

Le monde des arts

Heather Waddell, Michèle Cone, Claudette Hould and Jean-Luc Épivent

Volume 27, Number 107, Summer 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54432ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Waddell, H., Cone, M., Hould, C. & Épivent, J.-L. (1982). Le monde des arts. *Vie des arts*, 27(107), 12–16.



1. Jock McFADYEN
Feeding the Pig.



2. Jessie OONARK
Sans titre, v. 1972.
Ottawa, Musée de l'Homme.
Tapisserie qui faisait partie de l'exposition *Canada Mikrokosma* au Barbican Arts Centre.

3. *Les Enfants d'Éléonore de Médicis en prière*, v. 1600.
(Phot. Musée Victoria and Albert.)

LETTRÉ DE LONDRES

En janvier 1982, la nouvelle galerie du Crafts Council rouvrait ses portes à l'occasion d'une exposition d'objets d'art, *The Maker's Eye*, réunissant quatorze des plus importants artisans et artisanes britanniques. Cette galerie a été agrandie pour permettre au public d'admirer un plus grand nombre des objets d'art superbes et innovateurs conçus dans les Iles Britanniques. Aujourd'hui, l'artisanat anglais s'étend de la poterie et du meuble traditionnels à de magnifiques créations utilisant tous les matériaux des années 80. Le Crafts Council possède un registre sélectif sur diapositives montrant les travaux des meilleurs artisans et artisanes. Ce registre est accessible aux conservateurs, aux administrateurs du domaine de l'art ainsi qu'à tous ceux qui désirent monter une exposition ou acquérir des pièces de qualité. Le Arts Council de la Grande-Bretagne possède un registre similaire auquel on peut se référer à Long Acre, près de la librairie du Arts Council, dans Covent Garden.

Au cours de 1981, Londres a été l'hôte de plusieurs expositions d'envergure, dont *The Great Japan* à la Royal Academy qui, pour l'occasion, a été divisée en deux parties afin de protéger les objets les plus délicats. L'exposition a attiré un grand nombre de visiteurs et a éveillé l'intérêt des Londoniens pour les objets d'art japonais, anciens comme contemporains.

L'exposition *Splendours of the Gonzaga*, au Musée Victoria and Albert, une manifestation également propre à couper le souffle, était disposée suivant l'ordre des événements, ce qui permettait au visiteur de suivre facilement l'histoire des maîtres de Mantoue durant la Renaissance. Dès l'entrée de l'exposition, un arbre généalogique mettait en parallèle les événements européens contemporains de chaque génération de la famille et indiquait les moments où certaines pièces avaient été ajoutées à l'imposante collection des Gonzague qui rassemble des œuvres du Titien et de Rubens, de Mantegna et de Pisanello, pour ne citer que ceux-là. La famille de Gonzague, qui régna sur Mantoue du 14^e au 17^e siècle, rivalisait de splendeur avec les Médicis de Florence, leurs contemporains. Elle passa des commandes aux meilleurs artistes de la Renaissance pendant près de deux cents ans, constituant ainsi une des plus extraordinaires collections historiques de l'art. Les œuvres exposées allaient du reliquaire de sainte Barbe, du 17^e siècle, un coffret en ébène orné d'argent, de cristal de roche et de bronze, à des assiettes de faïence peintes à la main. Quant aux peintures, elles étaient hautes en couleur et riches de forme: *Jeune femme au petit chien* de Lorenzo Costa et l'exotique *Isabelle d'Este* de Jules Romain, ainsi que *L'Homme à l'armure*, de 1530, du Titien. Le tableau montrant



Les Enfants d'Éléonore de Médicis en prières, peint en 1600, nous montre sans doute le mieux la façon dont les enfants d'une famille noble étaient tenus de se comporter. Vêtus de romantiques cols blancs empesés et de pourpoints ornés de riches brocarts, leur visage semble sérieux et prématurément vieilli.

En contrepoint de l'imposante exposition des Gonzague, un jeune artiste écossais, Jock McFadyen, exposait à la Galerie Blond Fine Art, rue Sackville, des tableaux éclatants, pleins de verve et d'esprit caustique. Comme beaucoup d'autres jeunes artistes, McFadyen a eu du mal à joindre les deux bouts, ces temps derniers, mais il a finalement reçu une certaine reconnaissance du public et a été choisi comme artiste en résidence de la National Gallery pour l'année 1982. À l'âge de 15 ans, il quittait son école écossaise sans avoir passé ses examens de fin d'études. Malgré tout, quelques années plus tard, il se faisait une place à la Chelsea Art School de Londres. Par la suite, la Galerie Acme lui ménagera une exposition particulière. Cette galerie, qui était administrée par des artistes, a malheureusement fermé ses portes en 1981, après cinq ans d'efforts consacrés à la promotion de jeunes artistes inconnus, anglais aussi bien qu'étrangers, dont des Canadiens. Quant à McFadyen, cette exposition lui fournit des occasions d'exposer ailleurs en Angleterre et d'être choisi pour son poste actuel. Le public peut lui rendre visite tous les vendredis à la galerie même, dans laquelle il a son atelier et où il répond aux questions qu'on lui pose sur son travail.

Au début de l'année, la Galerie Hayward, sur la rive sud, a tenu une importante rétrospective des dernières œuvres du peintre anglais Sickert et de l'architecte Lutyens. Sickert est connu en Angleterre principalement pour ses spectaculaires peintures d'atmosphère sur le thème d'intérieurs de théâtre londoniens, réalisées librement à la brosse. Ses dernières œuvres sont plutôt différentes, surtout pour ce qui est des sujets traités, et les couleurs y sont à l'occasion plutôt douces. On note aussi quelques bons portraits de contemporains célèbres, comme lord Beaverbrook, du grand empire de presse, de chauds paysages ainsi que des scènes d'intérieur. Lutyens, son contemporain, fut l'artisan de nombre de splendides manoirs de la campagne anglaise. Il a exécuté des plans de jardins et d'édifices célèbres, et l'exposition montrait le détail de projets, de constructions, d'idées, pour des maisons en Angleterre, de même que des plans pour la Cité Impériale, ainsi qu'on appelait New Delhi à l'époque, et pour la somptueuse maison du vice-roi. Il reste que ces deux expositions ont en commun un élément de *sang-froid* anglais qui contraste vivement avec les tons chauds de l'exposition des Gonzague.

La Galerie Hayward tient surtout des expositions temporaires, et, chaque été en juillet et en août, le Hayward Annual a lieu, parmi les doléances et les commentaires de différents artistes et administrateurs. Cette année, avant même que la sélection ait été faite pour l'exposition, une contestation préliminaire a éclaté, et, pour la première fois, l'exposition a été ouverte à tous les artistes professionnels d'Angleterre, contrairement aux années passées où les choix étaient facilement prévisibles et les expositions, plutôt ennuyeuses. Comme il existe de moins en moins d'occasions d'exposer en dehors du circuit des galeries commerciales, ceci semble être une façon plus équitable de tenir une exposition annuelle.

De nombreuses galeries très intéressantes s'ouvrent un peu partout en Angleterre, hors de Londres; on trouve aussi des galeries régionales mieux connues, telles les galeries Arnolfini, à Bristol, Third Eye, à Glasgow, la Fruit Market et le City Art Centre, à Edimbourg, Open Eye, à Liverpool, le Sunderland Arts Centre et le Museum of Modern Art, à Oxford. Ces galeries accueillent des expositions itinérantes ainsi que diverses expositions régionales, dont Art and the Sea, par exemple, une exposition ouverte à tous les artistes anglais qui, après avoir fait la tournée de la plupart des galeries mentionnées ci-dessus, est finalement revenue à Londres où elle a été montrée une dernière fois à l'Institute of Contemporary Arts, sur le Mall. Plusieurs mécènes assuraient le patronage de cette exposition. Ceci montre à l'envi comment un thème donné peut intéresser un grand nombre d'artistes. Naturellement, le fait que l'Angleterre soit une île offrirait énormément de possibilités: les sculpteurs se sont inspirés du bois, des bateaux, des filets de pêche; les peintres, du ciel, de la mer, des villages côtiers, des oiseaux, des vagues, du climat, pour faire de cette exposition un éventail d'interprétations passionnantes et fascinantes.

En mars dernier, le ICA, lui aussi, exposait les résultats d'une expérience baptisée New Partnership, expérience vécue cette fois-ci par six artistes et six architectes. Les artistes Anthony Caro, Iony Cragg, Sarah Greengrass, Tim Head, Paul Neagu, Ray Smith, et les architectes Piers Gough, Ed Jones, Richard MacCormac, John Miller, Borton Myers, Jeremy Dixon, ont participé à cette réalisation qui montre d'intéressantes variations sur un même thème. Chaque architecte s'est joint à un artiste, et, ensemble, ils ont mis un projet au point. En Angleterre, contrairement à beaucoup de pays européens, il n'existe pas de dispositions susceptibles de permettre aux artistes de



4. LUTYENS
Intérieur à Deanery Gardens, 1899-1902.
(Phot. Arts Council of Great Britain)

participer, par leurs idées en art et en design, aux projets publics d'envergure. À l'occasion de cette exposition, différents séminaires furent organisés afin de discuter des possibilités qui se présenteraient lors de projets futurs.

Le Barbican Arts Centre est maintenant ouvert au public. Il offre un choix de théâtres, de salles de concert, de salles d'expositions, une bibliothèque, deux restaurants (aux couleurs malheureusement criardes) conçus par David Hicks, une salle de sculpture et, au dernier étage, un conservatoire. À l'extérieur, un lac et des fontaines, avec pour toile de fond la cathédrale Saint-Paul, invitent les visiteurs au repos. Le Barbican tiendra lieu de quartiers à la Royal Shakespeare Company et sera l'hôte de nombreuses conférences et d'événements artistiques majeurs. Ceci devrait encourager les hommes d'affaires à visiter le centre d'art après leur journée de travail, d'autant plus qu'au-paravant peu de galeries, sinon aucune, ne se consacraient à l'art contemporain, et que l'histoire et la tradition régnaient sur la ville.

Une nouvelle organisation, appelée Corporate Arts, vient d'être constituée afin d'encourager les administrateurs à tenir des expositions d'artistes contemporains. Bien que cette pratique soit courante en Amérique du Nord, il faut dire que la Grande-Bretagne a été bien plus longue à promouvoir l'art contemporain dans les milieux les plus conformistes.

Pour les visiteurs canadiens, le calendrier estival londonien d'expositions offre plusieurs expositions indiennes qui coïncident avec le festival indien qui se tient de mars à juin. On pourra aussi voir l'Exposition Landseer à la Tate Gallery, de même que plusieurs petites expositions dans diverses galeries de la ville. La brochure *New Exhibit of Contemporary Arts*, publiée deux fois par mois et disponible dans de nombreuses galeries, est, de ce point de vue, très utile au visiteur, de même que le *London Art and Artists Guide*. Notons également *The Artists Directory* qui classe par région les galeries où on peut voir des expositions d'art contemporain partout en Grande-Bretagne.

In the Image of Man (à la Galerie Hayward) et Living Arts of India (à la Galerie Serpentine, dans Kensington Gardens) sont des expositions choisies par le Arts Council pour diffuser l'art ancien et contemporain de l'Inde. L'exposition de la Galerie Serpentine sera l'hôte de dix maîtres artisans indiens, qui oeuvreront dans la galerie même, alors qu'à la Galerie Hayward, on pourra se faire une idée de la perception indienne de l'univers, à travers 2000 ans de peinture et de sculpture. Le British Museum a, bien sûr, toujours offert une bonne sélection de peintures indiennes, mais cette exposition particulière permettra au public de voir une plus grande variété d'art indien.

Heather WADDELL

(Traduction de Diane Petit-Pas)

LETTRE DE NEW-YORK

Qu'il fait bon découvrir, après une promenade dans les galeries de New-York ou une visite à la Collection Rockefeller d'art primitif installée depuis peu au Metropolitan Museum, l'atmosphère paisible du jardin chinois de ce même musée. Dans cette retraite, une douce lumière naturelle éclaire un patio central, se pose sur des bambous jaune vert pâle et sur des roches volcaniques grisâtres où, de marche en marche, tombent les eaux d'une petite source. Dans un coin, les fleurs d'un gardénia exhalent leur parfum. Sous un dais en bois d'ébène, des bancs accueillent les visiteurs fatigués. En quelques instants, la sérénité du lieu se fait sentir.

C'est de sérénité aussi qu'il était question dans la peinture de Giorgio Morandi (1890-1964) qu'on a pu voir au Musée Guggenheim, cet hiver. Événement discret mais important car les musées américains, et même new-yorkais, sont pauvres en œuvres de ce grand métaphysicien de la peinture, maître d'une certaine nature morte et graveur émérite. Pour un artiste comme Morandi, obsédé toute sa vie par un petit nombre de bibelots, de cruches, de jarres, de gobelets et de vases qu'il assemblait sur un fond neutre comme on assemblerait une famille pour la photographe (les objets peints sont groupés et se touchent presque), les cimaises du Guggenheim convenaient parfaitement. Elles permettaient d'embrasser du regard plusieurs années de travail et de comprendre les possibilités infinies d'expression contenues dans un thème aussi simple que celui qui hante Morandi: l'objet et l'air qu'il dérange par sa seule présence.

L'autre face de la scène new-yorkaise de l'art se situe toujours dans un torrent d'expressionnisme. Déferlement d'énergies venues d'Allemagne, en novembre et en décembre, expressionnisme façon française, en février. En effet, pour citer un article récent de Calvin Tomkins dans le *New Yorker*, «l'art contemporain n'est plus une exclusivité new-yorkaise». Les invasions italiennes, allemandes et françaises témoignent de cette nouvelle situation (voir ma lettre du printemps dernier¹).

5. Gérard TITUS-CARMEL
Caparaçon II, 1980-1981.
New-York, Galerie Xavier Fourcade.

6. A. R. PENCK
T.I., 1981.
New-York, Galerie Sonnabend.
(Phot. Alan Zindman)



En ce qui concerne l'art d'origine germanique, les portes risquent de se refermer assez vite car l'accueil qui lui a été fait à New-York a été des plus réticents (voir, par exemple l'article de Bob Hughes dans le *Times Magazine* du 11 janvier 1982). A. R. Penck, un réfugié de l'Allemagne de l'Est qui vit maintenant à Cologne, est probablement le plus intéressant. Il exposait chez Sonnabend des toiles inspirées par les motifs peints sur les vases grecs des périodes archaïque et classique dramatiquement agrandis comme un détail de diapositive projeté sur un écran, à quoi s'ajoutait le langage pictural de l'ordinateur... Ses toiles, réalisées surtout en noir et blanc — pictographes ou hiéroglyphes à mi-chemin entre la peinture et l'écriture, entre l'abstraction et la représentation —, ont un étonnant dynamisme.

Parmi les autres exposants allemands, il y avait plusieurs noms connus en Allemagne comme ceux des maîtres d'un nouvel expressionnisme: Salomé (Galerie Nosei), qui se spécialise dans les bacchanales masculines sur fond monochrome très acide; Rainer Fetting (Galerie Mary Boone) qui, lui, peint des hommes dans des situations de prostitués — nus devant un miroir, debout à un coin de rue! Un autre expressionniste allemand, Georg Baselitz, voit le monde à l'envers, comme on le verrait la tête en bas ou étendu par terre et ivre mort (chez Xavier Fourcade et Sonnabend). Exposée loin de son lieu de fabrication et présentée hors contexte dans l'une ou l'autre des galeries chics de New-York, cette peinture perd de sa force contestataire et frappe au contraire par son conventionnalisme, même si quelques-uns de ses auteurs se nomment Les Violents.

Mettre en question, comme ces artistes le souhaitent, la possibilité de faire aujourd'hui de l'art dit *moderniste*, c'est adopter une position qu'on comprend volontiers. Le modernisme en tant que compétition de styles de plus en plus épurés a fait son temps. Cependant, prôner une variété de styles alors que, d'une part, leurs travaux se caractérisent uniformément par une façon désinvolte et négligée de peindre et que, d'autre part, on ne trouve chez eux aucune différence dans le choix du support matériel de leur peinture — c'est toujours de la toile tendue sur un châssis — témoigne d'une certaine incohérence théorique et pratique. Suffit-il en outre, d'utiliser un sujet tabou — tel que l'homosexualité — comme élément subversif pour faire réfléchir sur la place de l'art dans la vie?

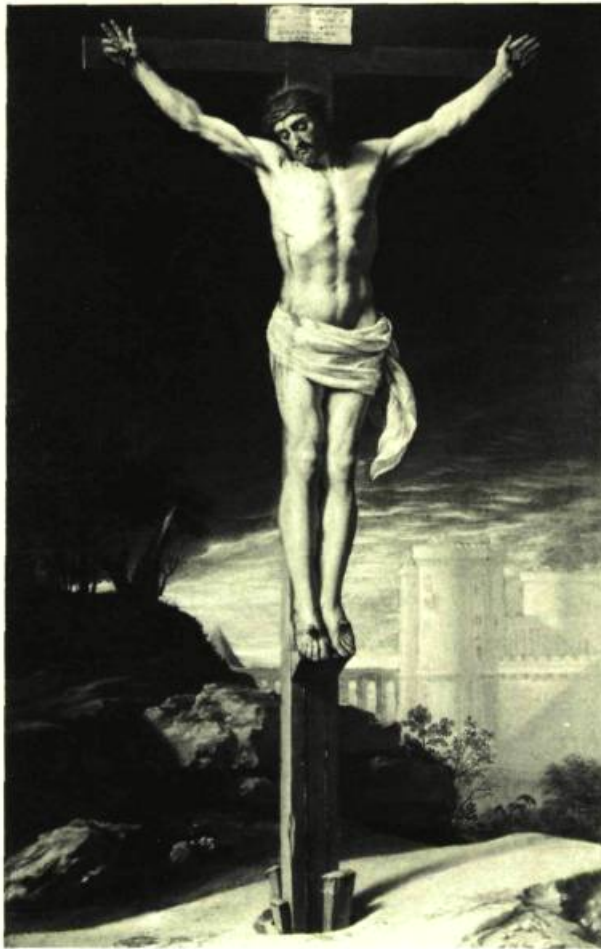
Aucune unité de style n'apparaissait dans la peinture française des dix dernières années qui a été présentée à New-York, au mois de février. Organisée avec le soutien financier de l'Action Artistique (organe culturel du ministère français des Affaires Étrangères), cette invasion, par une vingtaine d'artistes français, des plus importantes galeries d'art de New-York, a été lancée dans un climat des plus controversés. Les tractations qui semblent avoir eu lieu à Paris et à New-York autour du choix des exposants et des lieux de leur exposition auraient pu résulter en des compromis désastreux. Eh bien!, quoique inégales, les productions françaises ont intéressé le public new-yorkais, et la critique du *New York Times* leur a fait un accueil des plus honorables. Évidemment, pour un oeil new-yorkais, les articles *Made in France*, devaient, pour attirer l'attention, non seulement concurrencer la production locale mais la surpasser en originalité. Vu la tendance à l'homogénéisation des cultures internationales par les média, on avait peu à attendre sur le plan de l'originalité. Et, en fait, beaucoup des travaux exposés faisaient un honnête pendant à des travaux d'origine américaine: Jean-Pierre Pincemin contre Brice Marden, Claude Viallat et les Pattern Painters, les jeunes punks du Groupe Finir en beauté et leur contrepartie new-yorkaise, les spécialistes du graffiti ethnique.

Deux peintres, cependant, Martial Raysse et Gérard Titus Carmel, ont fait voir des images d'un expressionnisme retenu qui a de quoi séduire. Raysse met en scène des sortes de contes de fée dans des paysages aux contours de nuages. Avec lui, on retrouve l'atmosphère des toiles du 18^e siècle, celles de Watteau, de Lancret, de Boucher, mises au goût du jour par les coloris tendres et raffinés de la peinture impressionniste et par présence insolite d'objets typiques de notre siècle, tel un tracteur.

Gérard-Titus Carmel, dont le philosophe Jacques Derrida a chanté les louanges dans *La Vérité en peinture*, lui remet la politesse dans la série des travaux sur papier qu'il présentait à New-York sur le thème du Caparaçon. *Caparaçon*, dit le dictionnaire, housse d'ornement pour les chevaux dans une cérémonie. Suspendus comme de grands ailes sur un mur, ces images de manteaux rituels noirs à points blancs (dont, aujourd'hui encore, on recouvre les chevaux dans les convois funéraires en France) se *déconstruisent* sous nos yeux. Au gré de la transparence de l'aquarelle bleutée, ils deviennent des fenêtres sur un paysage nocturne, leurs points blancs se dispersent irrégulièrement à la surface du caparaçon. Et les lattes structurales qui, dans une situation réelle sous-tendraient l'accrochage d'un élément mou et plat contre un mur, se détachent de l'image du caparaçon et jouent librement dans l'espace.

Espérons que ces manifestations, venues de partout, mettront fin à l'époque où être le premier à avoir une certaine idée suffisait au succès et amèneront la reconnaissance du mérite de ceux qui traduisent leurs idées de la façon la plus poétique et la plus éloquente. À tous de jouer.

1. Dans *Vie des Arts*, XXV, 102, p. 16 et 17.



7. Philippe de CHAMPAIGNE
Le Christ en croix.
 Kansas City, Atkins Museum.

LETTRE DE PARIS

La peinture française du 17^e siècle dans les collections américaines

Il n'y avait pas de manifestation devant le Grand-Palais¹ pour protester contre la venue en France de tableaux américains; plutôt, une foule dense se pressait chaque jour avec impatience aux portes de l'exposition. Il est vrai qu'elle offrait aux Parisiens, par un choix des 124 plus beaux tableaux du 17^e siècle français conservés dans une soixantaine de musées des États-Unis, une vue complète, une espèce d'anthologie de la peinture d'un siècle mal connu, en même temps que l'occasion de faire le point sur des artistes et des mouvements très divers qui nous avaient été présentés lors de récentes expositions.

Pierre Rosenberg publie, une fois de plus, un de ces désormais indispensables et irremplaçables catalogues scientifiques auxquels il nous a habitués, qui s'enrichit cette fois d'un inventaire de tous les tableaux français du 17^e siècle conservés dans les collections publiques des États-Unis. Précieux outil de travail qui bénéficie des recherches érudites des spécialistes, où les nouvelles attributions — nombreuses — sont longuement commentées et justifiées, et où l'auteur établit l'état de la question à propos d'artistes controversés tels les frères Le Nain ou Georges de La Tour. L'introduction substantielle de Marc Fumaroli retrace savamment la renaissance de la peinture en France dans un contexte politique caractérisé par les guerres et l'instabilité; on oublie que ce n'est qu'au 17^e siècle que les «arts de la main» gagnent leur titre de noblesse en France, avec un retard séculaire sur l'Italie, que la peinture arrive loin derrière l'architecture, la musique et la poésie et que la «défense et illustration» de la langue française passait avant celle de la peinture française.

La qualité et la diversité des œuvres prêtées témoigne de l'intérêt, relativement récent, des Américains pour cette peinture: c'est surtout après 1960 que les tableaux ont été acquis (des 124 tableaux exposés, 23 seulement avaient traversé l'Atlantique, souvent via l'Angleterre, au début de la Seconde Guerre mondiale, et 68, en 1961). Tous les grands noms y sont représentés: Poussin, Claude Lorrain, les Le Nain, Georges de La Tour (un tiers des La Tours se trouve aux États-Unis) mais également des artistes moins connus comme Vignon, Stella ou Le Sueur ou connus seulement des historiens de l'art comme Charles Mellin, Jean Le Maire ou Guy François. La sélection insiste sur la période de Louis XIII et de Mazarin plus que sur celle de Louis XIV (aussi n'y trouve-t-on aucun Largillierre) mais elle permet au visiteur de se rendre compte de l'exceptionnelle qualité et de l'extrême invention de cette production à travers les

œuvres d'une cinquantaine d'artistes aussi divers que les caravagesques (les trois V: Valentin, Vouet, Vignon), les Parisiens formés en Italie (Jacques Stella, Jacques Blanchard, Sébastien Bourdon, ces deux derniers surpris par leur caractère français fait de rêve et de gravité), ceux qui n'ont pas fait le voyage d'Italie et qui ont formé la première école de Paris (Eustache Le Sueur, Philippe de Champaigne, Laurent de La Hyre), les peintres de province (François de Nomé (!), Raynaud Leveux, déjà révélé à l'exposition de Marseille en 1978, Nicolas Mignard) et, enfin, les peintres de Louis XIV, Charles Le Brun et Pierre Mignard, dont la mort en 1690 et en 1695 a fourni la limite chronologique à la peinture «du XVII^e siècle», tout au moins pour cette présentation.

C'est dans cet ordre, par mouvement ou par monographie (Georges de La Tour, Nicolas Poussin, les Le Nain) que les premières salles sont accrochées, alors que la deuxième partie de l'exposition regroupe les tableaux par genre: le paysage, le portrait, la nature morte, calquant ainsi l'ordre des onze chapitres qui précèdent le catalogue.

La possibilité de comparer les versions conservées au Louvre de tableaux aussi significatifs que *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin (New-York) ou du célèbre *Tricheur* de Georges de La Tour (Fort Worth), ne se présentera pas à New-York ou à Chicago mais le visiteur canadien portera un regard privilégié sur *Le Christ en croix* de Philippe de Champaigne dont la Galerie Nationale du Canada vient d'acquiescer une version (l'esquisse d'une Crucifixion similaire à celle de Kansas City, conservée à Toulouse).

Lors de son passage à Montréal, en octobre 1981, à l'occasion de l'Exposition Largillierre, Pierre Rosenberg a découvert dans les réserves du Musée des Beaux-Arts de Montréal une *Sainte-Famille* qu'il a pu rendre à Jacques Stella; dans sa préface au catalogue, il s'interroge sur l'audacieux «collectionnisme» des Américains dans une tentative d'en retracer les étapes. Il ne fait aucun doute que nos musées canadiens recèlent aussi des tableaux français: nous attendons l'exposition qui les regrouperait et qui permettrait de mettre à jour l'inventaire de nos collections et de publier les recherches.

1. L'exposition a été présentée au Grand-Palais de Paris, du 29 janvier au 26 avril 1982, avant de venir au Metropolitan Museum of New-York, du 26 mai au 22 août, puis à l'Art Institute de Chicago, du 18 septembre au 28 novembre.

Claudette HOULD



Philippe SCRIVE
Fontaine réalisée pour la ville
nouvelle de Melun-Sénart, France.

PHILIPPE SCRIVE — L'ART DES ASSEMBLAGES

Réjouissons-nous de voir Philippe Scrive réapparaître sur le devant de la scène. La récente inauguration d'une fontaine dont il est l'auteur, pour la ville nouvelle de Melun-Sénart, au sud-est de Paris, lui a très heureusement permis de mettre fin à une sorte d'entracte involontaire. Depuis quelque temps, il jouait de malchance, une maladie aux répercussions multiples, compliquée d'un grave accident, lui ayant pratiquement interdit toute activité créatrice. Enfin, nous voilà rassurés. L'artiste a recouvré sa plénitude, faite de liberté, d'imagination, de sensibilité. Quant à l'homme, en dépit de tant d'aléas, il ne s'est en rien départi de sa gentillesse ni d'une réelle simplicité.

La fontaine de Melun-Sénart — agglomération prévue pour accueillir 330 000 habitants en 1985 — avait essentiellement pour objet d'assurer l'animation de l'espace disponible autour d'un centre commercial qui vient lui-même de voir le jour. En réalité, il s'agissait surtout d'offrir aux enfants une aire de jeux propice aux ébats, les parents aimant mieux, de leur côté, sacrifier au sacro-saint rituel de la société de consommation.

Constituée de trois éléments distincts, hauts de quatre mètres cinquante, la réalisation de Philippe Scrive s'inscrit, globalement, dans une sorte d'ovale se développant sur dix-huit mètres de long et près de quinze mètres de large. Chacun de ces éléments — qui rejoint les deux autres par son aspect et sa fonction — a pour tâche de régénérer l'eau de différents bassins, eux-mêmes reliés entre eux par un canal.

Au départ, il était demandé au sculpteur de tirer le meilleur parti des cailloux mis à jour pour creuser le bassin le plus proche de la future fontaine : des blocs de grès que Scrive, utilisant la pelle mécanique, a édifiés en monticules délimités à la base par un pourtour de maçonnerie. Les trois éléments de la fontaine ont été recouverts de briquettes, auxquelles s'intègrent quelques pierres destinées à rappeler celles du sol. Ces dernières, proches les unes des autres mais individuellement cernées par l'eau, surgissent à l'air libre en offrant, avec bonhomie, les formes arrondies et lisses, d'apparence huileuse, des animaux marins. Sur leurs flancs, s'exprime en permanence une animation végétale engendrée par différentes plantes aquatiques, nénuphars ou bambous nains... Initialement, il avait encore été prévu, grâce au concours complémentaire de trois autres sculpteurs, d'aménager artistement tout un parcours le long du canal alimentant les bassins. Mais il a fallu y renoncer pour des raisons budgétaires...

Philippe Scrive avait déjà utilisé la brique pour d'autres réalisations à caractère architectural. Ainsi, à Paris, pour les services sociaux du XIV^e arrondissement, a-t-il combiné, en 1978, des formes d'une grande souplesse, encadrées entre elles, et qui se développent sur une superficie d'environ trois cents mètres carrés. La monotonie qui risquait

d'en découler a été rompue grâce à l'aspect de terre flammée des éléments, lesquels, du vert au rouge foncé, libèrent insensiblement une très grande diversité de nuances. Un peu dans l'esprit de la fontaine de Melun-Sénart, Scrive a aussi, dès 1973, toujours à Paris, réalisé, à l'intérieur d'une caserne, la transformation d'une piscine en patio agrémenté d'un bassin. On voit émerger là, pour la première fois, les corps ronds et massifs, tout d'une pièce, si évocateurs de l'univers marin.

Les projets ne manquent pas. Dans les mois à venir, le sculpteur doit traiter plastiquement les cent vingt mètres carrés représentés par les deux murs d'une station du métro de Lille. Et puis, surtout, il s'est attelé à l'exécution d'un portique monumental pour le Musée d'Art Contemporain de Dunkerque. Haut de neuf mètres et large de dix, le portique, dressé à l'entrée d'une passerelle, sera entièrement en azobé, un bois du Cameroun d'un brun violacé, imputrescible, à l'exceptionnelle densité. Poids prévu pour l'édifice : environ soixante tonnes...

En ce qui regarde sa démarche personnelle, depuis quelques années, et les œuvres qu'il crée par pur plaisir, Philippe Scrive, après s'être emballé pour les matières plastiques, a dû s'en détourner, par souci de sa santé. Il s'est donc rapproché du bois, qu'il avait virtuellement délaissé. Mais le retour en arrière est difficile. Pour ne pas s'enliser dans la répétition, l'artiste utilise actuellement — comme il le faisait avec les matériaux de synthèse — des éléments préformés empruntés à l'industrie et à partir desquels, avec subtilité, il effectue des séries d'assemblages.

On rappellera encore qu'après avoir si bien et si longtemps travaillé le bois et la pierre (le béton, aussi, pour ses œuvres monumentales), et avant d'en venir au chlorure de polyvinyle, Scrive avait effectué, à partir du métal, des études intéressantes, qui lui avaient permis d'élaborer des sculptures plates, démontables, d'un transport aisé, et se prêtant facilement, par des tirages importants, à une large diffusion. Ainsi l'artiste sait-il, en permanence, rester proche de l'événement, lui que l'on voit si sensible au déroulement des transitions : en histoire, où l'impressionne fortement la Révolution française, comme dans la nature, à propos de laquelle il a réussi à rendre compte, avec délicatesse, de la mutation des saisons.

Au fond — malgré l'appel quasi constant de la verticalité, marquant, en plus d'un solide optimisme, la volonté du dépassement —, toute solution formelle, à peine est-elle acquise, devient, à ses yeux, dépassée. En cela, il est un véritable créateur. Pareille authenticité lui permet de ne pas déroger à la règle qui le guide en permanence dans sa recherche : rester en parfaite symbiose avec la vie de tous les jours.

Jean-Luc ÉPIVENT