

## Expositions

Volume 23, numéro 94, printemps 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54765ac>

[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

(1979). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 23(94), 66–76.

## MONTRÉAL

### HURTUBISE ENTRE LA RIGUEUR ET L'ÉMOTION

«Il faut laisser les tableaux parler d'eux-mêmes.» C'est Jacques Hurtubise qui s'exprime ainsi. L'artiste n'aime pas bâtir des théories sur son œuvre, en souligner des interprétations, en privilégier des approches. Après dix-sept ans d'expérience, Hurtubise, à trente-neuf ans, continue sa lancée à travers l'aventure de la peinture. Une aventure qu'il recrée à chaque tableau, à chaque coup de pinceau, presque à chaque geste.

Hurtubise ne parle donc pas volontiers de sa peinture. C'est une œuvre d'approche instantanée qui prend aux tripes. Le langage pictural traduit une explosion qui n'a rien d'intellectuel. Pourtant, l'émotion est teintée de rigueur, de contrôle, d'hésitations. La toile devient une sorte de fuite en avant, un défi à repousser toujours plus loin.

L'évolution du peintre s'est toujours faite entre deux pôles: la rigueur et l'impulsion. A cette rigueur et à cette impulsion, qui cohabitent tant bien que mal en lui, Hurtubise mène la vie dure, une lutte sans merci... écrivait Laurent Lamy, dans la préface au catalogue d'une rétrospective que lui consacraient le Musée du Québec et le Musée d'Art Contemporain, il y a presque six ans. Parlant des tableaux de la fin des années soixante (d'une douceur rêveuse), Lamy ajoute: «Mais la brutalité, l'agressivité ne sont jamais lentes à percer chez lui. L'austérité des tableaux noirs et blancs, à chaque période, secoue le peintre, le réveille, l'affranchit à temps de la tentation du décoratif.»

Poursuivant sa démarche quasi cyclique, Hurtubise avance, fonce, repoussant sans cesse les limites de sa peinture caractérisée par l'ordre et le geste, entre le hard edge et l'expressionnisme — pôle qui, de plus en plus, semble tenter l'artiste.

Hurtubise a retenu des plasticiens une démarche par modulations, par répétition d'ondulations, jouant chez lui sous l'effet optique. Dans ses toiles récentes, exposées, en novembre dernier, à la Galerie Marielle Mailhot, les tensions contenues dans les toiles plasticiennes semblent éclater.

Depuis 1972, le mouvement se libère des structures bien sages qui dépendaient de l'assemblage et de la répétition. Il y a chez l'artiste un retour à l'expression du geste. L'impulsion est tout de même harnachée, guidée. Des supports précis facilitent son insertion sur la toile en un souci de composition tributaire de l'influence des toiles zigzagantes, aux contours définis d'avant 1972. Mais, à présent, la toile éclatée ne garde que les lignes de force, les constructions plus finies laissent place aux tensions qui les sous-tendent. La forme disparaît au profit de l'arabesque, du coup de fouet, de l'éclaboussure. Toutefois, on retrouve le découpage en plans de la surface et, d'une certaine façon, la technique de la grille ainsi que celle du cache. L'architecture de la toile n'est plus une façade mais démontre la mécanique du geste et de la création.

«Ce que je veux trouver dans les tableaux, quand je les fais, c'est du neuf», déclarait Hurtubise. «Il peut m'arriver de me répéter, de faire des variations de certaines œuvres, mais, avant tout, je veux que cela mène à du neuf. Quand est-ce que je pense que ce que je vois devant moi apporte du neuf? Je le fais en me référant à ce que De Kooning apporte, et ce que, dans un autre domaine, Bob Dylan apporte. Je n'ai pas de mots pour décrire cela... La chose qui m'a le plus marqué, dans ma vie, c'est la rencontre des plasticiens, à Montréal, après que j'ai subi le choc de Pollock, de Kline, de De Kooning. J'ai dit que je voulais me situer quelque part entre les deux. Je pense que c'est encore vrai.»

Si la référence à Dylan fait aujourd'hui sourire — l'entrevue d'où provient cet extrait date de 1973 et a été rapportée dans la revue *Ateliers* par Fernande Saint-Martin, alors directeur du Musée d'Art Contemporain où avait lieu une rétrospective des œuvres de l'artiste — la référence à De Kooning, aux expressionnistes abstraits, est plus que jamais présente.

Dans la récente série exposée chez Marielle Mailhot, le peintre revient donc presque à ses anciennes amours. Ici, cependant, le lyrisme repose sur la ligne enchevêtrée, sur l'opposition entre le noir et le blanc, beaucoup plus que sur la force de la couleur. La forme est devenue fonction de ce réseau créé par les tensions linéaires, qui reste, malgré tout, très contrôlé.

Ce sont des peintures d'une grande maturité, qui étonnent par leurs aspects nerveux, fracassants. Ces tableaux aux noms exotiques soulèvent des interrogations. Dans certaines toiles charnières, les ondulations du noir, qui irradiant la surface,



1. Jacques HURTUBISE  
*Tamacao*, 1978.  
Acrylique sur toile: 1 m 83 x 2,28.  
(Phot. Gilles Dempsey)

prennent de plus en plus d'importance. Ces tableaux dérangent. Hurtubise n'avait-il pas autrefois déclaré: «Je voudrais faire des tableaux qui me dépasseraient tellement qu'ils me feraient peur.» Ces quelques toiles sont inquiétantes et annoncent peut-être ce point de non-retour, qui ne saurait être contourné par quelque subterfuge décoratif. Dans ces toiles où la calligraphie violente disparaît, l'artiste se trouve en face d'une vision éclaircie qui n'en est pas moins dramatique. L'éclat et le mouvement du

dessin sont remplacés par la plasticité des masses noires. La ligne n'a qu'un rôle d'appui. Le rythme demeure par la juxtaposition des ondes mais, dans ces quatre ou cinq toiles, le graphisme dense disparaît. Les tensions violentes des autres œuvres de l'exposition semblent s'être résorbées. Sans le support des points d'attache, ne comptant que sur un subtil rayonnement de la couleur, la surface s'est dépouillée. Ce résultat est l'aboutissement d'une démarche plastique très claire, passionnante à suivre, mais qui laisse perplexe. Des portes s'ouvrent mais vers où? Serait-ce un retour vers les ondulations diagonales de la période plasticienne, des ondulations dont le côté *doucereux* fait maintenant place à une vision plus essentielle?

C'est le grand mérite de cette peinture que de nous faire participer aux interrogations, aux hésitations de l'artiste. Si, dans une exposition aussi uniforme, les questions se posent sur le cheminement de l'artiste, l'évolution d'une toile à l'autre, en rapport avec sa production chronologique, la participation se fait aussi à l'intérieur de chaque toile, ne serait-ce qu'en fixant son intérêt entre les espaces calmes et les espaces agités du tableau, en suivant la lecture rapide que nous impose la grille séquentielle.

Parallèlement à ces quelques toiles charnières plus dégagées, sorte d'aboutissement linéaire des autres peintures présentes, la série exposée est tourmentée, impétueuse. On y retrouve la séquence répétitive accentuée par la superposition et la juxtaposition des plans. Les toiles, d'un grand dynamisme, sont faites des rythmes constitués par les surfaces opaques, noires et courbes, reliées entre elles par une trame de couleurs, de calligraphies, de hachures, de *drippings*. Pour accentuer et confondre les contradictions entre le fond et la surface animée, la dualité positif-négatif englobe le champ visuel. Est-ce la toile blanche qui se détache sur un fond noir ou est-ce le contraire? Ces tableaux sont à la recherche d'un équilibre qui n'existe qu'en eux-mêmes. L'harmonie y est impétueuse, les contradictions domptées ou surmontées, les couleurs aiguës. Un langage où le chaos est perpétuellement reconstruit, organisé. La peinture actuelle d'Hurtubise va loin et vite. Elle a du souffle.

René VIAU

### DESSINS INÉDITS D'OZIAS LEDUC

L'*inédit* des dessins d'Ozias Leduc de cette exposition<sup>1</sup>, réside moins dans les œuvres en elles-mêmes que dans leur présentation accompagnée d'une étude exclusivement consacrée au rôle du dessin dans l'œuvre d'Ozias Leduc (1864-1955). «Cette recherche méthodique», précise Laurier Lacroix<sup>2</sup>, souligne l'importance et la diversité de l'œuvre graphique chez un artiste surtout connu pour ses grandes décorations murales religieuses et ses peintures dites *symbolistes*.

Tirés d'une production répartie sur plus de cinquante ans, soixante-douze dessins

au crayon, à la craie, au fusain, au lavis, à la gouache et à l'encre exécutés sur des supports variés (papiers de diverses couleurs, cartons ou toiles) offrent une sélection judicieuse, complétée par de nombreux documents, textes, photos ou reproductions, provenant en grande partie du fonds Ozias Leduc des Archives Nationales du Québec, à Montréal.

C'est en s'appliquant à reproduire des illustrations de livres et de périodiques que Leduc avait appris seul à dessiner. Pour lui, couleur, composition et dessin seront toujours la «trinité de l'artiste» et la ligne, le moyen de «saisir l'univers formel, de le transposer sur la feuille et de contenir implicitement la couleur»<sup>3</sup>.

Qu'il s'agisse d'œuvres de commande ou de sa production plus personnelle, c'est par le dessin qu'il aborde toutes ses compositions, et nombre des œuvres exposées sont des études plus ou moins poussées pour des murales ou des tableaux à l'huile réalisés ultérieurement. Les exemples sont variés, depuis les croquis d'ex-libris ou de blason, travail graphique ou design, dirions-nous aujourd'hui, jusqu'aux projets plus complexes de décoration d'églises ou de chapelles. Est aussi représenté le Leduc, illustrateur de livres de contes ou de poèmes, soumis au texte littéraire qu'il tente de traduire en langage visuel.

Cependant, c'est surtout dans les portraits et les paysages que le dessin devient porteur de valeurs picturales. A noter, dans les portraits, par exemple, la façon dont le crayon modèle la surface du papier pour donner l'illusion du grain et de la texture de la peau. Dans les paysages, le jeu des noirs et des blancs, complété de toute la gamme possible des gris, supplée, tout en l'évo-

quant, à l'absence de couleur particulièrement dans des œuvres au titre aussi significatif que *Paysage de tempête avec arc-en-ciel* (fusain sur toile; Cat., N° 25), *Lueurs du soir* (graphite; Cat., N° 26) *Feu de forêt* (fusain; Cat., N° 31). Tous ces paysages, comme d'ailleurs certaines des toiles les plus connues de Leduc, *Pommes vertes*, *Neige dorée* (à la Galerie Nationale) *L'Heure mauve* (Musée des Beaux-Arts de Montréal), étonnent par leur hardiesse, poussés qu'ils sont aux limites de la figuration, et par la réduction du sujet à des effets de lignes et de tons. Quelques-uns de ces paysages remontent au début des années 10, ce qui ne laisse pas de susciter des interrogations sur les affinités qui ont pu exister entre cet artiste isolé et les mouvements européens les plus d'avant-garde.

Une telle exposition permet de bien voir à quel point Ozias Leduc tout à la fois contient et transcende son époque. Significative, la filiation qui rattache Leduc à l'art québécois le plus conventionnel comme le plus avancé: formé aux côtés d'un Capello ou d'un Rho, il fut cependant le maître ou, mieux, l'initiateur de Borduas, qui voyait en lui le créateur d'une œuvre «d'amour et de rêve»<sup>4</sup>, amour et respect d'un travail puisant aux sources vives de la tradition, rêve que le visionnaire poursuit inlassablement au-delà des apparences.

S'inscrivant à la suite des travaux de Jean-René Ostiguy<sup>5</sup> et d'études comme celle des Conférences De Séve<sup>6</sup>, une exposition comme celle-ci montre combien l'histoire de l'art, chez nous, est enfin plus qu'une activité sporadique ou marginale. Les travaux de Laurier Lacroix et des étudiants de Concordia qui ont participé à la rédaction de l'important catalogue de référence qui complète l'exposition apportent une dimension nouvelle à la connaissance et à la compréhension de l'œuvre de Leduc.

Hélène LAMARCHE-OUELLET

## 2. Ozias LEDUC

*Paysan appuyé sur une clôture*, 1899.

Fusain; 57 cm 5 x 45.

Montréal, Coll. M. & Mme Luc Choquette.

(Phot. Charles Bélanger)



1. Préparée par Laurier Lacroix pour les galeries d'art Sir George Williams de l'Université Concordia et présentée à Montréal, du 6 au 24 octobre 1978, pour ensuite circuler, pendant la prochaine année, dans neuf villes du Canada.

2. Cf. le catalogue de l'exposition.

3. Cf. *Ibid.*, p. 104.

4. Paul-Émile Borduas, *Quelques pensées sur l'œuvre d'amour et de rêve de Monsieur Ozias Leduc*, dans *Canadian Art*, Vol. 10, N° 4.

5. Exposition de la Galerie Nationale de 1955-1956.

6. Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas, *Conférences J.-A. De Séve*, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

## ALEX COLVILLE, OU LA DIMENSION MYTHIQUE DU MONDE MODERNE

La dimension mythique est le dénominateur commun à toute l'œuvre d'Alex Colville, aussi fondamental, aussi constitutif que le nombre d'or, mais plus secret, car il n'apparaît pas sur les études préparatoires et peut-être reste-t-il inaperçu généralement par l'artiste lui-même. En elle se résolvent toutes les contradictions apparentes, toutes les antinomies par quoi on tente de cerner une définition générale: réalisme magique<sup>1</sup>, réalisme et surréalisme, quotidienneté et symbolisme, narration et célé-

bration<sup>2</sup>, œuvre populaire et savante, précisément située et universelle<sup>3</sup>. . . C'est le propre du mythe d'être tout cela à la fois, et bien d'autres choses encore qui rendent compte en profondeur du processus créateur essentiellement poétique d'Alex Colville comme à l'autre pôle de la communication, de la multiplicité des perceptions.

### Résultante de sa Poétique

Colville reconnaît que ce n'est pas par sa technique, par le rendu qu'il se distingue des peintres réalistes contemporains. Ceci explique, adjoint au phénomène de reconnaissance de la figuration, l'utilisation du même terme générique: Réalisme. Si chacun a ses recettes, les matériaux et les procédés utilisés, la *praxis* sont à peu près les mêmes. La grande différence réside dans le processus de création, le *poïen*.

On sait l'importance qu'a eue la littérature dans la genèse de sa philosophie personnelle après la guerre pour essayer, dit-il, d'expliquer l'inexplicable, de trouver un sens à la condition humaine. La mythologie n'a pas d'autre raison d'être. Il en est résulté une esthétique humaniste fondée moins sur l'art que sur la vie<sup>4</sup> et orientée vers la communication avec le plus grand nombre. Ainsi se définit un langage plastique qui se doit d'être efficace, c'est-à-dire simple et frappant. Écoutons Colville: «Pendant la guerre, je dus trouver une façon rapide de capturer les événements au crayon et à l'aquarelle . . . La littérature m'a ensuite beaucoup aidé à me trouver un langage car j'ai toujours aimé ce qui était histoire. Il fallait que, dans mes tableaux, il se passe quelque-chose que l'on puisse raconter»<sup>5</sup>, histoire que le regardeur se raconte en l'inventant pour une grande part, à partir de la situation que donne l'image. Cela correspond exactement à la définition du mythe par Denis de Rougemont: «Un mythe est une histoire, une fable symbolique simple et frappante . . .» Et il poursuit en précisant ce vers quoi tendent justement les efforts de Colville durant son long travail préparatoire: histoire « . . . résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes»<sup>6</sup>. Le mythe, comme le tableau, est la résultante d'une longue suite d'approximations, d'éliminations, de décan-tations. Colville l'expliquait, avant notre entrevue, aux étudiants de l'Université McGill. Une composition met beaucoup de temps à se stabiliser. Durant une longue étape hypothétique, il accumule les croquis pré-lables. Temps de latence, de la «vaporisation», comme dirait Baudelaire, de l'ouverture à des rencontres inattendues de situations, d'objets. Mais on ne rencontre de façon inattendue dans la vie que ce que l'on attend depuis longtemps en soi. Ainsi naissent les hasards objectifs du Surréalisme dont l'univers de Colville porte la trace. Ainsi s'expliquent aussi des résurgences qui accélèrent brusquement le processus créateur: la lente maturation se cristallise parfois autour de projets vieux de plusieurs années qu'il avait abandonnés, inachevés, dans ses carnets d'esquisses.

L'attente et la disponibilité laissent aux *images premières*, archétypales, le temps de monter de l'inconscient pour s'amalgamer aux *images plus anecdotiques* de la vie active et se traduire enfin, très consciemment, en *images plastiques*. Le mythe suit le même cheminement: il part lui aussi d'événements réels avant de fonctionner dans l'imaginaire en prenant corps dans un récit qui en parachève beaucoup d'autres.

De l'organisation des différents motifs émerge une signification que renforce ou infléchit la nécessité plastique, la dialectique interne de la forme et du fond, indissociables. Il en résulte souvent de nouvelles simplifications, éliminations de tout ce qui n'est pas intériorité nécessaire, de tout ce qui brouille la saisie en un seul coup



3

d'œil des relations compositionnelles et la force de frappe du symbole. C'est cette réduction qui distingue l'art de Colville du réalisme, souvent surencombré de détails accessoires qui distraient d'une idée centrale forte ou plutôt de son absence, plus proche en cela du tableau de genre à la Meissonnier que de l'archétype. Il est logique que Colville n'utilise jamais la photographie, lui préférant l'esquisse à la main et le dessin au carreau. En effet, la caméra enregistre tous les détails, y compris ceux que l'œil humain n'a même pas remarqués sur le vif. Elle encombre la mémoire de souvenirs complètement inutiles à la création d'une image «simple et frappante», résumé synthétique de situations fragmentaires.

Cette dimension mythique, si elle s'explique par la poétique, explique aussi, au niveau esthétique, le pouvoir de fascination mystérieux, obsédant, qu'exerce sur l'imaginaire du regardeur chacune des œuvres qui étaient exposées, cet automne, à la Galerie Mira Godard<sup>7</sup>. «Le caractère le plus

profond du mythe, c'est le pouvoir qu'il prend sur nous, généralement à notre insu»<sup>8</sup>. Tant et si bien que nous nous racontons, à partir de la situation fixée par le tableau, l'histoire de nos propres fantasmes; chacun met en scène, à partir de l'image plurivoque, le scénario de ses craintes obsessives, d'où la diversité des interprétations et leur portée tragique que souvent rien, littéralement, n'autorise<sup>9</sup>. A ce facteur psychique s'ajoute un facteur culturel, car on peut pratiquer plusieurs niveaux de lecture: «Le mythe, c'est tout d'abord un édifice à plusieurs étages qui reproduisent tous le même schéma, mais à des niveaux d'abstraction croissante»<sup>10</sup>.

### La symbolique spectaculaire

Dans l'éclairage qu'apporte le mythe, certaines récurrences de la thématique s'imposent de l'intérieur, comme des évidences. La prédilection, par exemple, pour les personnages saisis de dos ou, plus généralement, pour les visages occultés. Colville reconnaît que les visages ne l'intéressent pas. En effet, ils instaurent la différence, le particulier, alors qu'il tend vers l'archétype pour que chacun puisse s'identifier au personnage représenté, se projeter en lui, l'incarner. En ce sens, Alex Colville est l'exact contraire d'Alex Katz dont les faces géantes vous confrontent à leur inévitable inanité.

Le tableau intitulé *Le Réfrigérateur* (1977) a valeur d'exemple. L'artiste lui-même est conscient d'avoir peint sa version moderne d'Adam et Ève. Il y a plus qu'une dimension mythique ici, véritablement le mythe «révisité». Ce couple, qui a pour modèles, comme presque toujours, Colville et sa femme, est à l'image du couple originel avant la Chute, tranquille dans la plénitude de sa beauté, dans l'innocence de sa nudité, tout besoin satisfait à toute heure par cette corne d'abondance qu'est le réfrigérateur entrouvert, version moderne de la Nature pourvoyeuse, en harmonie avec le monde animal symbolisé par les trois chats (le chat est présent, parmi d'autres bêtes, sur la gravure d'Albert Dürer). Collation nocturne à la fois moderne et antique, essentiellement composée de lait comme aux âges pastoraux: la boîte en carton est posée sur le réfrigérateur. Le verre, ainsi que la main qui le tient, cache le visage du buveur face à nous, la femme étant montrée de dos: ainsi peut s'opérer la réactivation du mythe par chacun des spectateurs.

Inversement, quand les visages sont dévoilés, les jeux de regards prennent une importance accrue, une valeur signalétique: ils instaurent une sorte de parcours fléché de lisibilité, le sens du discours, comme on le voit avec une complexité plus grande dans les œuvres de Velasquez ou du Greco. Il se produit très souvent un phénomène caractéristique de Colville, qu'on pourrait appeler le transfert de la vision. Un personnage regarde un personnage qui contemple un spectacle invisible, coupé de la représentation, comme c'est le cas dans *Février*. Ou bien, un chien berger allemand, dont le regard plonge dans celui du spectateur, conduit un aveugle sur un pont. Le tableau n'existe pas comme tel: dans *Dog and*

*Bridge* (1976), il ne reste plus que le chien, et l'image est ainsi débarrassée de son aspect anecdotique pour acquérir une force symbolique plus grande. Mais on voit dans l'intention primitive<sup>11</sup> le cas type de ce transfert de vision dont nous parlons, que l'on retrouve à un autre niveau d'interprétation dans *Dog and Priest* (1978), le transfert devenant ici intercession et la vision, spirituelle.

Tableau étonnant: hors le titre, aucun signe n'indique le prêtre. Son collet est caché par le cou puissant du chien noir qui, lui, porte un collier massif comme un carcan, fermé par une solide boucle métallique à laquelle pend une médaille triangulaire telle l'insigne de la divinité. Le costume gris foncé est semblable à celui que portait le peintre le jour de notre entrevue: sobre, trois pièces, bien coupé. On reconnaît encore sa nuque aux cheveux très courts, en brosse, le profil étant occulté par celui du chien. Toute la spiritualité du tableau est concentrée dans l'œil doré de l'animal, seul point de couleur chaude parmi la subtilité froide des gris bleus et des gris verts. Cet œil est exactement à la hauteur de la ligne d'horizon, pointé vers l'infini. Espace mythique où s'opère l'échange entre les règnes anthropomorphe et zoomorphe, où habitent toutes les divinités à corps humain et tête animale qui peuplent les mythologies.

Et dans les autres tableaux, cette dimension mythique est-elle présente? L'homme à la cagoule dans *In the woods* (1976) est une allégorie moderne de la Mort: les mêmes grandes orbites vides; un crâne lisse, anonyme; le revolver a remplacé la faux mais la cible demeure indéterminée, objet de l'arbitraire. La mécanique — train, tracteur, autobus, ... — est la version contemporaine du monstre. Dans *Berlin Bus* (1978), la jeune fille est en compétition avec l'impeccable machine, jambes nues contre roues. Il y aurait à ce propos (comme d'ailleurs pour les œuvres précédentes) toute une analyse à faire des lignes de force de la composition qui montrerait que la dimension mythique s'appuie sur la structuration plastique du tableau.

Monique BRUNET-WEINMANN

1. Helen J. Dow, *The Magic Realism of Alex Colville*, dans *Art Journal*, Vol. XXIV, N° 4 (Été 1965).
2. «Alex Colville celebrates the ordinary, the everyday commonplace of a middle class, democratic society», Patrick A. Hutchings, dans *National Gallery of Canada Bulletin*, Vol. 4, N° 2, 1966; «Is Colville only a narrative painter? There is no illustrations to stories here, but signals and symbols, and not surface signs alone», Lincoln Kirstein, *Alex Colville*, dans *Canadian Art*, Vol. XV, N° 3 (Été 1958).
3. Virgil G. Hammock, *Alex Colville — La Perfection dans le réalisme*, dans *Vie des Arts*, Vol. XXI, N° 84 (Automne 1976), p. 14-21.
4. Ibid.
5. Dans une interview avec Gilles Toupin, dans *La Presse*, 28 octobre 1978.
6. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'occident*, Union Générale d'Éditions, p. 14-15.
7. Du 14 octobre au 4 novembre 1978.
8. Denis de Rougemont, Op. cit.
9. L'article de Sol Littman dans le *Sunday Star* de Toronto est un exemple d'affabulation tragique.
10. Michel Tournier, *Le Vent paraclét*. Paris, Gallimard, 1977.
11. Virgil G. Hammock, op. cit.



## LA RÉTROSPECTIVE DENNIS BURTON

Cette exposition<sup>1</sup> n'a pas déplié à ceux qui ne connaissent de Dennis Burton que ses porte-jarretelles. On y présentait, cependant, un grand nombre d'œuvres abstraites exécutées avant et après la série des porte-jarretelles.

On a déjà rencontré ce genre de passage de l'abstrait au figuratif suivi d'un retour à l'abstraction dans l'œuvre de certains expressionnistes abstraits dont Richard Diebenkorn, principalement. Pourtant, l'explication formaliste qui s'y rattache n'a rien à voir avec l'expression d'une obsession perceptible dans les peintures de femmes en sous-vêtements exécutées par Burton.

Même si l'on est tenté de psychanalyser Burton (d'ailleurs l'artiste lui-même dans l'introduction du catalogue traite longuement des sources de ses œuvres en retraçant dans un pur style psychanalytique les événements et les influences de son enfance), il est encore plus important pour le comprendre de saisir les sources artistiques ou exclusivement visuelles de son œuvre.

Burton est un artiste obsédé par les images visuelles — la tournure d'une bande dessinée, d'une annonce publicitaire ou d'une photographie d'une nudité autant que par l'aspect d'une peinture de De Kooning ou de Motherwell. Il allie ces sources non pas à la froide ironie des artistes américains pop mais à un sérieux presque naïf qui remplit d'énergie ses meilleures œuvres et rend les autres absurdement désunies.

Les peintures de femmes qu'il a produites depuis environ 1960 jusqu'en 1968 comptent au moins pour la moitié de l'exposition. Jusqu'en 1966, la franchise anatomique de ses images féminines se trouvait neutralisée par la stylisation des formes et le manque de relief du rendu. Les écrits de Clement Greenberg, que Burton et d'autres artistes torontois lisaient à l'époque, ont exercé sur eux une importante influence.

Les titres d'œuvres tels *Mother, Earth, Love, Venus Evoked* et *Egypt Asleep* suggèrent, comme le font les images en forme de mandala, une tentative d'universaliser et de donner un caractère mythologique à ces vues intimes du corps féminin.

Les peintures de femmes tout à fait différentes exécutées après 1966 me rappellent le style de Courbet en matière de nus. Sa perception de la femme semble superficielle et blessante tout comme celle de Courbet le paraissait à ses contemporains,

lui qui avait osé porter jusqu'au niveau de l'art des figures populacières et vulgaires de la femme (Burton, lui, se documente dans les revues pornographiques). Et, tout comme Courbet, il semble trop près de ses modèles; il ne parvient pas à garder une distance esthétique convenable. Cependant, ce n'est pas le sujet qui gâche véritablement ses peintures mais l'impuissance des personnages, pourtant rendus de manière naturaliste, à se marier avec leur arrière-plan d'art op. Par sa poursuite d'équivalences graphiques à son intensité émotive, Burton fait un peu montre de la naïveté du jeune garçon élevé parmi les Pow et les Zowie des bandes dessinées!

Les peintures abstraites présentent d'autres problèmes de synthèse, notamment entre les expressions désordonnées mais émotivement significatives de l'expressionnisme abstrait (Motherwell a été le principal modèle de Burton) et la netteté de facture inhérente à la facilité de Burton pour le dessin et à son travail en design. Dans la peinture intitulée *Suspicion*, exécutée en 1975, l'utilisation du collage semble lui avoir fourni un moyen d'obtenir une apparence spontanée malgré sa tendance à la netteté et à l'exécution précise. L'élégance calligraphique et la couleur dramatique de cette œuvre, de même que celles de *Locomotion* et *Bad Good Friday*, produites vers la même époque, les aident à dépasser jusqu'à un certain point leur dette évidente envers Motherwell.

L'une des œuvres les plus goûtées de l'exposition, *Up-tight News*, fut peinte en 1974. Dans cette peinture les sources de Burton — Malévitch et des bandes dessinées de journaux — se mêlent avec la même énergie dynamique que celle que manifesta Stuart Davis en combinant le cubisme aux graffiti publicitaires de la ville américaine.

Si Burton a un grave défaut en tant qu'artiste, c'est la superficialité. L'aisance avec laquelle il parvient à mimer une apparence a donné comme résultat un mélange de sources à moitié digérées. Ses peintures de porte-jarretelles, malgré tous leurs défauts, s'imposent avec plus de force que les toiles qui ont suivi. Individuellement, elles manifestent un talent considérable. En groupe, elles laissent apercevoir leur manque d'orientation.

1. Tenu dans les galeries Sir George Williams de l'Université Concordia, du 14 septembre au 3 octobre 1978.

Diana NEMIROFF  
(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

3. Alex COLVILLE  
*Le Réfrigérateur*, 1977.  
Acrylique sur panneau; 90 cm 15 x 52.  
(Phot. Gabor Szilasi)

4. Dennis BURTON  
*Coming Down*, 1976.  
Acrylique sur toile; 1 m 63 x 2.  
Toronto, The Isaacs Gallery.

5. Christian DEBERDT  
*Chemin de campagne*, 1978.  
Acrylique sur toile; 61 cm x 51.  
Montréal, Galerie L'Art français.

## VERS UNE NOUVELLE MYTHOLOGIE

Étonnante exposition que celle présentée par Christian Deberdt à la Galerie L'Art Français de Montréal, en octobre dernier. Immédiatement, le spectateur s'intègre aux paysages qu'il voit sur les cimaises ou s'arrête pour vraiment vivre une scène. Nous sommes loin du figuratif impersonnel qui fait tant de mal à cette expression de la peinture et qui revient trop souvent à la surface. Avec Deberdt, c'est un monde réel exprimé dans un décor qui existe certes mais complètement transfiguré par le rêve.

Une route qui surgit d'un bord de la toile, escortée d'arbres aux formes surréalistes; un lac à mi-horizon qui miroite dans le calme de la vie qui passe; un scieur de long penché dans l'effort avec cette puissance que donne la vie librement consentie. Plénitude de la vie.

C'est toute une nouvelle mythologie du paysage et de l'humain que développe Deberdt. Contrairement au Groupe des Sept et à Lawren Harris dont il se réclame en particulier, ce peintre didactique d'origine française laisse le côté onirique prendre autant d'importance que le conscient. Ce n'est plus la découverte de la nature dans une vision strictement figurative, c'est aussi l'alliance entre la vie minérale, la vie végétale et la vie humaine, chacune à leur propre rythme. Les personnages ajoutent également une quatrième dimension: leur présence souligne aussi la vie spirituelle qui permet au personnage, à l'artiste et au spectateur de cerner le monde dans lequel nous baignons et de le rendre discernable par la pensée.

Deberdt a retrouvé instinctivement les notions de perspective, de cadrage, d'horizon, de masse, et j'en passe, qui donnent à un tableau ses qualités de base sur le plan de la technique. Quant aux couleurs, l'acrylique lui permet un véritable arc-en-ciel qui, loin de tomber dans la facilité, rend encore plus plausible l'union intime des trois règnes biophysiques grâce aux contrastes et aux liens qu'ils imposent sans contrainte.

J. de R.

5



## QUÉBEC

### PROPOSITIONS ARTISTIQUES

On a toujours dit que Québec s'inscrivait comme un lieu en vase clos, une sorte de dépôt permanent du patrimoine, par exemple. Les activités qui se sont déroulées de septembre à décembre tendent vers un décentrement de cette position tant elles ont catalysé de multiples formes visuelles et de nouvelles propositions culturelles. En effet, l'heure actuelle est au mouvement en art contemporain montré par le biais de quatre lieux de visionnement dont les objectifs sont, depuis leur création, d'aller contre l'envahissement des courants traditionnels de l'art. Les quatre lieux qui ont monopolisé le secteur des arts visuels à Québec, soit La Chambre Blanche, l'Atelier-galerie André Bécot, la Galerie de l'Anse-aux-Barques, la Galerie Jolliet, se sont à ce point manifestés dans un mouvement d'ensemble qu'on peut croire que Québec a cessé de vivre sur des «susceptibilités locales» afin de démontrer davantage la résurgence des producteurs actuels d'ici.

La Galerie Jolliet s'ouvre, grâce à un élargissement de sa surface d'exposition, sur des données homogènes autour de la notion de surface et du champ de couleur. Une exposition collective<sup>1</sup> réunissant six exposants dont trois de Québec (David Bolduc, Jacques Hurtubise, Paul Lacroix, Richard Mill, Omer Parent, Milly Risvedt), représente de par ses images stylistiques une affirmation fortement accentuée vers le geste expressif et la mise en acte des lignes de force de la couleur. Les œuvres de chacun de ces exposants permettaient au regard de se porter sur les variations personnelles du thème que le grand format et l'acrylique tendent à uniformiser et à systématiser. Les œuvres réunies parlent des moments personnalisés face à la durée du regard comme si elles mimaient un temps d'exécution accéléré, une ouverture potentielle vers le hasard.

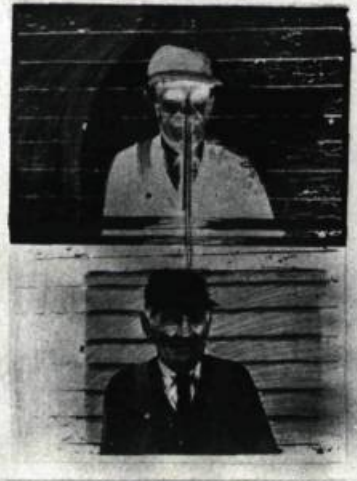
L'œuvre en ce cas est porteuse de traces singulières dont l'organisation présumée institue sa différence. Ces traces constituent alors une forme mise en place en adéquation avec le lieu où elle est projetée. L'environnement sculptural qu'Alain Tremblay nous proposait à l'Atelier-galerie André Bécot<sup>2</sup> parle de cet effet. L'énoncé sculptural se divise en deux séquences antagonistes quant à la figure (forme enveloppante contre forme ouverte) mais parallèles quant au matériau — bois et papier — et aux lignes de force (verticalité des montants qui supportent la forme). Les deux séquences reproduisent les limites de l'espace, ici le lieu de visionnement qu'est la galerie. Aussi Alain Tremblay utilise-t-il un inventaire formel différencié — angle aigu/angle obtus, verticalité/horizontalité, plein/vide — dont les relations continues impliquent une traversée du corps du spectateur. Chacun de ces éléments de construction est placé de façon plus ou moins symétrique, nous rappelant par ce geste que l'acte du regard nécessite du spectateur qu'il pénètre l'œuvre.

Le même rapport, quant au sujet percepteur, nous est rappelé dans le cas des travaux sur papier de Paul Bourque<sup>3</sup>. L'approche intuitive qui est émise place le sujet de façon constante à l'intérieur d'un même thème, un personnage masculin et un personnage féminin dont la mise en place s'inscrit en négatif au pan supérieur et en positif au pan inférieur. L'espace coloré, bleu dans le cas de l'homme et rose pour la femme, représente des charges culturelles sous-jacentes à travers un jeu d'intermittences réciproques qui les réaniment constamment. La présentation délimite une surface répétitive totalisante sans qu'aucun vide ne vienne intervenir sur la lecture. Le traitement de la couleur amplifie ce phénomène: le geste coloré prononce les lignes de force du thème ou les efface, il accentue les vides à l'intérieur de l'image en les remplissant ou, encore, il inverse le processus du geste même en lui donnant une orientation contraire. Le choix des traits est per-

méable de ce fait à l'instant créateur en faisant voir de façon immédiate les variations et le médium (pastel, crayon de couleur, pulvérisation, etc.). Les sérigraphies aux sens inversés de Paul Bourque ne peuvent circonscrire, par conséquent, l'action de l'œil qui doit balayer et pénétrer l'œuvre pendant que la générosité et l'abondance des gestes inattendus nous forcent à trouver le lieu de notre espace singulier.

L'exposition particulière de Denis Asselin à la Galerie de l'Anse-aux-Barques semble, pour sa part, inventorier une dialectique fort opposée. En effet, chaque surface (acrylique sur toile) inscrit le code pictural, l'acquis culturel propre au langage de la peinture. Au moyen d'une articulation du simple au double, c'est-à-dire un carré ou un rectangle formé par l'adjonction horizontale de deux carrés, un sentiment de mesure s'installe. Que ce soit par un fond moucheté ou des coups de pinceaux pleine largeur qui forment fond, on sent que la

6



7



couleur parle de sa propre trace, celle de la coulure et du plein nommé par le pigment. La marque personnelle serait de montrer ce que le langage autoréférentiel de la peinture détermine en stipulant que l'effacement et le doute n'occupent qu'une place dont seul le sujet qui regarde serait conscient. Ainsi, les charges culturelles ne sont admises qu'en terme de signaux et de déterminismes esthétiques. L'œuvre se représente elle-même.

En face de ces positions parallèles puisque montrées dans le même lieu, soit Québec, un autre espace, celui de la dérive semble non plus se soustraire au regard; au contraire, s'exprimer. A quelles mutations avons-nous affaire, maintenant? L'exposition personnelle de Pierre Gosselin à La Chambre Blanche<sup>5</sup> apporte une réponse à la fois divergente et convergente sur le dessein des expérimentations visuelles présentes. Le médium photographique est soumis à une lecture autre que celle assimilée, celle de prendre la photo non par ses fondements comme le grain ou le cadrage, par exemple; plutôt en l'utilisant comme un objet que tout le monde peut utiliser et dont l'intervenant doit déconstruire les ressorts cachés. A partir de prises de vue accidentelles ou savamment étudiées, notamment à propos des études sérielles de perspective, les photos que Pierre Gosselin fait réaliser indiquent l'acte et l'attitude créatrice au titre de premier rapport visuel immédiat. Ainsi se sert-il de vues quotidiennes, les siennes en particulier (je vois de ma chambre...) pour arriver à globaliser cette totalité. Des situations plus complexes, cadrage unificateur rendu par du *masking tape*, rideaux à motifs qui entourent une série de photos sur le même thème, du sable jeté sur le sol au-dessus duquel flotte une feuille de cellophane, démontrent par la chaîne communicative qu'elles impliquent une action dramatique, celle de refléter ce que sont les moteurs de l'action du regard. La photo devient le miroir de nos fantasmes dans cette aventure puisque Pierre Gosselin cherche le fondamental: se rencontrer en échangeant ses désirs momentanés avec le désir de l'autre révélé par les sens cachés des objets culturels que nous voyons.

Un autre espace s'inscrit à Québec, celui d'abord de la rencontre des créateurs d'autres régions, une aventure spéculative qui entend s'ouvrir à un langage qui ne serait pas seulement autoréférentiel, une attitude qui engage la théorie au centre des expérimentations visuelles et, finalement, cette volonté de dire les charges culturelles que les propositions artistiques actuelles mettent en acte.

1. Tenue en octobre 1978, à la Galerie Jolliet, maintenant installée au N° 24 du boulevard Saint-Cyrille Ouest.
2. Du 13 septembre au 1er octobre 1978.
3. Exposition personnelle, du 20 septembre au 11 octobre, à La Chambre Blanche, domiciliée dorénavant au 226, rue Christophe-Colomb Est. Cette relocalisation coïncide avec une transformation des objectifs dont l'ouverture à l'ensemble des disciplines artistiques actuelles (arts visuels, écriture, théâtre, performance, etc.).
4. Du 18 octobre au 12 novembre 1978.
5. Du 12 au 31 octobre 1978.

Jean TOURANGEAU

## HALIFAX

### L'ART DU PAYSAGE AU QUÉBEC, 1800-1940

Les collections du Musée du Québec sont suffisamment riches et importantes pour rendre possible la réalisation d'expositions thématiques ou basées sur l'évolution d'un genre pictural. De telles initiatives, qui permettent de présenter les collections qui ne peuvent être encore vues de façon satisfaisante au Musée, méritent d'être multipliées. Il faut donc féliciter Mme Mary Sparling de l'Université Mount Saint Vincent pour avoir suggéré l'idée de celle-ci et avoir organisé sa circulation dans les provinces de l'Atlantique<sup>1</sup>.

Le paysage apparaît dans la peinture au 16<sup>e</sup> siècle. Pendant le Régime français, il fut intégré à des scènes historiques et religieuses et au portrait. Les cartes géographiques et les plans de ville, dans leur cartouche et dans des dessins superposés au tracé de la carte, suggèrent des fragments de paysage pur.

Les Anglais, qui, au 17<sup>e</sup> et au 18<sup>e</sup> siècles, ont apprécié les œuvres de Claude Gellée, développent, à l'époque de la Conquête, une tradition du paysage. Leur amour de la nature, toujours manifeste, les a même amenés à créer un type de jardin qui s'inspire de la nature sauvage. Cette passion des espaces verts sera à l'origine du paysage *canadien*.

L'intérêt que les artistes topographes en garnison au pays vont manifester pour les accidents naturels, pour les monuments de l'architecture et pour les principaux sites,

ainsi que les descriptions de la vie urbaine et rurale sont à la base des inventaires systématiques faits par les artistes montréalais et torontois de la fin du 19<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> et par les membres du Groupe des Sept, quelques décennies plus tard. Les vues panoramiques du début du 19<sup>e</sup> siècle témoignent encore d'un goût plus ancien de *propriétaire* que l'on retrouve dans les reconstitutions de champs de bataille, de villes conquises ou de propriétés qui ornent les résidences aristocratiques et princières européennes, aux siècles précédents. Les vues en plongée, la pureté de la lumière, la clarté des éléments, l'arrangement et la codification de l'espace facilitent la lecture de ces paysages et répondent à des règles semblables à celles de l'acte notarié.

Si le style est différent à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, les motifs qui animent alors les paysagistes répondent encore à une *économie* du paysage. Financés par les compagnies de transport et les maisons d'édition, les artistes représentent le Bas du fleuve, le Saguenay. On retrouvera un mouvement similaire dans le Groupe des Sept qui contraste avec les tendances régionalistes, *pauvres*, au Québec, où les artistes peignent toujours le même site: celui qui entoure leurs demeures (principale ou secondaire). Il ne faut pas non plus oublier le tempérament *introverti des Français* qui n'ont pas développé de tradition paysagiste avant le milieu du 19<sup>e</sup> siècle; les exemples précédents sont à l'imitation de l'Italie, au contraire des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne. Ainsi, on peut resituer et comprendre le mimétisme de Légaré, de Suzor-Coté, les paysages intérieurs de Lemieux, tout en se rappelant que la tradition paysa-



6. Paul BOURQUE  
Sans titre, 1978.  
Sérigraphie sur papier  
et médiums variés.  
Québec, La Chambre Blanche.  
(Phot. Raymonde April)



7. Pierre GOSSELIN  
*Jambes sur lit*, 1978.  
Photographie  
et ruban-cache sur carton;  
37 cm 5 x 24.  
Québec, La Chambre Blanche.

8. James DUNCAN  
*La Côte-des-Neiges, Montréal*, 1830.  
Aquarelle; 17 cm 5 x 25.  
Québec, Musée du Québec.  
(Phot. Musée du Québec)

9. Adrien HÉBERT  
*Percé*, 1927.  
Fusain; 70 cm 6 x 91.  
Québec, Musée du Québec.  
(Phot. Musée du Québec)

giste québécoise reste bien l'œuvre d'artistes d'expression anglaise, ce qui demeure encore vrai maintenant pour la *Land art*.

Les intentions que manifestent les organisateurs de l'exposition dans les textes de présentation du catalogue sont multiples et vont dans plusieurs directions à la fois. Soixante œuvres peuvent-elles «... autoriser le visiteur à se former une idée relativement complète du Québec dans son hier comme dans son présent, dans ses constantes comme dans son évolution...» (Vaugeois)? La contemplation des paysages de trente-huit «artistes connus» et de quatre anonymes saura-t-elle «... délier le cœur et l'esprit, procurer une sorte d'apaisement par la seule résurgence des valeurs simples et éternelles...» (Bouchard)? Ou rendre sensible à l'opposition entre les styles réaliste et romantique, ce qui semble être le moteur du paysage au Québec pendant la période étudiée (Thibault)?

A mon avis, le choix des œuvres de l'exposition est d'un ordre trop dispersé pour prouver quoi que ce soit de ces démonstrations et n'offre pas un panorama de l'évolution physique ou idéologique du Québec tel que transmis par le développement stylistique de l'art du paysage. Les topographes sont bien représentés (à l'exception de Davies), avec des exemples tardifs. Mais des lacunes importantes s'y manifestent, certaines à cause de prêts d'œuvres, d'autres en raison de trous dans la collection du Musée. Ainsi, on s'explique mal pourquoi Légaré, William Raphael, O'Brien, Morrice, W. Henry Clapp, Brymner, Delfosse, quelques membres de la Montée Saint-Michel et Muhlstock, entre autres, ne figurent pas dans la liste des œuvres exposées. Comment justifier l'emprunt de la scène de genre de William St-Maur Bingham (numéro 18 du catalogue) dans une exposition consacrée au paysage? Pourquoi montrer de mauvais Plamondon (19), Suzor-Coté (35 à 37) et Marc-Aurèle Fortin (59)? S'il faut représenter Cullen (39), Pilot (54) et Lemieux (55), pourquoi choisir des œuvres qui ne rendent pas justice à leur talent?

Le catalogue confirme la tendance au livre d'images qui est en train de s'établir au Musée du Québec. On aurait pu réduire de près de la moitié le coût de production du catalogue en plaçant la légende, isolée sur la page de gauche, au-dessous de la reproduction, puisque les illustrations n'occupent jamais toute la page.

Est-ce bien là une exposition utile? Ni la démonstration historique, ni le choix des œuvres ne permettent de faire apprécier l'art du paysage du Québec aux visiteurs de la région de l'Atlantique.

## ROBIN PECK

On peut s'étonner d'entendre parler d'un artiste de 27 ans qui a surmonté une grave impasse dans son travail. C'est pourtant le cas du sculpteur Robin Peck. Lors d'une exposition au Musée des Beaux-Arts de Nouvelle-Écosse, en janvier 1977, l'artiste présentait trois nouvelles œuvres d'une forme qui paraissait presque l'antithèse de ce qu'il semblait sur le point de produire, un an auparavant.

Au début, l'œuvre de Peck se conformait à un type de sculpture dont le développement révélait sa préférence pour les formes monolithiques. Un ensemble de procédés directs donnaient naissance à une série prévisible de réalisations solides, dures, méthodiques, non gestuelles et, souvent, symétriques:

- Des feuilles de contre-plaqué de 4 pieds sur 8, coupées en pièces de 2 pieds sur 2 et simplement boulonnées (1971).

- Une coupure unique à travers un rouleau de fil métallique de 3 pieds de diamètre. L'énergie dégagee force le fil à prendre sa forme propre. Le croissant qui en résulte rappelle l'intervention de l'artiste ainsi que l'énergie latente qui, en son état original, était auparavant contenue dans le rouleau (1972).

- Sur un emplacement particulier, un ensemble de cailloux rangés selon la taille et allant des plus petits vers un dernier, légèrement trop gros pour être déplacé (1972).

- Des bûches de papier réalisées en roulant serré une seule feuille de papier journal. Ce rouleau est enroulé dans une seconde feuille, puis dans une troisième, et ainsi de suite jusqu'à ce que la bûche atteigne progressivement une taille importante. La dernière feuille de papier ne parvient à envelopper la bûche qu'une seule fois (1972).

A bien des égards, Peck, par son esprit, est dans la suite de Judd, de Morris et de Reinhardt. Leurs écrits ont manifesté, à l'égard de la création de l'œuvre d'art, une attitude qui semblait inexplicablement liée à une esthétique minimale constituée de formes simples, immédiatement saisissables, jusqu'au point d'en faire une question d'amour-propre.

Toutefois, si l'idéalisme esthétique peut conduire à un territoire auparavant inconnu, il peut également mener à d'étranges impasses et à des dilemmes.

La plus grande partie de l'œuvre de Peck des trois dernières années est formée de ce qu'il appelle «des sculptures relevant du cliché de l'art minimal»<sup>1</sup>, une série apparemment interminable de cubes en contre-plaqué de trois pieds de côté peints en noir.

En rejetant l'invention et le développement formels, on contrarie le cycle centre d'art/art provincial.

Peck nous explique que «les artistes provinciaux sont souvent trop enthousiastes et, à la fois, agressifs et sur la défensive quand il s'agit de promouvoir des notions artistiques venues d'ailleurs. Les provinces surconcrétisent en essayant d'en remettre, surminimalisent les minimalistes... L'art provincial représente l'information qui vient d'ailleurs d'une manière globale, presque comme une forme de théâtre. En présentant à nouveau l'art du centre d'art (à l'aide

d'une formule précise et ancienne), je représente l'activité de l'artiste de province»<sup>2</sup>.

La dialectique entourant la création de l'œuvre était séduisante, mais cependant dépendante de l'interaction linguistique plutôt que prouvée par l'expérience de l'œuvre. Peck présente, en dernière page de son mémoire de maîtrise, la citation qui suit, attribuée à Alberto Giacometti: «Il m'est difficile d'arrêter de parler. C'est le délire qui émane de la prise de conscience de l'incapacité pour quiconque d'accomplir quoi que ce soit»<sup>3</sup>.

Telle quelle, la citation pourrait servir d'épithète appropriée pour un grand nombre de jeunes artistes ayant atteint la maturité au début des années soixante-dix. Pour Robin Peck, elle résumait une phase de sa vie créatrice qui atteignit son point culminant au cours d'une période de ralentissement volontaire qui dura deux ans. «L'œuvre de certains artistes change régulièrement tandis que leurs intentions demeurent les mêmes. Pas moi»<sup>4</sup>.

D'une certaine manière, la forme d'invention de cet artiste consistait en un refus d'invention; sa réticence désinvolte, à renforcer l'importance du changement paradigmatique. Pourtant, plusieurs de ses contemporains sont arrivés à une conclusion semblable. Il existe un équivalent pictural dans l'œuvre de Hank Herron qui a recréé toute la production de Frank Stella. Le principal piège de cette stratégie fut peut-être de n'avoir pas reconnu que se vouer irrévocablement à des principes démodés et à des solutions passées ne peut être le fait que de membres reconnus du système des artistes vedettes.

Piet Mondrian, l'un des plus fervents adhérents de l'esthétique minimaliste et des principes de De Stijl concernant l'expression artistique faisait, en 1937, la remarque suivante: «Aujourd'hui, on est fatigué des dogmes du passé et de vérités naguère acceptées et maintenant rejetées»<sup>5</sup>.

Il est même difficile pour ceux qui ressemblent à Robin Peck de soutenir la violence du sentiment de l'art alors que règne la frivolité. L'an dernier, il tenta à maintes reprises de se dépendre de ses propres contraintes et des limitations qu'il s'était imposées. Il façonna plusieurs œuvres suivant une sculpture différente bien précise de Don Judd, quelques-unes peintes de manière inattendue en magenta. L'ouvrage ultime était en granit noir.

L'attrait somptueux du granit noir panaché est rehaussé par l'élégante simplicité du bloc rectangulaire découpé à la machine et fini. Par des procédés dirigés et par l'utilisation, à titre documentaire, d'œuvres sculptées bien déterminées, la sculpture de Peck a été abstraite par opposition à l'abstrait. Au lieu d'inventer des formes entièrement nouvelles, il s'est efforcé de découvrir des formes existantes conformes à son esthétique.

Un changement marqué de sensibilité s'est produit, en 1976, avec les œuvres créées dans l'intimité de son atelier. Le sujet de ces œuvres de petit format, modelées dans la glaise puis moulées en plâtre, était assez inhabituel: des colimaçons fossiles.

1. L'exposition organisée par le Musée du Québec est itinérante. D'abord présentée à la Galerie de l'Université Mount Saint Vincent d'Halifax, elle sera présentée également à la Memorial University Art Gallery de Saint-Jean, Terre-Neuve; à la Beaverbrook Art Gallery de Fredericton, Nouveau-Brunswick; puis au Musée du Québec, du 5 avril au 13 mai 1979.

2. Dennis Reid, de la Galerie Nationale du Canada, va leur consacrer une exposition, *Notre patrie, le Canada*, qui sera présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 4 juillet au 19 août 1979.



La plupart des œuvres portaient uniquement sur la formation en spirale de la coquille du colimaçon. Leur forme rappelle la sculpture du début des années soixante, peut-être même celle de Robert Smithson. Malgré des références artistiques, ces œuvres demeurent peu convaincantes. De manière empirique, on peut mettre en question la valeur de l'échelle et de la matière.

Elles agissent comme des indicateurs exceptionnels du désir de reconnaître d'autres motivations et d'autres intérêts. Les préoccupations qui surgirent semblèrent se résoudre avec les œuvres terminées au début de 1977. Ces nouvelles sculptures, en forme de piédestal, sont petites et taillées à la main dans du plâtre. Le résultat satisfait et rafraîchit de manière surprenante, bien que leur aspect Abstraction-Création des années trente ne surprenne guère.

Ce sont des reproductions agrandies de cristaux caractéristiques de gypse, de calcite et de quartz. *Sculpture of a Specific Calcite Crystal* tente de traduire fidèlement la forme irrégulière, les striations de surface et les marques du cristal original. Le résultat final rappelle un rendu expressionniste bien que ce soit loin d'être vrai. L'aspect le plus faible de la sculpture est sa surface plâtreuse. Même si c'est la plus poussée des trois sculptures, un résidu poudreux donne l'impression qu'il serait possible ou nécessaire d'aller plus loin.

*Sculpture of a Specific Quartz Crystal* est taillée dans un aggloméré de ciment, de sable et de petits cailloux. Certaines faces de ce bloc solide, qui ressemble à un piquet de clôture, ont été travaillées et polies. D'autres sont restées mates et, par contraste, intouchées. Sa coloration générale neutre est mise en valeur par les petits cailloux que renferme l'agrégat.

*Sculpture of a Specific Selenite Crystal* est, de loin, la plus imposante et la plus affirmée. La surface de gypse, mouillée, finement sablée et poncée, a acquis une patine de couleur crème qui, par son contraste avec le calcium cristallisé, donne l'impression d'une œuvre forte, voulue et parvenue à son état final.

Cette sculpture en ronde-bosse se présente sous des angles très divers et bien distincts. A l'obvers, des entailles triangulaires en série accentuent l'impression générale de poussée et de mouvement vers l'avant produit par la forme du parallélogramme. Des motifs profilés, à tranchant droit, permettent peut-être un rapprochement avec l'œuvre de Vantangerloo ou de Van Doesburg ou alors avec le monde de Buck Rogers. A l'une des extrémités, des entailles à tranchant droit et en forme d'arc sont disposées de façon à former l'image mi-abstraite d'une tête d'Indien. A l'avvers, apparaissent les traces d'outils, de sorte que cette œuvre ménage un passage entre le strict géométrique, le rectiligne, puis le cerviligne et, finalement, l'organique.

L'art de Peck a pris une nouvelle direction. Le commentaire de Sol Lewitt s'applique toujours: "L'idée devient une machine qui fait de l'art"<sup>6</sup>.

Pourtant, avant l'année dernière, les idées particulières sur lesquelles travaillait l'artiste prévenaient des résultats aussi excentri-

ques. De manière significative, on favorise maintenant l'interprétation mystique introduite dans l'interprétation de la spirale ou des cristaux. Par bonheur, Robin Peck a pu tirer parti des possibilités disponibles à l'intérieur d'un art orienté vers la tâche à remplir. Derechef, Sol Lewitt prévoyait peut-être cela lorsqu'il suggérait que «les artistes conceptuels sont des mystiques plutôt que des rationalistes [et qu'ils] sautent à des conclusions auxquelles la logique ne saurait parvenir»<sup>7</sup>.

1. Robin Peck, *Mémoire inédit de maîtrise* ès arts. Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

2. Ibidem.

3. Ibidem.

4. Cheryl Bernstein, *The Fake as More*, in *Idea Art*, Éditions Gregory Battcock, Dutton, 1973.

5. Piet Mondrian, *Plastic Art and Pure Plastic Art in Modern Art on Art*, Éditions Robert L. Herbert, Spectrum (Englewood Cliffs), 1964, p. 119.

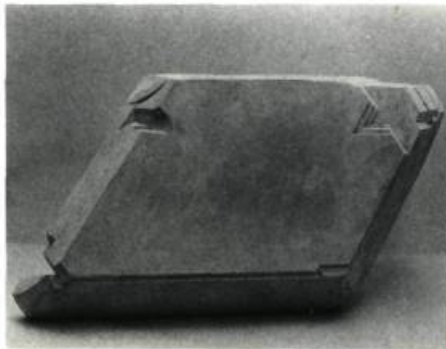
6. Sol Lewitt, *Sentences on Conceptual Art*, in *Conceptual Art*, Éditions Ursula Meyer, Dutton, N.Y., 1972.

7. Ibidem.

Jeffrey SPALDING

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

10. et 11. Robin PECK  
*Sculpture of a Specific Selenite Crystal*,  
1976-1977.  
Gypse.  
(Phot. André Strong)



## WINNIPEG

### LES SYMBOLES PICTURAUX DE SUZANNE FUNNELL

Plusieurs spectateurs de la récente exposition de Suzanne Funnell<sup>1</sup> m'ont semblé indécis sur l'accueil qu'ils devaient lui réserver; pour ma part, en effet, je n'étais pas sans éprouver, au premier abord, une certaine incertitude sur la façon d'aborder ces peintures vastes, lumineuses et complexes, à la fois fuyantes et défensives, et, pourtant, de manière paradoxale, également franches et séduisantes.

Peut-être, est-ce en raison du remarquable jugement que porte cet art sur la nature de nos attentes culturelles présentes que nous ne percevons pas immédiatement la raison d'une difficulté de cette sorte. Ce n'est qu'en ayant conscience de rencontrer ici un art essentiellement *privé*, fondamentalement intime et réflexif que l'on arrive à pénétrer la présence apparemment forte de ces toiles. Cette constatation souligne également la nature de nos expectatives actuelles à l'égard des conventions artistiques en voie de développement et qui sont de nature essentiellement rhétorique.

Funnell a réussi tout un exploit en faisant ressortir — peut-être inconsciemment — le mouvement culturel grandissant vers un art en grande partie *public*, un art totalement conçu pour attirer la concurrence et l'attention vers l'arène réfrigérante du système officiel, l'association du musée et de la critique, et en insistant sur la viabilité d'un univers subjectif, sensuel, qui sert d'intermédiaire visuel privé.

Bien sûr, cela ne signifie pas que l'approche de Funnell relève d'une introversion excentrique et du solipsisme. Comme tous les exposés sérieux et très personnels, ceux de l'artiste se développent selon des traditions et des conventions conformes au courant historique. Funnell semble consciente de l'absolue nécessité pour l'art de dépendre de sa propre histoire et, pourtant, elle se garde de se soumettre au genre d'historisme qui se cache derrière la synthèse formelle de tant d'œuvres récentes dont le contenu (vu la bureaucratisation grandissante du monde de l'art), est inévitablement

conditionné par des considérations de compétition au sein des relations exigées par la culture institutionnalisée.

Les prémisses picturales essentielles sur lesquelles semble se baser son œuvre contiennent un solide précédent historique, profondément enraciné dans certaines conventions formelles de l'Orphisme, tandis qu'elle se conforme extérieurement à l'ensemble récent de préoccupations de forme concernant l'espace, la surface, la profondeur et la couleur que Greenberg a formulées. Pourtant, on peut difficilement penser à un peintre dont l'œuvre est moins schématisée, moins à la mode, moins sujette à ce qui constitue simplement des prolongements de problèmes formels fondamentalement scolaires. Il semble que Funnell ait réussi à pénétrer au delà du formalisme conventionnel pour atteindre un continuum qui lui est personnel sans, d'une part, abandonner les préoccupations courantes et sans, d'autre part, tomber dans une structure de réponses entièrement sensuelle et intuitive.

L'artiste a finalement réussi à atteindre cet équilibre délicat en servant de lien avec le monde objectif observé et en se l'appropriant. On ne doit cependant pas considérer cet acte comme une représentation, en termes picturaux, de l'imposition d'une utopie privée à la place de la réalité sociale ni croire qu'il sert à substituer la préconception d'un univers idéaliste d'objets et de relations, de potentiel illimité, au monde vrai et restreint de la nécessité réelle.

Funnell a plutôt mis au point un procédé où la signification inhérente au monde réel et expérimental est transformée par une modulation de certaines des formes par lesquelles ce monde se rend visible. Voilà, bien sûr, un processus dialectique plutôt que linéaire où le contenu et la forme à la fois sont intégrés d'une manière unique et réfléchie. Le monde objectif, perçu à l'origine sous la forme d'un espace aliéné et inerte, s'humanise par la modification de ses éléments plastiques et formels. A son tour, évidemment, cet acte d'humanisation du monde constitue le tremplin du procédé personnel d'invention propre dans lequel s'engage tout artiste.

De cette manière, les symboles picturaux codés — et récupérables —, les objets reconnaissables et mi-reconnaissables représentés dans les toiles de Funnell dépassent les simples points de repère ou de référence à travers quoi elle a établi un tissu d'invention formelle. On peut prétendre qu'ils représentent des paradigmes de certains aspects de l'expérience sociale et existentielle que partagent inévitablement l'artiste et les spectateurs des peintures dont il s'agit. Le choix même, comme sujet principal, d'assemblages apparemment arbitraires de produits de consommation — produits de consommation à l'état pur, peut-on dire, isolés de leur fonction, de leur valeur ou de leur prestige — semblerait confirmer cette supposition.



En lisant ces grandes peintures, chacune mesurant quelque huit pieds sur cinq, l'œil est conduit à travers des passages compliqués qui traversent et pénètrent un ensemble complexe d'images dans lequel des allusions à des outils et à des instruments de toute sorte se mêlent à des jouets, des bonbons, des meubles, des machines, de la nourriture, des contenants, des emballages, tous flous, émoussés, amollis et rendus malléables, qui, dans un espace peu profond, semblent passer continuellement de la projection illusionniste aux surfaces de la toile laissées partiellement libres.

D'une certaine manière, le friable et le transparent deviennent pliables et flexibles, alors que la structure picturale fluctue entre des formes ouvertes et fermées, entre l'unité et la répétition, entre la translucidité et l'opacité, entre la couleur descriptive et la couleur allusive. A l'occasion, le contexte graphique définit des objets représentés sans ambiguïté, bien que, fréquemment, il y soit fait allusion d'une manière détournée, mais qui sont tous, par ailleurs, des objets archétypes de la société de consommation. Comme le déclare l'artiste, ils sont tirés de la vie réelle, des illustrations de tarifs-albums et de prospectus, de la publicité armoriée de la pure propriété, qui se présentent à nous sous de brillantes couleurs contrastantes et un graphisme outré, image ultime du désir contemporain incorporé dans la matière.

Ici, cependant, dans leur forme interposée, ces objets, qui se présentent à nous, spectateurs, sont tour à tour connus et inconnus, s'agitent entre le temps véritable et le temps de consommation, et une sorte de temps obsessionnel et absolu où, comme dans une quelconque œuvre surréaliste classique, leur identification et leur identité sont complètement déphasées, perdent toute pertinence, se condensent et se classent dans une sorte de matérialisme de base, dans les rêts de leur simple présence. Cela rappelle la vision que se fait l'enfant du

monde aux mille facettes qui entoure son désarroi, mais, ce à quoi nous sommes ici confrontés, c'est la présence incontestable d'un regard qui dépasse l'innocence de la simple incompréhension. La nostalgie qui apparaît dans l'œuvre de Funnell n'est pas tant celle d'un monde encore innommé que celle d'un monde d'objets qui, d'une façon ou d'une autre, a dépassé le langage.

Ce serait la plus grossière des simplifications que d'insister sur une interprétation basée sur une supposition de naïveté, de concéder à Funnell une innocence de nature préverbale — malgré sa gaieté visuelle manifeste, sa peinture à surface brillante et vibrante, son sens incongru de la juxtaposition et son plaisir évident à utiliser des couleurs synthétiques et artificielles. Sa personnalité profondément introvertie nie une telle interprétation et invalide clairement, de manière évidente, tout postulat fondé sur des pensées d'extraversion spontanée. La gaieté de ces peintures, aussi réelle qu'elle puisse le paraître à l'égard de l'expérience du spectateur, semblerait finalement être le résultat d'une lutte profonde et introspective, pessimiste même, et ontologique, engagée par un individu profondément sensible qui ne perçoit son existence personnelle qu'en regard d'un univers en grande partie hostile.

Le procédé qu'emploie Funnell pour vivifier l'environnement qu'elle perçoit est certainement analogue à celui qu'utilise l'enfant pour inventer son environnement au moyen du mécanisme de la personnalisation. En termes phylogénétiques, c'est l'activité qui consiste à donner un nom, ce qui, en termes historiques, constitue la base du chamanisme et de la magie. L'artiste qui a atteint la maturité doit, s'il veut éviter de donner l'image d'une naïveté triviale, ce qui est manifestement le cas de Funnell, porter sa réponse à un niveau supérieur. L'enfant réinvente le monde en conséquence de l'incompréhension; l'artiste doit le faire en conséquence de l'aliénation. L'enfant nomme le monde afin de s'orienter lui-même dans ce dernier; son motif fonctionnel est la survie. L'artiste nomme le monde afin de l'assimiler; son motif fonctionnel est l'humanisation de la nature inerte et non touchée.

Dans une époque comme la présente, alors que les paramètres de la culture humaniste s'écroulent de toute évidence devant ceux des corps constitués, on s'attend à observer, comme nous le faisons, que l'art prend de plus en plus un rôle public afin de raffermir les valeurs structurales d'une culture institutionnalisée grandissante. Si l'œuvre de Funnell semble, au premier abord, résister à l'interprétation et paraît, au début, marquée par l'idiosyncrasie et la subjectivité, il se peut fort bien que, tragiquement, nous commençons déjà à perdre contact avec l'idée que l'artiste est un travailleur engagé dans un labeur qui dépasse la nécessité: l'humanisation de la nature et l'invention de l'homme.

1. Tenu à la Arthur Street Gallery.

Kenneth COUTTS-SMITH  
(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

## DÉTROIT

### POUR UNE RÉVISION DU SECOND EMPIRE

L'automne dernier, le Musée des Beaux-Arts de Philadelphie, poursuivant la révision de l'histoire des arts de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle, inaugurerait une exposition organisée conjointement avec les Musées Nationaux de France sur *l'Art du Second Empire*. Cette exposition propose une vue d'ensemble des principaux courants artistiques en France sous le règne de Napoléon III (1852-1870). Elle embrasse tous les arts: architecture, peinture, sculpture, décoration intérieure (sous le terme *furnishings*, sont inclus tissus, panneaux décoratifs, papiers-tenture, meubles et objets en bronze), orfèvrerie et émaux, céramique et verre, dessin, photographie. Le musée avait ajouté sa propre exposition d'arts graphiques.

Habitué que nous sommes à considérer successivement les écoles et les styles et séparément les diverses expressions artistiques (rarement verrons-nous accrochés côte à côte un Manet et un Bouguereau, près d'une torchère de Carrier-Belleuse et d'un jaguar de Barye, sur une table de Ruprich-Robert), cette collection d'éléments disparates peut paraître à première vue comme un fourre-tout sans unité. Mais, la surprise passée, nous sommes plutôt amenés à une réévaluation de cette période, rendue plus complexe précisément par cette variété.

C'est autour des représentations, peintes ou sculptées, de l'empereur Napoléon III et de l'impératrice Eugénie (telle cette célèbre toile de Winterhalter si souvent reproduite sur les boîtes de chocolat) que sont présentées les œuvres des *noms* retenus par les contemporains ou par l'histoire de l'art et qu'on ne peut plus ranger naïvement sous les étiquettes habituelles de romantiques, classiques, réalistes, rendues caduques par la diversité des styles et la profusion des sujets.

En peinture, la confrontation, non seulement des dernières œuvres de vieux maîtres comme Ingres et Delacroix et des premières toiles des futurs impressionnistes, mais d'un grand nombre de ces peintures dites bien improprement «académiques» ou «de Salon», nous offre une vue générale de la production, sans tenir compte, toutefois, de la réception de ces ouvrages par la critique et par le public: après tout, Millet n'obtient son premier succès de Salon qu'au milieu des années soixante! Le *Tannhäuser* de Fantin-Latour n'est admis au Salon de 1864 qu'après l'exposition, au Salon des Refusés de 1863, de sa *Féerie* (Musée des Beaux-Arts de Montréal), exécutée dans le même esprit. Cette confrontation nous permet par contre d'observer un changement notable dans les valeurs imposées jusque-là par un certain système: les sources d'inspiration, par exemple, ou la trop rigide hiérarchie des genres.

Dans le domaine de l'architecture, les dessins exposés sont presque tous empruntés aux œuvres des *grands* architectes du régime: Lefuel et Visconti, pour le Louvre, Garnier, pour l'Opéra, Viollet-le-

Duc, pour Pierrefonds, etc. Ils nous font surtout sentir, plutôt que la richesse d'invention, l'énorme somme des crédits consentis par Napoléon III pour l'érection de monuments et d'immeubles, le long des nouvelles avenues créées par le baron Haussmann pour un Paris impérial. Mais, si l'Opéra de Charles Garnier résume toutes les prétentions du Second Empire bourgeois, les neuf coupes en fer et en céramique, érigées par Labrousse pour la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale, rachètent bien tous les styles *néo* du siècle.

Ces monuments se devaient de recevoir une abondante décoration, commandée aux sculpteurs officiels. A l'exception de quelques portraits, l'exposition nous met en présence d'une sculpture conventionnelle encore inspirée des modèles antiques.

Malgré l'intérêt marqué porté par les rédacteurs de l'essai sur *L'Art et ses critiques* au développement des arts appliqués et du dessin industriel dans les années soixante, peu d'objets ou de meubles ont été choisis parmi les ouvrages exécutés dans des manufactures par des ouvriers équipés de machines plutôt que par des artisans dans leur atelier. Ils ont, au contraire, presque tous été sélectionnés pour leur perfection technique et la richesse des matières. Ainsi, ce somptueux berceau offert par la Ville de Paris à Eugénie, à l'occasion de la naissance du Prince impérial, en 1855, et qui témoigne, en dépit des matières précieuses et de l'excellence de l'exécution, du mauvais goût typique du temps pour la surcharge décorative.

On nous présente donc à nouveau un Second Empire bourgeois, où la richesse a permis la multiplication des commandes tant de la part d'amateurs particuliers que de l'État. Les artistes auraient essayé de répondre aux goûts éclectiques d'une non moins éclectique bourgeoisie, définitivement triomphante après la Révolution de 1848, et qui réclamait un art sans excès, correspondant précisément à sa conception politique du *juste milieu*. Une partie de cette bourgeoisie se contentait trop souvent — et cela, l'exposition ne le montre qu'en de très rares exemples — de pastiches et d'imitations à bon marché: une sculpture en zinc doré faisait aussi bien l'affaire qu'une sculpture en bronze, de même qu'un portrait à l'huile exécuté sur un agrandissement photographique (Eh oui! dès 1865!) ou encore un plat d'argent fabriqué par le procédé de la galvanoplastie. Ses goûts se calquaient sur ceux, traditionnels, du tout-puissant Institut et de l'École des Beaux-Arts. D'où l'absence d'un Style Second Empire, d'où l'exclusion des jeunes artistes tenants de l'esthétique nouvelle, d'où l'échec d'un art nouveau.

Maintenant que s'est amorcée la réhabilitation du Second Empire et que des spécialistes de plus en plus nombreux daignent se pencher sur cette période longtemps négligée, il serait temps d'entreprendre des enquêtes systématiques — les catalogues illustrés des Salons et des expositions universelles s'y prêtent — afin de connaître la nature réelle des transformations observées dans les arts durant la seconde moitié

du 19<sup>e</sup> siècle. Car, tant que nous nous contenterons de ne considérer que les artistes retenus par l'histoire de l'art, il sera difficile de se départir de l'image d'un Second Empire libéral — Napoléon III n'a-t-il pas décrété lui-même la tenue du Salon des Refusés, en 1863, et entrepris, la même année, la réforme de l'enseignement à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie de France à Rome? — durant lequel l'État a exercé un généreux mécénat en se gardant de faire des pressions sur les artistes ou d'imprimer une direction aux arts.

Le volumineux catalogue, traduit en français pour l'exposition au Grand-Palais<sup>1</sup>, ne contient pas moins de 372 entrées, regroupées en huit catégories, précédées chacune par un essai. Chaque objet est illustré, comme le veut un usage qui tend heureusement à se généraliser. Outil de travail précieux pour tous ceux qu'intéresse le 19<sup>e</sup> siècle, ce catalogue met à jour l'état de la question sur tous les arts exposés et fournit de rares informations sur les conditions de la production: enseignement, salons, système des beaux-arts. En cela, il complète le catalogue de l'exposition *Le Musée du Luxembourg en 1874*, publié en 1974.

1. Tenue du 24 avril au 2 juillet 1978.

Claudette HOULD

13. Alexandre CABANEL  
*Napoléon III*, 1865.  
Huile sur panneau.  
Baltimore, Walters Art Gallery.



## PARIS

### PARIS-BERLIN, 1900-1933

J'avoue n'avoir pas tellement cru au Centre Georges-Pompidou lors de sa création. Deux ans après son ouverture, force m'est de constater que ce Centre fonctionne fort bien, qu'il est même unique en son genre. L'exposition *Paris-Berlin: Rapports et Contrastes France-Allemagne, 1900-1933* qui nous y est proposée est colossale, non seulement de par son catalogue (2 kg. 500, 576 pages + annexe de 56 pages)<sup>1</sup>, mais aussi et surtout de par sa conception même. Plus de cohabitations picturales quelque peu hasardeuses mais, au contraire, une répartition intéressante et pertinente des œuvres, un regroupement par les quatre départements du Centre Georges-Pompidou<sup>2</sup> qui permet d'avoir une vue d'ensemble des «mouvements esthétiques, des courants d'idées, des rapports entre artistes français et allemands de 1900 à 1933.» Cette exposition marque les étapes du déroulement des différentes formes artistiques outre-Rhin, non seulement à travers la production des grands noms mais aussi des moins célèbres. Elle permet également au grand public de se familiariser avec ces formes trop généralement négligées que sont la photographie, l'architecture, la typographie, le design industriel, le décor de théâtre.

La partie la plus importante, consacrée à l'art pictural de l'Expressionnisme au Constructivisme et au Bauhaus est organisée par le Musée National d'Art Moderne. On y trouve une excellente sélection des grands et des moins grands des différentes tendances de l'Expressionnisme, de la critique sociale de *Die Brücke* (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff) à la tentative de renouvellement spirituel du *Blaue Reiter* (Kandinsky, Marc, Macke, Klee). Les rapports de ces derniers avec Delaunay (Étude pour les fenêtres) y sont nettement soulignés. L'esthétique du Cubisme, elle, semble avoir été mal comprise en Allemagne en ses débuts, et ce ne sera que vers 1920 que les tableaux de Picasso, Braque, Gris rentreront dans les collections allemandes. La guerre de 14-18 allait ironiquement séparer ces artistes et les jeter dans la tourmente. De cette mêlée catastrophique sortiront les Dadaïstes. Cette exposition fait excellentement le

point sur les rapports franco-allemands des différents avatars de Dada: Paris, Berlin, Cologne, Zürich, Hanovre (rencontre Picabia-Tzara-Ernst-Schad)<sup>3</sup>. Il est évident que ce désordre pictural ne pouvait se maintenir. En France, l'un des rappels à l'ordre, quoi qu'on en dise, se nommera Surréalisme. En Allemagne, même si l'Expressionnisme se continue sous des appellations variées, le rappel à l'ordre, déjà lancé par Itten et bien d'autres, prendra la forme du Constructivisme et de l'art géométrique du Bauhaus. C'est là toute l'importance de cette exposition que de sensibiliser le public français à ce mouvement si peu connu en France, mouvement qui a touché à toutes les formes artistiques pour les renouveler superbement: architecture, design, théâtre, typographie.

Le Centre de Création Industrielle du Centre G.-Pompidou développe cet aspect du Bauhaus et expose un nombre remarquable de photos de produits industriels et de plans d'immeubles fonctionnels. Enfin, la Bibliothèque d'Information du Centre apporte un complément littéraire à ces deux

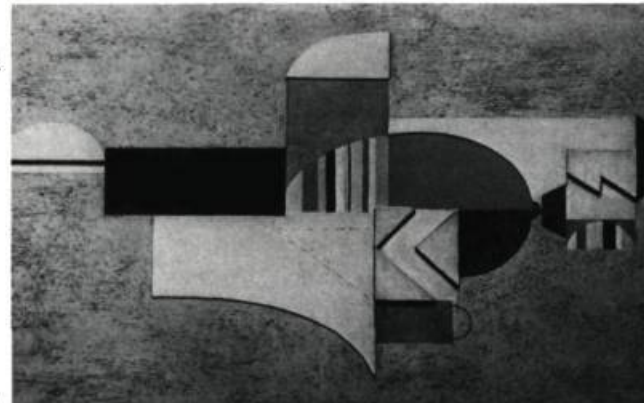
manifestations et nous permet ainsi de saisir les phénomènes d'osmose littéraire de l'époque. Des textes rares, des correspondances entre auteurs français et allemands illuminent cette période souvent confuse. Finalement, l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique présente une série de *contributions* à une perspective musicale de «ce qui s'est fait en Allemagne de 1900 à 1930» (Wedekind, Schoenberg-Falke, Busoni, Strauss-Kerr, Hindemith, Eisler, etc.). Ajoutez à cela une salle entière consacrée à *Berlin — Art et réalité*<sup>4</sup>, décorée de photos géantes, et vous aurez compris l'ampleur de cette exposition. Au total, plus de 385 tableaux, 355 photographies, 70 décors de théâtre, 140 livres et documents imprimés, trois films sur l'Expressionnisme, le Dadaïsme, Walden et la revue *Der Sturm*, une série de concerts. Une richesse surprenante, hallucinante, à voir en plusieurs fois et qui nous révèle que toutes les bases de l'art moderne avaient été jetées de façon définitive entre 1900 et 1933.

Jean-Pierre de VILLERS

14



15



14. Herbert BAYER  
*Projet pour kiosque à journaux, 1924.*  
Détrempe et collage; 83 cm x 65.  
Berlin, Prêt permanent de  
Herbert Bayer au Bauhaus-Archiv.

15. Willi BAUMEISTER  
*Figure avec rayures  
sur fond rose 111, 1920.*  
Huile, bois, sable sur bois;  
66 cm x 39,2.  
Stuttgart, Baumeister-Archiv.

16. Raoul HAUSMANN  
*Dada Cinq, 1920.*  
Papier collé, gouache sur papier;  
30 cm x 40.  
Genève, Coll. Philippe-Guy E. Woog.

1. Le catalogue principal contient une préface de Pontus Hulten, une introduction de Werner Spies et 38 articles sur les différents aspects de l'art en France et en Allemagne. L'annexe présente la liste de toutes les œuvres exposées par les quatre organismes du Centre Georges-Pompidou.
2. Le Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou se compose de quatre départements et organismes qui ont tous contribué à cette exposition thématique: Le Musée National d'Art Moderne, Le Centre de Création Industrielle, La Bibliothèque publique d'Information, et L'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique. La première de ces expositions thématiques avait eu lieu en 1977 et avait été consacrée à Paris-New-York. Celle de 1979 sera consacrée aux rapports Paris-Moscou.
3. Dada. Nombreuses illustrations de Schwitters, Grosz, Heartfield, Otto Dix; Nombreuses lettres et documents inédits de Tzara, Malespine, Schwitters, Hugo Ball, Huelsenbeck, Haussman, Jung, Ernst, Arp, Yvan Goll, etc.
4. *Berlin-Art et Réalité*. De Guillaume II à l'avènement du Nazisme. 255 photographies classées en huit sections.

16

