

## Le monde des arts

Michèle Cone, Isabelle Lelarge, Andrée Paradis et Renée Miesse

Volume 27, numéro 110, mars-avril-mai 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54351ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Cone, M., Lelarge, I., Paradis, A. & Miesse, R. (1983). Le monde des arts. *Vie des Arts*, 27(110), 12-15.

# LE MONDE DES ARTS



1



2

## LETTRÉ DE NEW-YORK

Parmi les rétrospectives d'art moderne que l'on peut voir, cet automne, dans les musées new-yorkais, deux d'entre elles me semblent particulièrement intéressantes. L'une montre le travail d'un sculpteur américain des années 70 en pleine force de l'âge, Joel Shapiro (au Musée Whitney), l'autre, l'œuvre du Français Yves Klein, mort à 34 ans, en 1962 (au Musée Guggenheim).

Quoique leur production ait peu en commun visuellement, ces deux artistes se rejoignent par la richesse conceptuelle de leur œuvre et par le fait que cette œuvre préfigure celle d'autres artistes qui s'en sont servis ou qui y font écho.

Yves Klein, rappelons-le, est l'inventeur d'un pigment bleu scintillant très spécial l'IKB (International Klein Blue), qui conserve sa qualité poudreuse, quelle que soit la façon dont il est utilisé. Ce détail sans importance apparente est pourtant une des clefs de l'œuvre de Klein. Car, sorte de prophète d'un troisième millénaire, Klein envisageait l'avenir *dématérialisé*; l'univers kleinien serait alors constitué de couleur pure (IKB), prolongeant donc la vision suprématiste au delà même d'un *monde sans objet*.

L'immense parterre rectangulaire de poudre bleue qui accueille le visiteur au rez-de-chaussée du Guggenheim symbolise cet état futur de l'être et du monde, cette *libération* de la matière, de la pensée et du corps. L'exposition, dans son ensemble, peut être considérée comme l'examen des conséquences imaginables d'un univers *dématérialisé*, rendu visuellement perceptible. D'où les séries de *monochromes* bleus, parcelles de ce monde *dématérialisé*, ces éponges bleues, symboles de la pénétration totale de la matière par la couleur, d'où, aussi, cette fameuse photographie où Klein est vu en train de s'envoler dans le *vide* et d'où, finalement, les *empreintes* anthropomorphiques sur toile et sur papier, traces de corps humains *dématérialisés*.

Lorsqu'un créateur se fait explicitement *voyant* pour imaginer et représenter un monde parallèle, ses idées sont tellement en avance sur les moyens disponibles que leur présentation en est nécessairement simpliste. En lui-même, le travail pictural de Klein est bien en deçà de ses idées; ce travail exige un commentaire fourni pour en compléter, continuer, extirper, le sens. Et, vu que le monde tel qu'il est a peu en commun avec celui que l'artiste imagine, ce dernier doit *bricoler* avec les moyens du bord pour produire des signes capables de *visualiser* son concept.

Trop souvent, la critique a eu tendance à juger Klein sur l'aspect mystificateur de ce côté bricoleur — la fameuse poudre bleue, produit d'une alchimie complexe, le photomontage qui permet à Klein d'avoir l'air de voler, les *pinceaux vivants*, modèles nus couverts de peinture qui, évoluant suivant une mise en scène de Klein, déposaient leurs empreintes anthropomorphiques sur le papier ou sur la toile — au lieu de voir en lui un extraordinaire visionnaire. Non seulement cette œuvre brève (Klein est mort d'une série de crises cardiaques) annonce l'art minimal, l'art corporel, l'art conceptuel, et même l'art figuratif expressionniste actuel (*People Begin to Fly*, 1961), mais, sur le plan du message, son travail est prophétique. On y trouve des allusions à la conquête de l'espace — j'ai entendu un groupe d'enfants qui visitaient l'exposition s'exclamer devant certaines surfaces bleues criblées de trous et parsemées d'éponges, «Mais, c'est la lune!». Ce serait la face utopique de la libération envisagée par Klein. On y trouve aussi une vision *post-holocaustienne* de l'humanité, transformée soudain par l'incendie massif en poussières transparentes, en fantômes errants. Ce serait la face apocalyptique de cette libération, la mort.

Pour celui qui se demande comment l'art new-yorkais a dépassé le minimalisme des années 60, un regard sur le travail de Joel Shapiro s'impose. Car ce sculpteur a débuté à la fin des années 60, dans le climat de l'anti-forme et de l'anti-illusion. Pour lui, cela implique l'investigation de certains matériaux pour eux-mêmes. Très vite, il découvre qu'il suffit de bien peu de choses pour *animer* la matière, la faire parler. Il suffit d'un certain geste de la main pour qu'un morceau informe d'argile mouillée devienne le signe d'un oiseau blessé. Il suffit de l'inflexion d'un trait de crayon pour qu'une figure géométrique s'enrichisse de connotations familières et qu'un polyèdre devienne *maison*. Ceci compris, Shapiro se rend compte que lorsqu'une forme prend un sens, devient maison ou oiseau ou quelque autre signe, le volume qu'elle occupe dans l'espace répond à des considérations nouvelles, et qu'en particulier une forme minuscule mais parlante vue sous un certain angle a autant de force qu'une masse abstraite énorme pesant sur son contenant. C'est un peu comme le spectacle d'un oiseau mort gisant sur le trottoir, qui produit une sorte de distanciation respectueuse. Ainsi en est-il de la sculpture de Shapiro qu'on peut voir au Whitney, petits objets en bronze, maison, pont, sièges miniatures, posés à même le sol ou sur une étagère. Ils se confondent avec des éléments de paysage aperçus de très loin dans une sorte de brume, ou avec des bribes de souvenir soumises à des failles de mémoire. En cela, ce travail répond à celui de Giacometti dont Shapiro ne nie pas l'influence.

1. John SCOTT  
De g. à dr.: *Babel*, 1979.  
Fusain sur papier; 2 m 44 x 2,44.  
*Dédié à ceux que j'aime / Anxiété*, 1982.  
Gouache et encre sur papier; 243 cm 2 x 596,4.  
(Phot. 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'Art Contemporain Canadien, New-York)
2. Joel SHAPIRO  
Sans titre, 1975-1976.  
Bronze: Base: 44 cm 4 x 73,0; haut.: 54,6.
3. Yves KLEIN  
*People Begin to Fly*, 1961.  
Papier sur tissu; pigments bleus et résine synthétique.  
2 m 46 x 3,98. (Phot. Hickey & Robertson, Houston)

3



Ce qui est sûr, c'est que la mémoire a d'étranges façons de lier certaines choses entre elles – une maison et le champ carré qui l'entoure et de les isoler de leur contexte – une maison, toute seule. Non seulement peut-on considérer Shapiro comme un des pères de ce retour à l'image figurative incomplète qui caractérise l'art des années 70 et 80, mais comme celui qui a redonné à l'art une dimension psychologique et émotionnelle. Dans son travail, l'objet signifie et lui-même et quelque chose de plus, ce supplément étant livré à l'interprétation individuelle du regardeur.

Deux salles du Whitney sont consacrées à ces petits objets de bronze dont le sol est clairsemé, tandis qu'une troisième expose un autre aspect de sa production la plus récente. Il s'agit de structures géométriques en bronze dans la tradition constructiviste (style «Proun») et qui évoquent des personnages en mouvement. L'intérêt de ces pièces est moins formel que conceptuel car, suivant le point de vue, un même personnage suggère différentes positions, la tête en haut, la tête en bas. Une autre salle expose des dessins de Shapiro lisibles, soit comme formes abstraites, soit comme schémas de ces personnages en mouvement.

## DOUBLE FIAC

En octobre dernier, à l'occasion de la 9<sup>e</sup> Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC)<sup>1</sup> de Paris, le Grand-Palais ouvrait ses portes, pour une dizaine de jours, à un public de collectionneurs et d'amateurs d'art. Européens pour la plupart ou américains parfois, ces spectateurs ont parcouru, selon les mots du directeur de la foire, M. Gervis, «un tour du monde des galeries dans un lieu d'échanges social, économique et culturel». Il faut essayer de tenir compte du fait que le marché français de l'art n'existe pas par rapport au marché allemand ou, surtout, américain, et on comprend plus facilement qu'il y ait si peu de critères stricts, ou d'idéologie derrière l'institution qu'est la FIAC. C'est un lieu pour l'argent, et l'art qui s'y trouve résulte, malgré tout, d'un mélange pléthorique et d'un hasard inouïs, particulièrement pour le spectateur qui vit parallèlement à ce système de marché de l'art ou qui va même jusqu'à le dénier. Il devient donc possible de lire la FIAC d'une double manière; et, par sa crainte de l'engagement et par son traditionalisme, elle parvient, grâce au marché de l'art, à faire cohabiter des styles, des écoles et des périodes de l'art contemporain, pour finalement devenir un tour quasi muséologique et non didactique de l'art de ce siècle. Et, c'est sans doute ce non-souci (intentionnel?) de la chronologie et de la classification qui peut rendre cette foire appréciable, car l'art est en perpétuel mouvement, et on ne peut le fixer de façon immuable.

Le marché français de l'art s'intéresse officiellement et finalement à la photographie, et la FIAC aussi, vingt ans après que les musées de France ont commencé à faire l'acquisition d'œuvres photographiques. Pour la première fois, une dizaine de galeries étaient réunies dans un espace photographique, en même temps que novembre était déclaré mois de la photographie et qu'avait lieu, au Nouveau Drouot, une importante vente aux enchères publiques de photographies des 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles.

Sur les 146 galeries présentes, environ la moitié était française, et, contrairement aux années précédentes, les participations américaines (7) et allemandes (3) étaient moindres, tandis que 23 galeries italiennes constituaient à elles seules une véritable délégation. Une dizaine de galeries nouvelles tendances ont accroché à leurs cimaises les jeunes sauvages allemands, la transavant-garde italienne et la figuration libre française. Et, un nombre considérable de galeries ont fait un *one man show*, car le moment (l'occasion) suprême de la consécration était (est) là.

Concrètement, l'Association Internationale des Critiques d'Art a décerné son prix pour la meilleure exposition de l'année à Paul Rebeyrolle, qui remplaçait Calder dans les espaces de la Galerie Maeght de Paris par une sélection de tableaux tirés de l'exposition intitulée *Évasions manquées*.

C'est par un petit scandale traditionnel que s'ouvre, chaque année, cette foire. Le sculpteur Arman, lors de happenings, y a déjà fracassé, de sa hache-symbole, plusieurs murs de téléviseurs; Andy Warhol suscita maintes protestations avec ses nus masculins, etc. Cette fois-ci, des dizaines de milliers de feuilles bleues, blanches ou rouges, d'un petit format carré, tombaient sur les quelque 18.000 têtes d'invités présents au vernissage. Certaines feuilles portaient l'inscription imprimée suivante: *En Avant Comme Avant*. Il s'agissait d'une publicité à saveur subliminale, parce que si répétitive, qui a su rappeler, sans conteste, que ce groupe français de sept jeunes peintres sauvages existe toujours.

4. Paul REBEYROLLE  
*Suicide No 4*, 1982.  
(Phot. Galerie Maeght)

Du côté des expositions individuelles dans les galeries, peu de changements par rapport à l'an dernier. Par une curieuse coïncidence, dans l'exposition collective de la galerie canadienne 49<sup>ème</sup> Parallèle, l'artiste John Scott présente une œuvre sur papier, intitulée *Dedicated to the Ones I Love / Anxiety* (1982), qui rappelle fortement le style graffiti de l'Allemand Penck qui expose en même temps chez Sonnabend. Cependant, chez Scott, la note tragique domine par la présence prémonitrice de bombardiers et de missiles et par l'expression anxieuse des multiples personnages qui remplissent l'espace.

S'il n'y a guère de noms nouveaux, cet automne, à New-York, il y a du changement à noter dans le travail d'un artiste reconnu: Sol LeWitt, se servant toujours d'éléments géométriques simples, a créé chez John Weber un environnement très théâtral. Les quatre murs de la galerie ont été peints dans un beau gris, sur lequel se détache l'image majestueuse d'une pyramide, d'un cube aux couleurs chaudes. On se croirait dans une salle de Pompéi!

Michèle CONE

Dans ce flot d'œuvres figuratives, dans les sillons du marché de l'art, plusieurs mouvements profitent de l'engouement pour le néo-expressionnisme, soit les expressionnistes allemands du début du siècle et, surtout, certains membres du groupe COBRA, dont Corneille et Lindström. En contrepartie, très peu d'œuvres abstraites étaient présentées, à l'exception de celles de certains peintres européens de l'Abstraction lyrique (George Mathieu, Jean Messagier, Antoni Tàpies, Hans Hartung, John Franklin Koenig, Serge Poliakoff, ...)

Mais que peut-on espérer de cette foire qui fonctionne si parfaitement avec son gouvernement, alors qu'une loi récente a été votée afin de permettre la non-imposition à l'achat des œuvres d'art, alors que les musées français n'achetaient presque plus et que le nouveau budget culturel a considérablement augmenté. Il faut sans doute s'incliner, sans respect véritable, devant ces faits, et se dire que le marché de l'art peut stimuler la création, même si l'art qui se fait n'est pas toujours l'art qui se vend. Nous sommes là devant une immense machine, et si ce système géant ne satisfait pas, lequel peut le faire?

1. Tenue du 22 octobre au 1<sup>er</sup> novembre 1982.

Isabelle LELARGE



## EUROPALIA L'Art contemporain de la Grèce

Dans la riche tradition des Europalia précédents, le Festival de l'automne 1982 illustre, cette fois, le phénomène unique de la civilisation grecque qui, non seulement continue aujourd'hui en Grèce, mais n'a jamais cessé d'apporter ses lumières à toute la civilisation occidentale. Pendant plus de deux mois, la Belgique a rendu hommage à la Grèce à l'égard des disciplines aussi diverses que les arts plastiques, la musique, le théâtre, la philosophie et la littérature. Afin de donner un juste reflet de la Grèce éternelle, le Festival présentait trois des principales périodes de son histoire: antique, byzantine, contemporaine.

On peut juger de l'importance de la présentation des arts plastiques contemporains quand on relève le chiffre des artistes invités: soixante-dix peintres, sculpteurs, constructeurs d'environnement et performants, tous en pleine activité – à l'exception de deux qui sont morts récemment – le plus âgé étant né en 1903, le plus jeune, en 1955, et la plupart ayant autour de cinquante ans. Un tel échantillon donnait une excellente idée de la diversité et du pluralisme qu'on trouve dans l'art grec d'aujourd'hui. Alexandre Xydis, Président du Comité grec d'Europalia et critique très apprécié, souligne, dans l'avant-propos du catalogue, que «le seul trait commun de leur travail, c'est sans doute l'effort de se différencier entièrement de l'autre. Individualisme qui frise l'anarchie. Personnalités qui se suivent et ne se ressemblent pas».

À l'exposition du Palais des Beaux-Arts, l'image disparate qui se dégageait de l'ensemble des œuvres contemporaines n'était nullement gênante; elle illustre, au contraire, le vaste champ d'action de l'artiste qui aborde les problèmes de l'expression et s'efforce de les résoudre à sa façon. Entre le travail récent de Kessanlis Nikos, né à Salonique en 1930, qui se caractérise par la recherche, au moyen de procédés purement photomécaniques avec lesquels il tente d'explorer, dans une attitude «savonarolesque» et avec un minimum de moyens, les effets de la déformation, des reconstitutions, des anamorphoses, en deux ou trois dimensions qui ne sont rien d'autre que la possibilité de liberté que l'on prend avec l'objet naturel, et l'autre aventure de l'objet qui préoccupe Pavlos, né à Filiatra en 1930, il y a la même authenticité dans la recherche, mais leurs trouvailles sont de nature différente. Pavlos fait partie de la diaspora grecque. À Paris, depuis 1958, il travaille avec des bandes de papier où il inscrit des énoncés descriptifs qui sont de plus en plus figuratifs et il en revêt les objets familiers de notre décor quotidien. Pierre Restany y voit un phénomène de rare sensibilité. «L'imagination de l'espace est le véhicule de la sensibilité. Cette intuition centrale s'est progressivement révélée à Pavlos et constitue la clé de la compréhension de son œuvre». Pour Bia Davou, née à Athènes en 1932, servir l'art est une odyssee. Dans ses structures, elle a tenté de transposer l'immense poème d'Homère, de diviser les vers en les syllabant, en les brochant sur la toile, suivant le système sériel au cours de leur développement. Dans le tracé des lettres, elle s'est efforcée de suivre l'écriture de l'époque d'Homère, ce qui ajoute à la densité des séquences. Travail lent, acharné, mental, mené avec une discipline sévère, dans le total respect de l'œuvre, afin qu'aucun vers n'échappe à l'ordre déterminé. À la fois Pénélope et Ulysse des temps modernes, sa transposition, longue et pénible de *L'Odyssee*, est en rapport avec la vie même dont elle cherche la vraie dimension.



5. Nikos KESSANLIS  
*Portrait de  
Pierre Restany,  
1982.*



6. PAVLOS dans son  
atelier.  
(Phot. Michael  
Rademacher,  
Essen)

Il aurait fallu également mentionner et situer Stephen Antonakos, Yannis Boutéas, Vlassis Caniaris, Stathis Logothetis et d'autres, tous présents au Palais des Beaux-Arts, et parler aussi des sept expositions qui, à Bruxelles, Anvers et Hasselt, présentaient les multiples facettes de l'art grec contemporain.

Andrée PARADIS

# Maheu Noiseux

COMPTABLES AGRÉÉS

2, COMPLEXE DES JARDINS, BUREAU 2600  
C.P. 153, MONTRÉAL, H5B 1E8

TÉL.: (514) 281-1555  
TÉLEX: 055-60917

BUREAUX À OTTAWA, HULL, HAWKESBURY, ROUYN,  
VAL D'OR, AMOS, LASARRE, TIMMINS, MONTREAL,  
LAVAL, QUEBEC - STE-FOY, LEVIS, SAINT-ANSELME,  
THEFTFORD-MINES, LAC MÉGANTIC, MONCTON,  
CAMPBELLTON ET FORT LAUDERDALE

SOCIÉTÉ NATIONALE MAHEU NOISEUX-COLLINS BARROW,  
BUREAUX À VANCOUVER, CALGARY, EDMONTON, WINNIPEG,  
TORONTO, HALIFAX ET AUTRES VILLES DU CANADA,  
SOCIÉTÉ INTERNATIONALE: FOX MOORE INTERNATIONAL

## L'ART DES CYCLADES

Dans le cadre du festival Europalia 82 s'est tenue à Bruxelles, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, au Parc du Cinquantième, une exposition qui comptait environ deux cents œuvres dont la plupart appartiennent à la Collection de Mme N.P. Goulandris, et qui a été enrichie de quelques prêts des musées de Bâle, Londres, New-York, Bloomington, Des Moines, etc. C'est la première fois que cette collection se déplace en Europe.

L'Art des Cyclades est énigmatique; on le situe à l'âge du bronze en Grèce, au cours du troisième millénaire avant J.-C.

Taillées dans le marbre blanc des îles, les statuettes exhalent un mystère paisible, immense, qui sidère, qui intrigue. Quel est leur message? Que sont elles? Des idoles ou des poupées? On est surpris d'apprendre qu'elles furent trouvées dans des tombes, que les corps des défunts avaient été couchés en chien de fusil, le visage caché dans les mains. Cette position de repli sur soi est en complet contraste avec l'attitude des statuettes, debout ou allongées sur le dos, et dont la tête, renversée profondément vers l'arrière, semble prête à être inondée d'eau, de lumière solaire ou lunaire. Quel en est le symbole? Comme l'ont noté certains critiques, l'art archaïque rejoint ici le modernisme d'un Brancusi ou d'un Modigliani sculpteur.

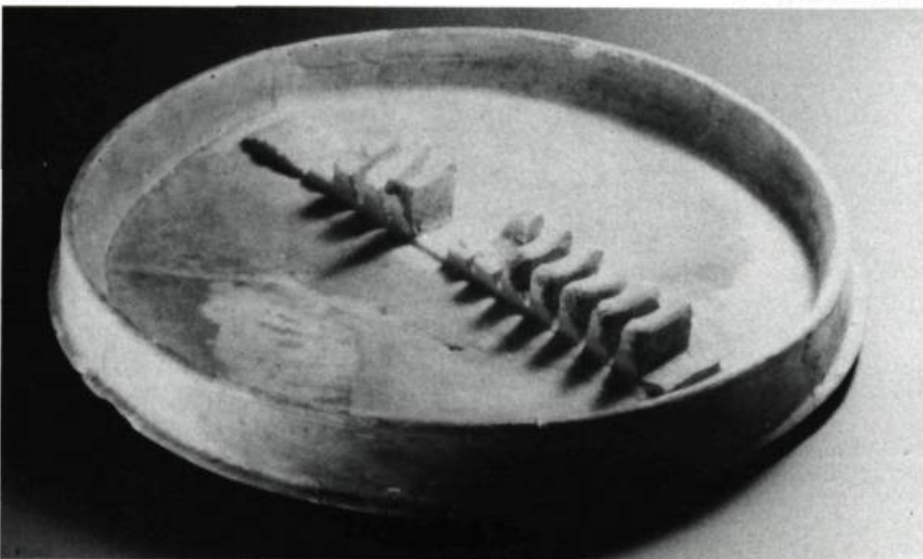
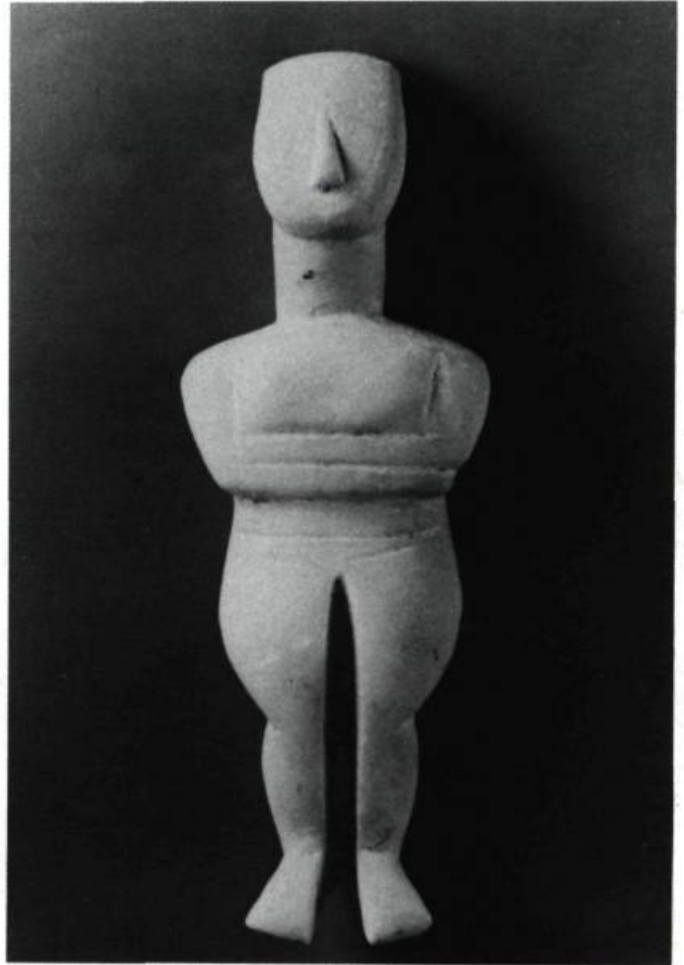
Les statuettes sont pour la plupart féminines mais il en existe de masculines: des musiciens joueurs de double flûte ou de harpe, assis sur un siège. Les tombes ont livré de nombreuses *poèles à friture* en argile. Chr. Tsountas y voyait une sorte de miroirs, l'eau qu'ils auraient contenue réfléchissant l'image, et leur dessous porte souvent un décor compliqué avec une indication de la vulve féminine, qui est aussi représentée sur les idoles de marbre. De petits personnages d'environ 15 cm. de haut et d'aspect très primitif sont taillés au marteau comme les poignards mycéniens et les haches de Stonehenge.

Dans le catalogue de Christos Doumas se trouve un texte de Pat Getz-Preziosi, *Le Maître de Goulandris*, dont sont extraits les renseignements ci-dessous.

«Le type de la figurine de Spedos, la plus courante des sculptures de la période du Cycladique ancien, est bien représenté dans la collection Goulandris. L'observateur attentif peut aisément saisir l'homogénéité essentielle qui caractérise les exemplaires du type de Spedos, autant que leur considérable diversité. Ces phénomènes ne sont guère contradictoires car, tout en étant tenu par des canons strictement traditionnels, ces conventions permettaient à chaque sculpteur de s'exprimer aussi de manière individuelle. Les figurines taillées par un même artiste se reconnaissent à la répétition d'un ensemble de formes et de détails, quoique presque toutes les figurines de la variété de Spedos, présentée ici soient l'œuvre d'artistes différents. Et pourtant trois des sculptures de la collection – deux statuettes complètes – sont de la main du Maître de Goulandris, qui paraît avoir été le plus prolifique des sculpteurs identifiés du Cycladique ancien. Ces deux œuvres présentent une combinaison de traits communs, unique au style du Maître de Goulandris; mentionnons parmi ceux-ci: un long nez semi-conique sur un visage en forme de lyre et décoré de détails peints; des épaules fort tombantes, des incisions parallèles et précises, incurvées à hauteur du cou, de l'abdomen et des genoux, l'espace entre les jambes est non ouvert; un dos arrondi sans indication de la colonne vertébrale; enfin, un modelé général de la surface du profil.»

Onze idoles entières ou presque entières du Maître de Goulandris sont connues à ce jour; de même, des fragments d'environ quarante autres peuvent également lui être attribués. Tout en respectant les canons traditionnels dans chacune de ses œuvres et en les empreignant de sa propre vision des formes féminines, le Maître de Goulandris a développé sa technique et épuré son style tout au long de sa carrière. «Les deux sculptures complètes, dans la collection Goulandris, sont particulièrement importantes – étant, respectivement, la plus petite et la plus grande des pièces bien conservées – et donc d'excellents exemples relevant du «début» et de la pleine «maturité» de son œuvre.»

Renée MIESSE



7. Grand plat aux colombes (2800-2300 av. J.-C.)  
Marbre blanc à gros grain et concrétions brun clair;  
H.: 5 cm 1; Diam. du bord; 39 cm.  
Athènes, Coll. N.P. Goulandris

8. Petite figurine (2800-2300 av. J.-C.)  
Marbre blanc, légèrement teinté et tacheté de gris;  
H.: 11 cm 7.  
Athènes, Coll. N.P. Goulandris