable. L'exposition comptait, en outre, onze pièces de la Deuxième et de la Troisième République (1847-1897), douze pièces somptueuses et organiques de l'Art Nouveau et huit pièces, amusantes, de l'Art Déco. Voilà pour ce patrimoine scintillant qu'apprécieraient les connaisseurs!

Sèvres contemporaine

Côté créations contemporaines, que de surprises! Sèvres, héritière du passé, vit pourtant avec son temps. Dans les mains d'artistes et d'artisans d'aujourd'hui, la porcelaine n'a pas dit son dernier mot. Elle ne cesse d'y être travaillée à côté des modèles traditionnels. Ici l'assiette se faisait support pour le décor des peintres d'aujourd'hui: Agam, Alechinsky, Guitet, Seuphor, Mathieu, Downing, Poliakoff, Geneviève Assé... et Calder, sans oublier l'aérien et envoûtant report lithographique de Zao Wou-ki. Archéologues de l'instant, Anne et Patrick Poirier ont su évoquer, à partir d'un surtout napoléonien remodelé, une sorte de caprice baroque. Leurs *Ruines d'Égypte* en porcelaine font se heurter la beauté du poli et la soigneuse disposition — quasi pâtissière — de l'agencement au paradoxe et à l'ironie du thème.

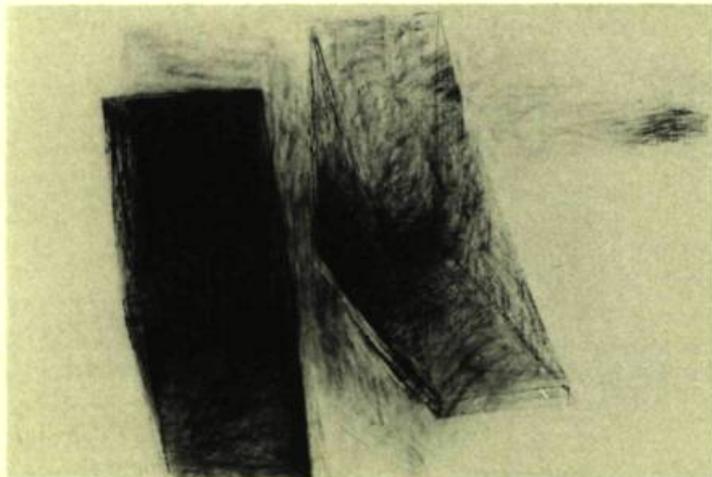
En objets d'art, la porcelaine se faisait plastique et inhabituelle avec George Jeanclous, originale et fonctionnelle avec le vase à fleurs de Jean-Pierre Blanzat et François Combout ou le jeu d'échecs de Jean-Claude Fein. Elle se faisait, ailleurs,

trompe-l'œil avec le précieux surtout aux nénuphars de Jean-François Lalanne, singulière chez Fiorini, Filhos, Hajdu, Vieillard, Piza, ... étonnante avec l'*Anneau de Moebius* de Jean Dewasne, simple et élégante avec Jean-Michel Meurice et Alice Penalba. Dans ses gobelets ultra-raffinés, France Franck allie la finesse du biscuit gravé au charme subtil du céladon.

Une coupe inédite

Le Musée des Arts Décoratifs, lors de la tenue de l'exposition de Montréal, a ajouté à cette présentation exceptionnelle une coupe réalisée à Sèvres, en 1980, par le sculpteur montréalais Louis Gosselin. Depuis trois ans, Louis Gosselin est invité à poursuivre des recherches à la Manufacture Nationale de Sèvres. Plus que tout autre, peut-être, cet artiste inventif a voulu exprimer les qualités intrinsèques de cette matière qui le hante. Avant que ne soit apposée sur sa coupe, délicieusement aquatique et vibrante, la fameuse inscription *Sèvres*, Gosselin a vécu, en trois ans de recherches, une aventure précieuse. Une aventure qui a pris, par moments, l'allure d'une errance. Tout au long de son séjour, Gosselin a tâché de ne pas se faire envahir par le poids d'une tradition omniprésente. Le résultat: des pièces comme cette coupe où, pour lui-même, il réinvente la porcelaine.

René VIAU



7. Betty GOODWIN
Half-passage, 1981.
Fusain, pastel, crayon;
73 cm 6 x 101,6.

BETTY GOODWIN, OU LA DYNAMIQUE DU GESTE

La sensibilité au dessin, dont la pratique fut longtemps refoulée derrière celle de la peinture, correspond sans nul doute à une redécouverte des intentions du créateur. Déjà, au début du vingtième siècle, les artistes qui ne se souciaient plus des limites entre art majeur et art mineur, utilisaient le support-papier comme un lieu autonome totalement adapté à des projections plus spontanées. Ce qui était appelé jusqu'au milieu du 19^e siècle une ébauche, geste qui allait servir plus tard de matière originale pour une œuvre subséquente, deve-

nait un travail original tant ce résultat démontrait des qualités expressives qui perdaient souvent de leur sens lorsqu'elles étaient réexaminées dans le but de faire œuvre. En rejetant l'idée que seule la production longtemps travaillée équivalait à un contenu hautement signifiant, ces artistes, par le biais d'une pratique refoulée, devaient nous amener à découvrir qu'en transformant l'attitude créatrice vis-à-vis le support, on se trouvait à subvertir les acquis de la perception.

La dernière exposition des dessins de Betty Goodwin à la Galerie France Morin se situe dans la continuité de cette attitude quoique certains d'entre eux réfèrent à des

projets déjà réalisés (projet de la rue Mentana, participation à la Galerie Nationale du Canada à *Pluralités* et le travail pour Artpark) ou à réaliser (l'exposition de Berlin). Malgré les références à l'objet, un objet qui en découlerait ou le devancerait, l'œuvre dessinée acquiert valeur d'autonomie: l'artiste utilise le fusain en tant que matière organique, ce sur quoi les textures nous renseignent, tandis que les adjonctions d'autres supports au support-papier de départ nous font constater la force énergétique du geste. Le débordement hors de la surface est rappelé formellement par la position des motifs qui tendent à sortir d'une lecture à centralisation interne vers les bordures périphériques, ce qui indique que l'artiste tire parti du dessin parce qu'il permet une malléabilité optimale, quasi instantanée (plus que les bâches des années précédentes, la gravure — la série des *Vest* — et les installations plus récentes).

Les dessins de 1977-1979 évoquent l'impact causé par la prégnance de la forme tridimensionnelle à l'égard de son report sur une surface plane dont l'emplacement du motif, en gravité, nous remémore la situation d'origine. Le décentrement de celui-ci questionne l'espace perspectiviste conventionnel comme si le mouvement des traits qui s'accumulent proposait une analyse plus subjective fondée sur l'association du symbole à son référent.

Les dessins de 1977-1980 réaffirment les fondements symboliques du cheminement de l'artiste, non seulement par l'ordon-

nance des zones sombres sur le papier vierge, mais encore en amplifiant la lecture radiante des formes représentées. Ainsi le sujet inspirant s'agglutine à une réalité plus globale où les termes d'ébauche préparatoire ou d'esquisse mémorielle deviennent illusoires tant le regardeur a conscience que l'auteur joue sur la fiction de cette démarche.

Les dessins de 1981 poursuivent avec logique cette volonté des années antérieures en juxtaposant parallèlement deux feuilles de papier: l'intuition métaphorique est devenue une réalité. L'intérêt s'accen-

tue par le fait que l'auteur a recours à cette relation seulement si le débordement du geste hors de la surface nécessite l'addition d'un nouveau support.

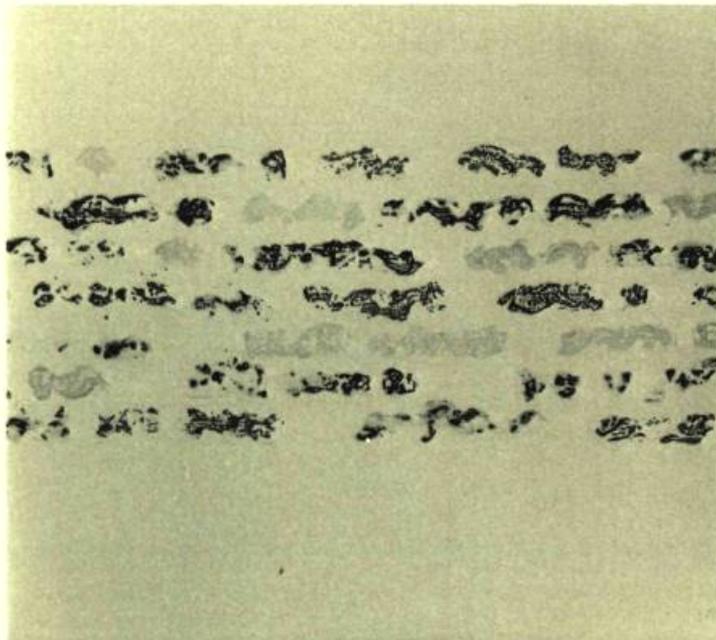
Le point étonnant réside dans l'introduction de la couleur — vert, marron — dont le traitement réactive la portée linéaire des plans, ce qui révèle encore là le paradoxe d'une telle aventure. C'est en refaisant la trajectoire des tracés discontinus vis-à-vis un contour continu, que le regardeur a nettement l'impression que la profondeur de champ s'aplatit. Aussi la disposition frontale des formes fermées inscrit-elle la

prééminence de la vue synthétique tandis que la vue analytique s'effectue en fonction des éléments qui ont tendance à fuir le cadre et les liens associatifs avec des formes connues.

L'exposition des dessins récents de Betty Goodwin dicte alors que le dessin est l'esquisse symbolique d'un lieu imaginaire dont la répétition de la même forme ou de formes similaires correspond à un fragment, ce passage *arrêté* définissant l'une des spécificités du médium.

Jean TOURANGEAU

QUÉBEC



8. Judit REIGL
Espaces entre deux mouvements, 1980
(détail). Acrylique et glycérophthalique sur toile.
195 cm x 300.
Coll. Galerie Jolliet.
(Phot. Agnès Rodier)

L'ART CRITIQUÉ S'AFFIRME

Il apparaît que deux courants marquants se développent actuellement au Québec au sein de la peinture non représentative: le premier est fondé sur un langage où l'écriture verbale acquiert la valeur de symbole en regard des gestes peints qui la transforment tandis que le second répète, selon une composition en *all-over*, la leçon de la planéité de la surface inaugurée par la pensée formaliste. Sans généraliser autant, un autre courant a surgi: une sorte d'entre-deux, pourrait-on dire. Cet entre-deux, né du premier courant ou du second, travaille autant la couleur que la forme, ce qui est son principal intérêt.

Les récents travaux de Judit Reigl, présentés à la Galerie Jolliet, manifestent cette volonté d'unir les couleurs et les formes en une sorte de mouvement similaire où l'œil ne peut départager les énergies de chacune. En donnant à voir explicitement le mouvement de la brosse selon un trajet horizontal situé aux pans supérieurs et inférieurs de la toile, notre attention se porte d'abord vers les transformations survenues sur le support. Le halo autour de la tache indique comment l'artiste se sert des effets causés par les rapports entre les matériaux en questionnant le dilemme fond/forme. Par l'accentuation des gestes du corps en entier sur la toile vis-à-vis un format dont l'échelle tend à

la démesure, une singularité optimale se projette dans cet espace où le fait de porter trace correspond au désir fondamental de l'artiste.

Cet entre-deux semble donc prendre forme autant à Québec qu'au Québec, en Europe comme en Amérique. Lorsque la Galerie Jolliet défend une telle manière esthétique, elle s'inscrit dans l'histoire en montrant des productions qui poursuivent logiquement les substrats sociaux qui découlent de tels messages. Ceci ne doit pas colmater une idéologie divergente qui s'incarne à travers des propositions tridimensionnelles, objets ou installations, nées d'un bagage historique dont les origines interrogeaient la nature de l'objet d'art.

En ce sens, les dernières œuvres de Cyril Reade (galerie de l'École des Arts Visuels) sont revêtues d'une atmosphère quasi mystérieuse, contredite cependant par l'obligation à laquelle le regardeur est contraint: le parcours physique qui nous force à une vue plus analytique. Dans un premier temps, l'œuvre bouche l'espace que nous sommes invités à traverser par l'utilisation de miroirs et de papiers tendus placés face à face. Dans un second temps, le face à face est détourné au moyen de la manipulation d'éléments plus quotidiens selon un espace réversible. Dans un troisième temps, le retournement du processus de construction de l'installation est consacré

par la disposition plus symbolique des formes. On s'aperçoit ici que la succession temporelle échafaude le plan de lecture de l'œuvre dont les éléments matériels se transforment à mesure que nous évoluons dans l'espace réel où est placée l'installation. La tension initiale provoquée par notre présence dans les miroirs s'évacue lorsque ceux-ci, en dernier lieu, sont cassés; ce geste nous laissant sur un espace totalement ouvert.

Les préoccupations de Suzanne Martel (La Chambre Blanche) jouent davantage sur la nuance qui existe entre les surfaces bidimensionnelles et les objets tridimensionnels. Ainsi ses dessins évoquent-ils comme l'idée de formes prises dans la nature, mais dont le traitement excellerait à les rendre moins référentielles. Pour leur part, les objets tendent davantage à inscrire leur charge référentielle comme s'ils figuraient un environnement concret, urbain ou naturel. La transformation qui intervient par la suite s'établit au moyen de l'image générale qui se dégage de l'objet, soit en uniformisant le rendu des matériaux, soit en amplifiant les liens symboliques des caractéristiques formelles. L'étude porte en ce cas sur la tension des éléments entre eux ou sur l'illusion de cette tension. Le rapport nature/culture dévie des règles conventionnelles grâce à l'emploi de matières éphémères ou fragiles, et ceci vers une analyse des actes humains: ce qui en reste réellement avec le temps et ce dont la mémoire collective en conserve.

Il apparaît par conséquent que les artistes, qui travaillent cet *entre-deux*, élaborent un discours basé sur le processus de transformation de l'objet qui vise à installer en dernier lieu la fonction symbolique de l'objet d'art. Plus la matérialité est déviée de son rôle de support, plus nous assistons à une mise en déroute des conventions picturales ou sculpturales, ce qui équivaut à une critique plus affirmée de l'art. Les galeries non commerciales nous prouvent encore là l'intérêt de leur démarche: rejeter les acquis afin de *déboucher* sur un espace imaginaire totalement ouvert.

Jean TOURANGEAU

LA LITHOGRAPHIE EN QUESTION

La possibilité de multiplier rapidement une image dessinée au gras sur une pierre lithographique avait séduit l'Europe dès l'invention du procédé par Senefelder en 1796. Nous avons vu à l'exposition organisée par W. McAllister Johnson à Kingston en 1977¹, la place importante faite en France à la lithographie qui, dès 1817, obtenait une section au Salon.

Cette fois, tout en mettant à jour une abondante production, Douglas Druick souligne les déconvenues de la lithographie dans une succession de regains et de déboires, et en énumère les concurrents: burin, eau-forte, gillotage (impression en relief) et, surtout, la toute jeune photographie et les dérivés mêmes de la lithographie, la chromolithographie et la photographie².

L'exposition s'ouvre sur une quinzaine d'énoncés contradictoires, une sorte de fortune critique, tirés des journaux et des revues de la deuxième moitié du 19^e siècle et qui illustrent jusqu'à l'absurde les divergences d'opinion sur la fonction, la place et la qualité de la lithographie: «La lithographie est morte!» (R. de Los Rios, *Le Dessin*, 1885); «La lithographie n'est pas morte. Non, elle vit.» (Joseph Gayda, *L'Artiste*, 1885.)

Pour le plus grand nombre, elle est techniquement limitée et confinée à un art de reproduction destiné au commerce, au goût populaire, aux ignorants, aux dépourvus. Pour d'autres, elle est un art original véritable, intimement lié à celui du dessin (grâce au papier report) réservé à une élite de connaisseurs et de nantis sensibles à l'art d'avant-garde.

Le débat, toujours actuel, au Québec comme ailleurs, s'articule autour de la question du «fait main» et, déjà, on distingue gravure originale, gravure de traduction et gravure de reproduction. Curieusement, c'est la gravure de reproduction qui est la plus prisée; c'est à elle qu'on reconnaît les plus grands mérites. On trouve bien quelques peintres qui font des lithographies originales mais ils restent des exceptions, peu appréciées, et s'expriment presque tous sur le mode romantique (Gustave Doré, Alphonse Legros, Rodolphe Bresdin). Pendant la première moitié du 19^e siècle, la lithographie occupe donc une place importante dans le domaine de la multiplication des images mais, très tôt, elle souffre de la concurrence des techniques traditionnelles de la gravure. Malgré l'accord unanime de la critique et du public à propos de l'utilisation du papier à report pour reproduire les dessins, par exemple ceux de Delacroix et de Corot, la préférence va toujours au burin. Lorsqu'il s'agit de reproduire des paysages et des monuments dans les si populaires *voyages*, ou encore des portraits, que les clients désirent de plus en plus ressemblants, la lithographie doit petit à petit céder la place à la photographie puis à la photolithographie. Vers 1830, le daguerréotype, qui permet de ne produire qu'une image à la fois, reste coûteux et ne constitue pas un rival sérieux à la lithographie, jusqu'à l'invention du négatif photographique, à la fin des années quarante. C'est alors plutôt le burin qui a l'étonnante réputation de grande fidélité à l'original (l'exemple de *L'Enlèvement de Psyché* de

Prud'hon gravé par Müller et lithographié par Aubry-Lecomte témoignerait plutôt du contraire, la lithographie étant plus apte à rendre les valeurs et les subtilités du clair-obscur si caractéristique de cet artiste). Plus tard, l'eau-forte sera remise à l'honneur dans les années soixante avec la fondation de la Société des Aquafortistes en 1862.

Quant à l'illustration et à la diffusion des événements de l'actualité, la gravure sur bois, interprétée d'après des photographies ou des lithographies, est réservée à la presse populaire mais la lithographie reste

reproduction commerciale servile, de plus en plus réclamé par le public après l'exposition universelle de 1867, mais dénoncé par les critiques d'art qui s'élèvent contre le mauvais goût et contre l'opacité et la lourdeur des couleurs. D'autres inventions, comme la presse à vapeur et la presse mécanique, stimulent cette industrie bientôt synonyme de vulgarité et d'insignifiance (elle sera finalement exclue du Salon en 1891) jusqu'au jour où Jules Chéret se mettra à créer des affiches d'un grand intérêt artistique aussi bien que commercial pour un *musée de la rue*, accessible, popu-



9. Jules CHÉRET
Pantomimes lumineuses,
1898. Lithographie;
123 cm x 88,4.

le médium le plus important car, mieux que la photographie, encore limitée techniquement, elle permet de rendre compte globalement des faits racontés. Les nombreuses œuvres exposées, photographées aussi bien que lithographées ou autres gravures, permettent de vérifier de près des affirmations précises et surtout très neuves, tout en faisant revivre les faits historiques qui ont secoué la France, de 1830 à la Commune de 1871, en passant par la Deuxième République et le Second Empire de Napoléon III: rares et émouvants documents, valables à tous égards.

L'exposition jette ensuite un regard minutieux sur la chromolithographie. Procédé d'impression en couleur inventé en 1836 par Engelmann dans un but de création artistique, la chromolithographie, terme devenu péjoratif, dégénère en un art de

laire, démocratique et générateur de bon goût. Initiateur du regain d'intérêt pour la lithographie durant les vingt dernières années du siècle, il sera suivi d'artistes de grand calibre comme Toulouse-Lautrec, Grasset, Mucha, Steinlen. Dans un autre registre, Degas, Fantin-Latour, Redon, Gauguin, Bernard, Pissarro, Forain, Vallotton, participeront aux expositions des peintres-graveurs à partir de 1889. Ces expositions furent les témoins de la diversité des styles et des écoles ainsi que des expériences de la lithographie (la lithographie au lavis avait valu à Maurou la première médaille jamais donnée à un lithographe) et du papier à report. Ces vingt années couvrent la section la plus abondante et, sans doute, la plus attrayante de l'exposition. On insiste sur le caractère didactique de la lithographie, considérée, semble-t-il, par les criti-

ques et les politiciens comme un outil de propagande nationaliste, moralisatrice et esthétique. Le plein développement des procédés photomécaniques ayant rendu caduque la lithographie de reproduction, l'originalité de l'artiste fut enfin placée au-dessus de tout, ce qui favorisa la renaissance de la lithographie qui fut officiellement établie en 1895. C'est alors que dans l'esprit nationaliste revancharde d'après 1870, les Français devançant d'un an le Centenaire de la lithographie seulement pour précéder les Allemands et clamer qu'en dépit de ses origines allemandes la lithographie était surtout française! Mais, à nouveau, et malgré les efforts de certains éditeurs comme Volland, Maier-Graefe et Verneau, et de revues comme *L'Estampe originale* ou *L'Épreuve*, la renaissance fait long feu et on connaît les écueils, combattus de nos jours par nos graveurs, de la traduction lithographique par un imprimeur-lithographe de maquettes fournies par un artiste, ou encore, la reproduction pure et simple d'œuvres par des procédés photomécaniques, sans oublier la notion de la belle épreuve, sur papier fin, à tirage limité,

qui distingue l'édition courante de l'édition de luxe. Ces procédés lucratifs suscitèrent scepticisme et méfiance, néfastes à la vitalité de la lithographie qui redescendit pour longtemps au purgatoire.

Exceptionnelle par ses qualités didactiques et artistiques, cette exposition provoque tout de même un agacement: pourquoi n'avoir pas publié ces recherches dans un catalogue? Et on apprend que les coupures de budget n'ont pas permis de publier le résultat de cinq ans de travail du conservateur responsable de l'exposition, Douglas Druick, et de son collaborateur Peter Zegers.

La visiteur le moins intéressé aura consacré plusieurs heures, sinon plusieurs jours, à regarder ce trésor immense et inédit, tiré en grande partie du fonds assez récent de gravures et de photographies de la Galerie Nationale. Il aura lu avec profit les informations, déjà substantielles, des cinquante-deux panneaux qui accompagnent et éclairent les quelque 700 documents. A elles seules, les étiquettes fort détaillées qui flanquent chaque œuvre méritent une publication (les expositions où

elles ont paru au 19^e siècle y sont toutes indiquées). Mais, privé de la lecture attentive qui seule permet la réflexion et le retour nécessaire sur des problèmes posés dans ce nouvel éclairage, le visiteur regrettera l'absence d'un outil de travail qui lui aurait sans doute fourni des précisions utiles sur certaines techniques forcément décrites de façon sommaire dans les panneaux: par exemple, les modalités du report sur zinc dans la technique du gillotage n'apparaissent pas ici avec la plus grande évidence non plus que tous les recouplements des facteurs techniques, artistiques et économiques qui ont marqué le sort de la lithographie en France, dans la deuxième partie du 19^e siècle.

1. W. McAllister Johnson, *French Lithography: the Restoration Salons 1817-1824*. Kingston, Agnes Etherington Centre, 1977.

2. Voir le catalogue de l'exposition *La Pierre parle — La lithographie en France, 1848-1900*. Elle est montrée à: Ottawa, Galerie Nationale, 1 mai - 14 juin 1981; Montréal, Musée des Beaux-Arts, 9 juillet - 16 août; Musée de Windsor, 13 sept. - 15 oct. 1981.

Claudette HOULD

TORONTO

LE TRIPLE MIROIR DE PIERRE GAUVREAU

Les visiteurs ont dû prendre du recul pour examiner attentivement *Avez-vous vu tout ce que nous avons vu?*¹, le plus grand des tableaux que Pierre Gauvreau a exposés à la Galerie Gilles Saint-Pierre, de Montréal. Le même titre a d'abord été utilisé par les artistes de la Renaissance qui poursuivirent la recherche de Léonard de Vinci sur l'anamorphose afin de créer des paysages délibérément abstraits, composés de volutes allongées et de formes bizarres, qui révélaient, selon qu'on les regardait alternativement de la droite ou de la gauche, sous un angle rasant, portraits d'empereurs et scènes de bataille. Jeu de perception, images cachées, la perspective curieuse prospère dans l'Europe du 17^e siècle et produit chez le spectateur de l'époque un effet identique à celui de la peinture abstraite contemporaine sur l'observateur qui essaie de déchiffrer la signification d'une image suggérée par un titre allusif.

Tout comme au début de sa carrière, où il choisissait pour ses œuvres des titres allant du factuel au poétique et de l'humoristique à l'incongru, Gauvreau se tient toujours dans la lignée des peintres surréalistes et symbolistes du 20^e siècle. Lorsqu'en mars 1978, après une longue absence de la scène artistique, il présente sa première exposition d'œuvres récentes à la Galerie Gilles Corbeil, ses titres comportent une note symbolique qui lie les messages verbaux aux éclats fulgurants de couleur et de forme et invite le spectateur québécois à s'identifier au sens de son terroir. Des titres tels que *La Corriveau est en retard à soir*, *Les Fleurs de la Sainte-Enfance* et *Faire pipi dans la Chaudière*, entre autres, s'avèrent impossibles à traduire dans une autre langue sans perdre l'association d'idées initiale.

Avec *Avez-vous vu tout ce que nous avons vu?*, l'artiste, cette fois-ci, lance au public et à la critique une question de nature différente: «Avoir tout vu» suggère que

10. Pierre GAUVREAU
Compartiment des non-lumeurs;
Five o'clock Mary.
(Photos Basil Zarov)



l'on a visité Kingston et Toronto, où d'importantes expositions particulières tiraient tout juste sur leur fin lorsque s'ouvre celle de Montréal.

En effet, en moins d'un mois, Gauvreau remporte un succès considérable dans trois galeries — qui lui sont trois miroirs — situées dans des villes distinctes. Au même moment, Gauvreau, le dramaturge, regarde *Le Temps d'une paix* atteindre une conclusion intermédiaire. Donc, «Avoir tout vu» suggère également que l'on connaît ce feuilleton hebdomadaire, présenté à la chaîne CBC de Radio-Canada, dans lequel l'auteur fait montre d'une connaissance approfondie de la vie rurale du Québec des années vingt.

Le printemps dernier², le Centre d'art Agnes Etherington de la Queen's University de Kingston rendait hommage aux premières œuvres de Gauvreau. *The First Decade, 1944-1954*, mettait en lumière des tableaux provenant de certaines collections privées qui n'avaient encore jamais été exposés. Le

choix éclairé fait par la conservatrice invitée Karen Wilkin de vingt-neuf peintures à l'huile sur toile, sur carton entoilé et sur panneau ainsi que de vingt dessins et gouaches, illustre de façon frappante ce que Borduas, au cours d'une conversation avec Gilles Corbeil, à Paris, appelait: «la qualité remarquable de Pierre Gauvreau de rester continuellement ouvert... Il n'est jamais fermé, il ne connaît aucune réticence. Il est très libre de sa pensée.»

Face au besoin d'un renouveau dans l'art, besoin particulièrement ressenti par les artistes au cours des années soixante, Gauvreau cesse de peindre. Il évite ainsi à son imagination de dégénérer en vaine rhétorique. En tant qu'œuvre en soi, sa «première décennie» y gagne énormément du fait qu'elle demeure une entité libre de limites artificiellement imposées. Chez Gauvreau, toute fin est un commencement, le renouveau étant une nécessité des plus précieuses à la vie et à la création.

Entre l'exposition de Kingston et l'actua-

lité des œuvres de 1980 exposées à la Galerie Dresdner, de Toronto, et à la Galerie Gilles Corbeil, de Montréal³, il y a un pas de géant. Aujourd'hui, le peintre nous livre une vision plus éblouissante des choses qu'il a vues et gravées dans sa mémoire, des choses que son imagination a recréées avec une grande maîtrise des potentialités de la découverte graduelle. Pour la pre-

mière fois, apparaissent dans son œuvre des zones de couleur mate quelquefois traitées en hard-edge, des motifs *cloisonnés*; pour la première fois aussi, dans certaines compositions, on trouve une progression plus structurée des champs locaux de tension. Enfin, l'adjonction d'éléments en papier peint annonce un domaine entièrement nouveau que Gauvreau commence

à explorer avec une technique qui lui est nouvelle.

1. Acrylique sur quatre panneaux de bois mesurant en tout 2 m 44 sur 4,88.
2. Du 1^{er} mars au 5 avril 1981.
3. Du 14 mars au 2 avril et du 2 avril au 3 mai 1981 respectivement.

Helen DUFFY

(Traduction de Diane Petit-Pas)



11. Jock MACDONALD
Slumber Deep, 1957.
Huile et lucite;
121 cm x 135,3.
Musée de l'Ontario.

tures à l'huile et aquarelles, et elle a rédigé le catalogue, un document qui aide à voir clairement l'évolution des temps d'opération du peintre.

Né en Écosse en 1897, Macdonald est venu s'établir au Canada en 1926. Il était déjà bien au courant de la révolution visuelle qui secouait l'Europe. A Vancouver, comme directeur de la section du Design à l'École des Arts Décoratifs et des Arts Appliqués, il devient l'ami de Fred Varley, et ses premières expériences dans le langage plastique abstrait et automatiste datent de cette époque. En 1947, on le retrouve comme professeur à l'Ontario College of Art et l'on compte parmi ses élèves Rick Gorman, William Ronald, Henri van Bentum, David Blackwood, Dennis Burton, Terry Cosgrove, Alexandre Luke, Hugh Mackenzie, Douglas Morton, Walter Redinger, Lois Stein et Gris Weisman.

En 1953, il fait partie du groupe d'avant-garde formé par William Ronald. Vient

ensuite, en 1954, une longue tournée européenne au cours de laquelle il rencontre Jean Dubuffet, qui sympathise avec le créateur nord-américain et apprécie tout particulièrement ses aquarelles. A son retour, Jock Macdonald a donné sa pleine mesure pendant les brèves années qu'il lui restait à vivre. Il est mort à Toronto, le 3 décembre 1960.

«Doter l'homme de nouveaux mythes et de nouvelles mystiques et révéler, en nombre infini, des aspects insoupçonnés des choses et des valeurs qu'on ignorait»², il semble que Jock Macdonald, dans l'esprit même de Dubuffet, ait cherché à donner à sa tâche passionnante une signification autre que la fabrication d'images en couleur.

Il faut souligner que cette belle exposition a pu être organisée grâce à l'assistance financière du Conseil des Arts du Canada et de Téléglobe-Canada.

1. Du 4 avril au 5 mai.
2. Cf. Jean Dubuffet, *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Paris, Éd. Gallimard, 1973. Page 73.

Andrée PARADIS

UN EXPLORATEUR DU MONDE PHYSIQUE

Un créateur et un pur, tel fut Jock Macdonald, qui a marqué une génération de peintres expressionnistes abstraits. Le Musée de l'Ontario lui a consacré une rétrospective¹ et a invité Joyce Zemans, directrice du Département des Arts Visuels de l'Université York, à en être le conservateur. Joyce Zemans a mis plus de deux ans pour réunir les œuvres, cent cinquante-huit pein-

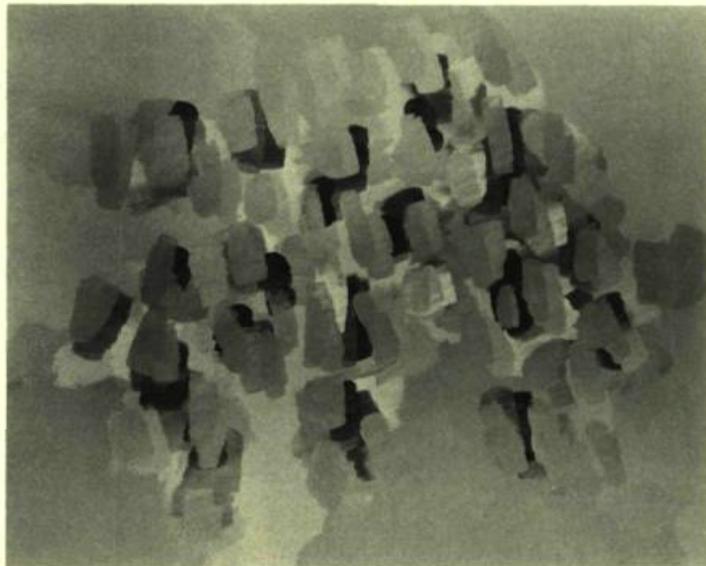
HULL

LA PURE SENSUALITÉ DE MARCEL BARBEAU

Les écrans qui se posent entre nous et l'œuvre d'art sont souvent ceux de la volonté de comprendre cérébralement ce qui a été donné en pure concordance avec un réel perçu intuitivement. De multiples inhibitions dont nous ne soupçonnons pas l'existence nous empêchent de vivre certaines expériences, entre autres l'expérience de la peinture. Marcel Barbeau dit parfois de sa peinture que les gens «ne la voient pas». Cette volonté de comprendre, que l'artiste assimile à la volonté telle que définie par Nietzsche, celle qui se présente comme un handicap à un degré élevé de connaissance intuitive, doit être bannie tant dans la démarche de l'artiste que dans celle du spectateur. «Mais pour être le créateur», écrit Nietzsche, il est besoin de peine et de force métamorphoses. Oui certes en votre vie il faut que maintes fois amèrement mouriez, ô vous les créateurs!»¹. La peinture est difficile, «les chemins sont simples, mais longs» nous confie l'artiste.

Pour remonter un seul instant aux origines, demandons à Marcel Barbeau quelle a été l'étincelle qui lui a permis la découverte de l'art, le premier contact? «Borduas. C'est Borduas». Le premier choc a donc été possible par le biais d'un autre artiste, celui-là même qui s'est battu contre toute formule académique en faveur de la

12. Marcel BARBEAU
Kamouraska, 1980.
Acrylique sur toile;
76 cm 2 x 91,5.



découverte intégrale du moi subjectif créateur. Le premier automatisme a été expression, en réaction totale contre les formules académiques d'alors. L'automatisme actuel de Barbeau est aujourd'hui non plus lutte mais joie, la permission de ce nouvel être étant tout juste acquise. C'est *maintenant* que Marcel Barbeau dit qu'il commence à peindre.

Si l'on compare *Le Retour de la belle inconnue*, 1981 (38 pouces sur 48) à *Julie la rousse*, 1979 (32 sur 40)², non seulement on ne retrouve plus les réseaux de lignes qui ont caractérisé la production des dernières années jusqu'en 1979, mais la palette de l'artiste s'est complètement renouvelée, adoucie, a délaissé les pourpres pour les bleus et les roses tendres, déjà

cependant annoncés dans des œuvres comme *Aux doux pays du sourire*, de 1979. Dans *Julie la rousse*, les réseaux très fins de couleurs forment de fines dentelles qui confèrent à cette œuvre une douceur toute nouvelle par rapport à la violence de toiles à peine ses aînées. Dans les toiles exposées à la Galerie Gilles Corbeil, à Montréal³, l'espace dans le tableau se distend encore, les formes, solides, tendent vers la disparition, vers un fond à peine perçu comme tel.

Une sorte d'expansion remplace l'éclatement. Le fluide, le léger, l'évanescence, le rose, le bleu clair, remplacent la matière, le concret, la ligne, le rouge, le bleu encre. Le caractère bidimensionnel du tableau, qui a la force du mur, est fortement affirmé. C'est comme si les sons aigus qui se trouvaient dans la peinture comme un cri, s'étaient seulement évanouis. Les formes, les couleurs, la composition, d'exaltées, se sont apaisées. Nous pourrions appliquer à cette peinture toute faite de joie, au dire du peintre, les mots que Borduas employait au sujet de la peinture de Renoir: "J' imagine volontiers que si Renoir eut vécu cent ans et plus, ses dernières toiles eurent été

peintes d'un seul pétale de rose faite d'une infinie variété de tons, d'un clitoris remplissant le tableau d'une multitude de petites touches de chair rose et bleue"⁴.

Dans une interview qu'il nous a accordée le 24 mars dernier, Marcel Barbeau nous a confirmé que sa peinture actuelle est pure sensualité. Cette permission a été acquise au cours de trente ans de peinture. Barbeau, avec ses toutes dernières œuvres, peint maintenant la joie. La maîtrise ne se reconnaît-elle pas, ici, au chant? Cette peinture, qui a l'air facile, est gagnée encore à chaque nouvelle approche de la toile blanche. «Il faut être humble devant le tableau», nous dit Barbeau; même si on est en possession de ses moyens, le tableau est une aventure. Le spectateur y a difficilement accès, à son tour. Les œuvres ne sont pas dépourvues d'un caractère magique: ce qui a été vécu ne peut être totalement appréhendé par autrui, ni ne peut être parfaitement transmissible.

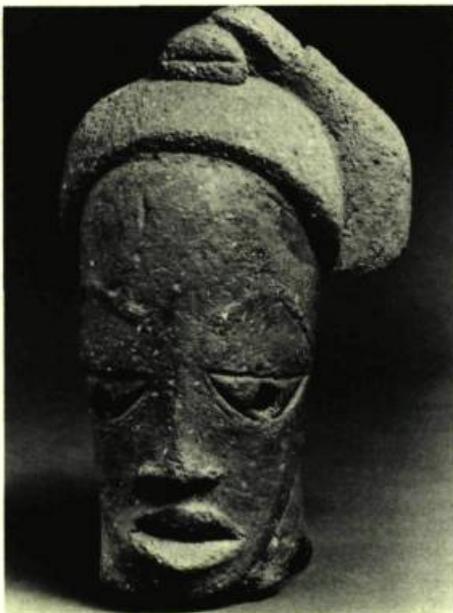
A ce moment-ci, Marcel Barbeau se décrit comme l'abominable homme des neiges devenu chevalier vainqueur des ténébres. Cette nouvelle période suave n'est pas sans rapport avec le travail de l'artiste

à l'atelier de Saint-Irénée, où la lumière afflue, ses voyages à Miami et le nouvel atelier à verrières zénithales de la rue Amherst, à Montréal. La grande toile intitulée *Fleuve*, 1980 (40 pouces sur 48), a été peinte à Saint-Irénée. Sans connaître le titre du tableau, lors de l'ouverture de l'atelier de l'artiste, les spectateurs en parlaient tantôt comme de la pluie, de la rivière, du soleil. La lumière y est donnée par le biais de ses composantes bleu, jaune et rouge. La dominante est bleue. On peut réellement parler ici d'impressionnisme. Ne manquons pas au rendez-vous de cette peinture qui témoigne de la netteté de parti et de la maîtrise absolue des choix esthétiques qui caractérise l'œuvre de cet artiste depuis toujours.

1. Nietzsche, *Aux Iles Fortunées, Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, Gallimard, 1971, p. 111.
2. Ces œuvres ont été exposées à la Galerie Pierre Bernard, de Hull, du 15 au 30 mars 1981.
3. Du 26 mars au 14 avril 1981.
4. Paul-Émile Borduas, *Projections libérantes (La Barre du Jour)*. Cité par F.-M. Gagnon, dans *Paul-Émile Borduas*, Fides, 1978, p. 79.

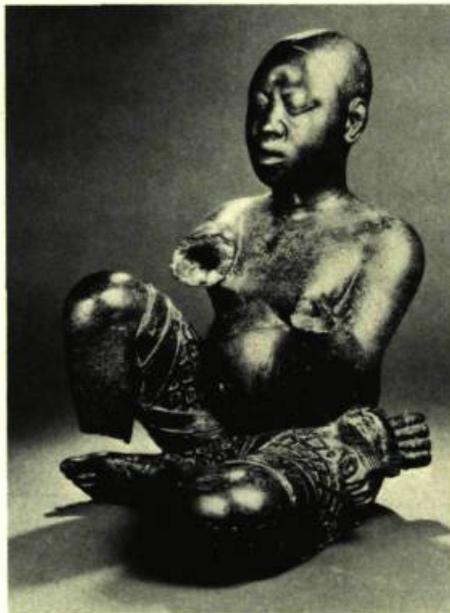
Carole GAGNON-MARIER

CALGARY



UN ART OÙ L'HUMAIN ET LE SACRÉ SE RENCONTRENT

Le Glenbow Museum, sous la direction de Duncan F. Cameron, a pris un essor remarquable depuis quelques années. Il semble s'inscrire le plus naturellement du monde dans la ligne du prodigieux développement de l'Alberta. Mais la partie n'est jamais si facilement gagnée, et c'est à la tenacité du directeur que l'on doit l'enrichissement des collections et la présentation de bonnes expositions. *Les Trésors de l'ancienne Nigeria*, certainement la plus



13. Tête en terre cuite (Culture Nok).

14. Figure assise. Cuivre. Tada. 13-14^e siècles.

importante des expositions que l'on a pu y voir récemment, comprenait cent objets représentant plus de deux cents ans de tradition artistique. La plupart de ces œuvres ont été découvertes à l'occasion de fouilles récentes qui se sont faites il y a environ une quarantaine d'années. Malraux disait que le grand art nègre est un art enseveli non dans la terre, mais dans le secret des cultes animistes qu'assure, aujourd'hui encore, le silence d'un continent.

Mais, petit à petit, l'intensité magique de cet art trouve moyen de parvenir jusqu'à nous. L'ordre chronologique permettait à

l'exposition de Calgary de voir en premier lieu les terres cuites de la culture Nok, du V^e au II^e siècle, qui laissent à imaginer la qualité de civilisation atteinte par ces groupes humains. La culture Igbo-Ukwu, des 9^e et 10^e siècles, succède à la culture Nok. Première culture africaine à travailler le cuivre, elle produit également avec virtuosité, pour le rituel, des objets en bronze très habilement ornés et décorés de petits animaux, en utilisant la technique de la cire perdue.

Les très belles sculptures qui proviennent de la culture Ife, du 12^e au 15^e siècle, révèle une grande époque créatrice, où l'art réaliste a atteint un raffinement peu souvent égalé. Les objets de la culture Owo, une culture de transition entre l'Ife et le Bénin, ont moins de transcendance. Et déjà, c'est l'aube de la culture du Bénin qui, du 15^e au 19^e siècle, va étendre son rayonnement et s'imposer par sa richesse, sa stabilité politique et l'encouragement aux arts. Les bronzes du Bénin sont bien connus, mais plusieurs pièces de l'exposition étaient montrées pour la première fois.

Complexe, profond, illimité, l'art africain demeure encore un grand inconnu. C'est dans un esprit de communion qu'il faut s'en approcher et laisser agir ses multiples pouvoirs.

Andrée PARADIS

NEW YORK

LES CONTRAINTES DE LA BIENNALE D'ART AMÉRICAIN

Biennale d'art américain, édition 1981, au musée Whitney: il est presque heureux

que certains produits de l'art contemporain posent des difficultés à l'institution muséale lorsqu'ils y sont présentés. Voilà le discours de la méthode: les questions posées par le choix des œuvres, l'organi-

sation et le montage d'une telle exposition. Le cœur du problème se situerait dans la présentation des installations ou des environnements, l'ampleur et l'impact se trouvant souvent diminués à l'occasion de la

transplantation au musée: comparativement à ses œuvres récentes montrées dans des galeries, le travail de Jonathan Borofsky comporte un désordre et une charge subversive moindres, puisque *sécuritairement* conçue pour un très grand nombre de visiteurs. Les installations demandant à être actionnées par un *performer* deviennent des écorces sculpturales, étant donné (car cette fois la performance n'entraîne pas au Whitney) l'absence de l'artiste au musée (le cas de Vito Acconci et, similairement, du décor pour une pièce récente de Robert Wilson). Devant les installations en plein air, on adoptait une solution différente: présenter une série de diapositives des travaux récents de Christo, Aycock, Oppenheim, Serra et autres. Mais il est clair que ces documents, si soignés soient-ils, sont incapables de traduire parfaitement la réalité des œuvres, à cause de la vision parcellaire, tronquée par les règles photographiques.

Toutes ces contraintes techniques vont de pair avec le trajet presque imposé au visiteur (trajet qui se trouve inévitablement reproduit ici), en faveur des objets plus classiques: peintures, sculptures et installations. Sur cette question, les installations avec film ou vidéo (Paul Sharits, Benni Efrat, Frank Gillette) représentaient un compromis fructueux. Dans les quelques vidéos visionnés, on notait une résurgence de l'actualité officielle récente (la production conjointe de Fitzgerald et Sanborn, ainsi que celle de Nam June Paik, toutes deux portant sur les Jeux d'hiver de Lake Placid), alliée au plaisir de la couleur traitée graphiquement (également chez Barbara Buckner).

La Biennale pouvait suggérer l'apparition fréquente de la thématique des *peurs américaines*, où la documentation de caractère sociologique (photographies des adolescents de la 42^e Rue de New-York par Larry Clark) partage les lieux de la fiction: images de Sandy Skoglund, où les chats radioactifs et les poissons rouges passent à l'attaque dans les décors monochromes des humains. Peurs américaines, peur des envahissements et des revanches de la nature, héritage d'Orson Welles, d'Hitchcock et du cinéma de catastrophe. Souvenir des environnements d'Edward Kienholz, d'ailleurs représentés à la Biennale par l'installation *Sollie 17*.

La peinture, qu'en dire? Parlons d'abord d'un certain bonheur de la Nouvelle Pein-

15. Sandy SKOGLUND
Radioactive Cats, 1980.



ture très américaine, son humour chatoyant et furieux, ses emportements, une forme de détente après les exigences rigoureuses de l'expressionnisme abstrait et du Color Field. Pourrait-on évoquer l'infiltration des esthétiques Punk et New Wave, comme en témoigne le ressourcement des matériaux et de la couleur (Robert Kushner, Robert Zakanitch, Hollis Sigler, de même que les sculptures de Steve Keister et l'installation de Judy Pfaff), avec parfois une certaine violence dans l'intention ou l'exécution (Julian Schnabel, Joan Snyder), bien différente cependant de celle de la peinture gestuelle?

Mais on est désolé de trouver ici des tableaux de Willem De Kooning, ombres d'un style, qui ouvrent d'ailleurs le parcours du visiteur vers toute une «salle des styles»: Wayne Thiebaud, James Rosenquist, et une *Cleaning Woman* de Duane Hanson. On est en droit de rester perplexe sur l'à-propos de certains choix qui contribuent à mieux ancrer (comme ici, le fait de les nommer encore . . .) les données contraignantes et les pratiques particulièrement sélectives de l'histoire de l'art et de la critique américaine depuis les décrets greenbergiens . . . Comme s'il fallait inclure dans cette présentation de plus d'une centaine d'artistes occupant trois étages du musée, des *rappels obligatoires* dans tou-

tes les disciplines en cause!

Car, pour ceux qui suivent attentivement l'art américain récent, l'exposition comportait beaucoup d'éléments déjà connus, œuvres individuelles autant que styles-vedettes. Notons, entre autres, certaines photographies largement diffusées: celles de Harry Callahan, issues d'une grande tradition rigoureuse, tout comme celles de Grant Mumford marquées par une épuration remplie de sécheresse; celles de Jo Ann Callis, de Joel Meyerowitz, . . . Le discours de la Biennale 1981 a semblé s'orienter plutôt vers une sélection des dernières œuvres de *grands* artistes américains contemporains, la plupart ayant déjà participé à des manifestations au Whitney.

A signaler donc, pour pallier cet état de choses, intérêt du Whitney Counterweight², une manifestation parallèle à la Biennale suscitée par un regroupement d'artistes et incluant un festival de vidéo, de musique, de poésie et de performances (ces trois dernières formes étant exclues de la présentation du Whitney encore concentrée sur les objets matériels, visibles, palpables en principe . . .).

1. Du 20 janvier au 19 avril.

2. Tenue dans cinq galeries de Grand Street, à Soho, du 10 février au 8 mars.

Denis LESSARD

PARIS

PIERRE CLERK UN ART DOMESTIQUE . . .

Il n'appartient pas à Pierre Clerk, peintre ou sculpteur, de nous le faire oublier: nous sommes dévorés par la civilisation de la cellophane et du hamburger. Dans un monde qui a tant perdu de son âme, nous troquons le mystère de l'objet pour la misère des choses. De l'univers pratique à l'univers plastique, pèsent la même production à la chaîne, les mêmes succédanés accablants.

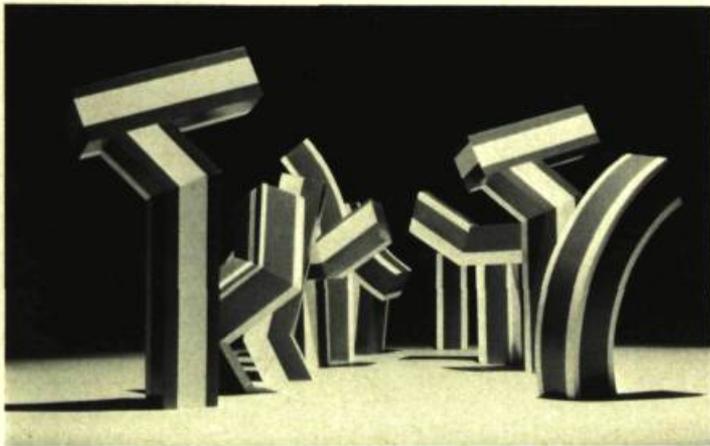
A l'occasion d'une récente exposition à Paris¹, Pierre Clerk a été présenté comme «un artiste canadien qui vit et travaille à New-York depuis 1959». Plus intéressant, pour nous, est le fait qu'en dehors de quel-

ques nouveaux tableaux, ont pu être montrés six projets de sculptures monumentales datant de 1979 et 1980.

Les sculptures de Clerk sont avant tout, au sens plein du terme, des *sculptures urbaines*, avec toute l'ambiguïté qu'implique pareil état, où se côtoient, pour le meilleur et pour le pire, la notion d'*urbanisme* et celle d'*urbanité*. Alors, avec la production de Clerk — si typique d'un art asservi aux seules exigences de la cité —, nous voyons surgir, toutes lisses et toutes pimpantes, des petites choses bien propres, bien polies, ultra-sanitaires, presque souriantes, sur le point, semble-t-il, d'exhaler une suave odeur de chewing-gum . . .

L'élément le plus intéressant, chez Pierre

Clerk, tient à la progression d'une logique interne qui l'a toujours poussé à exploiter pleinement les nouvelles perspectives s'offrant à lui. Défenseur et illustrateur du hard-edge — après avoir donné des tableaux marqués par l'influence de Klee, et où, déjà, s'annonçait avec résolution la prééminence du contour —, il n'a cessé d'organiser avec un double souci d'évolution et de continuité ses affrontements primaires de formes et de couleurs. Ainsi n'a-t-il peint, jusqu'en 1974, que des œuvres en noir et blanc, avant d'y introduire progressivement une seule, puis, avec la série *Africa* de 1980, plusieurs couleurs pures. De même s'est-il plu à revenir sur certains motifs empruntés à ses créations anté-



16. Pierre CLERK
Sans titre.

rieures, pour les métamorphoser par des agrandissements ou de nouveaux agencements.

Sous l'influence de l'Extrême-Orient, Pierre Clerk en arrive enfin à la conception d'une calligraphie à trois dimensions qui, par la nouvelle appréhension qu'elle suggère de l'espace, le porte presque aussitôt vers la sculpture. Pareille mutation, en soi, n'est pas surprenante. Surtout que, dans l'esprit du plasticien, il s'agit tout bonnement, du moins au début, de procéder à une transposition immédiate, au profit du volume, des résultats acquis grâce aux re-

cherches effectuées sur le plan. Et puis Clerk a toujours eu un faible pour l'architecture et les architectes.

En fait, à l'heure actuelle, ses sculptures répondent typiquement à la définition qui a pu être donnée de l'art minimal: «un minimum de formes à une échelle maximum». Que découvrons-nous? En dehors des maquettes, une succession de pièces de quatre ou cinq mètres de hauteur, pratiquement interchangeables dans leur conception, et réalisées — pour des questions d'ordre purement matériel — tantôt en contre-plaqué, tantôt en métal (aluminium

ou acier), tantôt en altuglas. Voici des rectangles et voici des arcs de cercle, voici des courbes, voici des angles ouverts, voici une suite de prismes qui succède à une autre suite de prismes... Sur fond blanc, toujours, se déroulent des rayures d'une seule et même couleur par ensemble... Grâce à une habile combinaison de formes judicieusement contrastées, l'artiste parvient ainsi à maintenir un équilibre assez flatteur entre mouvement et stabilité.

Malheureusement, l'objectif n'est pas atteint. Malgré son effort de renouvellement et malgré la différence de générations, Pierre Clerk ne paraît pas en mesure de dépasser les effets obtenus par un Tony Smith qui, déjà, ambitionnait de susciter, à l'aide de structures primaires, un continuum spatial à dimensions humaines...

Nous voilà donc condamnés à verser dans un art de la gadgétisation. Champignons dérisoires, les œuvres de Pierre Clerk sont à peine tolérées par la poussée prodigieuse des forêts de tours à quarante ou cinquante étages. Là, règne un cauchemar à l'irrésistible ascension; et là, les sculptures, en s'incrétant, sont comme des jouets venus trop tard dans une chambre d'enfant où l'ennui, vénéneux, a pu progresser en profondeur...

1. Centre Culturel Canadien de Paris, du 30 janvier au 29 mars 1981.

Jean-Luc ÉPIVENT



17. Jean HÉLION
Dos aux pains, 1952.
Huile sur toile; 116 cm x 89.
(Phot. Jean Dubout)

JEAN HÉLION ET LES ANNEES 50

Dans les années 50 dominées par l'abstraction lyrique, la peinture de Jean Hélion, depuis son brusque retour à la figuration, ne rencontre qu'incompréhension. Méprisé par les critiques, abandonné par le public,

Jean Hélion se retire dans son atelier du 15 de l'avenue de l'Observatoire. Dans cette ancienne cour entre des immeubles, immense et triste, couverte d'un vitrage (seule source de lumière), il tente «de refaire de la peinture un art vaste et profond et de

l'artiste un homme entier, éveillé au quotidien, alerte à l'éternel». Pendant neuf ans (de 1949 à 1957), reclus dans cet atelier, il peint ce qui l'entoure avec une honnêteté et une intelligence qui forcent l'admiration. Sa peinture, née dans l'indifférence au milieu de ce siècle, annonce superbement les préoccupations plastiques de la Nouvelle Figuration des années 70.

Jean Hélion traque la réalité dans ses moindres détails, dans ses objets les plus quotidiens (baguettes de pain, chaussures, fleurs, journaux, nappes, vêtements...). Dans sa peinture, l'objet tient le même rôle utilitaire que nous lui prêtons dans la vie courante. Si le peintre donne à l'objet une présence parfois envahissante, c'est parce qu'il témoigne d'une vie et qu'il trahit sans indécence une *intimité*. Le *Dos aux pains* (1952) révèle une étrange complicité entre des objets familiers et un nu féminin. Dans un carnet, Jean Hélion indique qu'il place toujours des objets près d'un nu pour l'honorer.

Jean Hélion emploie la couleur avec une étonnante justesse qui répond parfaitement à la rigueur de la construction. Selon Pierre Bruguère, «la couleur propre à chaque chose, intransigeante, atteint pour identifier toute chose sa plus intense plénitude». Tout ce qui est peint est *vrai*. Cette réalité brute, sans apprêts, ne triche pas. L'abandon tranquille du chatoyant *Nu étoilé au fumeur et au journalier* (1949) alterne aussi avec le regard un peu triste, un peu sombre du peintre *Aperçu dans la glace* (1953)¹. Ainsi va la vie...

1. A la Galerie Karl Flinker, de Paris.

Didier ARNAUDET