

## Les affiches s'affichent

Monique Brunet-Weinmann

Volume 30, Number 119, June–Summer 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54143ac>

[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

Brunet-Weinmann, M. (1985). Les affiches s'affichent. *Vie des arts*, 30(119), 61–62.

«Si nous désirions avoir un aperçu de la culture européenne, une vue d'ensemble nous permettrait-elle de saisir la configuration de quelques parties de ce tout?», demande-t-il dans l'introduction du catalogue d'exposition.

Et de poursuivre: «L'image d'un Iceberg européen a plusieurs fonctions. Cette métaphore constitue d'abord l'indice du gigantesque complexe culturel européen, qui ne peut être montré dans sa totalité. Elle souligne également le fait que la partie que nous voyons ici – l'Italie et l'Allemagne – prédomine, laissant tous les autres pays immergés. D'autre part, cette partie en surface, dans l'exposition canadienne, est celle-là même qui émerge aujourd'hui dans le territoire des arts et qui ne pourrait d'ailleurs exister sans la portion qui reste encore imperceptible. Nous devons toujours garder cette vérité à l'esprit, en raison de l'influence profonde de l'invisible sur la fraction visible...»

Cette fraction visible englobe bien entendu une myriade de glaces flottantes, dérivant à côté de l'iceberg massif, notam-

ment dans le domaine du design industriel, des appareils ménagers et de l'ameublement de luxe, dont les visées sont commerciales.

C'est toutefois parmi les peintures et sculptures de grandes dimensions que l'on sent avec le plus d'intensité l'interaction qui s'exerce entre ce qui est révélé et ce qui demeure caché, car ce qui manque intrigue tout autant que ce qui est. L'exposition met de l'avant les œuvres puissantes et génératrices de sensations directes, marquées d'un souci sociologique et d'un saisissant dynamisme, et témoignant de l'énorme bouleversement qui définit les préoccupations des artistes européens à l'heure actuelle.

Bien que trois générations de peintres et de sculpteurs très engagés soient ici représentées, il n'y apparaît que deux femmes, Rebecca Horn et Hanne Darboven, toutes deux d'Allemagne. Précisons que le grand fossé qui sépare les figures dominantes des années soixante tels les Joseph Beuys, Alberto Burri, Mario Merz et Antonio Vedova, d'avec les talents naissants dont

Nicola de Maria, Salomé (pseudonyme de Wolfgang Cilarz) et Ludger Gerdes – tous nés en 1954 –, se trouve comblé par le vaste contingent d'artistes d'âge moyen qui ont su s'imposer aux yeux de la critique et qui ont noms Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Georg Baselitz, A.-R. Penck, Jannis Kounellis et Mimmo Paladino, pour n'en citer que quelques-uns. Nombre d'entre eux acquièrent une réputation internationale à l'époque où l'Arte povera connut en Germano Celant son plus ardent défenseur.

Le superbe catalogue d'exposition, composé de 372 pages et abondamment illustré, présente, outre d'intéressants commentaires des artistes, architectes et designers participants, des articles de fond écrits par seize collaborateurs qui apportent une dimension supplémentaire à l'incidence visuelle de cet *European Iceberg*.

1. Du 8 février au 7 avril 1985.

(Traduction de Laure Muszynski)

English Original Text, p. 100

MONIQUE BRUNET-WEINMANN

## LES AFFICHES S'AFFICHENT

L'exposition consacrée à *L'Affiche d'Avant-garde au XX<sup>e</sup> siècle*, qui nous est venue du Walker Art Centre de Minneapolis après un itinéraire aux USA, a été une manifestation d'envergure que l'on doit à Mme Micheline Moisan, Conservatrice des Dessins et Estampes au Musée des Beaux-Arts. Montréal a été sa seule étape canadienne<sup>1</sup>. Elle a rassemblé 180 affiches empruntées à de grandes collections publiques et privées, dont celle de Merrill C. Berman. Un catalogue abondamment illustré (200 reproductions) est signé par Dawn Ades et comporte plusieurs essais sérieux sur *The 20th-Century Poster: Design of the Avant-Garde*.

Il est heureux que la contribution de Robert Brown<sup>2</sup> ait été traduite en français<sup>3</sup> car il précise, en son point de départ («L'affiche au début du siècle») l'orientation gé-

nérale de la sélection, son présupposé moderne et avant-gardiste. Bien que l'exposition commence aux années 1890 – «l'âge d'or de l'affiche» –, on n'y retrouve ni Chéret, ni Mucha, ni Lautrec, ni Bonnard qui n'ont pas le mérite, dit-on, d'être des «pré-modernes». Par contre, la première affiche exposée, faite en Angleterre pour le Glasgow Institute of Fine Arts (1894), par la primauté accordée à la ligne droite, préfigure l'épuration géométrique et typographique qui va mener à la Sécession de Vienne, au Bauhaus berlinois et aux constructivistes russes.

L'accrochage suit le plus possible l'ordre chronologique, tout en constituant des sous-ensembles thématiques ou formels sur lesquels on s'arrête. Je pense par exemple au double diptyque qui regroupe des affiches créées pour LNER sur le thème

du voyage (Alexeïeff) et des bains de mer (Tom Purvis). Le coin dadaïste exalte la stricte beauté de la typographie et du texte, comme le poème-collage de Tzara ou l'éloge d'Ilia Zdanevitch plus connu sous la signature d'Iliadz. C'est la force plastique du lettrage noir, plus qu'intégré: constitutif de l'image, et ceci dès 1905, qui m'a fait préférer, sur le mur sécessionniste viennois, l'affiche qu'un designer inconnu construisit pour une exposition sans jury<sup>4</sup>.

La production allemande est fonctionnaliste, efficace et simple. Behrens conserve un peu de la magie de la «Fée Électricité» dans le bijou Art déco qu'il ciselé pour la firme électrique AEG. Les images de Bernhard sont purement dénотatives: reproduction en gros plan de l'objet à promouvoir avec identification du



fabricant: cigarettes Manoli, bougie Bosch. Les conceptualistes du Bauhaus ne gardent plus que les lettres: Dixel, Bayer. Deux exceptions remarquables: les réclames faites pour les vêtements PKZ, l'une par Otto Baumberger (1923), close-up hyperréaliste sur un col de pardessus ouvert avec doublures, poche intérieure, la texture chaleureuse de la laine et son label; l'autre, de Stecklin (1934), qui fait penser au personnage de Delvaux, manteau cintré, journal et chapeau melon. L'Expressionnisme n'est représenté (hors la ligne conductrice) que par un bois gravé de l'Autrichien Kokoschka.

L'ensemble constructiviste d'affiches culturelles (théâtre et film) constitue le clou de l'exposition, œuvres fortes par leurs couleurs et leur graphisme qui auraient supporter plus d'espace. J'ai regretté que l'affiche de Lavinsky pour le *Cuirassé Potemkine* (1925) soit superposée à celle de Prusakov *Law of the mountains* (1927), qui détruit sa force, ses dimensions, bien qu'on comprenne les raisons formelles du rapprochement: symétrie verticale, utilisation du collage. D'une manière générale, les messages de propagande politique sont rares (salle III). *La Brigade de choc du Proletariat mondial* (Klutsis, 1931) en deux parties, est un impressionnant photo-montage. On est étonné par un intaglio d'El Lissitzky, bien loin des Prouns, qui relève du réalisme socialiste. L'affiche date de 1929: il vient de retourner en URSS, à un moment où l'emprise de l'État commence à empêcher les recherches formalistes des constructeurs du changement, dix ans après la révolution de 1917.

Cassandra fait la part belle au rêve dans ses affiches commerciales, connotatives, irrésistibles tentations, appels à l'évasion sous toutes ses formes. *Paradis artificiels*: vins Nicolas, apéritif devenu presque synonyme grâce à lui de Dubo-Dubon-Dubonnet. *Invitation au voyage*, inoubliables affiches pour les chemins de fer – puissance, confort, vitesse – et la grandeur effilée du paquebot *L'Atlantique*: Évasion hors l'ascétisme formaliste avant-gardiste.

Après ces deux sommets, les affiches récentes et disparates regroupées en haut de l'escalier sont sans force, sans pouvoir d'attraction.

1. Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 1<sup>er</sup> février au 17 mars 1985.
2. Robert Brown est le copropriétaire de la Galerie Reinhold-Brown, de New York, qui a prêté des œuvres, et l'auteur d'un livre sur les affiches de Cassandra.
3. Catalogue en anglais, 215 pages; encart en français, 14 p.
4. *Austellung der Jury freien* (les titres étrangers ne sont pas traduits).

1. E. McKnight KAUFFER  
*10 and 4: the Quiet Hours*, 1930.  
Lithographie.  
Coll. Merrill C. Berman.
2. Yakov RUKHLEVSKY  
*Strength and Beauty*, v. 1927.  
Lithographie.  
Coll. Merrill C. Berman.