

Expositions

Volume 22, numéro 87, été 1977

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54914ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

(1977). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 22(87), 58–72.

MICHEL LABBÉ

Le monde de Michel Labbé s'offre à nous comme un bloc homogène qui, pour le traverser, le sentir, le comprendre, nous demande d'y pénétrer en s'enveloppant, en cherchant les véritables signes des gestes que nous posons. La manifestation qu'il a montée à la *Galerie Comme*, du 26 janvier au 12 février, s'inscrit profondément dans cette remise en question que, continuellement, il tente de faire sortir de lui-même.

Ses propositions visuelles sont échafaudées à partir de trois médiums: surfaces en carton ondulé, photographie et vidéo. Le premier support investi s'échelonne tout au long des murs de la galerie, le spectateur étant obligé de suivre le parcours tracé. L'espace vide — le blanc du lieu d'exposition — est ainsi violé par les pleins ou l'objet tenu à être regardé. Les photographies scrutent l'itinéraire du processus créateur et prennent le moment particulier pour lequel l'intervenant a opté, de manière à nous indiquer son choix. Le vidéo ajuste le travail en cours, pour celui qui visionne, qui perçoit; en reprenant le mouvement général qui s'est effectué et qui servira à l'élaboration de l'environnement.

Les images orientées autour du corps humain se signifient à un niveau symbolique (plume, paillette, ange, papillon) doublé d'un contenu plastique, l'ondulation du carton créant des effets optiques que les pigmentations bien précises amplifient. D'un matériau pauvre, l'artiste fait un champ gestuel en soi puisque seul l'humain lui donne une signification en l'acceptant ou non, en le purifiant, en le rendant objet d'investigation.

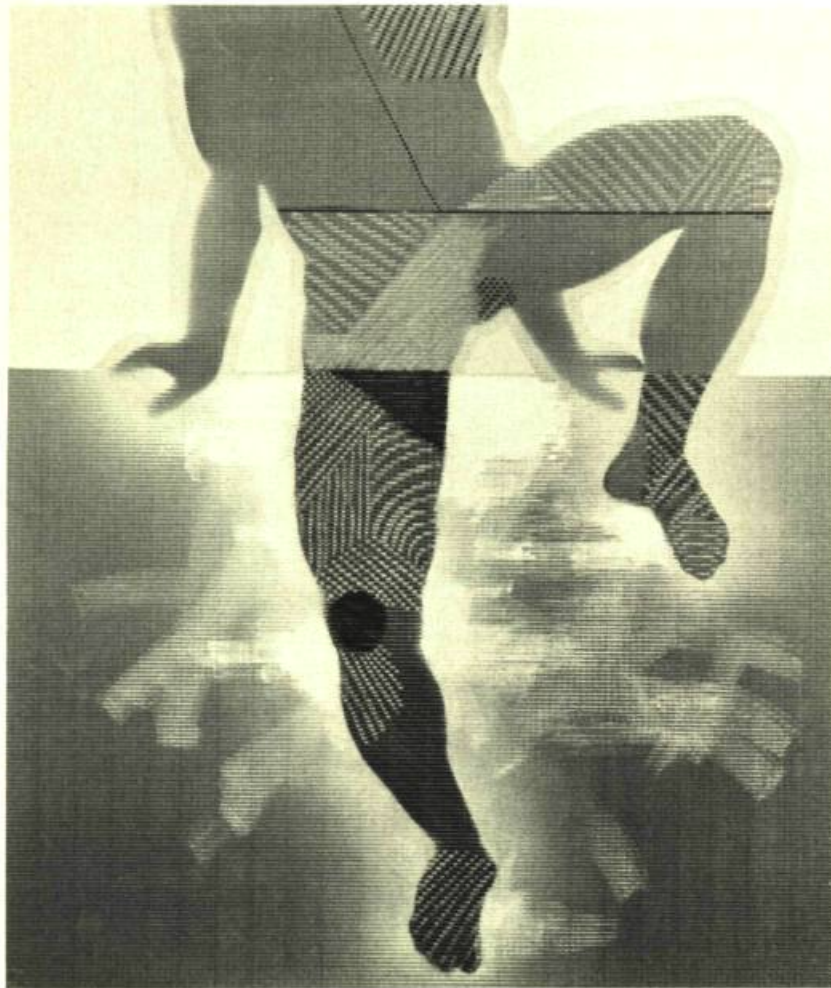
Dans les photos, la trame du noir et blanc est brisée par l'apparition du bleu et du sépia qui nous provoquent, qui exigent d'entrer au cœur de l'inconscient, de ce réseau montré mais attaché, ficelé. Les diverses possibilités d'une même forme sont amenées à leur point d'achèvement, le modelage de la silhouette ne servant plus qu'à nous rappeler notre empreinte.

Michel Labbé encadre une dynamique poussée à son développement ultime comme s'il fallait constamment réapprendre, redécouvrir que l'humain est en fait le seul médium possible. La manifestation de la *Galerie Comme* veut tout particulièrement démythifier les bases classiques de l'esthétique, en parlant du message concret que nous représentons.

Jean TOURANGEAU

1. Michel LABBÉ
Série des cartons ondulés.

2. Carmen COULOMBE
Le Banquet funéraire.
(Phot. Michel Morin)



1
2



CARMEN COULOMBE

L'exposition de Carmen Couombe à l'*Atelier de Réalisations Graphiques de Québec*¹ s'ouvre tel son grand livre noir: *S.O.S. le temps arrive*.

Le temps arrive à dire l'existence des miroirs qui reflètent ce que nous sommes, à décrire chacun de nos pas, à faire parler les mots au sein de leurs images. L'album nous amène à

une découverte de l'humain; de la naissance à la prise de conscience, du corps à l'esprit, de la solitude aux tensions sociales.

La première gravure se divise ainsi à partir de ce schème de base. Trois plans détaillent chacun des éléments descriptifs: la matérialité représentée par une suite ininterrompue de tuiles, le lieu donné à voir au moyen d'un personnage assis sur un trône et accompagné d'un aigle de façon qu'ils baignent tous deux au

creux d'une forêt, la mémoire finalement où s'inscrivent de multiples développements d'un même thème. Notre situation d'homme est recréée.

Les sept planches reprennent une à une et parallèlement: les carrelages ou les murs de brique, la forêt ou les fantômes, les personnages solitaires ou en groupe, les voûtes gothiques ou l'horloge. Le sujet demeure au centre du cadrage, comme il reste l'unique message:

«Le temps arrive où nous serons conscients...»².

L'adjonction des techniques (lithographie, sérigraphie, aquarelle) fait corps avec l'accumulation du graphisme que l'exposition nous invite à déchiffrer. Les dessins appréhendent cette thématique en tentant d'y éclaircir l'origine et en nous laissant sur une fin ouverte, qui pourrait être la manière de s'en sortir.

Encore là les anges, en haut, nous le rappellent surtout quand, au bas, croupissent leurs bustes, à côté d'une assemblée institutionnalisée, perdue sur un fond carrelé; un singe devant. L'album arrive puis d'autres dessins comme *Le Banquet funéraire* où l'abondance des sujets (personnages, oiseaux, poissons, mets) est répercutée par l'abondance des tracés. *Le Temps passe, tout se concentre vers la fin*, les cavaliers sur leurs chevaux qui avancent, le jour au fond qui revient sur les carquois, montures qui quittent le passé au travers des quenouilles qui émergent de l'eau où tantôt elles s'enlisaient.

Les symboles déterminent l'acquis, la superposition, nos rapports avec le monde. L'exposition se referme sur un S.O.S.: «Le temps arrive où les générations des entrepôts loués et des artistes sacrés se mêleront à la révolution et se crèveront les intestins à penser»³.

1. Du 23 février au 12 mars 1977.

2 et 3. Extraits du texte de Carmen Coulombe de S.O.S. *le temps arrive*.

J. T.

3. Benoît EAST

Portrait de Kelly Lynn.

Huile sur toile; 46 cm 9 x 26,6
(Phot. Charlie King)

4. David ARC

Circus Performance in Blue.

Huile sur papier, sur panneau de bois
38 cm 1 x 27,9.



MONTREAL

BENOÎT EAST — UNE PEINTURE TRÈS SAGE

On regarde les toiles de Benoît East un peu comme on assiste aux cours d'un universitaire chevronné: on y éprouve un respect teinté d'une pointe d'ennui. Le style de l'artiste occupe depuis plusieurs années une place bien définie dans notre peinture, et ses dernières œuvres, exposées à la Galerie Kastel, le printemps dernier, ne réservaient aucune surprise aux visiteurs. Au milieu de tant de peintres qui cherchent — parfois tumultueusement — leur voie, East donne l'impression d'avoir trouvé la sienne et d'y créer sereinement, comme Cosgrove, à travers ses paysages, ses natures mortes et ses portraits, des variations qu'on peut tenir pour très subtiles.

On sait que Benoît East a derrière lui une longue carrière de professeur, et cela se sent par endroits. En effet, il a une façon presque didactique de construire ses tableaux, en particulier ses natures mortes, qui semblent parfois de brillants exercices académiques visant à expliquer ce qu'est la composition, l'harmonie des tons, etc. Pourtant, ces images très sages que créent des tons neutres et souvent éteints, arrivent à éveiller chez le spectateur des impressions fugitives à la fois d'apaisement et de mélancolie; on s'absorbe alors dans l'observation de ces compositions comme East, sans doute, dans celle de son motif. Cela dit, les œuvres récentes du peintre trahissent certaines affinités plastiques: ce professeur expérimenté et cultivé s'est certes bien pénétré des leçons de Braque; mais, en revanche, on trouve embarrassante la figure de Lemieux qui plane au-dessus de quelques tableaux.

Quoi qu'il en soit, en retiendra surtout de cette exposition les paysages: d'abord les petites pièces d'une facture plus austère où les éléments sont traités comme dans une nature morte, puis les compositions plus amples où une riche gamme de verts tamisés dévoile un espace d'une luminosité équivoque¹.

1. Voir aussi l'article de Paul Dumas, *Benoît East, peintre de la solitude et du silence*, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, N° 81, p. 26 et 27.

Gilles DAIGNEAULT



AU CENTRE D'ART DU MONT-ROYAL, LES PETITS FORMATS DE DAVID ARC

La peinture n'a pas de forme absolue. Chaque sensibilité fait sa propre signature et le meilleur coloris est peut-être le meilleur dessinateur.

(Charles BAUDELAIRE)

David Arc, un peintre comme le définissait Baudelaire. De la couleur naît la forme, du poète, la pudeur, mais une étrange assurance dans la connaissance de ses limites. Travailler pour vivre encore. Ne plus travailler, la mort viendrait vite. Il est né à Moscou, pays qu'il a quitté au moment de la Révolution. Se succèdent ensuite les nombreuses patries, la France, l'Angleterre, l'Australie, les États-Unis et, depuis 20 ans, le Canada, Montréal, plus exactement, qu'il quitte, il y a cinq ans, pour Victoria et Vancouver où les hivers sont plus cléments; et puis, il aime la mer.

Il n'a connu ni sa mère, ni son père; il a été adopté par d'excellents parents. A vingt-trois ans, il a fréquenté l'École des Beaux-Arts de Paris où il a appris le dessin; pour la peinture, c'est différent, il est autodidacte. Il aime Picasso, Rouault, Klee, et pas tellement Chagall; sa préférence va aux spiritualistes, comme Rouault, qui sont religieux dans l'âme et n'ont pas besoin du sujet pour traduire la gamme des émotions. C'est du côté de la poésie qu'il trouve ses sources vives. Apollinaire, qu'il aime pour ce qu'il veut dire (contenu) et d'autres, pour la musicalité du verbe: Ezra Pound, etc. Pour la murale qu'il a exécutée à l'Université McGill, il a choisi, avec un comité, dix-neuf poètes dont il a inscrit les vers dans une sorte de mosaïque de couleur. On ne s'étonne pas, non plus, que ses musiciens préférés soient Beethoven, Mozart, Bach, Sibelius, Poulenc, Chopin, ...

Moraliste intuitif, tourmenté par une inquiétude vive au sujet de l'art comme moyen d'expression. Solitaire non accablé par la solitude, entièrement absorbé par une activité débordante. Désintéressé, indépendant, amical, l'homme à peu près sans désir sinon celui d'aller jusqu'au bout. Ses tableaux lui ressemblent: un figuratif hiératique qui interprète un autre monde. L'homme-fleur, l'homme-clown, le bouquet d'oignons, le trio, les ballerines, le rêve, la poésie qui naît d'un ton, le rouge, le bleu ou le vert. Des formes qui s'imbriquent et qui appellent d'autres formes. Tout est réduit à sa plus simple expression.

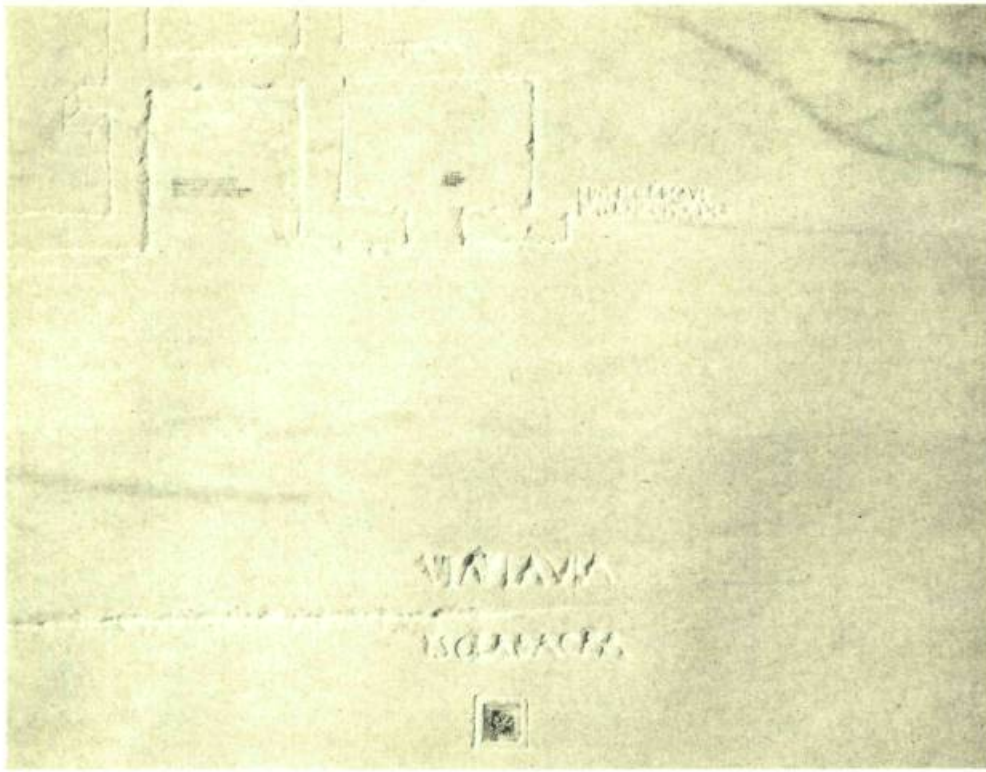
Le Centre d'Art du Mont-Royal lui organise, du 2 juin au 10 juillet, une première exposition à Montréal.

Andrée PARADIS

06 ART 76

06 ART 76 est la première exposition itinérante du nouveau Centre Culturel Georges-Pompidou destinée à l'étranger. Elle a déjà parcouru les États-Unis à l'occasion du Deuxième centenaire avant d'être présentée au Musée d'Art Contemporain de Montréal. Les artistes de l'exposition sont d'appartenances variées. C'est une sorte d'échantillonnage de la peinture actuelle.

La nouvelle génération, que l'on pourrait situer entre 1965 et 1976, correspond à un épuisement de la tradition rationaliste et humaniste; c'est le moment où l'on commencera



5. Anne et Patrick POIRIER
Plan de la nécropole de l'Isola Sacra.
Gravure et inscription à l'encre sur marbre;
600 cm 180.
New-York, Galerie Sonnabend.

à parler de «société de masse,» de «consommation». C'est la prise de conscience aussi des limites de l'homme, de la fin de l'individu; c'est le début du structuralisme, disparition du sujet au profit de l'objet. C'est l'apparition du Nouveau réalisme qui pourrait se traduire par la démythification de l'objet en tant que valeur, le regard devient distant, creux, indifférent, il n'est plus désir (même phénomène en littérature, chez Robbe-Grillet, par exemple).

Désormais, pour certains, «l'art ne veut rien, ne dit rien, ne peut rien» et se produit en dehors de toute idéologie. On a le sentiment que le peintre disparaît en tant qu'auteur pour devenir lecteur. Et la lecture ne se fait plus sur le plan du contenu. Elle n'a plus de profondeur, elle est une lecture/surface; ce qui compte, c'est comment l'œuvre est faite, avec quel moyen (toiles, châssis, tissus, pigments, etc.) Certaines œuvres d'ailleurs s'accompagnent d'un texte théorique.

Essayons maintenant de suivre le cheminement des six artistes présentés.

Titus Carmel occupe à lui seul une salle avec 50 dessins d'une série de 127. Il s'agit d'une variation sur un thème dont l'objet choisi est un coffret d'acajou de petite dimension «pocket size tlingit coffin»; cette petite boîte est reproduite indéfiniment jusqu'à la mystification, avec différents moyens dont le crayon, le fusain, l'encre de Chine, la gouache, le collage, etc. Titus Carmel travaille dans une zone qui sépare le réel de l'artifice, il met en accusation les limites du langage artistique; cette série ne me paraît pas représentative du peintre, ou ne retrouve pas sa précision quasi photographique, ni sa représentation du réel poussée à la limite jusqu'au trompe-l'œil.

Chez Aillaud, c'est une image au second degré, une *image d'image*. Il illustre le plus souvent des animaux en cage; on ne peut le clas-

ser cependant dans la catégorie des hyper-réalistes. Chez lui, il n'y a aucune illusion photographique, aucun investissement d'ordre émotionnel, social ou politique; sa touche est neutre, austère; avec un minimum de moyens, il nous donne un maximum de renseignements. Je ne pense pas qu'il veuille nous décrire (quoi qu'en pensent certains) l'alléniation humaine; il chercherait plutôt à désacraliser l'objet pictural. Ainsi, *Éléphant et clous* ne donne qu'une vue partielle de l'éléphant dans sa cage (seules ses pattes et sa trompe sont visibles), ce qui semblerait démontrer que c'est l'objet pour l'objet qui intéresse Aillaud.

Au contraire d'Aillaud, Erró puise son image dans la réalité quotidienne, dans le produit de consommation; chez lui, il n'y a pas de recherche de qualité esthétique; c'est une peinture agressive remettant en cause les valeurs les plus établies de la société, toujours avec humour; il s'agit ici de 6 tableaux d'une série de 60 intitulée *Les Chinois*. C'est le voyage autour du monde de Mao Tsé-Toung. On le voit débarquant à New-York, à Milan, au Kremlin, etc. Erró veut-il parler d'expansionisme communiste?

La démarche de Patrick et Michèle Poirier est presque proustienne; ils resituent le temps à une échelle réduite: des sites abandonnés nous montrent la reconstitution d'une petite nécropole italienne. Ce n'est pas un travail d'archéologue; leur but est de retrouver d'emblée une émotion, un souvenir...

Avec Viallat, on en vient à se poser la question suivante: Quel rôle joue la toile sur un châssis? Jusqu'ici, elle était considérée comme un espace. Lorsqu'un matériau souple, tels un tissu, des cordages, un filet, vient la remplacer, il échappe aux normes de la peinture sur toile, la surface devient souple, changeante, d'où la possibilité de combinaisons nouvelles; la teinture remplace la peinture, la nécessité du mur est abolie car il n'existe plus ni envers ni endroit.

Assez proche de Viallat, Rouan s'intéresse au support et à la surface du tableau. Il utilise du tressage très fin, il découpe deux toiles,

l'une horizontale, l'autre verticale, qu'il teint; les lanières étroitement mêlées forment un canevas de petits carrés de dimensions égales. Chaque partie est ensuite travaillée pour y introduire le rythme.

A première vue, les propositions faites par la nouvelle peinture semblent se contredire. Au langage scientifique et technique s'oppose l'affirmation d'une nature élémentaire, éphémère. Leur point commun, cependant, serait l'affranchissement de bien des contraintes. Il y règne un climat de liberté et d'invention qui rend la communication possible. Notre temps est à l'autocritique, à la recherche de nouveaux langages.

Le but de l'art actuel en France, semble-t-il, ces dernières années, est de désacraliser l'art en tant qu'œuvre et de l'intégrer dans la réalité quotidienne. Il devient une prise de conscience, une pensée critique (nombreux sont ceux qui intègrent l'écriture au travail plastique).

La création artistique, aujourd'hui, n'échappe pas aux contradictions de l'époque, elle en est le révélateur.

Anne TEITELBAUM

ERRÓ ET LES TABLEAUX CHINOIS

Avant l'expansion du Pop Art britannique puis américain, du Nouveau Réalisme et de l'Hyperrealisme, l'art socialiste choquait le regard occidental autant par le réalisme de ses sujets quotidiens que par son didactisme de propagande et l'expression emphatique des sentiments. Bien sûr, la réalité reproduite n'est pas la même, et surtout l'intention et l'attitude dont témoigne l'œuvre diffèrent. L'œuvre des pop artistes veut être la reproduction objective, impersonnelle, clinique, du monde urbain, des objets de consommation et des images des mass-média qui nous cernent, sans qu'il y ait (du moins à l'origine) aucune intention de satire, de dénonciation, de révolte. Du côté socialiste, cette volonté de neutralité n'existe pas. Pourtant, puisque réalisme il y a, une étude comparée ne serait pas sans intérêt.

Rendre à César...

Erró invite à une telle comparaison par son utilisation flagrante des peintures de la Chine contemporaine. Mais, si on a quelque idée de l'art russe actuel, comment connaîtrait-on, en Occident, l'art de la Chine d'après 1949 puisque les expositions sont rarissimes² et que les histoires de l'art chinois s'arrêtent au début du siècle? On sait reconnaître, dans l'œuvre d'Erró antérieure à la série des *Tableaux chinois* (1974), les emprunts aux œuvres des musées qu'il opère pour la composition de ses juxta-peintures, mais comment pourrait-on démonter des assemblages d'éléments dont on ignore la configuration et la provenance? Si les monuments emblématiques des villes qui donnent leurs titres aux tableaux sont immédiatement saisis comme la reproduction quasi photographique de photographies ou d'affiches touristiques, rien ne laisse deviner que le reste de la toile est soumis au même jeu d'exacte reproduction au second degré, bien au-delà de l'utilisation supposée d'une vague iconographie de la vie quotidienne en Chine que l'on admet, notamment dans le catalogue de l'exposition *06 Art 76*.

Dans un premier mouvement de surprise, nous sommes tentés de prendre notre propre



6

pose la pleine lumière qui frappe de face les deux jeunes filles à la mitrailleuse. Autre exemple. Le peintre Ho Koung-Teh représente *Le Meeting de Kutien* de 1927, capital pour l'orientation future de la révolution chinoise puisqu'il organise le mouvement paysan et détermine sa stratégie militaire. Mao jeune discourtant est le centre d'un éclairage artificiel qui sort de la pénombre un cercle d'auditeurs. Un feu de camp projette sa chaleur rougeoyante. Une longue fenêtre masquée accentue l'atmosphère nocturne de la scène. Quand Erró remplace cette fenêtre aveugle par l'ouverture sur le Kremlin coloré dans la pleine lumière du jour tout en laissant l'assemblée dans la pénombre, il est évident que le raccordement

des éclairages ne se fait pas: l'intégration des deux images est imparfaite et, par là même, soulignée.

Le tableau exposé sous le titre *In Front of New York* constitue, non plus une seconde, mais une troisième étape dans le processus de reproduction. En 1966, dix ans après l'avoir fait une première fois, Mao Tsé-Tung traverse à la nage le Yang-Tsé-Kiang. Deux photos en couleur en témoignent dans le numéro d'octobre de la revue *China Pictorial*: le bras levé de la salutation victorieuse et la myriade de drapeaux rouges des nageurs qui le suivirent. Dans la même revue, encore dix ans plus tard, on voit la reproduction d'un tableau qui commémore l'événement, du peintre Tang Shiao-Ô:

7



觀看毛主席在大風大浪里艱難成長 (1966)

80-8

8



觀毛主席在大風大浪里艱難成長 (1966)

80-8

ignorance pour une supercherie de l'artiste. Il s'agit ici de citations littérales sans mention de références, contrairement à la série *Quarante-sept ans* qui précisait ses sources. La transcription est parfaite jusque dans les détails, Erró ne signe pas, et le titre est ambivalent: chinois par leur sujet, ces tableaux le sont aussi par leurs référents qui sont des tableaux chinois contemporains. La question se pose de savoir s'il s'agit d'une copie de la peinture chinoise originelle ou, ce que nous croyons, la copie des reproductions d'un album intitulé *Choix d'œuvres d'art*, publié pour commémorer le trentième anniversaire des *Propos sur l'art et la littérature au forum de Yenan* tenus par Mao Tsé-Tung, en mai 1942. Cet album rassemble 96 œuvres de peintres professionnels ou amateurs qui célèbrent le guide de la révolution chinoise et le peuple dans sa vie quotidienne en usines ou à la campagne, mélange de réalisme socialiste et d'enthousiasme épique qui donne un aperçu du nouveau mouvement artistique et de son rôle dans la Chine actuelle. Sur les 64 *Tableaux chinois* d'Erró, 20 se réfèrent fidèlement aux œuvres reproduites dans cet album.

De la réalité à l'hyperrealisme

Les images-modèles se réduisent à deux (le tableau chinois et l'icône d'un lieu symbolique); elles sont traitées sans distorsion et subtilement intégrées l'une à l'autre. Dans les œuvres antérieures, au contraire, il y avait juxtaposition plus qu'intégration (*Juxta-Paintings*), multiplicité des sources, hétérogénéité des éléments soulignée par une différence d'échelle et des ruptures dans le discours, d'où naissait l'humour. Une observation attentive découvre cependant que l'intégration n'est pas totale et qu'Erró pratique la "mise à nu du procédé" (selon l'expression des formalistes russes).

Certaines de ses toiles révèlent deux sources de lumière qui ne s'accordent pas. Au flou lunaire du *Taj Mahal* éclairé par la droite s'op-

6. Portrait de Mao pris sur le vif. Photo tirée d'une publication chinoise.

7. Photo tirée d'une publication chinoise.

8. Gundmundur ERRÓ
In Front of New York, 1974.
Huile sur toile; 151 cm x 97.
Coll. de l'artiste.



毛主席视察广东农村 (摄影)

陈伯宁作



10

9. Photo tirée d'une publication chinoise.

10. Gundmundur ERRÓ
Milano, 1974.
Huile sur toile; 98 cm x 95.
Paris, Coll. part.

11. Gatién MOISAN
Course inutile, 1976.
Huile sur toile; 146 cm x 92.

12. Gatién MOISAN
Le Combat, 1976.
Sérigraphie; 101,5 cm x 71,5.

13. Paul-Émile BORDUAS
Objet totémique, 1948.
Huile sur toile; 55 cm 8 x 47.
Montréal, Coll. privée.
(Phot. Richard Robitaille)

"A la suite du Président Mao dans le vent et la grande vague". Les gratte-ciel de Manhattan en moins, c'est exactement la tableau d'Erró.

Signalons enfin qu'un tableau de Tchia Sin-Tong est retranscrit deux fois par Erró. Des enfants au musée manifestent une surprise teintée d'effroi devant la sculpture représentant une famille misérable de la génération précédente. Erró transporte le groupe des enfants, qui esquissent le même mouvement de recul, sur une terrasse surplombant le New York by night et, dans *Press Conference*, devant le drapeau américain et la tribune où parle J.-F. Kennedy.

On ne peut que s'interroger sur le sens de ces peintures. Mais l'art est par essence pluri-voque et se limiter à une réponse serait en réduire la portée. Intention idéologique, auquel cas Erró en appellerait à l'expansion de la révolution chinoise à travers le monde? On penche pour l'intention parodique qui inscrit cette série dans la ligne de l'œuvre entier. Mais parodie de quoi? De l'image que la Chine répand d'elle-même à travers les produits artistiques de la révolution culturelle, entre autres? Ou de l'image stéréotypée du *péril jaune* que l'Occident se fait de la Chine? L'influence de l'Orient sur l'art occidental a commencé il y a un siècle avec la découverte des estampes japonaises, et l'on a pu reconnaître une "seconde mode du Japon" répandue par Malraux et Michaux. Gaston Diehl⁴ espérait que la Chine entrerait un jour en compétition: la dernière série d'Erró semble répondre à ce vœu par des images claires qui laissent aux spectateurs le choix du message.

1. Se reporter à la présentation du catalogue général de son œuvre personnelle.
2. Nous n'avons eu que trois fois l'occasion de voir exposé l'art actuel de la Chine: en 1972 et en 1974, à Terre des Hommes (Montréal) et à la Biennale de Paris de 1975 avec les peintures des paysans du district de Houhsien présentées à l'instigation de Zao Wou-ki.
3. *Choix d'œuvres d'art* réunies par le département des Beaux-Arts du Comité culturel du Ministère des Affaires Intérieures. Pékin, Publications d'Art du Peuple, Avril 1973.
4. Gaston Diehl, *La Peinture moderne dans le monde*, Paris, Flammarion, 1966.

Pei-yuan HAN
Monique BRUNET-WEINMANN

BORDUAS AU COMPLEXE DES ARTS

Les Expositions Flammarion¹ se tiennent, depuis maintenant trois ans, dans le spacieux foyer de la Salle Wilfrid-Pelletier, où circule chaque jour un public varié d'environ 3000 personnes. C'était un *musée* tout trouvé!

Après la très belle exposition Marc-Aurèle Fortin, qui a reçu de fort élogieuses critiques, on nous présentait récemment dix œuvres de Paul-Émile Borduas provenant de quelques collections privées de Montréal.

Selon l'organisateur des expositions, M. Henri Barras, il n'y eut pas de mobile particulier à cette réunion d'œuvres, sinon de donner au public l'occasion de voir ces tableaux «dont certains sont d'une importance capitale, mais qui n'ont à peu près pas été vus, soit parce qu'ils ont été pris parmi tant d'autres mieux connus, soit parce qu'ils sont passés directement de l'atelier de Borduas à des collections privées et ont cheminé de main à main».

Malgré leur petit nombre, ces œuvres constituent un ensemble éloquent. Elles s'échelonnent

ment de 1942 à 1958. Parmi les plus intéressantes et, sans doute, les plus importantes, il y a deux de ces gouaches que Borduas exécuta en 1942, alors qu'il s'intéressait aux théories surréalistes et à la création instantanée telle qu'observée chez les enfants. Dans *Tête de cheval* et *Sans titre*, les aplats roses et verts ont gardés une fraîcheur et une spontanéité enfantines mais la présence, dans cette série, de plans cubistes et du noir et du blanc, éléments dramatiques essentiels des recherches futures, permet de penser que c'est à un *enfantillage* des plus lucides et courageux que s'adonne l'artiste.

Objet totémique (1948) et *Giroscope* (1949) sont des huiles où se manifeste de façon très vivante le vigoureux effort d'appropriement, de contrôle et d'union entre l'espace plastique-cosmique et le mouvement plastique-humain.

La remise en question de la lumière s'accroît dans deux autres huiles qui témoignent de l'effet du séjour new-yorkais de Borduas: une sensualité plus marquée, une forme plus structurée, un geste élargi. De la même époque, une de ses aquarelles expérimentales, au titre délicieux de *Tubercule assoiffé*, nous montre une autre face de cette exploration révolutionnaire continue. Les rouges et verts rappellent les gouaches antérieures mais la fermeté poétique de la touche, si expressive, a, dans sa légèreté, quelque chose de chinois.

La dernière œuvre dans l'ordre chronologique, *Verticalité lignée* (vers 1958), parle de l'engagement passionné de Borduas sur tous les plans. On y lit facilement, noir sur blanc, les coordonnées de sa lutte, de son vertige et de son message, notre héritage. Car, on disait déjà de Borduas, avant sa mort (survenue l'année du début de la Révolution tranquille), qu'il était un *prophète*, et il n'y a pas de doute qu'au fort de son intense et douloureuse contemplation intérieure, il nous portait déjà tous dans son cœur et son esprit. Ses réverbérations ne commencent qu'à se faire sentir et, vu les récents événements au Québec, il appert que les Expositions Flammarion rejoignent bien leur objectif de «refléter l'actualité».

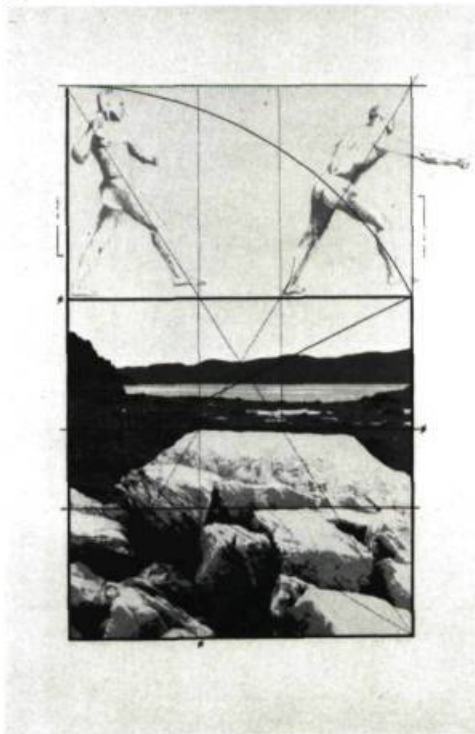
1. Les prochaines expositions seront consacrées à Fernand Toupin (29 mars au 1er mai); Jean McEwen (3 mai au 5 juin); Une Collection de gravures esquimaudes (7 juin au 10 juillet). Des visites commentées ont lieu les mercredis et dimanches à 13 heures.

Suzanne de LOTBINIÈRE-HARWOOD

13



11
12



GATIÉN MOISAN — LES MÉTAMORPHOSES D'UN PAYS

De la rencontre entre les rives sauvages du Saguenay et l'intelligente sensibilité de Gatién Moisan est sorti cet ensemble de tableaux d'une facture raffinée qu'exposait, en novembre dernier, la Galerie L'Art français. L'œuvre de Moisan, qui se souvient de la peinture surréaliste, nous propose une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers, et ce, dans un style dont la rigueur confine parfois à la froideur; aussi le spectateur a-t-il l'impression de découvrir davantage un prosateur qu'un poète.

L'artiste s'explique du reste volontiers sur ses intentions et sa démarche. Son aventure est une recherche d'équilibre entre les trois éléments qui composent ses tableaux: le paysage, la forme humaine et certaines figures géométriques. Les relations que l'homme physique y noue avec la nature et l'homme intellectuel, avec la géométrie s'expriment par des rapports concertés et savants entre les lignes, les formes, les matières et les couleurs. Pour arriver à ce résultat, Moisan part de croquis ou de photos de ce pays aux allures chimériques qu'il habite. Ces esquisses, qui contiennent les éléments naturels et des personnages qui y évoluent bizarrement en ignorant souvent les lois de la pesanteur, sont ensuite assujetties à un ensemble de lignes et de formes géométriques dont la clef est le nombre d'or, cette proportion privilégiée dont l'Antiquité et la Renaissance firent si grand cas. Enfin, le dessin, transposé sur la toile, s'enrichit des nouvelles tensions que crée une utilisation tout aussi rationnelle de la couleur, et l'œuvre achevée veut communiquer un sentiment de puissance et de sérénité à la fois.

Or, Moisan a beau vouloir exprimer son contentement de vivre dans un espace à peu près vierge et, d'un point de vue plus général, revaloriser la présence humaine dans un monde qui tend à la rapetisser, il n'en reste pas moins qu'une première rencontre avec ses tableaux récents n'est pas toujours rassurante: on a parfois l'impression que ces personnages et ce décor sont passablement inhumains, et que cette quête de la liberté et du merveilleux est soumise à un système pictural par trop rigoureux. Ce tempérament de Moisan, qui le pousse à réédifier la nature en y découvrant une charpente géométrique dont les plans sont colorés en vue de produire une harmonie purement plastique, le pousse également à sacrifier les sensations spontanées qui sont à l'origine de ces compositions. Ce commentaire ne s'applique pas aux quelques aquarelles d'une extraordinaire maîtrise où l'artiste ne se refuse pas aux charmes sensuels de ses rochers.

Cela dit, il faut y regarder de plus près: ces conceptions ne sont pas hérétiques (cf. Cézanne: «traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, etc.»), et d'aucuns sont sensibles à la poésie des mathématiques. Moisan, par exemple, considère comme beaux et stimulants ces combats de formes et de matières dont ses tableaux sont le théâtre et s'étonne qu'on y trouve des éléments déshumanisants; et, loin de chercher à camoufler les lignes et les figures géométriques qui structurent ses images, il leur fait jouer un rôle de premier plan, ce qui crée des effets plastiques inattendus et parfois savoureux quand, par exemple, les personnages entretiennent des relations directes avec elles. De ce point de vue, la peinture de Moisan traduit une vision personnelle en même temps qu'elle exprime de hautes valeurs de l'esprit humain.

Bref, cette aventure encore relativement jeune mérite déjà notre attention. Moisan refuse de se complaire dans une aimable facilité que la grande maîtrise de ses moyens lui permettrait d'étaler. Il poursuit des recherches sur plusieurs plans (effets d'espace sans perspective, clair-obscur, trompe-l'oeil, etc.), et sa thématique se transforme au rythme des résolutions plastiques qui surviennent. Enfin, le chemin parcouru par Moisan en moins de dix ans est considérable, ce qui manifeste la bonne santé d'une écriture tributaire, par ailleurs, de théories qu'on peut trouver fort contraignantes.

Gilles DAIGNEAULT

SUZANNE MARTIN

La peinture française aurait dix ans de retard, voire trente ans. Nombreux pourtant sont les peintres français qui ne traînent pas derrière eux ces lourdes années. La critique les reconnaît, s'intéresse à eux, s'enthousiasme même pour eux; le public les laisse passer, moqueur ou pire, indifférent. C'est là qu'est le retard. Il existe pourtant un public pour ces peintres: on le trouve dans des pays plus jeunes où artistes, critiques, amateurs sentent de la même façon, vivent leur époque et l'assument: je veux parler des États-Unis et du Canada.

Suzanne Martin est l'un de ces peintres pour qui Leymarie, Paulhan, Grenier, Guilloux se sont enthousiasmés, mais l'amateur reste effarouché, déconcerté, le visiteur, interloqué, le passant, bousculé, . . .

La Galerie Claude Renaud vient de présenter deux tendances récentes de cette artiste en perpétuelle évolution et même en révolution¹.

Au sous-sol, quelques toiles où givre et scintillements de lumière éclaboussent le carton ondulé, la toile métallique et autres éléments insolites, mal reconnus car parfaitement intégrés. La lumière est partout, subtile, envahissante, palpitante, triomphante, mais comme inaccessible, présente mais tenue à distance. On ne peut oublier le *Soleil végétal*.

Au rez-de-chaussée, ce sont les derniers travaux. Depuis peu, Suzanne Martin utilise directement des pigments broyés en poudre qu'elle étale sur la toile. Elle travaille du pouce, carresse de la paume, insiste du bout des doigts et obtient un modelé précis et sensible à la fois. La construction est solide, l'espace, admirablement rempli, la couleur, très pensée.

Si l'on peut songer à Bacon (*Le Téléphone*) ou à Velickovic pour une certaine dynamique, il ne s'agit pas d'influences mais bien d'un phénomène de convergence, résultat d'une longue évolution très évidente pour qui visite l'atelier de Suzanne Martin. D'ailleurs, les divergences s'affirment déjà. En réalité, le monde pictural de cette artiste intelligente et imaginative est avant tout poétique. *La Chute* est un cauchemar angoissé, un drame, mais c'est aussi une fleur de chair qui monte vers le ciel; *L'Estacade* croule sous les immondices, les épaves, et les animaux noyés, rejetés par la rivière, mais la brume est tendre, l'eau, belle; *L'Accident* est une masse colorée, viscérale, envahissante, étouffante, qui se mêle à la ferraille en un gigantesque choc figé. L'homme s'embourbe dans sa propre création et s'y détruit: vision lucide du monde qui fait que les effarouchés, les interloqués, les bousculés se retournent, reviennent sur leurs pas, insensiblement, invinciblement pris par la rigueur de l'expression.

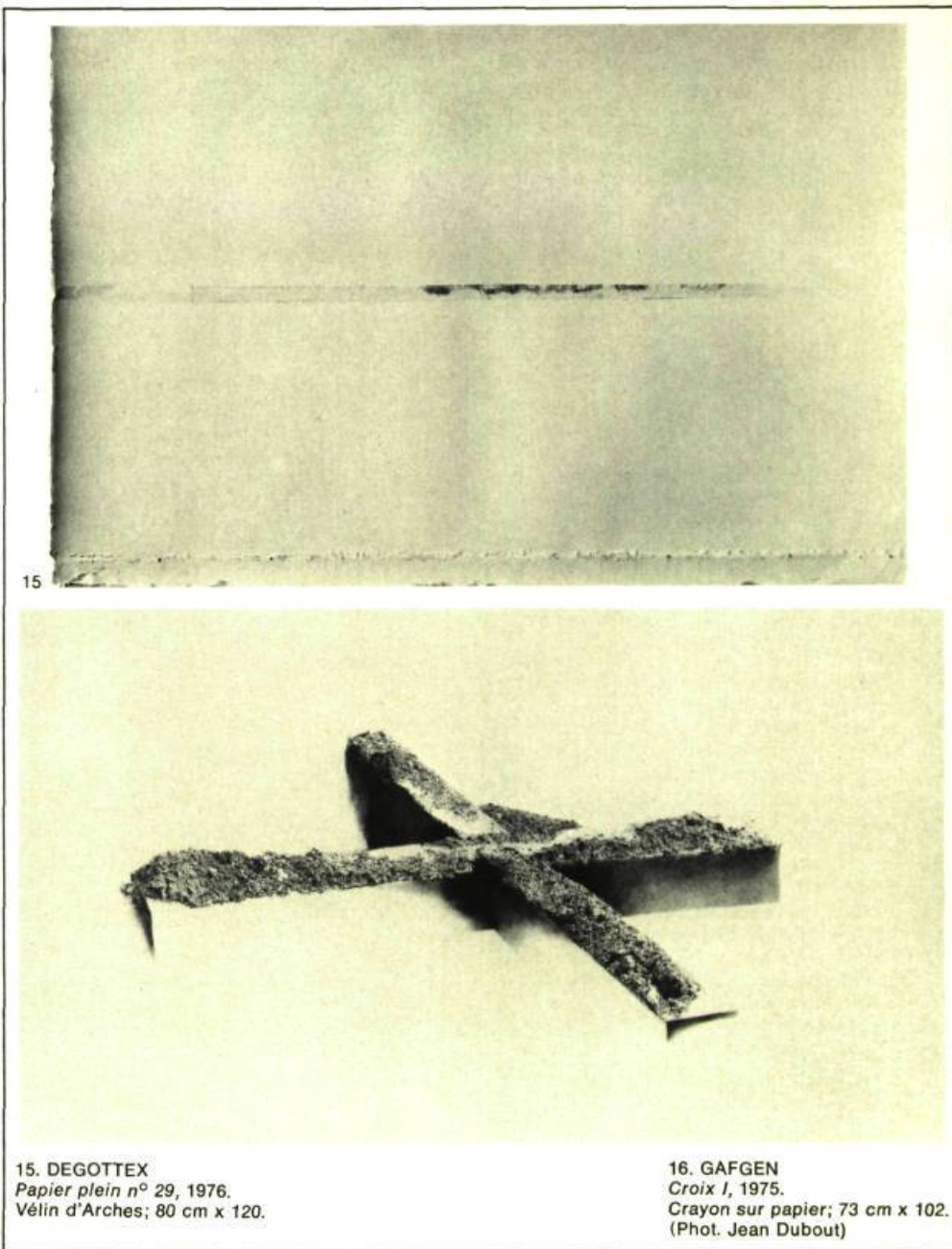
Il faut être audacieux pour regarder la peinture de Suzanne Martin, et l'on peut espérer qu'une galerie canadienne s'y intéressera, comme l'a déjà fait la ville de Kansas City (U.S.A.) (1963-1966): c'est un souhait à formuler et pour Suzanne Martin et pour le Canada².

1. Du 16 décembre 1976 au 20 janvier 1977.

2. Un nombre important de toiles de Suzanne Martin ont été achetées au Canada, sans exposition, aux alentours de 1960.

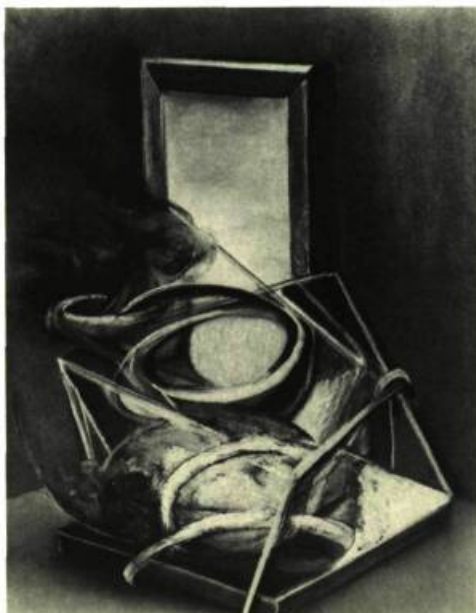
Jacqueline PAULHAN

14. Suzanne MARTIN
Composition, 1977.



15. DEGOTTEX
Papier plein n° 29, 1976.
Vélin d'Arches; 80 cm x 120.

16. GAFGEN
Croix I, 1975.
Crayon sur papier; 73 cm x 102.
(Phot. Jean Dubout)



DESSINS DE L'ART ACTUEL

Ainsi, comme il y a un retour à la peinture, soit-elle *peinture-peinture* ou *peinture-image*, de même on constate un vif intérêt, ces temps-ci, vis-à-vis du dessin. Qu'il s'agisse ou non d'une mode manipulée par l'organisation commerciale ou tout simplement de la réalité ontologique de l'éternel retour, le fait est indéniable: peinture et dessin occupent une place privilégiée sur l'avant-scène de l'art vivant. Tous les deux resurgissent, ici et là, comme une aube en plein crépuscule d'un long moment mobilisé et saturé par toute une production néo-dada.

L'ARC 2 (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) vient de présenter une exposition du dessin contemporain. Confiée à trois critiques, Léonard, Poinot et Touraine, elle a montré trois aspects de cet art: une partie récapitulative de dessins considérés comme les meilleurs de 15 artistes (entre autres Tapiès, Oldenbourg, Krieg, Dine, . . .) confrontés avec différents types de dessins industriels et technologiques; une partie axée sur le travail du des-

sin, depuis l'instant où il se formule à l'atelier jusqu'au résultat final, englobant des productions de Martin, Viallat, Grand, etc., et finalement une partie consacrée aux *musigraphies*, inspirée de la phrase de Stravinsky: «La musique, c'est d'abord de la calligraphie», qui a proposé des partitions d'une soixantaine de compositeurs.

Dans cette manifestation, le public a pu passer de bons moments avec Degottex, Martin, Garel, Tapiès, Dine et d'autres. La subjectivité du spectateur a été souvent sollicitée. L'abolition des repères traditionnels chez beaucoup d'artistes, le public a vite compris que ceux-là cherchent à suivre une démarche se nourrissant de soi-même, attentifs plutôt à l'espace intérieur, à ses désirs, à ses rêves, à ses phantasmes, à ses états d'âme, sans oublier toutefois d'être conscients de l'espace extérieur, au mouvement les uns des autres.

Impossible de signaler tout le monde; mentionnons-en, au passage, quelques-uns, Gången, par exemple, dont les dessins si sophistiqués sont d'un remarquable effet, souvent trop chics, trop habiles. Perfection presque autonome, pourrait-on dire, malgré sa référence au visible, tantôt à un bloc de rocher, à des cordes, à des outils empaquetés, tantôt à une croix creusée sur le sol, à une boîte. Titus-Carmel se situe lui aussi dans une démarche analogue, absorbée en recherches formelles et techniques où l'intelligible et le sensible coexistent sans dichotomie.

Degottex possède un extraordinaire don du regard. Il capte l'essence des choses. Dans ses dessins, une immense distance s'impose entre le voyeur et le vu. Le jeu inventif agresse, torture l'espace du support, feuille de papier collé sur toile, l'aménage, le magnifie, donne la logique même du travail où l'exprimable met en scène l'inexprimable d'une poésie à l'état fluide. Chacun des dessins de Degottex s'offre comme pure délice, comme un voyage imaginaire où tout assume le droit d'être imaginé.

Pour d'autres artistes, ceux de la plus jeune génération: Gerbaud, Viallat, Ristori, etc., c'est moins le dessin, c'est-à-dire, l'éclat de l'artefact qui compte que l'opération mentale et poétique, le cheminement du faire proprement dit, le parcours de l'acte créateur; comportement proche, d'ailleurs, de cet enseignement de la Bhagavadgītā: «Ne te préoccupe que de l'acte, jamais de ses fruits. N'agis pas en vue du fruit de l'acte; ne te laisse pas non plus séduire par l'inaction.»

Parmi eux, Martin est sans doute remarquable. Les trois séries de ses 156 petits dessins réalisés, entre le 9 et le 12 septembre 1976, sur des carnets à feuille de carbone, ne refusent jamais de montrer le visage auquel ils sont liés, renoncent entièrement à se clore dans une autonomie quelconque. Donnant d'emblée l'impression de dessins colorés faits par des enfants, l'âme de son dessin propose une vision fabuleuse de l'existence, qui se développe en métamorphoses involution-évolution-involution. Ainsi, le premier dessin d'une des trois séries, par exemple, montre des feuilles d'arbre qui, après avoir subi des transformations successives, passant par l'arbre, le fruit, la femme, l'acte d'amour, la semence, la main, l'écriture, la machine à écrire, le train, le visage-portrait, la clé, etc., aboutit à un visible non défini, sorte de faisceau semblable, malgré l'abstraction, aux feuilles d'arbre du départ. Autrement dit, ni commencement ni fin, parcours circulaire, interminable, éternel, dans lequel les choses se manifestent sous des apparences nouvelles sans cesser d'être toujours des choses déjà connues, vues et vécues.

Gilberto CAVALCANTI

NEW-YORK

JAMES ENSOR

Et, depuis, le hareng saur — sec, sec, sec,

Au bout de cette ficelle — longue, longue,

longue,

Très lentement se balance — toujours, toujours,

toujours.

(Charles Cros, 1872.)

Il y a des jours où je me demande si la Belgique existe réellement, si elle n'a pas été inventée.

(Léon Bloy, 1910.)

Ce qui frappe chez James Ensor (1860-1949), malgré le retour obsessionnel de certains thèmes, de certains motifs, c'est la diversité, l'éparpillement, l'éclatement. On sait déjà qu'il y a bien des façons d'aborder Ensor, dont voici trois: l'inscrire dans une tradition flamande qui remonte à Bosch et à Brueghel; lier son destin à celui du modernisme bruxellois, fortement teinté de symbolisme (c'est le point de vue de Francine-Claire Legrand); faire de lui, à l'instar de Munch et de Nolde, un précurseur ou un héraut de l'expressionnisme, mouvement caractéristique de l'aire culturelle germanique. Rien de ceci n'est sans justification. C'est un thème flamand par excellence que celui du Carnaval ou de la Kermesse, et les *Tribulations de saint Antoine* (1887) peuvent à bon droit rappeler Bosch, encore qu'il soit aussi permis de songer à Flaubert; au siècle d'Ensor, Antoine Wiertz anticipe, avec sa *Belle Rosine*, les squelettes, mais pompeusement. Quant au modernisme, Ensor était un des membres fondateurs des Vingt avec Khnopff et Van Rysselberghe, et c'est le poète symboliste (et expressionniste: *Les Villes tentaculaires*) Verhaeren qui écrit, presque le premier, une monographie sur Ensor. Enfin, pour l'expressionnisme: Ensor reçut la visite de Nolde en 1911.

Mais l'œuvre même d'Ensor est soumise à des tiraillements et l'unité en est clairement absente. Qu'y a-t-il de commun entre sa manie de l'animalcule telle qu'elle s'exprime dans tableaux et gravures (et cette manie selon certains aurait été nourrie par l'observation microscopique, non par les seuls peintres flamands de la fin du Moyen Âge) et les grandes toiles presque abstraites et parfois très sommairement brossées, comme *Adam et Ève chassés du Paradis* ou *Feu d'artifice* (1887 dans les deux cas)? Qu'on entende bien: il ne s'agit pas ici des œuvres qu'on peut appeler de jeunesse. Il est fréquent, normal même, qu'un artiste cherche d'abord son style; ce qui est curieux, c'est que souvent les tableaux de la première ne le cèdent nullement en beauté à ceux de la maturité, mais dans un style radicalement autre et voué à disparaître sans presque laisser de trace. Tel est le cas d'Ensor, qui à l'âge de vingt ans peignait dans un style de facture impressionniste mais noir, sombre, brouillé. Ainsi l'extraordinaire *Femme au brise-lames* de 1880, qui, avec son ombrelle, témoigne d'un japonisme singulier, ou le *Brise-lames* de 1882, qui va très loin dans l'abstraction. Ou, lorsque d'aventure la palette est plus claire, elle est d'autant plus épaisse, comme par compensation: *Après la tempête* (1880), avec son ciel plein de reprises et d'émail coruscant. Il y avait, chez le jeune Ensor, un intimisme à la manière de Vuillard, et comme un Fautrier qui est resté en germe.

Pour les œuvres de la grande période, celle qui va approximativement de 1887 à 1902, c'est-

à-dire de la période *impressionniste* à celle des redites et d'une baisse indéniable de l'inspiration et de la qualité (sauf exception fulgurante comme *La Mère morte de l'artiste*, 1915, avec la projection hardie, au premier plan, de toute les fioles médicinales qui n'ont pas guéri l'orange, ou qui peut-être l'ont tuée), l'accès semble plus facile, puisqu'on a la ressource de l'iconographie; mais les figures ne brillent pas toujours par la clarté. Le squelette; le masque. Motifs liés, bien entendu, le masque étant volontiers (dans la tradition) masque de mort. Lien réaffirmé par Ensor lui-même. Ainsi, dans *Pierrot et le squelette jaune* de 1893, où Pierrot porte un masque (de plus, dans le coin inférieur droit apparaît un visage intermédiaire entre le masque et la tête de mort, en haut à gauche, un masque et un second *visage intermédiaire*). Surtout, dans *Les Masques et la mort* de 1897, où la Mort occupe la position centrale et arbore un vaste sourire tandis que les masques pour la plupart sont tristes ou indifférents (dans le ciel deux minuscules squelettes sont armés de faux, l'un semble en vouloir à un dirigeable). Ce lien entre le masque et la mort s'aperçoit aussi au cinéma, par exemple dans *Le Plaisir* de Max Ophüls, d'après Maupassant (un vieillard se rend au bal, le visage couvert du masque de la jeunesse, et manque y mourir), ou dans *Tarnished Angels* de Douglas Sirk d'après Faulkner (le masque-tête-de-mort au Mardi Gras de la Nouvelle-Orléans). D'ailleurs, le langage populaire dit bien en parlant de quelqu'un qui semble voué par l'âge ou la maladie à une mort prochaine, «il a le masque».

Conformément à la même tradition, la Mort, les squelettes d'Ensor dansent volontiers: c'est la Danse macabre, dont le Carnaval n'apparaît alors que comme une variante, un déguisement précaire (il existe, après tout, des Carnavals truculents d'où le sentiment de la mort est parfaitement absent: cf., d'ailleurs inspiré par la peinture flamande, le film de Jacques Feyder, *La Kermesse héroïque*). Les *Squelettes se disputant un pendu* (1891) ont les gestes de Polichinelle, de la Commedia dell'arte; d'autres, folâtres, jouent au billard (1903). Ici, il est nécessaire de parler du tableau le plus (justement) célèbre d'Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, rejeté par les Vingt en 1888. Au premier plan, en bas, à gauche, un masque à tête de mort est coiffé d'un haut de forme — notation relativement isolée dans une vaste toile où les masques abondent mais dont l'impression dominante est d'un défilé, d'une foule joyeuse quoique portée au blasphème ou du moins à la profanation. Bannières, oriflammes, représentants des corps constitués... Le Christ apparaît un peu perdu dans cette presse, relégué à l'arrière-plan ou presque, derrière les rangs compacts des masques (conduits par un Monsieur Loyal/saint Nicolas, au tout premier plan) et des musiciens, de la fanfare (en tête une sorte de Pinochet, moustachu, bardé de décorations). Marionnettes qui anticipent Genet et ses metteurs en scène (Joseph Strick: *The Balcony*) ou qui, pour rester dans la note de l'époque, évoquent Alfred Jarry.

Un autre masque très important apparaît dans *La Nièce de l'artiste en costume chinois* (1899). Indication supplémentaire de l'intérêt d'Ensor pour l'Extrême-Orient, ce tableau accumule les emblèmes de la précarité, de l'éphémère, objets de papier, éventails, cerf-volant, poupée, masque. Celui-ci rappelle assez, par sa physionomie, le visage de la petite fille situé symétriquement dans *l'Allégorie* du Bronzino (National Gallery, Londres). Dans l'œuvre du Bronzino gisent précisément deux masques, symboles de tromperies; ce sont sans doute les attributs de la petite fille qui, avec son corps



17

de griffon (in cauda venenum) sous sa robe verte, et ses mains inversées, n'est autre que la Tromperie en personne. On remarque, en examinant attentivement le tableau d'Ensor, qu'un pied sort de la tenture et que le masque doit donc être porté par quelque nabot inquiétant, notation qui suffit à changer l'éclairage d'une œuvre par ailleurs gracieuse, aimable. Autre témoignage du goût d'Ensor pour l'histoire de l'art: dans *Les Attributs de l'atelier* (1889), parmi les masques épars, figure, au centre de la composition, l'*Écorché* de Houdon, version néo-classique du squelette, mais mué en saint Christophe; ceci dit, Ensor est, pour sa part, plus proche de Ligier Richier (*l'Écorché* de Bar-le-Duc, 16^e siècle) que de Houdon.

Il faut signaler ensuite le hareng saur, emblème personnel du peintre, conformément au jeu de mots ART-ENSOR, parfois explicite (*Les Cuisiniers dangereux*, 1896). Soit dit en passant, ce calembour purement francophone me semble suffire à infirmer ce qu'on a parfois avancé sur le caractère exclusivement flamand d'Ensor. Si le hareng saur est présent dans la *Nature morte aux poissons et coquillages* de 1888 n'est pas clair; mais il se trouve au pied de l'admirable *Cruche bleue* (1890-91), en compagnie d'une pipe en terre et de cartes à jouer. N'est-ce pas lui, pendu au mur dans *Au Conservatoire*, forte caricature? Il gît près du peintre lui-même, agenouillé devant la *Vierge consolatrice* (1892). Inhabituel par sa facture un peu léchée, plus préraphaélite qu'expressionniste, ce tableau résume cependant beaucoup de l'œuvre. Le thème est explicitement religieux, mais ambigu. Ensor se représente lui-même

en saint Luc, peintre de la première icône (sujet traité notamment par Gossart dit Mabuse, Martin van Heemskerck, Martin de Vos, ...), mais aussi, puisqu'il est agenouillé, en archange Gabriel. La composition pourrait être celle d'une Annonciation, comme celle qui figure dans *L'Antiquaire* (1902). Bref, il y a là de quoi scandaliser l'orthodoxie catholique. De plus, les broderies sur la robe de la Vierge forment sur le sol un tapis jonché de fleurs; mais ces fleurs ont le caractère grouillant et inquiétant des *animalcules*. Aux pieds du peintre donc, des pinceaux épars, une carotte, le hareng saur emblématique, tous proches par la forme, avec la queue, les fanes, la brosse hérissées. Enfin, le masque même est présent, dans l'architecture (en haut à droite, surplombant immédiatement la signature ENSOR-92). L'atelier du *Peintre squelettisé* (1896?) est parsemé de pinceaux/harengs, et on y aperçoit, mis en relief par leur cadre, les *Squelettes se disputant un hareng* de 1891, absents de l'exposition. On sait que, lorsque Ensor n'était qu'un enfant, Charles Cros avait écrit son *Hareng saur*, monologue dramatique que donnait Coquelin cadet dans les salons parisiens. Mais le procédé qui consiste à juxtaposer l'Idéal (ART) et le quotidien vulgaire ou grotesque (hareng saur) rappelle surtout Jarry (le Père Ubu). En un sens donc, l'apparente dispersion d'Ensor s'explique par l'antinomie symbiotique, structurale, entre Idéal et grotesque. Comme Jarry, Ensor est un symboliste de la dérision.

Antinomie qui reflète aussi celle de la Belgique, mi-partie de Flandre et de Wallonie, de germanisme et de latinité. Il faut rappeler, non

seulement la dette incontestable d'Ensor à l'égard des peintres flamands et hollandais, Bosch, Brueghel (sans parler de Rubens auquel son coloris et la vivacité de sa touche doivent beaucoup; en particulier l'autoportrait *au chapeau fleuri* et à plume, 1893, a un air très cavalier, très 17^e siècle, et évoque Hélène Fourment; sans parler de Rembrandt qu'il a copié avec brio et auquel l'apparente la manière sombre et comme mystique de ses premières années), non seulement les rapports d'Ensor avec l'intelligentsia artistique et littéraire de Bruxelles, mais aussi les sentiments violents que la Belgique suscite au 19^e siècle chez les amateurs d'Idéal. Baudelaire, grand admirateur de Rubens et de Rembrandt, et qui découvrit en Belgique l'architecture «jésuitique», c'est-à-dire baroque, a écrit sur la Belgique et sur Bruxelles des poèmes (?) véritablement ordures. (Avec Baudelaire, Ensor avait en commun avec Poe, dont il a illustré *Le Masque de la Mort rouge* — thème révélateur — et *La Vengeance de Hop-Frog*, 1898.) De même, Léon Bloy, le génial pamphlétaire catholique, vouait une haine particulière aux catholiques belges. Pourtant, ces écrivains avaient pour intimes des artistes belges: Félicien Rops (érotique d'ailleurs médiocre à mon sens), Henry de Groux (symboliste méconnu). Il semble que ces Belges émigrés aient attisé le mépris où les Français tenaient leur pays. Ensor, pour sa part, peut être considéré comme un «émigré de l'intérieur». Sa satire sociale est vague et globale; on ne sait trop quelles idées politiques lui attribuer. Mais elle est mordante, voire sauvage. Ainsi, *La Belgique au 19^e siècle*, v. 1889, sur les



18



19

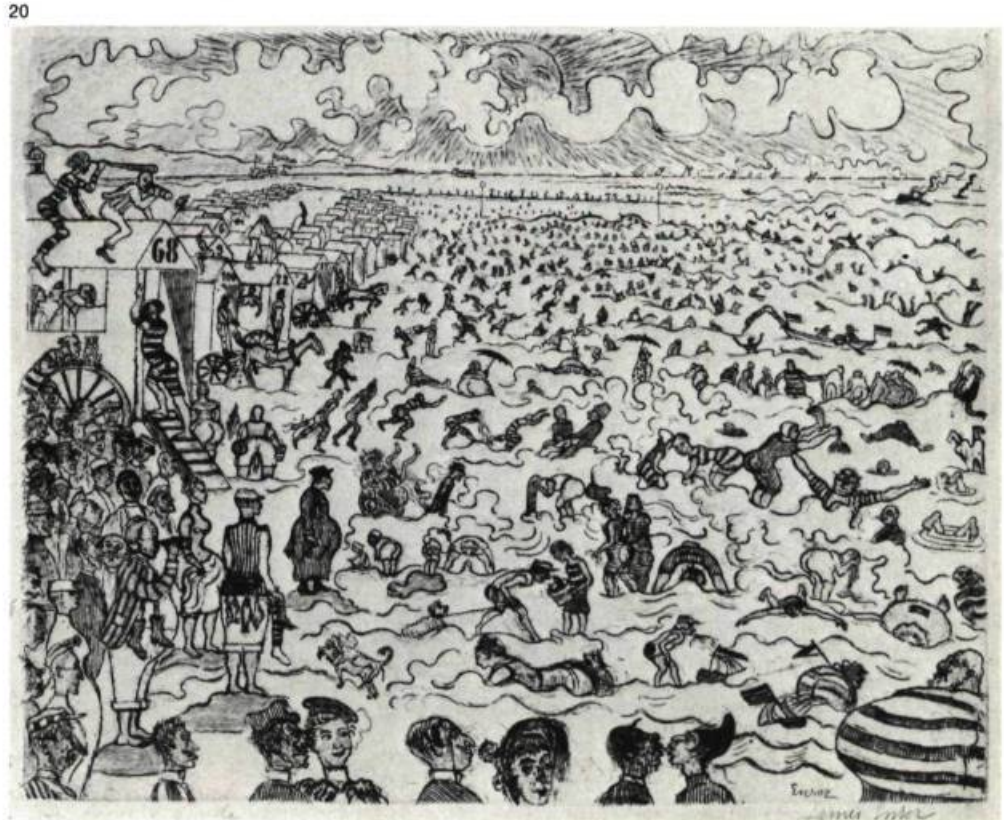
désordres de laquelle règne l'Image divine du roi Léopold II, avec une devise bouffonne. La Belgique est, au 19^e siècle, une patrie du Père Ubu, de la grossièreté et de la cruauté bourgeoises. (Que ceci ait été justifié ou non est secondaire; il suffit qu'il y eût un mythe de la Belgique, dont les *histoires belges* à la mode en France aujourd'hui ne sont que le plus récent et pitoyable avatar.) C'est à ce compte qu'il faut mettre l'ambiguïté foncière de l'*Entrée du Christ*: des indices nombreux suggèrent la profanation du Christ par les marchands; mais il s'agit aussi de lier le christianisme à la Révolution («Vive la Sociale» proclame la grande banderole rouge), sinon, comme chez Bloy (mais Ensor n'était pas, qu'on sache, un catholique orthodoxe), d'exalter l'Église éternelle contre l'Église bourgeoise du 19^e siècle, les pauvres contre les possédants. Ailleurs, la férocité est sans ambiguïté: *Peste dessous, peste dessus, peste partout* (1888), *La Grève à Ostende* (1888), *Au Conservatoire*, *Les Bons juges* (1891), guignols effarants de hideur et de stupidité sous le crucifix sanguinolent, *Les Gendarmes* (1892) — «gendarme» est d'ailleurs un nom vulgaire du hareng saur... Symétriquement, *L'Homme des douleurs* (1891), saint suaire aux épines, fait songer, par la puissance expressive de son trait, à Bloy en littérature, à de Groux en peinture, ou à Grünwald qu'on redécouvrait alors. De plus, *Au Conservatoire*, *Les Bons juges*, *L'Homme aux douleurs* évoquent de près l'Art brut, l'art des aliénés.

Il faut enfin dire un mot des gravures, d'autant plus qu'une excellente exposition leur était consacrée à la Galerie R. S. Johnson International, à Chicago. L'œuvre gravé suffirait à la gloire d'Ensor. Le curieux, c'est que cet œuvre est aussi divers, aussi éclaté que l'œuvre peint. Certes, la gravure se prête à la maniaquerie du détail, mais la gamme n'en est d'une variété que plus surprenante: impressionnisme raffiné quoique tourmenté (*Grande vue de Mariakerke*, 1887); vastes compositions qui tiennent de la Danse macabre et du thème expressionniste de la Ville (Verhaeren, Grosz, ...) — *La Mort poursuivant le troupeau des humains*, 1896, *Entrée du Christ à Bruxelles*, 1898, *La Cathédrale*, 1886; masques diffus, tremblés: les *Musiciens fantastiques*, 1888, la série des Péchés capi-

taux, 1888-1904; proto-surréalisme des animales à la Bosch, dessinés au trait: le *Cortège infernal*, 1886, *Diablos rossant anges et archanges*, 1888; rewriting visionnaire de la débonnaire tradition flamande: les hallucinants *Patineurs*, 1889, arbres grêles et ciel plombé. Entre ces deux dernières catégories: *Les Bains à Ostende*, 1889. Les gravures les plus belles sont celles qu'Ensor a lui-même coloriées, enluminées à la main (Bloy lui aussi était enlumineur), tels *Les Masques scandalisés* (1895).

1. Art Institute, Chicago, 6 novembre 1976-3 janvier 1977; Solomon R. Guggenheim Museum, New-York, 28 janvier-10 avril 1977.

Jean-Loup BOURGET



17. James ENSOR
Nature morte aux poissons et aux coquillages,
1888.
Huile sur toile.
Chicago, Coll. M. & Mme Leigh B. Block.

18. *Les bons juges*, 1891.
Huile.
Bruxelles, Coll. privée.

19. *Portrait de la nièce de l'artiste
en costume chinois*, 1899.
Dessin et aquarelle, retouché à l'encre de Chine.
Chicago, Art Institute.

20. *Les Bains à Ostende*, 1889.
Eau-forte enluminée à la main.
Chicago, Art Institute.

Au Musée d'Art Contemporain, *Aspects du réalisme*, du 7 juillet au 7 août 1977.

ASPECTS DU RÉALISME

La compagnie Rothmans de Pall Mall Canada fait circuler dans le moment sa 13e exposition internationale organisée dans le cadre de son programme de soutien aux arts. *Aspects du réalisme* comprend 81 œuvres et 72 artistes représentant 11 pays. Elle se rendra dans toutes les provinces (sauf le Nouveau-Brunswick) et sera présentée dans 13 villes. La moyenne d'âge des artistes est de 38 ans; le plus jeune n'en a que 25 (l'Espagnol Cidoncha) et le plus âgé en compte 60 (l'Allemand Höthe).

Les États-Unis, représentés par 26 artistes, ont la part du lion, et c'est bien normal. Nourri par le pop et la photographie, le photo-réalisme y est devenu une mode, sinon un style, dans les années 70. Les lieux communs de la civilisation nord-américaine(!) y passent à tour de rôle: quartiers de banlieue (Bechtle), boutiques regorgeant de bric-à-brac (Eddy, Estes), débits de milk-shakes (Goings), distributrices de sandwiches (Bell), rodéos populaires (McLean). Sans oublier les choux-fleurs désinfectés des supermarchés (Schonzeit) ni, bien sûr, les enseignes au néon (Cottingham) et les automobiles abandonnées en bordure des routes (Salt).

La critique Linda Chase souligne, dans son introduction, que ce mouvement moderne est né de la culture américaine hypercommerciale axée sur les moyens modernes de communication. Il est vrai que bon nombre de ces artistes stigmatisent en quelque sorte un *modus vivendi* replet, une société consummatrice à l'excès de produits manufacturés. Mais leur iconographie *banale* est loin d'avoir la portée de révolte et d'autocritique d'un Rauschenberg ou d'un Jasper Johns. Plusieurs d'entre eux prolongent par trop le pop (Clarke, Flack, Johnson, Kanovitz, Nice) et certains se contentent de ready-mades modifiés (Bianchi, Sarkisian) ou de constructions (Linn, Yoshimura). Quant aux moulages à même le corps de Hanson et de DeAndrea, leur réalisme apparent attire d'emblée les spectateurs, mais l'inattendu de la mise en scène y est pour davantage que la vigueur de l'expression.

Suit l'Angleterre avec 9 artistes. L'atmosphère surréaliste est prévalente chez Gorman, Ridgewell et D. H. Smith (qui reprend à son compte les ciels de Constable), alors que Boyd & Evans et Léonard préfèrent des sujets dramatiques. Si ce pays a vu la naissance de l'art pop, il emprunte généreusement aux Américains pour ce qui est du réalisme, comme en témoignent Holland, Poynter et Thorpe.

Sept artistes représentent le Canada (quatre sont de l'Atlantique et trois de l'Ontario). On les a bien choisis mais on ne peut en dire autant pour la plupart des œuvres montrées. *Horse and Train* d'Alex Colville (un des doyens de cette exposition) est un petit panneau réalisé en 1954 et qui symbolise la lutte de l'artiste contre la machine et celle des valeurs morales et esthétiques contre la matière et la destruction. Ni le contenu ni la technique de cette œuvre n'en font un prototype de l'hyperréalisme.



21

22



Christopher Pratt est aussi représenté par une œuvre qui date de sa première période. L'hermétisme de l'adolescente de *Young Girl with Seashells* (1965) rivalise avec la froideur et le géométrisme de la nature et de l'habitation.

Les autres réalistes canadiens ne sont pas aussi cérébraux. Jack Chambers reproduit une banale section de la banale *Lombardo Avenue* (1972-1973). Ken Danby mise sur une technique digne de l'Académie. *Pancho* (1973) correspond à l'effort: l'imperméable est de vrai caoutchouc et les gouttes de pluie qui s'y sont déposées paraissent aussi vraies. Mary Pratt est tout aussi prosaïque. Un peu plus et on ferait sauter ses filets de morue dans une poêle (*Cod Fillets on Tinfoil*, 1974). Tom Forrestall a toujours eu une vision romantique de la nature: il est notre Wyeth. *Shadow of a Bird* (1974) ne fait que partiellement justice à ses sujets habituels où le pittoresque des Maritimes a plus que sa part. Jeremy Smith s'amuse bien dans *Secrets* (1973-1974) où 200 campagnards de tous âges se racontent blagues et mystères au soleil couchant. On est plus près ici de Breughel que de Chuck Close mais il semble bien que les organisateurs aient tout mis dans ce sac gonflé du réalisme de la dernière heure.

En effet, pour vraiment (en réalité, devrait-on dire) faire international, ils ont cru bon d'inclure des adeptes d'outre-mer. La France, l'Italie, la Hollande et l'Espagne comptent cinq artistes chacune, l'Allemagne, quatre et la Suisse, trois. On a même déniché un Belge et un Coréen qui réside en France. On trouve de tout chez cette trentaine d'artistes: une machine qui prédit l'avenir (Maeyer), l'avant d'une Wildcat (Stämpfli), le sourire mécanique d'Élisabeth II qui salue des admirateurs (buste de la hollandaise Saskia DeBoer), le gant de Domenico Gnoli, les sacs de papier brun peints par l'espagnol Claudio Bravo. Les *Gouttes d'eau A et B* du Coréen parisien Kim rivalisent de précision avec celles de notre Ken Danby. Plusieurs de ces réalistes européens préférèrent au dessin superminutieux et à la luminosité tranchante des Nord-Américains les valeurs traditionnelles de la texture, du clair-obscur et des dégradés. S'ils appartiennent vraiment au nouveau réalisme, c'est alors beaucoup plus affaire de sujet que de technique.

Les articles publiés dans le catalogue sont décevants, à l'exception de ceux de Linda Chase (É.-U.) et de Peter Sager (Allemagne). Aucun texte ne présente les artistes de la Belgique, de l'Angleterre, de la France, des Pays-Bas, de la Corée. Aucune synthèse n'a été écrite; ni les sources, ni le développement historique du réalisme contemporain n'ont été traités.

21. Don EDDY

Argenterie pour S.F., 1975.
Acrylique sur toile; 122 cm x 122.
New-York, Galerie Nancy Hoffman.
(Phot. Bevan Davies)

22. Richard McLEAN

Blue on White Start, 1960.
Huile sur toile; 152,5 cm x 152,5.
Collection de l'artiste.
(Phot. Schopplein Studio)

23. Michael GORMAN

Flowers for Moore, 1974
Acrylique sur toile.
Toronto, Gallery Moos.

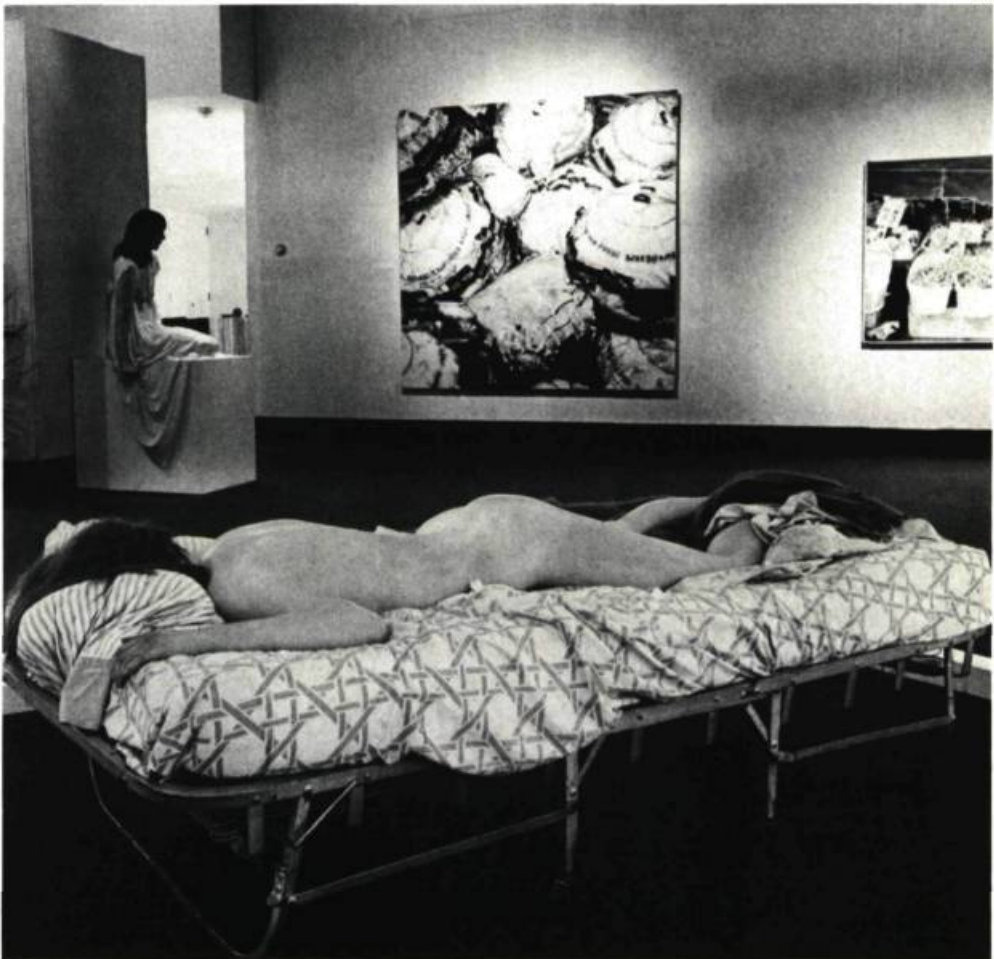
24. Vue d'ensemble.

Au premier plan: John DE ANDREA
Sleeping Woman on Bed, 1974
Sculpture grandeur nature en polyester,
fibre de verre, polychrome et huile.
New-York, Coll. Richard L. Weisman.



23

24



Les parrains de cette exposition ont plutôt misé, pour ce qui est du catalogue, sur les reproductions en couleur, les longues listes d'expositions auxquelles ont participé les artistes, le papier glacé et les gros caractères (étrangement bariolés au début des articles).

Grâce au nouveau réalisme et à ses divers aspects (réalisme magique, photo-réalisme, hyperréalisme), certains artistes ont fait évoluer le pop et ont offert une alternative à la peinture par plages colorées. Leur recherche d'une objectivité fondamentale et leur transcription littérale de l'objet feraient certes plaisir à Alberti, mais il reste à la critique à mieux distinguer entre ceux qui brillent surtout par leur dextérité manuelle et ceux qui savent allier la leur à la richesse de l'*istoria*.

Ghislain CLERMONT

En marge d'une exposition au Musée d'Art Contemporain, *Le Constructivisme polonais*, du 20 février au 13 mars 1977.



LE CONSTRUCTIVISME POLONAIS

Le double visage du Constructivisme

La tournée européenne et américaine de la collection du Musée de Lodz renouvelle le choc produit, il y a une quinzaine d'années¹, par la redécouverte des constructivistes russes. L'intérêt suscité par l'art de l'avant-garde polonaise des années 20 et 30 repose sur une double reconnaissance, liée à la complexité même

de la notion de constructivisme. Du point de vue formel, d'abord le constructivisme parachève le travail critique du cubisme synthétique. Il accepte en effet le passage à l'abstraction que le cubisme français avait refusé. Il s'inspire non seulement de la géométrie plane et des espaces courts suscités par la méthode des collages, mais il poursuit le renversement de l'esthétique traditionnelle amorcée par le cubisme: l'art ne vise plus une reproduction de la nature dont la beauté et

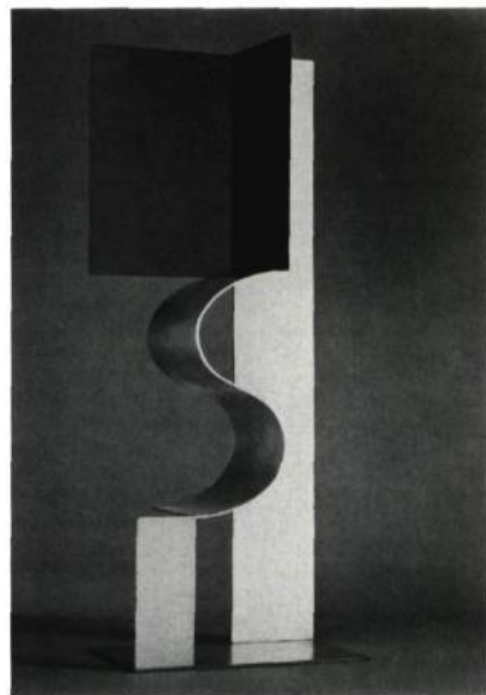
l'harmonie induisent à la contemplation; l'art construit, à partir de matériaux concrets et selon des lois d'économie, des produits qui obéissent au principe d'une rationalité fonctionnelle². Nous touchons ici à la deuxième composante de la notion de constructivisme, une composante idéologique qui considère l'art à la fois comme reflet et comme agent de la transformation de la société. Prenant appui politiquement sur des forces révolutionnaires et progressistes, le constructivisme manifeste

un grand optimisme face au développement technologique qui propose à l'art de nouveaux matériaux, des formes contrôlées et surtout un modèle d'organisation efficace³. Les aspects formels et idéologiques de la notion de constructivisme la rendent singulièrement pertinente à des problèmes artistiques plus contemporains. Nous trouvons en effet dans le constructivisme une plastique épurée, très proche de l'art abstrait des deux dernières décennies. Nous pouvons dire d'autre part que le constructivisme a vécu toutes les contradictions qui accompagnent la volonté d'engagement social de l'art, depuis la tentative de concilier la recherche sur la forme pure et la révolution politique, jusqu'à l'abandon de l'art comme pratique séparée, pour une implication plus concrète dans la réalité.

Strzeminski et la spécificité de la peinture

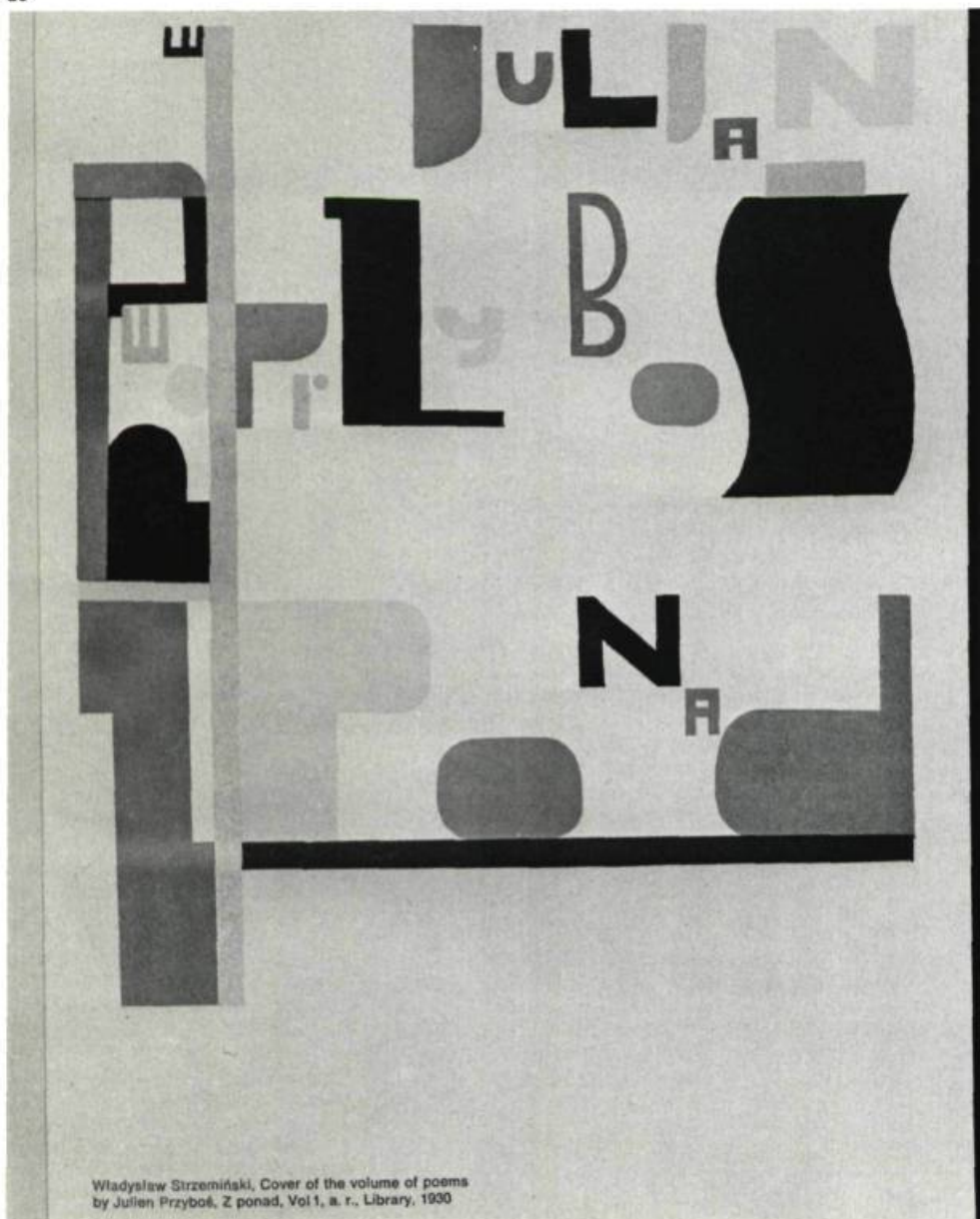
Une figure domine l'exposition polonaise, tant par le nombre des œuvres présentées que par le caractère radical de la démarche formelle: il s'agit de celle de Wladyslaw Strzeminski, un artiste formé dans l'entourage de Malévich, après la Révolution d'octobre⁴. Installé en Pologne en 1922, Strzeminski y devient un membre actif des mouvements d'avant-garde les plus

importants⁵. Aux prises avec un héritage cubiste dont certaines œuvres portent la trace évidente, il dispose d'abord des formes-plans, aux contours irréguliers, sur un fond uni qui n'est pas sans rappeler les propositions du suprématisme. Contrairement à ce qui se passe dans la peinture de Malévich, cependant, on ne trouve point chez lui de construction dynamique (multiplication des axes obliques, déplacement des poids vers la partie supérieure du tableau, aménagement de trajectoires, ...). Malgré leur sinuosité, les formes-plans respectent la verticalité et l'horizontalité des axes. Strzeminski s'attaque bientôt à une convention de la peinture traditionnelle dont l'art de Malévich ne s'était pas complètement débarrassé: la dichotomie fond-forme. Pour ce faire, il emprunte les voies complémentaires du dessin et de la couleur. Dans une série d'abstractions géométriques qu'il appelle des «compositions architecturales», Strzeminski oppose deux à trois champs contrastés qu'il maintient en surface par l'impossibilité où se trouve le spectateur de saisir une forme sur un fond. La réversibilité de la lecture vient de ce que chacune des plages de couleur s'accroche à au moins deux des côtés du tableau. Un jeu de découpage tantôt positif, tantôt négatif, renforce l'ambi-



27

26



Wladyslaw Strzeminski, Cover of the volume of poems by Julien Przybos, *Z ponad*, Vol 1, a. r., Library, 1930



28

25. ANONYME
Composition architecturale 13c, 1929.
Huile sur toile; 96 cm x 60.

26. Wladyslaw STRZEMINSKI
Couverture du livre de poèmes de Julien Przybos, *Z ponad*.

27. Katarzyna KOBRO
Space Composition 6, 1931.
Acier peint; 64 cm x 25 x 15.

28. Wladyslaw STRZEMINSKI
Unistic Composition 8, 1931-1932.
Huile sur toile; 60 cm x 36.
Lodz, Musée Sztuki.

gûité de la perception. Alors que l'usage strict de droites et de courbes géométrisées suggère, dans ce groupe de toiles, un parachèvement de la stylisation cubiste, c'est à l'impressionnisme que fait penser une série parallèle, dans laquelle Strzeminski revient à ses plans irréguliers. L'emploi de couleurs claires, d'une égale intensité lumineuse, contribue surtout, dans ce cas, à rattacher la forme au fond. C'est d'ailleurs à propos de cette série qu'interviennent le terme et la théorie de l'*Unisme* qui marquent un sommet critique dans la démarche de Strzeminski. Près de quarante ans avant sa formulation par Clement Greenberg comme grande loi dominant l'art «moderniste»⁶, Strzeminski déclare que la spécificité de la peinture réside dans la bidimensionnalité de la toile et sa limitation par le cadre. La peinture de chevalet, depuis le baroque jusqu'au cubisme inclusivement, était dominée par le dualisme des contrastes (couleur-ligne, forme-fond, clair-sombre, ...), source d'une tension dynamique et dramatique étrangère à la seule nature de son support. Le tableau uniste vise à supprimer ces contradictions. Chaque pouce carré de la surface prend alors une égale valeur, ce qui fait de Strzeminski un précurseur du type de composition sans motif central (*all-over*) mis à la mode par les Américains après la Seconde Guerre mondiale. Le tableau uniste constitue une négation de la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde (qu'il s'agisse du monde de l'expérience quotidienne, de la légende ou de sa transposition par certaine peinture abstraite comme celle de Kandinsky) et une affirmation du tableau comme objet⁷, d'où l'importance accordée à la texture épaisse, déposée avec une régularité monotone qui gomme toute trace personnelle de la main. Fermé à la représentation de profondeurs mythiques dans les limites de sa surface, le tableau-objet est tourné vers l'espace social qu'il partage avec le spectateur. Se posent alors de façon très aiguë les problèmes des rapports de l'art et de la vie.

Le réaménagement de l'espace social

Parce qu'elle fait son autocritique, la peinture peut se constituer en modèle pour la transformation de son environnement. Elle peut aussi exercer une influence plus directe. Dans les compositions appelées à juste titre *architecturales*, Strzeminski vise à la création d'un rythme numérique qui lie non seulement les proportions des champs colorés aux proportions du cadre, mais qui peut unifier, par le prolongement à l'infini des mêmes rapports, la peinture et l'espace ambiant. Ce n'est pas un hasard si ces œuvres de Strzeminski se rapprochent le plus, formellement, des sculptures de sa femme Katarzyna Kobro. Avec les proportions soigneusement calculées à partir d'une équation de base, les œuvres de Kobro se présentent comme une sorte de station intermédiaire entre la sculpture et l'architecture. A l'image du bâtiment moderne, elles offrent des plans géométriques dépouillés dont la structure ouverte prolonge ses axes dans toutes les directions de l'espace. L'alternance des couleurs et des matières, quand elle se produit chez Kobro, contribue aussi à la création de purs rythmes spatiaux en réduisant encore davantage le caractère monolithique de la sculpture. Strzeminski et Kobro peuvent rêver, avec de telles propositions, à une restructuration complète de l'espace urbain. Mais il s'agit là de projets utopiques qui laissent insatisfaits les architectes soumis aux exigences de la commande et les artistes avides de participation sociale plus concrète. Le constructivisme polonais voit donc se développer un engouement pour le design, la typographie, le photo-

montage et les décors de théâtre, des domaines plus accessibles que les grands projets architecturaux et moins réservés à la consommation privée que la peinture de chevalet. Dans toutes ces productions, on retrouve une esthétique commune à la plupart des grands centres influencés par le constructivisme. Les lignes droites, les couleurs primaires et l'équilibre asymétrique des compositions évoquent le *Stijl* tandis que la recherche du matériau fonctionnel se rattache aux préoccupations de Tatlin et du Bauhaus. Le constructivisme polonais connaît aussi le même éclatement que le constructivisme russe entre les tenants de la pure recherche formelle et les partisans d'un art appliqué. Privé d'un véritable contexte révolutionnaire, cependant, il ne pose pas les dernières questions que se pose ce dernier. Ce n'est pas pour rien que le catalogue de l'exposition présente la constitution de la collection de Musée de Lodz comme son suprême accomplissement⁸.

29. Henryk BERLEWI
Mechano Faktur Construction — black, white and red, 1924.
Gouache sur papier; 98 cm x 81.

1. La première grande monographie consacrée à l'avant-garde russe, celle de C. Gray (*The Great experiment: Russian Art, 1863-1922*, Londres, Thames & Hudson), remonte à 1962.
2. Il s'agit là, bien sûr, d'une simplification contestable aujourd'hui, alors que l'art contemporain lui-même nous oblige à regarder l'art ancien comme une sorte de construction autoréflexive. On doit néanmoins au cubisme et au constructivisme d'avoir mis en évidence cette composante essentielle de l'art depuis la Renaissance.
3. En Pologne, l'artiste Henryk Berlewi invente même le titre de «Mechano-Faktur» pour désigner la nouvelle direction de l'esthétique contemporaine.
4. Strzeminski fait partie du groupe UNOVIS, actif surtout à Vitebsk et à Moscou, après l'accession de l'avant-garde aux commandes de l'enseignement artistique.
5. Parmi ces groupes, il faut mentionner Blok (1924-1926), Praesens (1926-1939) et a.r. (artistes révolutionnaires, 1929-1936).
6. *Modernist Painting in Art & Literature* (4), 1965; repris dans G. Baltcock (éd.), *The New Art: A Critical Anthology*, New-York, Dutton, 1969, p. 360-371.
7. Strzeminski préfère lui-même le terme «organisme» pour bien préciser que le tableau ne se réfère plus désormais qu'à ses propres lois.
8. *Constructivism in Poland, 1923-1936*. (R. Stanislawski éd., Lodz, Museum Sztuki).

Nicole DUBREUIL-BLONDIN

