Document generated on 07/05/2025 8:28 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

# Expositions

Volume 20, Number 81, Winter 1975–1976

URI: https://id.erudit.org/iderudit/55057ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(1975). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, *20*(81), 66–75.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1975

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

# EXPOSITIONS

## CANADA

### LA TAPISSERIE DE POLOGNE AU CANADA

La Pologne, pays très attaché à ses traditions et dont le niveau de vie culturelle fait l'admiration de tous ceux qui s'intéressent à ce pays, a bien voulu parrainer l'exposition itinérante, organisée par la Galerie Nationale du Canada, qu'on pourra voir, dans différentes villes du Canada, du 1er octobre 1975 au 31 juillet 1976, notamment à Québec, au Musée, du 1er au 30 avril.

Les lissiers polonais sont talentueux; depuis plusieurs générations, la laine n'a pas de secret pour eux. De plus, ils sont innovateurs. On a pu se rendre compte, au cours des grandes expositions internationales, à la Biennale de Lausanne en particulier, de leurs étonnantes trouvailles du côté de la forme, de la texture et des matériaux nouveaux. Leurs compositions abstraites montrent de nouvelles textures résultant de l'utilisation de fibres, de matériaux souvent d'épaisseurs différentes. Les recherches du côté monumental se font de plus en plus nombreuses, sans que diminue l'intérêt pour les formats réduits.

Enfin, l'exposition permet de constater que de nombreux lissiers restent encore fidèles à l'art figuratif. Aux œuvres murales font écho des œuvres spatiales en relief. Elles rompent avec la tradition mais témoignent d'une grande maîtrise du tissage. Ce bon voisinage de compositions des plus audacieuses et d'autres plus traditionnelles témoigne d'un art très vivant représenté par 62 œuvres de 37 artistes.

En réalité, pour rendre vraiment justice à l'art de la tapisserie Polonaise, il aurait fallu présenter au moins 400 lissiers! Ils sont tous remarquables.

Andrée PARADIS

1. Canuta SIENKIEWICZ
*Le Retour*, 1972.
Hauteur: 3 m 40.

2. Anonyme
*Capucines*, (1901-1905).
1 m 15 x 2,06.

3. BENEITO
Espagne.
Dessin à l'encre et au lavis pour le magazine *Vogue*, 1927.
New-York, Coll. de Mme Luisa E. Flynn.

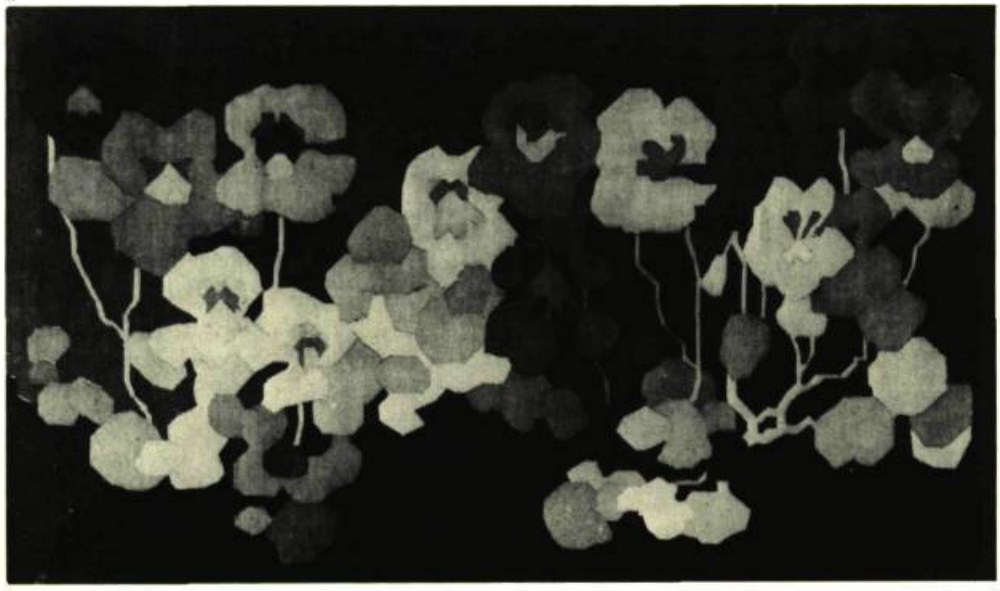
4. René LALIQUE
*Cinq verres*, Av. 1930.
Collection de M. John Jesse London.

5. Émile-Jacques RUHLMANN (1879-1933).
Lit faisant partie d'un mobilier complet de chambre à coucher.
Paris, Galerie Maria de Beyrie.

6. Ronald ARÈS BERGERON
*Animation*, 1973.
Bois, émail, polyuréthane, polyéthylène, argent.
Diam. 122 cm.

1

2



3

4

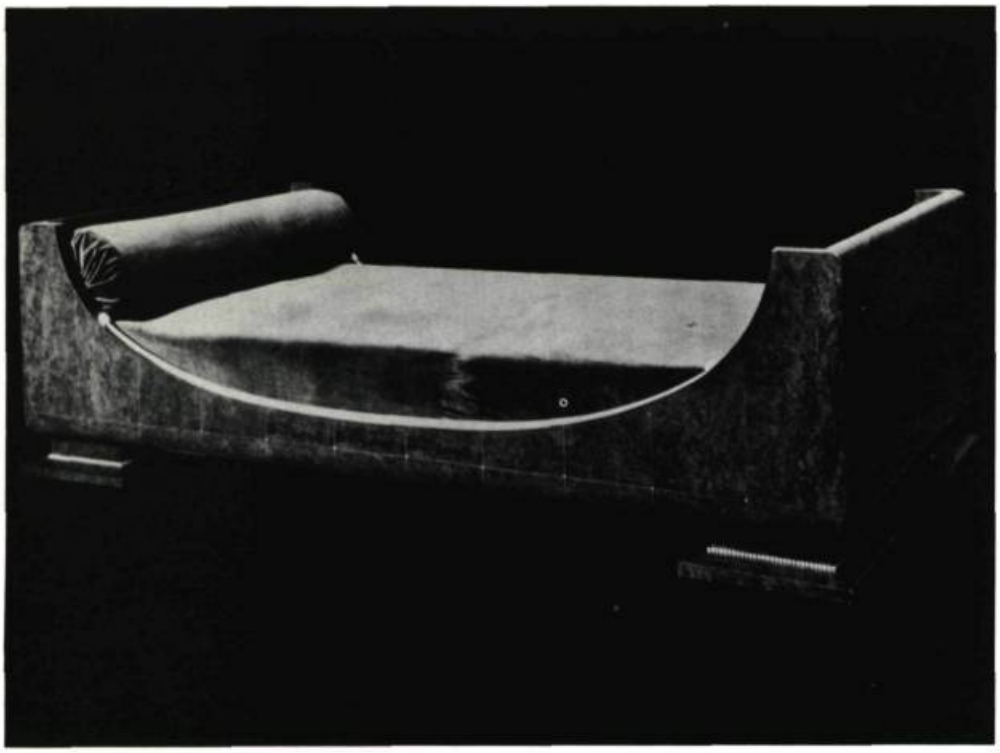
## MONTRÉAL/QUÉBEC

### DÉCO 1925-1935

Chaque année, depuis douze ans, la Compagnie Rothmans organise des expositions, dont la fascinante rétrospective de Vasarely, il y a quelque deux ou trois ans. Ces expositions circulent à travers tout le Canada pendant plus de dix mois et, cette année, Déco 1925-1935, sera en montre, du 24 janvier au 22 février, au Musée d'Art Contemporain de Montréal, et du 7 au 28 mars, au Musée du Québec.

La Compagnie Rothmans fête, cette année, le cinquantième anniversaire de la fameuse Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, qui eut lieu, en 1925, à Paris.

C'est alors que naquirent la notion et le terme d'Art Déco. Le Bauhaus, le Cubisme, le Futurisme italien, qui s'affirmaient à la même époque, ainsi que les nouvelles formes utilisées en architecture influencèrent beaucoup le style formel de l'Art Déco; cependant, ce fut à des fins purement décoratives et de façon à permettre aux artistes et aux artisans de prouver que les arts du passé pouvaient survivre et que le travail fait à la main pouvait être supérieur au travail des machines. L'élégance et le fait



5

main étaient les critères de base de ce public aisé, loin d'être la masse, à qui s'adressait l'Art Déco. L'esprit de l'Art Déco étaient donc tout à l'opposé de celui d'un Le Corbusier ou du Bauhaus, qui pensaient produire en série, s'adresser au grand public et vulgariser leur notion de la Beauté. C'est ainsi que Le Pavillon de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier, une magnifique construction blanche, très fonctionnelle et presque austère, dont les meubles avaient tous été faits en industrie, fut complètement relégué aux confins de l'Exposition et entouré d'une énorme clôture. Ceci fut d'ailleurs à l'origine d'une violente protestation de Le Corbusier, au nom du bonheur, au nom du bien-être, au nom du bon goût, au nom de tout. C'est le Pavillon central, *une ambassade française*, qui attirait davantage les regards et suscitait l'admiration. Tout voulait être harmonieux et luxueux. Les matières étaient riches, et les matériaux utilisés étaient l'ambre, l'ébène, l'argent, l'ivoire, le cristal. En premier lieu, l'Art Déco touchait la mode vestimentaire, grâce à Poiret, les costumes de ballet (Diaghilev), la matière et les dessins des tissus, puis gagna les tapis, les paravents, les objets sculptés, la vaisselle, les meubles, recouverts parfois de métal, d'émail ou de laque. L'architecture, qui n'est pas mentionnée dans l'Exposition Rothmans, ne fut pas pour autant épargnée. Nombre de constructions furent érigées en style Déco, résidences privées, blocs-appartements et, même, bouches de métro. L'Art Déco rejoignit tous les domaines de la vie matérielle.

Il est curieux de constater combien l'Art Déco est de nouveau si vivant aujourd'hui. Déco 1925-1935 entre dans le goût de l'heure mais en permettra aussi peut-être une autocritique. L'Art Déco touche bien peu aux implications plus profondes qu'implique l'âge de la machine ou l'âge post-industriel.

Sentant leur art menacé avec l'avènement de la machine, un foissonnement d'artistes, d'artisans et de dessinateurs de toute sorte, se multiplièrent, et l'Art Déco a certainement permis cet impressionnant chant du cygne.

Michèle TREMBLAY-GILLON

## MONTRÉAL

### LES CRIS DE RONALD ARÈS BERGERON

Il convient d'abord de s'arrêter un instant à ce qui apparaît dans l'œuvre d'Arès Bergeron comme un cri. Définir le cri comme le geste qui consiste à concentrer une somme d'énergie dans le but final de pousser, de rendre audible la grandeur du drame qui se joue. Situer de même le cri dans l'engagement de l'artiste, au-delà de la simple implication face à son art, dans un humanisme féroce, irréductible, inaliénable.

Engagement social certes; les véritables problèmes humains se cristallisent toujours dans les conjonctures sociales mais c'est de la fibre même de l'Homme qu'il s'agit, d'une métaphysique de la condition humaine. Comme Louis-Ferdinand Céline a donné de l'Homme une image fataliste peu reluisante et pourtant nécessaire, Arès Bergeron, à travers ses compositions infiniment tourmentées ou alors, d'un calme mitigé, exalte, croirait-on, les difficultés d'être, les impossibilités de ne pouvoir sortir de sa chienne de peau. Les mouvements des compositions, semblables aux cris, sont propulsés dans toutes les directions: vagues de fond ou vents de libération; souffle de débauche. A prendre ou à laisser — sans pardon, sans rémission, sans compromis.

**Cheminement**

La gestation qui préside à la naissance, à la création de l'œuvre d'art procède chez Arès Bergeron, contrairement à l'habitude générale, d'un thème de base préalablement fixé, pivot de compréhension moins tant de l'œuvre elle-même que d'un ensemble de pièces présentées dans le cadre d'une exposition. *Tout existe ou le monde en quelques couleurs* (Galerie Signal);*L'Homme et la société* (Ateliers du Vieux-Longueuil)[1].

L'axe thématique mis en place, la phase suivante se définit surtout comme une prospection, une recherche d'un titre, véritable charpente littéraire pourtant sur laquelle s'édifie la structure plastique.

Si les recherches sémiologiques considèrent l'écriture plastique comme chargée du même signifiant logique et rationel que le signe linguistique, il faut, pour ce qui concerne le travail d'Arès Bergeron, souligner cet aspect sans toutefois y rechercher la rigueur d'un travail scientifique. Chaque couleur possédant sa propriété qualitative, sa charge signifiante, Arès Bergeron en use de manière plus spontanément instinctive. Il en est de même, par exemple, du mouvement, parfois multidirectionnel comme le cri et, parfois, dirigé vers le centre ou vers un coin tout discret de la toile.

**Médium**

Arès Bergeron attache beaucoup d'importance, trop même, au médium qu'il utilise, et pour plusieurs raisons. La peinture à l'huile qui aurait, pour ainsi dire, épuisé ses possibilités, ses potentialités, ne conviendrait plus aux formes d'expression contemporaine. Si les effets de transparence ne relèvent avec l'huile que de la technique de l'artiste, celle-ci, grâce aux résines, aux matières plastiques: polyuréthane, polyéthylène, laques, etc., demeure inhérente à l'œuvre. Un certain ludisme s'attache également à l'utilisation de ces matériaux.

Le médium, assez innovateur dans l'ensemble, tend parfois à l'emporter sur la composition, l'équilibre, sur le contenu véritablement artistique de l'œuvre, c'est-à-dire, possédé d'une qualité qui touche plus l'âme que les yeux. Il s'agit de savoir s'il est plus important de mettre l'art au service d'une technique ou une matière, au service de l'âme. La question demeure encore toute posée car Arès Bergeron, jeune artiste, présente l'étonnante particularité d'offrir au spectateur une promesse: celle d'être à la mesure de lui-même.

Le sens du *en devenir* apparaît avec plus d'évidence que toute considération de constat social, de révolte sourde ou même d'originalité d'un médium, toujours secondaire, quand on comprend que seul le résultat compte.

La croisée des chemins prend désormais pour l'artiste une dimension capitale. Cervantes faisait dire quelque part à Don Quichotte que l'important était d'aller jusqu'au bout de son rêve. A l'artiste de jouer maintenant.

1. Sa dernière exposition, intitulée *Poème hermétique*, s'est tenue à la Galerie Balcon-Les Images, 2031, rue Saint-Denis, du 17 octobre au 5 novembre 1975.

Jean-Claude LEBLOND

6

### L'HOMME ET LA MER, AU MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN

*La mer toujours recommencée,* reprise sans cesse dans ses infinies variations, quel défi pour le peintre qui a choisi d'en noter les subtiles et constantes transformations. Axel Lind, artiste danois, s'y consacre entièrement depuis dix ans. Il la fait naître sous nos yeux, violente, apaisée, monstrueuse, mystérieuse, toujours fascinante avec son chant profond qu'il traduit mieux que quiconque puisqu'il est venu à la peinture par la musique.

Ce peintre réaliste, également homme de culture, appelé «ambassadeur de la culture scandinave», poursuit un idéal parallèle à son œuvre. Rapprocher les hommes par des manifestations culturelles, établir de par le monde ce climat de bonne entente qui résulte d'un plaisir partagé. Il a organisé et parrainé à l'étranger d'innombrables expositions, récitals, représentations d'opéra et de ballet qui ont fait connaître des artistes scandinaves. En août, au Musée d'Art Contemporain, il présentait, en même temps que ses toiles, l'œuvre photographique de Lennart Nilsson, une série d'images sur la vie intra-utérine, d'une grande beauté plastique. «Nous sommes tous nés dans une vague d'eau salée» (Rune Pettersson).

Cette mer, qui est source de vie, qu'Axel Lind peint, qu'il aime, c'est aussi sans doute, cette «mer culturelle» qu'il souhaiterait universelle.

A.P.

### LE PLAISIR DE VOIR — LES EXPOSITIONS FLAMMARION

L'excellente initiative des expositions à la Place des Arts continue. Les grands espaces des foyers de la Salle Wilfrid-Pelletier se prêtent bien à la mise en valeur de l'œuvre d'art et le public réagit favorablement à ce contact spontané avec une autre forme d'expression artistique. Le plaisir du concert, de la pièce de théâtre, en est ainsi augmenté si possible ou tout au moins diversifié.

La Maison Flammarion a accepté de subventionner les expositions de la saison 1975-1976. La série a débuté en octobre avec *Les Portraitistes du Québec au XIXe siècle.* Les œuvres de Joseph Légaré, de Jean-Baptiste Roy-Audy, d'Antoine Plamondon, de Théophile Hamel, de Napoléon Bourassa, de Ludger Ruellant, d'Eugène Hamel témoignent avec éloquence de la vitalité de l'art des portraitistes de Québec et de Montréal au siècle précédent.

Après l'exposition *Les Jouets du Québec au XVIIIe et au XIXe siècles,* du 25 novembre au 5 janvier, viendront, en janvier, *Albert Dumouchel* et, en février, *Les jeunes peintres du Québec.*

A.P.

## QUÉBEC

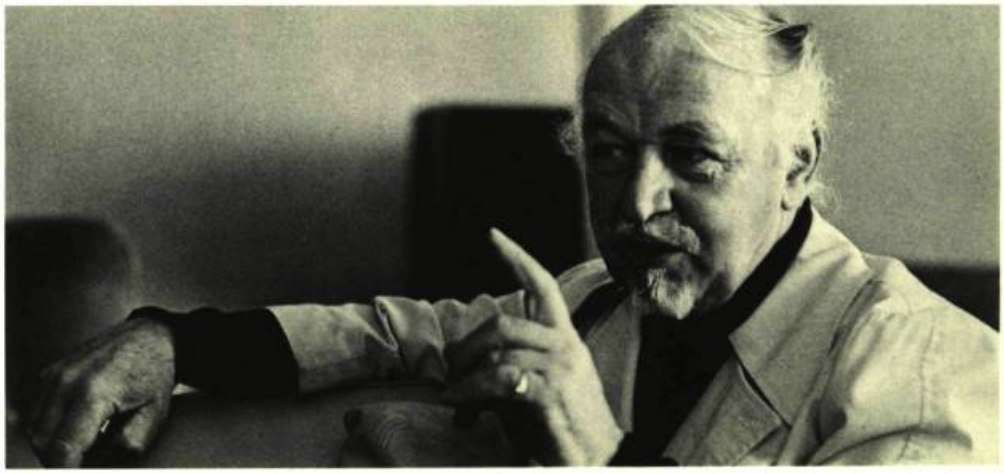
### SCÈNES DE LA VIE FAMILIÈRE QUÉBÉCOISE

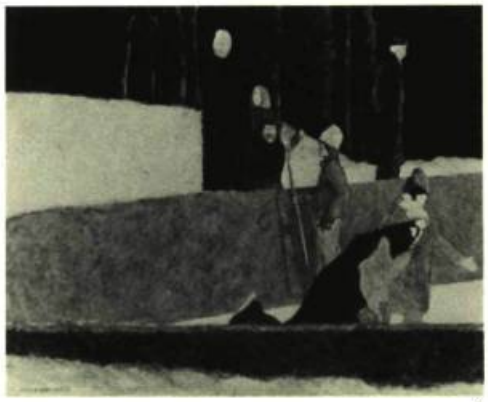
On peut être excellent graphiste et avoir la passion de la peinture. C'est ce qui arrive à Claude-A. Simard, qui a exposé ses toiles au Musée du Québec, du 15 au 30 octobre dernier.

Ici recommence une vieille histoire d'amour avec le paysage et avec les hommes qui l'habitent. Le peintre sait que Lemieux et de nombreux autres sont engagés dans cette tradition; il est, pour sa part, à la recherche d'une vision personnelle.

Par le geste, l'attitude, les gros plans, la couleur, par le traitement délicat des surfaces, il crée une mythologie qui nous est familière et qui a le goût du pays.

A.P.





9

### ROLAND GIGUÈRE — DU CÔTÉ DU JOUR

Dans ses tableaux récents[1], Roland Giguère poursuit sa marche vers un monde intérieur, vers le vrai visage de l'homme. Toujours dans les replis telluriques ou sur les ailes de la lumière. Toujours dans le rêve le plus profond, comme un espace à la fois intime et vaste. Giguère continue de faire exploser la charge poétique de sa peinture. Mais après *Pouvoir du noir,* cet exorcisme de la nuit qu'il nous proposait en 1966, voici que le jour se lève dans la peinture de Giguère. Voici une lueur nouvelle qui chante la liberté de l'homme.

En 1975, la peinture de Giguère s'est libérée de la lutte sombre pour se mettre à chanter. Et le ton est devenu coloré, aéré, d'une amplitude harmonique qui semble vouloir nous emporter vers un versant moins silencieux.

Certes, Giguère n'a pas changé de monde poétique. Il continue de chercher l'avenir de l'homme, mais dans des chemins qu'on croirait moins aveugles, sinon moins aveuglants.

Les couleurs assourdies de Giguère continuent de soutenir l'alliance fragile du tragique et du merveilleux. On y retrouve aussi les mêmes signes cosmiques et les mêmes préoccupations intimes: le soleil, symbole à la fois du cosmos et du moi. On y reconnaît encore l'oiseau des présages, voyageur du temps, annonciateur apprivoisé dans la main du mage.

Mais, aujourd'hui, dans l'œuvre de Giguère, c'est comme si le paysage avait tourné, comme si le rêve était passé du côté du jour. Les derniers tableaux mènent une exploration diurne. Le soleil n'est plus noir, le temps n'est plus destructeur. De même, les oiseaux de plomb noir sont devenus des gerfauts, toujours rapaces, mais diurnes.

La nuit est toujours là, mais en vigie: *Loin du nid* mais *Dans la lampe, Souvenir boréal* mais au *Crépuscule des gisants.* Ces titres de tableaux sont bien révélateurs de la continuité de l'œuvre de Giguère.

D'ailleurs, après son *Portrait de Lautréamont,* de 1960, Giguère nous donne à voir *Maldoror,* en 1975. Ce tableau, qui voisine avec celui qui s'intitule *Dans les serres,* nous restitue dans cette épopée de Lautréamont où le double du poète est identifié à des bêtes de proie qui, avec leurs griffes ou autrement, mènent la lutte contre l'homme.

Non, la peinture de Giguère, si elle se met à chanter dans un *Rituel d'automne,* n'a rien perdu de sa violence révélatrice. Comme le poème de Giguère peut naître de la musicalité des mots, ainsi le tableau s'invente à partir de l'harmonie séduisante des formes: nulle part, cependant, dans l'œuvre poétique et plastique de Giguère, les signes n'usurpent leur sens. Les *supports de voyance* de Roland Giguère ne manquent jamais d'instaurer leur pouvoir dévastateur.

1. Exposés en octobre 1975, à la Galerie Benedek-Grenier de Québec.

Jean ROYER

## LES MERCURIELS DE RAILI MIKKANEN

*Les Mercuriels* est le titre de l'exposition de Raili Mikkanen que le Centre d'Arts d'Orford a présenté à l'ouverture du Festival Orford 1975. Ce titre décrit à merveille le côté changeant et insaisissable des huiles sur toile et des dessins à l'encre de cette artiste québécoise d'origine finlandaise. Ces œuvres comblent le vide entre le donné brut et le mystère inaccessible car des éléments d'une rare simplicité se livrent à nous avec aplomb, sans détour, tout en nous entraînant vers l'indéfini. Le ton souvent austère des couleurs et l'ampleur des espaces vides dans les peintures renforcent cette clarté de composition. Mais déjà, à l'aide de plusieurs couches de couleur transparente et de nuances finement graduées, nous arrivons à l'imprécis. Ce qui était d'abord clarté se dissipe donc insensiblement pour enfin nous fuir tout à fait au milieu d'un agencement mystérieux d'images. Ainsi, nous retrouvons des personnages, chacun isolé dans son propre niveau de réalité, néanmoins rassemblés et figés au point le plus insolite d'une danse. L'œuvre de Raili Mikkanen trouve son reflet dans le mercure, élément pur et sans mélange qui, toutefois, nous glisse entre les doigts dans une vive dissimulation de son être.

Dans le film gagnant du Prix Wilderness 1974 que Radio-Canada a réalisé sur l'œuvre de Raili Mikkanen, l'artiste s'exprimait de la façon suivante: «Partir du connu, du précis, et suivre le filon jusqu'à ce qu'il nous mène à l'imprécis, à une réalité plus vaste, est un acte uniquement humain. Cela s'appelle aventure et découverte.»

La présentation du Centre d'Arts d'Orford est, depuis 1971, la onzième exposition personnelle de Raili Mikkanen.

Robert-Gérald RICHARD

## GRAHAM CANTIENI, EXPLORATEUR DE LA MATIÈRE

Il fut, un temps, prospecteur d'or, temps très court dont il porte peut-être la trace sans le savoir. C'est avec amusement qu'il parle de cette expérience, mais, derrière ses mots, son regard, ses peintures, son décor habituel se tissent une chaîne qui le lie à l'anecdote tirée de sa jeunesse.

Aujourd'hui, il vit à Sherbrooke, dans une vieille maison qu'il a achetée, il y a deux ans. Il a travaillé à sa maison avec le même soin qu'il apporte à son art, la dépouillant de ses artifices, dévoilant les éléments de base qui lui donnent sa structure, sa beauté et sa force.

C'est ici, dans ce Québec en évolution où les forces dynamiques s'affrontent et se confrontent, qu'il a choisi de poursuivre sa recherche au cœur de la vie. Né en Australie, en 1938, il a poursuivi ses études au Royal Melbourne Institute of Technology ainsi qu'à l'Université de Melbourne. Il quitta l'Australie, il y a six ans environ. Désirant se soustraire à l'influence colonisatrice de Londres, souffrant un peu de l'isolement de son pays, il s'orienta vers la côte ouest de l'Amérique, où il espérait trouver un milieu artistique favorable à son évolution. L'Ouest n'a pas répondu à ses attentes; Montréal alors l'attira par le bouillonnement de vie qu'il croyait percevoir à travers les articles de la presse.

Après deux mois de séjour à Montréal, il s'installe à North Hatley, ignorant totalement qu'il habitait au cœur de la vie artistique des Cantons de l'Est. Il est chez lui au Québec, et l'avenir du peuple et de l'art québécois le préoccupent. En 1973, il fonde le Regroupement des Artistes des Cantons de l'Est, dont il est nommé président.

Graham Cantieni a participé à plus de quarante expositions particulières ou de groupe dans des villes telles que Sydney (Australie), Melbourne, Perth, Montréal, Sherbrooke, Ottawa, Toronto, Halifax, Saint-Jean, N.-B., Boston. Il représenta le Québec à l'exposition universelle d'Osaka, en 1970. En 1971, il fut boursier du Ministère des Affaires Culturelles du Québec, pour travail libre en peinture et, la même année, il est invité à participer à l'exposition *Beaudoin et Cantieni*, organisée par le Musée d'Art Contemporain, en collaboration avec le Centre Culturel de Sherbrooke, pour diffusion dans les centres culturels du Québec (1971-1973-1974).

Homme actif, préoccupé avant tout de faire jaillir la vérité, l'énergie vitale du sein des êtres, il conserve ce souci aussi bien dans sa façon de considérer un peuple que dans celle qu'il a de travailler son art. Alors que notre société organise tout de l'extérieur, oblige à se conformer à des cadres, il prône une organisation née de l'intérieur, fidèle aux règles dynamiques de la nature. C'est une voie difficile, qui oblige à écouter, à comprendre, à pénétrer l'univers toujours différent de tout ce qui nous entoure. Ce dynamisme sous-tend non seulement son art, mais aussi ses activités au sein de la société. Ainsi, il travaille un temps comme animateur en peinture et organisation picturale aux ateliers d'animation culturelle à Sherbrooke, il s'oriente aussi vers une recherche pédagogique qui le rapproche de l'univers de l'enfant. Il travaille également comme attaché de recherche au centre de psychomathématique de l'Université de Sherbrooke.

Il est possible de diviser son œuvre en deux grandes périodes. Une période au cours de laquelle il a tenté de traduire par la couleur et par la forme le mouvement énergétique d'où sort la matière. Ces peintures, alors, ne sont qu'implosions et explosions, masses sombres d'où éclatent des faisceaux de lumière qui créent, en s'agençant, des harmonies auxquelles on ne peut résister. C'est un chant de couleurs qu'on peut aussi bien écouter que voir et sentir. Alors qu'il poursuit l'exploration de l'univers cosmique par la peinture, il travaille, parallèlement, d'autres médiums, plus souples, mieux adaptés à l'expérimentation.

Ces deux voies d'expression ont été pendant longtemps deux voies parallèles. Ce n'est que depuis deux ans qu'il commence à les réunir pour que huiles, encres, dessins englobent tous la même recherche. Il trouve dans ce rapprochement le plaisir, la satisfaction, de celui dont la recherche aboutit finalement à une vérité longtemps pressentie, enfin consciente. Son art a évolué suivant la courbe intériorisante de son évolution personnelle; il s'est éloigné des éléments cosmiques pour s'attacher à la découverte intérieure des éléments tout simples qui composent notre univers quotidien. Il tente de saisir le dynamisme des formes, de s'en inspirer pour qu'ensuite couleurs et formes puissent traduire elles-mêmes ce qu'elles sont, le mouvement qui les anime. «Je me sers de la forme comme organisation structurale, mais je veux quand même que la couleur et le trait livrent ce qu'ils sont.» Et l'on retrouve à l'intérieur de son art ce profond respect de la nature des êtres, du dynamisme interne, source réelle de création, d'organisation.

Louise PRONOVOST-TREMBLAY

Graham Cantieni exposait à la Galerie Signal, du 2 au 14 octobre dernier; de plus, des encres sont visibles en permanence à la Galerie Bourguignon Plus.

7. Axel LIND
*Time out of time.*
Huile sur toile.
8. Axel LIND.
9. Claude-A. SIMARD.
10. Raili MIKKANEN
*Bouche d'ombre*, 1974.
Huile sur toile; 50 cm x 75.
11. Graham CANTIENI.

10

11

# TORONTO

## PUVIS DE CHAVANNES ET LA TRADITION MODERNE

D'abord Jean Hugo et, ensuite, Pierre Puvis de Chavannes. Décidément, les peintres français sont à l'honneur à Toronto. «Dès qu'on a la foi, l'expérience répond.» Cette foi, valorisée par Alain, Richard Wattenmaker l'a reçue en partage. L'exposition que le conservateur en chef à l'Art Gallery of Ontario vient d'organiser, *Puvis de Chavannes et la tradition moderne,* sort victorieuse de plusieurs embûches et atteint son but. Elle participe à une série de manifestations internationales qui remettent en lumière une œuvre marquante du XIXe siècle et invite à un nouvel examen des implications contenues, qui sont étroitement liées à l'évolution de l'art moderne au XXe siècle.

Exposition majeure préparée dans un climat d'amitié réel pour les œuvres afin de leur assurer le meilleur éclairage possible. Exposition préparée avec assurance et maîtrise: le catalogue à lui seul constitue un document de référence important. Toutes les œuvres exposées y sont reproduites et commentées. Également quarante-six œuvres supplémentaires, qui ajoutent à l'intelligence de la thèse soutenue par Richard Wattenmaker dans son essai où il établit clairement les objectifs de l'exposition: 1) démontrer que Pierre Puvis de Chavannes n'est pas en réalité un peintre symboliste; 2) établir l'influence qu'il a eue sur des peintres autres que symbolistes.

Pour atteindre ce but, il a réuni un groupe de toiles, d'esquisses, de reproductions des grandes fresques murales de Puvis de Chavannes ainsi que des toiles d'artistes que Puvis de Chavannes a influencés: Édouard Manet, Gustave Moreau, Henri de Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, Pierre-Auguste Renoir, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Maurice Denis, Édouard Vuillard, K.-X. Roussel, Aristide Maillol, Ferdinand Hodler, Félix Vallotton, James McNeill Whistler, Hippolyte Petitjean, Paul Sérusier, Odilon Redon, Pablo Picasso, Roger de La Fresnaye, Balthus, Albert Pinkham Ryder, William J. Glackens, Maurice B. Prendergast, Arthur B. Davies, Milton Avery.

On assiste depuis quelques années à un renouveau d'intérêt pour le Symbolisme. Plusieurs expositions ont eu lieu, des publications ont repris des analyses, des inventaires qui ne sont jamais terminés. Le coordonnateur de l'exposition de Toronto est convaincu qu'on a associé trop facilement l'expérience de Puvis de Chavannes au mouvement symboliste. Les grandes expositions de 1972, à Londres et à Madrid, *French Symbolist Painters, Moreau, Puvis de Chavannes, Redon et leurs disciples* et *El Simbolismo en la Pintura Francesa,* ont eu des résultats contradictoires! Même leurs organisateurs ont dû convenir, à un certain moment, que Puvis de Chavannes n'était pas à proprement parler un symboliste.

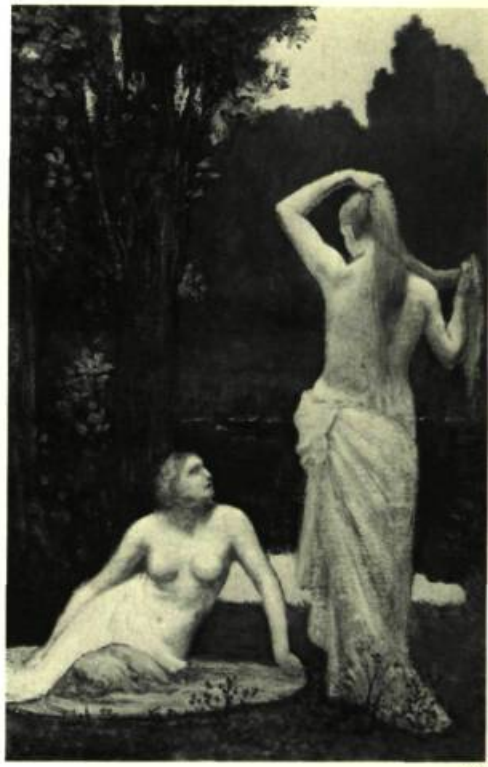
Indépendant de nature, il acceptait mal l'inféodation au groupe. Les polémiques l'intéressaient peu et l'agitation bruyante encore moins. C'était plutôt, d'après les témoignages de ses contemporains, l'homme des idées claires, ayant le goût de la simplicité, peu attiré par l'ésotérisme et l'incohérence verbale.

L'intéressaient bien davantage les problèmes de la forme, sa stylisation, sa simplification, l'organisation de l'espace, le jeu subtil de la couleur. Et, dans ce sens-là, il a été un précurseur du XXe siècle.

La genèse de l'exposition *Puvis de Chavannes et la tradition moderne* a débuté il y a une dizaine d'années environ. Le projet est antérieur à la décision de la Galerie Nationale du Canada d'organiser, conjointement avec le Musée du Louvre, une rétrospective des toiles et des dessins de Puvis de Chavannes, qui sera tenue à Paris et à Ottawa, en fin de 1976 et au début de 1977. L'intention première a subi des modifications en cours de route. Le Musée de Toronto s'en est tenu finalement à la sollicitation d'œuvres de Puvis de Chavannes qui sont dans les collections américaines. Cette résolution n'a pas amoindri, ni diminué l'intérêt de l'exposition, puisque ces œuvres sont nombreuses et parmi les meilleures. On a surtout insisté sur les études et les esquisses à l'huile qui permettent d'établir la nature des influences subies par les peintres de la tradition moderne.

Cette exposition ne cherche pas à analyser les sources de l'œuvre ni à déchiffrer son contenu iconographique et philosophique. Elle atteint le but qu'elle s'était fixé: offrir des éléments qui permettent de réévaluer l'œuvre, de la situer dans une perspective nouvelle. L'excellence des documents et des références présentés suscitera, il faut l'espérer, d'abondantes réflexions sur la contribution de Puvis de Chavannes à un art toujours contemporain.

A.P.



13

12

12. Pierre PUVIS de CHAVANNES
*Le pauvre pêcheur,* 1879-1881.
Huile sur toile, 72 cm x 92.
Northampton (Mass.), Smith College Museum of Art.

13. Pierre PUVIS de CHAVANNES
*Les Baigneuses,* vers 1890.
Huile sur toile, 58 cm x 38.
Acquis par la Galerie Nationale du Canada, en 1974.

14. Ker-Xavier ROUSSEL
*Conversation dans un jardin,* 1894.
Huile sur toile; 37 cm x 60.
The Minneapolis Institute of Art.

15. Aristide MAILLOL.

16. John CONSTABLE
*Etude pour le saut du cheval,* v. 1825.
Huile sur toile; 129 cm x 188.
Londres, Victoria and Albert Museum.

17. *Vue sur la Stour — L'Église de Dedham à l'horizon,* v. 1830.
Mine de plomb et lavis de sépia; 20 cm x 16.
Londres, Victoria and Albert Museum.

14

15

## LONDRES

### CONSTABLE, UN GÉNIE MÉCONNU?

En 1776, un an après Turner, naissait John Constable. Ce deuxième centenaire est commémoré avec éclat à Londres,[1] comme l'a été celui de Turner. Mais les célébrations turnériennes (gigantesque présentation conjointe de la Royal Academy et de la Tate Gallery, bientôt suivie par les aquarelles du British Museum) ont été le prétexte de déclarations aussi péremptoires qu'injustifiées: Turner serait le plus grand peintre anglais, le seul de stature internationale. Il y a dix ans, avec un sens plus aigu des vraies grandeurs, David Piper parlait des «trois génies de la peinture romantique anglaise: Constable, Turner et Blake», et ajoutait que, si Constable n'avait pas peint les meilleurs tableaux, il était cependant le plus important de tous les peintres anglais *(Painting in England, 1500-1880)*. On peut préciser aussi que des artistes comme Hogarth, Gainsborough, Stubbs, Wright of Derby, Cozens, Dadd, Rossetti, Burne-Jones, Bacon . . . sont clairement de *stature internationale*. En tout cas, il ne semble pas douteux que Constable, Turner et Blake constituent une trinité d'autant plus remarquable que ses trois personnes n'ont à peu près rien de commun, sinon le génie.

Constable et Blake se ressemblent si peu qu'il paraît superflu d'y insister. Pourtant, certaines de leurs déclarations se font curieusement et contradictoirement écho. C'est ainsi que Blake écrivit l'aphorisme: «Israël délivré d'Égypte, c'est l'Art délivré de la Nature et de l'Imitation.» A quoi Constable répond: «L'art de voir la nature est une chose qui s'apprend presque au même degré que l'art de lire les hiéroglyphes égyptiens.» Blake et Constable sont donc d'accord au moins sur un point: l'équivalence Égypte = Nature. Blake veut échapper à la Nature tandis que Constable s'y plonge — mais avec humilité: la Nature est un texte (difficile) à déchiffrer. Par ailleurs, on remarquera que l'Imitation ne trouvait pas davantage grâce aux yeux de Constable qu'à ceux de Blake.

Autre écho contradictoire: on sait que Blake appelait le président de la Royal Academy «Sir Sloshua Reynolds» (de slush = neige boueuse, sentimentalité dégoulinante). Pour lui, sir Sloshua symbolisait tout ce qu'il détestait dans l'*establishment* artistique de l'époque, l'avatar de la grande manière classique et baroque, italienne et française. Constable, inversement, est l'auteur du *Cénotaphe* (1836, National Gallery, Londres), tableau qui représente un monument à la mémoire de Reynolds, flanqué de bustes de Michel-Ange et de Raphaël. Mais, de cet hommage présumé à Reynolds, Constable fait un paysage automnal ou hivernal: le cénotaphe est environné d'une futaie défeuillée, et un cerf, qui passe par là, lui tourne majestueusement le dos. D'où l'impression de vide, de mort et d'abandon: c'est l'*absence multiple* de Reynolds qui domine. Constable n'avait certes pas pour la Royal Academy la haine que lui vouait Blake, mais il était si peu apprécié de ses contemporains qu'on lui fit attendre l'âge mûr pour l'y élire (vingt-sept ans après Turner!). La Royal Academy s'obstinait à lui préférer Danby, peintre d'ailleurs remarquable, mais dans la manière mélodramatique, visionnaire et glacée, de John Martin. Toile étrange enfin que le *Cénotaphe*, parce qu'à la réflexion on ne voit nullement ce que Reynolds et Constable ont de comparable; en fait, la Manière horripilait Constable autant que Blake mais, pour Constable, la Nature en était l'antidote alors que, pour Blake, ne comptait que le fantastique intérieur; dès lors Nature et Manière étaient également haïssables.

Les différences entre Constable et Turner ne sont guère moins apparentes, mais certaines (le peu d'estime où l'on a tenu Constable, par opposition au succès immédiatement remporté par Turner) se sont effacées avec le temps. Turner, certes, est passionné par la Nature, mais non pas nécessairement par le paysage, car il a de cette Nature une conception épique; chez lui, *naturalisme* et *manière* sont parfaitement capables non seulement d'alterner mais aussi de coïncider; c'est que, comme je l'ai déjà remarqué, Turner reste pour l'essentiel soumis à la catégorie (néo-classique) du Sublime, catégorie toute *intellectuelle* qui était donc étrangère à Constable, peintre qui méditait mais ne conceptualisait pas. Pour employer une distinction à la mode et souvent spécieuse, pour une fois justifiée, Constable, contrairement à Blake et à Turner, avait une *méthode* et pas de *théorie*.

Ce qui est vrai, c'est que les points de départ de Turner et de Constable sont assez semblables. Ils ont des ancêtres communs (Claude le Lorrain, qui a transmis à Constable ses verts nostalgiques, à Turner, ses embarcadères baignés dans l'or du soleil levant et ses personnages mythologiques). Ils ne sont pas issus de la peinture anglaise tout armés comme des Minerves: ils ont sous les yeux l'exemple de Gainsborough (qui préférait à tout le paysage mais faisait des portraits pour gagner sa vie, moyennant quoi on ne le connaît

17

16

souvent que comme portraitiste et on le classe, de façon très discutable, aux côtés de Reynolds, Romney, George Morland, etc.) et celui des aquarellistes de génie, Alexander Cozens et son fils John Robert. Il était possible de s'en tenir à de tels précédents tout en réalisant une oeuvre admirable: c'était s'appeler Thomas Girtin et non Turner ou Constable. Ce que Turner a retenu de ses prédécesseurs, c'est le modèle formel, le schéma intellectuel. Ce dont Constable s'est souvenu, c'est du particularisme du lieu et de l'effet, du *modèle* dans l'autre sens du mot, celui du *motif* choisi par l'artiste. L'opposition de Turner et de Constable, ce n'est pas seulement celle du peintre qui a parcouru l'Europe et de celui qui n'a guère connu que le sud de l'Angleterre (opposition néanmoins significative, puisqu'elle correspond à un choix délibéré de paysages, Turner s'aventurant en haute mer ou dans les Alpes, alors que Constable jugeait que même le nord de l'Angleterre était trop explicitement *sublime,* trop peu pastoral — car la pastorale exige la trace, même discrète, de la présence humaine); c'est aussi celle du peintre passionné par le combat (épique) de la *lumière* et du brouillard (plus que des ténèbres) et de l'artiste qui se veut *coloriste,* chroniqueur humble et quotidien des orages dans la campagne au lieu des tempêtes océanes. L'un des apports les plus nets de Constable, à la suite des Cozens, a été de revenir sur le formalisme de leur monochromie. Opposition de l'*épique* (le Sublime) et du *dramatique* pur (car les toiles de Constable sont parmi les plus agitées que je connaisse: ciels mouvementés, arbres dans le vent, eaux sur lesquelles se jouent des reflets, même si elles stagnent; à quoi, il faut ajouter une touche précise et pourtant nerveuse, inégale, heurtée). Précisons que le Sublime de Turner n'est pas toujours exempt de l'épicerie, de la sucrerie du pittoresque (alors que ces deux catégories étaient jugées absolument distinctes par les néo-classiques), ce qui n'est jamais le cas chez Constable: la catégorie du pittoresque lui est aussi étrangère que celle du sublime.

Que dire enfin de l'opposition entre le chantre, le visionnaire de la révolution industrielle (le fameux *Pluie, vapeur et vitesse,* que la National Gallery a jalousement refusé de prêter à la Royal Academy, lors de la grande rétrospective de 1974-1975) et le peintre de l'Angleterre pastorale? Basil Taylor a voulu voir dans les tableaux de Constable l'expression d'une nostalgie, le souvenir et le regret d'une campagne bucolique vouée à la modernisation et à la destruction par la technique. Je n'en suis pas tout à fait convaincu; la vision de Constable n'est pas idyllique. D'ailleurs, les canaux et les écluses qu'il peint volontiers font eux aussi partie de la révolution industrielle.

Ce qui me frappe surtout, c'est l'invraisemblance qu'il y a à tenir Turner et Constable pour des «précurseurs de l'impressionnisme». Que certaines toiles de Turner soient *abstraites* est indéniable; même cela, soit dit en passant, remonte à Cozens et non pas à Turner. Mais ses intentions (toujours le sublime) n'ont rien de commun avec les préoccupations foncièrement *réalistes* des impressionnistes. En ce qui concerne Constable, il en va différemment. Il est clair que son ambition était du même ordre que celle de Monet et ses compagnons: l'ordre de la Nature. Naturalisme qui ne va d'ailleurs pas sans surprises formelles: témoin l'étonnante *Étude de troncs d'arbres* (v. 1821, Victoria & Albert Museum), dont la vue plongeante anticipe les compositions de Caillebotte *(Boulevard vu d'en haut,* 1880), de Bonnard ou de Vuillard, que l'on dit généralement redevables à l'«influence japonaise» . . .

18. *Paysage au double arc-en-ciel,* Juillet 1812. Huile sur papier collé sur toile; 34 cm x 38. Londres, Victoria and Albert Museum.

Mais ce que révèle une fréquentation intime de l'oeuvre de Constable, c'est que l'adjectif qui lui convient le mieux est non pas *impressionniste,* mais bien *expressionniste.* C'est particulièrement clair de certaines images de la maturité: *Le Château d'Hadleigh,* ruine médiévale plantée sur une colline autour de laquelle tournoient «les chers corbeaux délicieux» d'Arthur Rimbaud (v. 1829, Tate Gallery); l'aquarelle surréelle de *Stonehenge* (1835, Victoria & Albert). Mais, à y regarder de plus près, c'est l'ensemble de l'oeuvre qui a cette coloration. *Le Saut du cheval* (v. 1825, Victoria & Albert), à la fois par sa texture (coup de pinceau tourmenté), par sa composition (masse brunâtre du premier plan, arbres et ciel agités, drame coloré sombrement qu'éclairent et que renforcent deux taches d'un rouge vif) et par son sujet (le cheval), annonce Jack B. Yeats. Le *Paysage au double arc-en-ciel* (1812, Victoria & Albert), avec son ciel plombé, fait songer à un informel de Fautrier. Ailleurs, si l'on pense à l'impressionnisme, c'est à la céramique de l'Atelier de Paris-Auteuil, à cause de la texture grumeleuse, du vert qui est une couleur laide mais puissamment expressive (Constable aurait peint admirablement la Lorraine percluse de mares et de pluie); de même, l'épaisseur de la pâte, si elle évoque des impressionnistes, c'est Monticelli ou Ziem (par exemple, l'esquisse pour *le Saut du cheval,* Tate, ou *l'Ouverture officielle du pont de Waterloo,* v. 1819, Victoria & Albert). Le cru des verts, les ciels menaçants, ballonnés comme un estomac, les chemins creux détrempés, c'est déjà tout Vlaminck. Ailleurs encore, dans des esquisses empreintes de calme, l'audace du coloris et la technique de larges coups de pinceau, presque des aplats, appelle le jeune Kandinsky (*Stoke-by-Nayland,* Tate).

Quelquefois, cet art de l'humilité naturaliste (fausse humilité, bien sûr, puisqu'elle est aussi orgueilleuse exigence intérieure; d'où le mépris presque total où Constable tenait tous ses contemporains, à commencer par Bonington) atteint des sommets explicitement visionnaires. Ainsi ce lavis de sépia, qui représente — pense-t-on — *La Rivière Stour, avec l'église de Dedham dans le lointain* (v. 1830, Victoria & Albert), et qui pourrait être signé Victor Hugo. Il n'a rien à envier à l'abstraction tachiste de Turner. *Stonehenge* déjà cité, de même, flanqué une nouvelle fois du double arc-en-ciel.

1. A la Tate Gallery, Février-Mars 1976.

Jean-Loup BOURGET

English Translation, p. 92

# PARIS

## LA CÉLÉBRATION DE MICHÈLE DROUIN

Sur le thème de *Célébration,* Michèle Drouin regroupe des tableaux récents qui participent à la problématique des principaux mouvements abstraits contemporains et, pourtant, s'en détachent pour l'élaboration d'une œuvre personnelle caractérisée par des images imprégnées de lyrisme. Parallèlement, une vingtaine de dessins des débuts de Michèle Drouin témoignent de la persistance d'un thème dont le cœur est la libération par le mouvement et la fête[1].

Michèle Drouin est une artiste du Québec, dont le cheminement s'est opéré à travers de multiples activités reliées à la création. Elle a tenu, au Québec, plusieurs expositions de peintures et de dessins; elle a aussi publié des poèmes, produit des émissions de télévision pour enfants, enseigné les arts plastiques et participé à l'élaboration des programmes gouvernementaux d'éducation artistique.

1. Cette exposition a lieu à la Galerie Galatée de Paris, du 5 au 27 décembre 1975.

19

20

## LA NATURE POÉTIQUE DE MICHEL MORIN

Parce qu'il a repris contact avec la nature, le peintre Michel Morin s'est lancé dans une série de tableaux à l'acrylique, qu'il a présentés à la Boutique Soleil pour une première confrontation avec le public montréalais.

Dans ces grands formats où la spontanéité ne laisse presque plus rien au hasard, Michel Morin exprime dans une succession de visions instantanées la permanence de la nature, encore plus renforcée par un emploi jamais sur-

chargé de verts, de bleus, de gris, de jaunes et d'oranges. Dans cette ouverture sur la nature, à travers un contexte très structuré dans sa base graphique, l'ensemble de l'exposition dénote un élargissement de la forme au profit d'une poésie plus pure, plus sereine même.

En effet si, dans les toiles plus anciennes, on reconnaît volontiers une recherche où la forme — dans un sens dramatique — prend le pas sur l'esprit, les œuvres plus récentes laissent oublier qu'elles ont été, elles aussi, l'objet d'une étude formelle, pour ne nous livrer que son contenu poétique et vibratoire, et non plus enfermées dans des délimitations d'espaces parfois trop angoissantes.

Michel Morin, qui est spécialiste du tissu imprimé et du batik, surmonte bien le handicap qu'auraient pu lui imposer ces autres techniques; aussi, ne faut-il lire ses tableaux qu'en fonction de leur mouvement et de leur langage poétique.

Jacques de ROUSSAN

N.D.L.R. — En octobre 1975, Michel Morin a présenté à la Galerie Hélène Appel, Rive droite, à Paris, une exposition intitulée *Peintures et recherches graphiques*.

## YAGODA BUIĆ: FORMES TISSÉES

Depuis des siècles, la tapisserie avait des caractéristiques. Les cartonniers s'y soumettaient. Elle avait une fonction essentielle, chacun y souscrivait. Ainsi, la tapisserie était une lourde tenture de laine, quelquefois mêlée de lin et de soie, tissée selon les lois de deux techniques: haute et basse lice; simple question d'atelier. Elle représentait une scène: religieuse, profane, de genre. Sa destination était le mur, sa fonction était décorative, donc d'apparat.

Pour Yagoda Buić, les choses vont autrement. D'abord le but de la tapisserie n'est pas d'être décorative. Éléments se juxtaposant, s'adaptant plus ou moins à un ensemble architectural, aux murs. Non, la tapisserie est une œuvre autonome, se suffisant à elle-même, offrant par sa structure tous les rapports complexes qui lui donnent identité et unité. Sa place obligée n'est pas là. Il arrive parfois à Yagoda de réaliser des tapisseries afin d'animer un mur, mais c'est accidentel. Ces tapisseries ne sont pas probablement celles où Yadoga Buić déploie toute sa force d'invention, où elle rencontre son destin.

Dans une telle disposition d'esprit, elle n'a jamais cherché à reprendre un tableau, à le transposer dans la laine. C'est une attitude tout à fait contraire à son esprit, à ses critères personnels.

Yagoda Buić est née, en 1930, à Split, en Yougoslavie. Elle est élevée dans un milieu très cultivé et, par sa famille, elle est en relation avec les meilleurs peintres de son pays. Elle s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb, y poursuit des études d'histoire de l'art et de philosophie. En 1952, au cours d'un voyage en Italie, elle découvre les Étrusques, les Primitifs d'Ombrie et de Toscane. A Rome, Venise, Vienne, elle étudie le costume, le décor de cinéma et de théâtre, la tapisserie. Elle réalise en Yougoslavie, à Doubrovnik où désormais elle a jeté l'ancre, un grand nombre de décors de plein air pour des tragédies et des opéras. Activité dont elle parle avec enthousiasme, qui reste pour elle lourde d'expériences profondes. Enfin elle exécute une grande tapisserie pour la Salle Solennelle du Conseil Fédéral de Croatie, en 1962, date à partir de laquelle Yagoda Buić consacre toute son énergie à la tapisserie.

Le 2 juin 1961, Jean Lurçat, avec l'aide de la Ville de Lausanne, fonde le Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne. Dès le départ, Pierre Pauli, alors conservateur du Musée des Arts Décoratifs de cette ville, est lié à cette initiative. En 1962, il crée la Biennale Internationale de la Tapisserie. Réunissant 57 tapisseries, cette première confrontation s'avère très rapidement un succès. L'apport des pays de l'Est, où le tissage est toujours chose naturelle, est considérable. Alors, le cordon Bickford se mit à grésiller et, en 1965, la bombe éclata. La tapisserie venait de prendre une nouvelle apparence. Comme toujours pour faire accepter ce changement, il sembla nécessaire de tuer père et mère, la technique et la tapisserie traditionnelles. Les oncles, c'est-à-dire certains marchands, en jurant que l'une était moribonde et qu'ils portaient l'autre sur les fonds baptismaux, poussèrent au carnage pour recueillir la succession. La lutte, quelquefois dans le style d'une rixe, éclata donc en 1965; dix ans après, il ne faut pas avoir l'oreille particulièrement fine pour en percevoir les échos ou les fracas. Mais, oublions ces rumeurs pour considérer le problème véritable.

Les tapisseries de Yagoda Buić sont, tels de grands personnages, dressés, suspendus haut, bardés d'armatures, dignes des tragédies shakespeariennes, ou bien formes articulées, déchirées, souvent noires ou rouges foncées, grands oiseaux de nuit aux ailes meurtries, qui ne vont pas sans évoquer les cruelles sculptures océaniennes du fleuve Sépik, ou bien encore, murailles des cités antiques devant lesquelles est venu expirer l'effort de l'envahisseur. Le tissage, car il s'agit bien de tissage, porte la trace de la main, le point s'élargit, la déchirure maîtrisée est une faille, le point s'ébouriffe, furieux, de gros bourrelets rugueux sillonnent la surface. Si la laine naturelle est présente, le chanvre entre dans la structure ainsi que les accents piquants pour l'œil du cisal. Elle n'hésite pas à utiliser les accessoires marins, lourds cordages, torsades des amarres, ligatures, boules à larges mailles qui protègent des chocs la coque des bateaux. De toutes les manières le *tissu* se refuse au mur, cherche à s'en extraire. Ce n'est point tant peut-être Yagoda Buić qui pose cette question, mais bien ses tapisseries: «Qu'est-ce que ça veut dire: le mur? Le mur, c'est la défense de l'infini. Et puisque le mur est la fermeture de la peur, il contient en soi tous les éléments de la peur. C'est ainsi, quoiqu'il soit défense, il est inhumain.»

Comme de grands animaux au pelage lustré, aux écailles retroussées, ses tapisseries gagnent du terrain, elles envahissent les espaces que les architectes ont ouverts mais, aussi, elles l'habitent, le décrivent ou le cernent. Telle est leur force que, quelquefois, elles le brisent.

Une fois encore, nous constatons combien les frontières entre les différentes expressions des arts sont devenues incertaines; pour mieux dire: s'effilochent. Ici comme ailleurs, le facteur temps semble en être la raison profonde. Dès que l'on supprime la succession et la continuité, règne la discontinuité, la rupture dans les situations. Les enchaînements que l'esprit organise ne se réalisent plus sur la simple logique. Toute une nouvelle façon de percevoir se révèle à nous, car la diversité requiert les pouvoirs, les élans de l'imagination.

Après les Baroques, c'est certainement Rodin qui a senti et utilisé dans un esprit répondant à nos aspirations le jeu rompu des espaces disparates, disloqués, sources de tension tragique. Nous voici au théâtre, mais au théâtre baroque se moquant de l'unité de temps et de lieu et qui remplace l'*acte* clos sur lui-même par la *journée* ouverte à la pluralité.

Ainsi le spectateur, devant ces méandres ou se déplaçant tout au long de cette architecture à grands plis, est engagé, qu'il le veuille ou non, dans des actions changeantes. Il est mis dans l'obligation de déployer son imagination pour répondre aux situations dans lesquelles il se trouve emmêlé. Et l'art de Yagoda Buić, tisserande savante, consiste peut-être à nous prendre dans ses mailles qui, en se répétant sans fin, toujours diverses, parviennent pourtant à créer et à mesurer l'imprévu. Ainsi, au lieu de nous enchaîner dans le filet qu'elle a tissé avec amour et vivacité, elle nous accorde, oh! paradoxe, la liberté. En vérité, Ariane, avec un fil, fit-elle autre chose pour Thésée?

Guy WEELEN

Une exposition des tapisseries de grandes dimensions du Jagoda Buić a eu lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en septembre 1975.

21

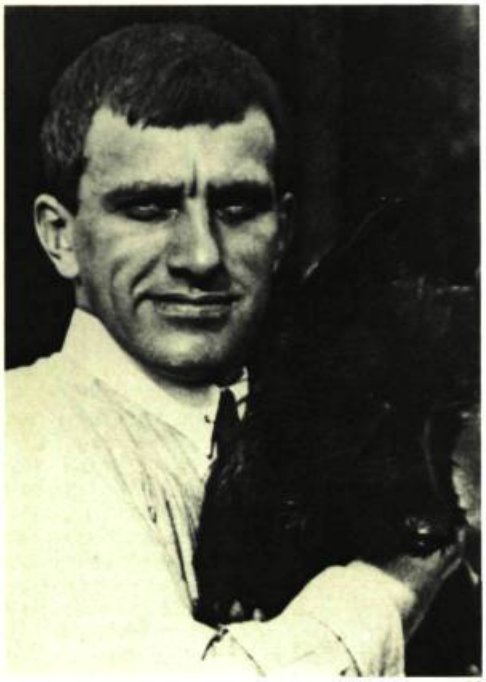
22

19. Michèle DROUIN
L'artiste et trois des œuvres exposées sous le titre de *Célébration*.

20. Michel MORIN
*Sans titre*, 1975.
Huile et émail sur papier; 102 cm x 66.
(Phot. Daniel Lombardo)

21. Yagoda BUIĆ
*Personnages de Macbeth*.

22. *Colombe blessée*.



23

## MAÏAKOVSKI, POÈTE DE LA RÉVOLUTION

Paris semble de plus en plus s'ouvrir aux arts des pays de l'Est. Quelques auteurs et chercheurs de langue française, mais slavophiles, multiplient traductions, études et manifestations. L'un des plus actifs d'entre eux, Andrei B. Nakov, qui a déjà traduit Taraboukine et Malevitch, participera à la présentation d'une exposition Maïakovski par le Centre Beaubourg[1].

Cette exposition doit, dès le départ, beaucoup à son premier auteur: Maïakovski lui-même. Il s'agit en effet de la reconstitution de l'exposition jubilaire *20 ans de ma vie*, que Maïakovski avait réalisée quelques semaines avant son suicide, en mars 1930. L'Association Franco-russe fit la liaison avec le Centre Beaubourg, qui pense étoffer la présentation de quelques compléments. On entendra, par exemple, la voix de l'auteur lisant ses textes, document d'autant plus intéressant que la poésie russe a toujours apprécié la déclamation publique. Aujourd'hui encore, les plus grands poètes ne craignent pas les immenses salles de spectacles où ils rivalisent avec les autres formes d'expression. On verra également les films écrits par Maïakovski tels que *La Jeune fille et le voyou* et ceux réalisés lors de la représentation de son théatre (*Les Bains* et *La Punaise*). Claude Frioux, auteur d'un livre sur Maïakovski, présentera le poète, Nakov le situera par rapport à l'art de son époque: la fameuse avant-garde russe.

Mais revenons au noyau même de l'exposition. Elle retracera par des documents, manuscrits, livres, revues, photographies, l'ensemble de son œuvre de poète étroitement engagé dans la révolution. Formé dans une école d'art, il participe, dès 1912, au Groupe des Cubo-futuristes avec Bourliouk, Khlebnikov et Kamenski. Sa participation aux instances du nouvel État, en 1917, est immédiate et ses activités multiples: peinture, théâtre, cinéma (auteur et interprète), affiches, propagande, etc.

Des 700 documents présentés, de haute valeur documentaire, je retiendrai principalement sa participation à la propagande et à la publicité sous forme d'affiches peintes. Nous savons, en effet, que dès l'instauration du nouvel État révolutionnaire tout ce que la Russie comptait d'artistes d'avant-garde a largement participé aux programmes de propagande révolutionnaire. Quelques expositions ont déjà montré partiellement l'œuvre de Tatline en ce domaine, ou d'autres, tels Rodchenko et Lissizky. La présente exposition montre les *Fenêtres Rosta* et les affiches publicitaires de Maïakovski, en attendant une présentation générale de cet art engagé.

*Les Fenêtres satitiriques Rosta* furent réalisées entre 1919 et 1922. Elles portent le nom de l'agence télégraphique russe liée à la Direction des Administrations politiques et éducatives du Commissariat du Peuple pour l'Instruction Publique. Il s'agissait d'affiches d'agitation et de propagande, pour le front et pour l'arrière, qui étaient initialement placées dans les vitrines vides des magasins, d'où le nom de fenêtres. Maïakovski, Rodchenko et quelques autres ont ainsi réalisé plus de 1300 affiches sur l'actualité immédiate. Travaillant à l'agence télégraphique, Maïakovski transcrivait rapidement les informations en mots d'ordre que lui ou ses collaborateurs illustraient. Quelques heures après l'arrivée des nouvelles, ces affiches peintes se trouvaient dans les rues, présentes avant les journaux et surtout avant les affiches imprimées qui, sans couleurs et en retard sur la situation, restaient peu efficaces.

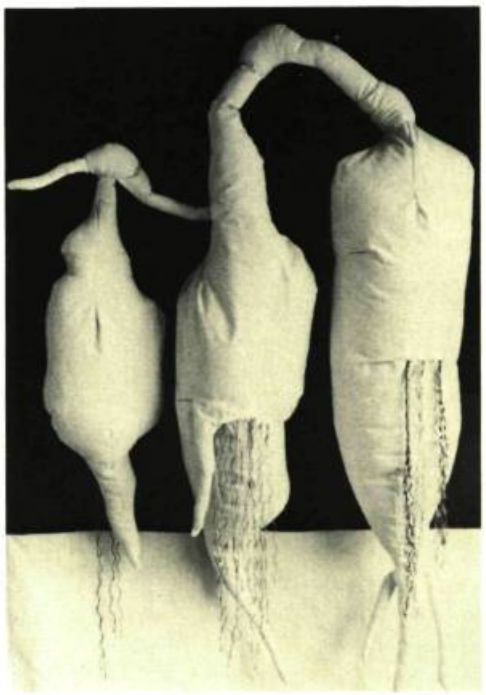
On retrouve la verve de Maïakovski et son graphisme agressif dans les affiches publicitaires pour les entreprises d'État encore en concurrence avec le capitalisme national.

On a reproché, en son temps, de telles activités au poète, qui n'aurait pas dû, disait-on, s'abaisser à de tels travaux, mais il semble aujourd'hui que l'intérêt principal de cette exposition réside principalement dans cet engagement propagandiste et idéologique.

1. Cette exposition aura lieu au Centre National d'Art Contemporain, du 18 novembre au 22 décembre 1975.

Jean-Marie POINSOT

24



# LAUSANNE

## TAPISSERIE NON-STOP

Tapisserie non-stop, à gogo, pour tous les goûts, auprès d'un lac qui en a vu d'autres et reste serein. La Suisse, dit-on, est un pays d'ordre et de tradition. La biennale n'en sera pas fille indigne. Bourrée de dynamite, elle vous sourirait encore. Sage, elle se demande parfois ce qu'elle fait là.

20 pays représentés sur 44 inscrits. 67 artistes sélectionnés sur 880 inscrits. 65 propositions retenues sur 764 dossiers présentés.

La Biennale a peur. D'abord, de son succès qui la déborde et la dépasse, et dont elle n'est pas sûre de contrôler tous les effets. Ici, on vient chercher son premier visa pour la gloire. Une voie royale comme un certificat de bonne conduite. La preuve qu'on est quelqu'un et pour longtemps. Et c'est sa seconde peur, la plus profonde, celle qui la mine. Est-elle encore représentative? Peut-elle encore s'affirmer comme lieu privilégié de toutes les recherches? Confrontations/explication des travaux de deux années dans l'art du fil? A-t-elle encore un sens et une utilité ou n'est-elle déjà plus que le doux ronronnement amorti d'un phalanstère de privilégiés, fiers de l'être et désireux de le rester?

Ce ne sont malheureusement pas les affirmations, sincères au demeurant, de Monsieur Berger, président du jury de cette biennale, qui nous rassureront. Les déclarations de bonnes intentions n'ont jamais fait la qualité. L'habit, je vous le jure, n'a jamais fait le moine.

Monsieur Berger formule ainsi le but de cette biennale: «Renseigner sur les principales tendances qui se développent dans l'art de la tapisserie(. . .), dégager les nouvelles orientations.» De là, quatre grands courants formant l'ossature de l'exposition.

Le premier est défini comme *écologique*. Il concerne différents travaux qui vont des salades tissées de Marie Moulinier, aux rhizomes d'E. van der Akker, en passant par les petits pois de B. Lambrecht, etc. Mais qu'ont-elles d'écologique ces tapisseries figuratives imitant au plus près des modèles de nature? Que sont-elles écologiquement ces tapisseries? Des constats, des espoirs, des certificats de décès? Sont-elles de nouvelles voies? Un avertissement solennel? En quoi rendent-elles compte de la photosynthèse, et à quelles fins? Ne sont-elles pas plutôt des anecdotes, des jeux stérilisants, occultant à la fois et l'écologie et la tapisserie? Espérons que l'écologie et les écologistes possèdent pour leurs questions des réponses plus pertinentes que celles exposées à Lausanne. Quant à la tapisserie elle ira chercher ailleurs.

Le deuxième courant est qualifié de *puriste*, ou bien encore de géométrique. Comprenne qui pourra. Curieuse démarche qui rassemble, sous le terme générique bien vague de géomé-

23. Maïakovski en 1924.

24. Elizabeth van den AKKER
*Rhizomes* (Vert, brun et blanc).
Relief en textile; 220 cm x 180.

25. Wassily KANDINSKY
*Salon de musique*, 1931.
Paris, Artcurial.

trique, des travaux sous prétexte qu'ils se ressemblent. Certains n'ont comme préoccupations que de décorer, à l'aide de la ligne et de l'angle, le mur qui les supporte; d'autres, au contraire, tentent de qualifier et de structurer l'espace. Il est dommage qu'encore une fois on confonde le fond et la forme. De plus amples explications dans le catalogue à propos de tous les travaux auraient facilité et la lecture des œuvres et leur bonne compréhension.

La troisième tendance est dite *anthropométrique*. C'est le royaume de l'ombre, de la trace, de l'empreinte. Oeuvres ambiguës qui peuvent paraître s'éloigner de la tapisserie jusqu'à l'oublier. En effet, pourquoi ces œuvres sont-elles tissées alors que le fil ne semble à aucun moment être un élément primordial de leur construction? Planes et seulement dessinées, pourquoi ne sont-elles pas réalisées en peinture, en papier, en sérigraphie? Mais, chassez le textile et il revient au galop. Car, le fil et, encore plus, l'action du tissage sont importants dans ces travaux. C'est par le geste du tissage, la lente intégration, dans un tissu en devenir et seulement dans lui, de la main et par extension de la personnalité qui tisse. Travaux du temps. Lente osmose de l'être dans un tissu. Ainsi, **Les Places** de Tworek-Pierzgalska et **My Place at the Table,** d'Anna Versey-Verschuure.

Le dernier courant, défini celui-là comme *génétique,* est caractérisé par la manifestation de processus biologiques. Ces travaux sont assez intéressants, par cet aspect que le fil n'est plus considéré comme beau matériau destiné à produire de belles matières. Que le fil a perdu son côté **esthétique,** pour (re) devenir composant premier, élément-un de structures vivantes et jamais finies. Le fil redevenu association proliférante de cellules assemblées en systèmes et qui assure à l'ensemble une cohérence et un fonctionnement. M. Abakanowicz, avec ses moulages, en est l'exemple le plus frappant et le plus abouti. Malheureusement, la brève explication du catalogue ne suffit pas à faire saisir dans sa globalité ce «cycle des altérations» dont il est fait mention. Le texte et le travail sont fragmentaires et cela nous laisse sur notre faim.

Dans ce tour d'horizon manque un certain nombre de travaux. Pour combler cette lacune, peut-être pourrions-nous penser deux autres *courants*. D'abord, un courant que nous qualifierions de *vedettes abonnées*. Gens que l'on se doit d'avoir là. Leur nom, de par leur gloire passée, leur sert de passeport et de garant d'une qualité bien hypothétique. De ces travaux, la tapisserie est malheureusement absente, **en vacances.** Seuls restent le décor et le paraître, le confort social peut-être aussi. Tels Hartung, Agam.

Enfin il faut parler des non classés, des hors courants. Ils sont légèrement en marge mais, pourtant, ils comptent parmi les plus intéressants. Ils ont nom Graffin, pour ses travaux sur les tensions et les points de force. Knodel, pour ses tentatives d'aménagement d'espaces intérieurs. B. Cerantola, pour ses analyses de construction de l'œuvre. Et, surtout, Corie de Boer, pour ses travaux sur ce qu'elle appelle les tissages fondamentaux. Problématique ni expressive, ni organique, ni symbolique, métaphorique ou gestuelle. Simplement analyse serrée des éléments signifiants de la couture sur coton. Cette couture n'étant le véhicule de rien d'autre que d'elle-même. Signifié/signifiant se confondent.

A Lausanne, cette année, pas de vague; juste un léger clapotis. Souhaitons que dans deux ans ce ne soit pas le calme plat.

Marie FRÉCHETTE et Patrick MOERELL

# ART-ACTUALITÉ

## CHAPITRE HERMAN ABRAMOWITZ D'HADASSAH

La vente à l'enchère organisée par le Chapitre Herman Abramowitz d'Hadassah revient fidèlement chaque année, en novembre, depuis dix-neuf ans. On connaît les préoccupations éducatives charitables et artistiques du Chapitre qui constituent un atout important de notre vie communautaire.

En tant que groupe, le Chapitre participe avec régularité à une aventure de soutien de l'artiste qui a été génératrice de conceptions nouvelles.

Il cherche à mettre en valeur diverses tendances et, d'année en année, on a pu noter que le caractère professionnel des choix s'est précisé. La collection d'œuvres réunies en 1975 était d'excellente qualité. Cinquante-sept œuvres ont été présentées: des peintures, des gravures et des sculptures. Marcelle Ferron a reçu le premier prix, offert par la Banque Royale du Canada. Cette initiative, faite dans un climat d'amitié et de coopération, a éveillé de nouveaux publics à l'art et donné le goût de la collection. Mmes Herbert Myers et Norman Rill étaient coprésidentes de cette vente.

## HYPERMARCHÉ DE L'ART

Il fallait y penser . . . et disposer de moyens prodigieux pour réaliser un projet aussi ambitieux. Une galerie d'un type nouveau ouvrait ses portes, au début juin, à Paris: Artcurial, 9, avenue Matignon, création du Groupe L'Oréal. Le contexte physique est impressionnant: 2500 mètres carrés d'espace, plus une extension ultérieure de 500. L'intérieur du bâtiment, un ancien hôtel particulier, de style néo-classique, a été entièrement rénové suivant les canons de l'esthétique du Bauhaus (rigueur des lignes, sobriété des matériaux), le mobilier de Mies van der Rohe, en sus.

Au rez-de-chaussée, une galerie marchande comprend une librairie d'art de 4000 volumes, une salle de revues d'art internationales, des espaces réservés aux affiches et aux lithographies, en plus d'objets-sculptures d'artistes (Dali, Takis, Arman, Berrocal, Bezombes) qu'Artcurial édite à grand tirage à un prix modéré. Un hall d'entrée de type agora et un escalier circulaire donnent accès aux salles d'exposition de peintures, de sculptures et de tapisseries du premier étage. En peinture, secteur le plus important, Artcurial propose deux orientations: les maîtres consacrés de l'art moderne (Bonnard, Braque, Dali, Riopelle, Poliakoff), et des contemporains tributaires de l'École de Paris (Genis, Limouse, Miailhe, Sabouraud, Piaubert, Dumitresco) sous toutes ses formes (figurative, abstraite et surréaliste). On s'est même permis un espace neutre qui vaut en soi le déplacement: une reconstitution du Salon de musique de Wassily Kandinsky, murales commandées par Mies van der Rohe pour l'Exposition Internationale d'Architecture de Berlin, en 1931.

On a donc tout prévu pour faire de cette galerie «d'une foisonnante complexité» un véritable «Centre d'art plastique contemporain», formule qu'Artcurial utilise en sous-titre. Bien sûr, on vise à attirer et former de nouveaux collectionneurs (les cadres et les membres des professions libérales qui se chiffrent par plus d'un million et demi), des consommateurs *non avertis,* qui trouveront ici «l'envie de s'initier à l'art contemporain».

En pleine période d'inflation, on ne s'attendait nullement à un tel miracle, version marchande et complémentaire du futur Centre Beaubourg. Il sera intéressant de suivre de près l'évolution d'Artcurial, qui répond au besoin de relier le créateur au public.

R.R.

25