

Lectures

Le collectif *La série*, dirigé par Pierre Ayot. Montréal, nbj, 1989. 129 pages.

Monique Laurent, *Rodin*. Paris, Chêne-Hachette, 1988. 160 pages

Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*. Québec, Musée du Québec, 1988. 236 pages.

Monique Brunet-Weinmann and Louise Poissant

Volume 34, Number 136, Fall–September 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53816ac>

[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

Brunet-Weinmann, M. & Poissant, L. (1989). Review of [Lectures / Le collectif *La série*, dirigé par Pierre Ayot. Montréal, nbj, 1989. 129 pages. / Monique Laurent, *Rodin*. Paris, Chêne-Hachette, 1988. 160 pages / Marcel Saint-Pierre, *Serge Lemoyne*. Québec, Musée du Québec, 1988. 236 pages.] *Vie des arts*, 34(136), 78–79.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts,

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

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

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

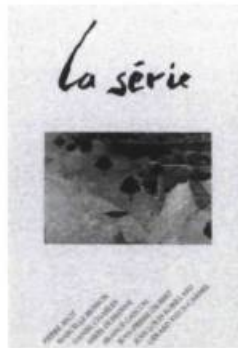
L'ouverture d'une série

Le collectif *La série*, dirigé par Pierre Ayot. Montréal, nbj, 1989. 129 pages.

Certaines aventures prennent des proportions inespérées. Certains projets portent avec eux une espèce de magie qui soulève l'enthousiasme et génère une énergie constructive. C'est le cas de l'implantation d'un centre d'art à Boissano créé, il y a quelques années, par l'artiste québécois Pierre Ayot. Depuis sa fondation en 1985, le Centre reçoit des étudiants de la maîtrise en art et en histoire de l'art de l'UQAM qui vont y faire des stages entrecoupés de courts voyages dans les sites avoisinants les plus significatifs pour eux: Florence, Milan, Bologne, Bâle, Kassel, etc. et par des visites dans des ateliers d'artistes.

Les étudiants préparent leur stage en participant collectivement à un livre d'artiste portant sur un thème. Résultat: une vingtaine de coffrets contenant une quinzaine d'œuvres (gravures, sérigraphies, collages, papiers découpés, aquarelles, gouaches, transferts zéro, monotypes, etc.) et des textes inspirés des œuvres ou de l'image dont toutes les autres sont inspirées. Au cours de leur séjour, ils participent à un colloque sur le même thème, colloque qui réunit des philosophes et des critiques du Québec et d'ailleurs. Cette rencontre donne lieu, l'année suivante, à une publication où sont reprises les principales interventions.

C'est dans ce contexte qu'a été publié, à la *nbj*, le collectif intitulé *La Série*: quatorze œuvres reproduites en noir et blanc et huit textes développant chacun un point de vue original sur le sujet. Celui de Pierre Ayot précise le contexte de la réflexion tout en introduisant la problématique dans un style clair et concis. Série finie ou ouverte, suite, séquence, sérialité, répétition: comment chacun de ces concepts trouve-t-il une expression en art? Si l'auteur ne répond pas à toutes ces questions, son texte est très court; il annonce néanmoins les tangentes que prendront les collaborateurs.



Marcelle Brisson, dans un texte très personnel, amorce une réflexion dans laquelle elle démontre la puissance de séduction qu'exerce le genre même de la série. Les séries télévisées, les feuillets du 19^e siècle, de même que certaines œuvres d'art contemporaines, par le principe de la série, font entrer le spectateur dans le «temps cyclique propre au mythe, où les événements ne surviennent que pour mettre en œuvre les systèmes de justification de ces milieux...» (p. 38). Et, même si certains artistes utilisent la série en fonction d'une stratégie picturale indépendante du mythe (Stella par exemple), la nature de la série maintient dans une perspective cyclique.

Daniel Charles développe une réflexion en quinze temps. Son point de départ, un cliché: la série est synonyme de fermeture et de répétition. C'est à Georges Kubler, un historien d'art, que Charles emprunte le premier élément qui va lui permettre de déconstruire ce cliché. Par la lecture de «séquences de faits» sur une «série», on produit un paradoxe, la simultanisation de l'ouvert et du fermé et l'on découvre que le hasard avait toujours «innervé la série» (p. 45). Au terme de sa déconstruction, la série devient «multiplicité simultanée» et «poétique des possibles», «synchronicité», «mise en présence des dimensions du temps». Les termes d'une nouvelle esthétique se mettent en place.

Mike! Dufrenne, à son habitude, met de l'ordre dans ce dont il traite. Il y a les séries qu'établissent les historiens de l'art, qui sont en quelque sorte des périodisations, et il y a les séries réalisées par des artistes qui produisent en groupe ou isolément des œuvres ou des éléments distincts et séparables. La question fondamentale que pose Dufrenne porte sur ce qui motive un artiste à produire une série. Une compulsion de répétition et derrière elle la pulsion de mort? Non. Plutôt «le désir d'un impossible achèvement» (p. 69) auquel le peintre se fait prendre. Mais la thèse n'est que suggérée, elle n'est pas développée. Dommage, parce que telle que présentée, cette thèse ne semble pas très éloignée de celle de la psychanalyse que rejette le philosophe.

France Gascon a étudié le phénomène de la série dans la structure formelle des court-pointes nord-américaines. Au travers la description des principaux *patterns*, elle dégage des principes qui président à l'introduction de séries. Des effets de série apparaissent par principe d'économie et d'efficacité (pp. 82-84). Ils permettent de créer une certaine stabilité dans l'évolution des motifs, de même qu'ils assurent une composition à l'allure régulière et structurée.

C'est une réflexion plus éclatée que propose Jean-Pierre Gilbert qui retrace des épisodes significatifs impliquant la notion de série dans l'art du 20^e siècle. Des phénomènes, tels les ready-mades, les productions des artistes pops ou l'engouement pour l'estampe dans les années 60, les œuvres minimalistes ou conceptuelles, représentent autant de formes de séries qui répondent à un environnement économique et idéologique qui s'est transformé. Et parallèlement, chaque œuvre tire son sens en tant qu'élément de la série historique des œuvres. Cet aspect de la série rejoint certaines hypothèses de G. Kubler présentées par D. Charles.

En commentant le tableau de Lorenzetti qui a inspiré la *Série Terre de Sienne*, Jean-Louis Robillard insiste sur le lien organique qui doit lier une architecture à son paysage. Et si le phénomène de la série existe depuis toujours en architecture, les Grecs ont développé des habitations en série dont le modèle est inspiré de la topologie naturelle, certaines expériences ont été moins heureuses. Ce qui choque dans la plupart des séries inadaptées, c'est leur caractère dictatorial et, précisément, leur manque d'intégration au paysage. Même les projets de séries portés par l'idéal de société égalitaire de la «cité radieuse» se révèlent voués à l'échec quand ils ne s'harmonisent pas avec le donné naturel.

Gérard Titus-Carmel a rassemblé quelques réflexions sur l'importance de la notion de série qui charpente structurellement, organiquement et temporellement sa production. Il développe une série, par année, et se garde d'excéder le nombre d'œuvres déterminé arbitrairement au départ. Entre le moment «d'induction de tous les risques» et «l'épuisement sans remords» (p. 123), se développe le travail de la série, travail qui enchaîne les œuvres et les fait appartenir à une même famille (p. 125). Si la série «l'essouffle» et «l'épuise», parfois, elle représente par ailleurs un état de vertige et un «défi permanent» qui sont des conditions nécessaires à toute création.

Tous ces textes se lisent très bien et chacun *instruit* un aspect de la question dans un domaine où son auteur est le plus compétent. Si certains aspects restent en suspens – les textes sont assez courts –, toute une typologie de la notion se dégage néanmoins. Le thème du colloque de cet été et de la publication de l'an prochain: *Le Trompe-l'œil*. On l'attend.

Louise Poissant

Rodin, le génie de la Petite École

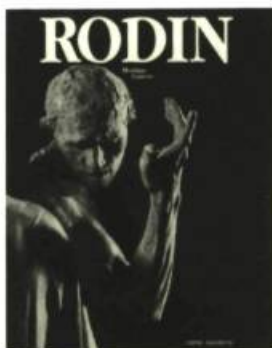
Monique LAURENT, *Rodin*. Paris, Chêne-Hachette, 1988. 160 pages.

D'emblée, cette monographie se présente comme un album d'art superbe par la qualité du matériel photographique et par celle de la mise en page (due à Peter Knapp): documents d'époque des archives Roger Viollet, reproduction d'œuvres contemporaines et, surtout, photographies par Bruno Jarret des sculptures de Rodin. Elles sont vues sous plusieurs angles, par plans perspectivistes, ce qui illustre bien la méthode de dessin et de modelage de Rodin pour rendre le corps en action, le mouvement des muscles, leur tension. Imprimées souvent en double page, elles multiplient les gros plans de détails qui fouillent le relief et le grain des matériaux, et dont l'éclairage respecte la luisance et la translucidité, le poli sensuel et les aspérités tourmentées.

Chose rare: le plaisir ne se dément pas à la lecture du texte, qui allie à la sobriété et à la clarté du style la connaissance assimilée, dominée, de l'histoire, de l'homme, de l'œuvre. Sans banalité, ni pédanterie, ni byzantinisme. Un texte pour les non-spécialistes de Rodin, certes, mais qui donne à ses lecteurs le bénéfice du doute quant à leur intelligence, à leur culture, à leur curiosité, et situe la vulgarisation au niveau de compétence où elle devrait toujours être. On le doit à Monique Laurent, conservateur en chef des Musées de France, ancien conservateur du Musée Rodin et spécialiste incontestée de l'artiste. Peut-être faudrait-il parler de trois textes, ou de trois niveaux de texte, ou d'un texte à trois entrées.

La *biographie* de Rodin est courte (une vingtaine de pages), trop courte même tant elle ouvre d'avenues qu'on voudrait voir explorées plus avant sur l'époque et sur la sculpture. Dès le début, par exemple, on est confronté aux conditions matérielles qu'imposent les différentes techniques, le poids des matériaux, leur encombrement, leur nécessaire et glaciale humidité, le chauffage indispensable au travail de la terre, que le gel brise: Ainsi, *L'Homme au nez cassé*, de 1864, est un masque sans derrière de tête, sans socle ni piédoche car le moulage s'est brisé, brisant du même coup des conventions académiques.

Autre exemple: la distinction entre la *Petite École*, ancêtre de l'actuelle École nationale supérieure des arts décoratifs, et la noble École des Beaux-Arts. «L'établissement est surtout destiné à former des ornementalistes, des praticiens, donc des artisans et non des artistes [...] Elle] maintient la tradition pédagogique du 18^e siècle, c'est-à-dire le travail d'après les documents anciens, les relevés de monuments et de costumes qui familiarisent avec les draperies. Elle bénéficie du concours d'un



professeur exceptionnel, Horace Lecoq de Boisbaudran, qui base son enseignement sur l'observation de la vie et le développement de la mémoire visuelle, préservant ainsi la sensibilité propre à chaque élève» (on ne peut s'empêcher d'établir ici un parallèle avec l'École du Meuble). Elle rend Rodin apte à saisir la continuité du mouvement dans l'espace, qui intègre le temps à la sculpture, et confère à ses œuvres un rythme, une crispation moderne qui est sa marque. Par son ouverture sur les métiers, elle établit pour lui un lien naturel avec les arts appliqués à l'industrie, les matériaux inusités comme la pâte de verre, la céramique qu'il aime travailler pour la Manufacture de Sèvres. En ce sens, malgré des rapports parfois orageux, Rodin est le disciple de Carrier-Belleuse, qui lui apprend aussi à diriger des équipes nombreuses et à organiser une diffusion commerciale éliminant les intermédiaires.

La fin de cette introduction retrace les péripéties de l'ancien hôtel Biron, devenu, en 1804, le pensionnat des Dames de la Société du Sacré-Cœur de Jésus, avant d'être, à la suite de la séparation de l'Église et de l'État, progressivement annexé par Rodin, ses œuvres, ses collections, et de devenir légalement, en décembre 1916, l'actuel Musée Rodin. Quelques mois après cette acceptation par l'État, Rose Beuret meurt, la compagne de toute une vie, rivale de Camille Claudel, épousée in extremis. Rodin meurt la même année 1917.

Le deuxième texte suit également l'ordre chronologique mais, non répétitif du premier, comme *commentaire de l'œuvre*, de son évolution, de celle de Camille, en relation interartielle avec les productions contemporaines dans d'autres domaines artistiques. Enfin les *légendes* des reproductions sont plus que de simples indications descriptives. Un catalogue essentiel et une chronologie comparée, qui étoffe les tableaux synoptiques de notre secondaire, complètent cette indispensable introduction à Rodin.

Monique Brunet-Weinmann



Autour d'une démarche

Marcel SAINT-PIERRE, *Serge Lemoine*. Québec, Musée du Québec, 1988. 236 pages.

«Après le refus global, l'art total.» Cette maxime de Lemoine, qui a marqué toute sa carrière depuis le début des années 60, a obligé son biographe, l'historien et critique Marcel Saint-Pierre à retenir les diverses scènes sur lesquelles l'artiste s'est produit, en passant par la rue, le Bar des Arts, les galeries, les musées, les salles de spectacle, sa maison, etc. Lemoine a été l'un des artistes les plus actifs de sa génération, et sa triple ambition, qui visait «une démocratisation culturelle, un décloisonnement des arts et une démythification de l'œuvre», l'a entraîné dans une série d'événements et de pratiques qui ont marqué l'histoire de l'art du Québec. Ses préoccupations formelles constantes, de même que ses liens avec le nouveau réalisme français, les artistes pops et l'Action Painting, les expériences multidisciplinaires à la Kaprow et les recherches sur l'ordinateur en font, par ailleurs, un artiste dont la production s'inscrit dans les grandes tendances internationales.

Saint-Pierre a découpé l'œuvre peint de Lemoine en trois grandes périodes, comme un match de hockey, marquées chacune par des conditions de production et d'exposition des œuvres. La période Bleu-blanc-rouge, commencée en 1969, y reçoit un traitement de faveur, étant donné sa durée (plus de dix ans) et l'importance des œuvres qui la constituent.

La lecture de ce livre-catalogue est dorénavant obligatoire pour quiconque veut travailler cette période de l'histoire du Québec. Le texte est très bien documenté et tous les commentaires critiques sont présentés en fonction des enjeux historiques de la période concernée. La production de Lemoine y est d'ailleurs présentée sur le fond de ce qui la précède, le *Refus global*, que les artistes de sa génération avaient reçu en héritage et dont ils ont eu à se démarquer.

Louise Poissant