Document généré le 15 juil. 2025 14:36

Vie des arts

Vie des arts

Expositions

Volume 23, numéro 93, hiver 1978–1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/54787ac

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

(1978). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, *23*(93), 74–83.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MONTRÉAL

LEWITT ET STELLA: DEUX AMÉRICAINS DANS LA MÉTROPOLE

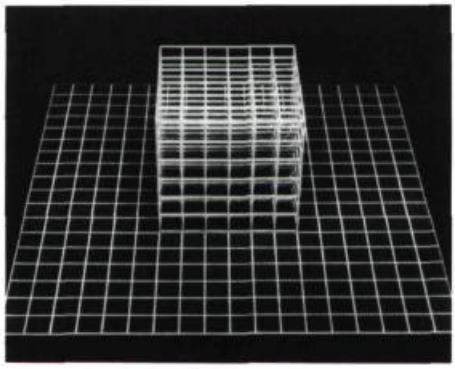
Ayez pitié de nous, de nous qui endurons cette querelle sans fin entre l'ordre et l'aventure. (Guillaume Apollinaire[1])

L'automne artistique à Montréal célèbre deux grands noms de l'art américain contemporain, Sol Lewitt et Frank Stella dont les expositions se tiennent respectivement au Musée d'Art Contemporain[2] et au Musée des Beaux-Arts[3]. Des raisons historiques nous portent à rapprocher ces deux artistes consacrés sur la scène artistique américaine dans la deuxième moitié des années soixante, au moment du triomphe de l'art minimal. Au premier abord, pourtant, les deux œuvres paraissent se repousser formellement. Sol Lewitt offre une production qui va de la stricte planéité des dessins à la construction libre dans l'espace, tandis que l'œuvre de Stella tient de la peinture et du bas-relief. La clarté d'une stricte géométrie et d'une économie de couleurs domine chez Lewitt alors que les tableaux-reliefs de Stella sont discordants par l'irrégularité des formes, le contraste des textures et le bariolage de la palette. Si le premier suggère de superficielles références au classicisme, c'est le baroque, voire le rococo que l'on évoque devant le deuxième. L'extension même des deux expositions favorise les points de divergences: pour Lewitt, il s'agit d'une rétrospective des œuvres produites entre 1962 et 1977; pour Stella, il s'agit uniquement de sa production depuis 1970.

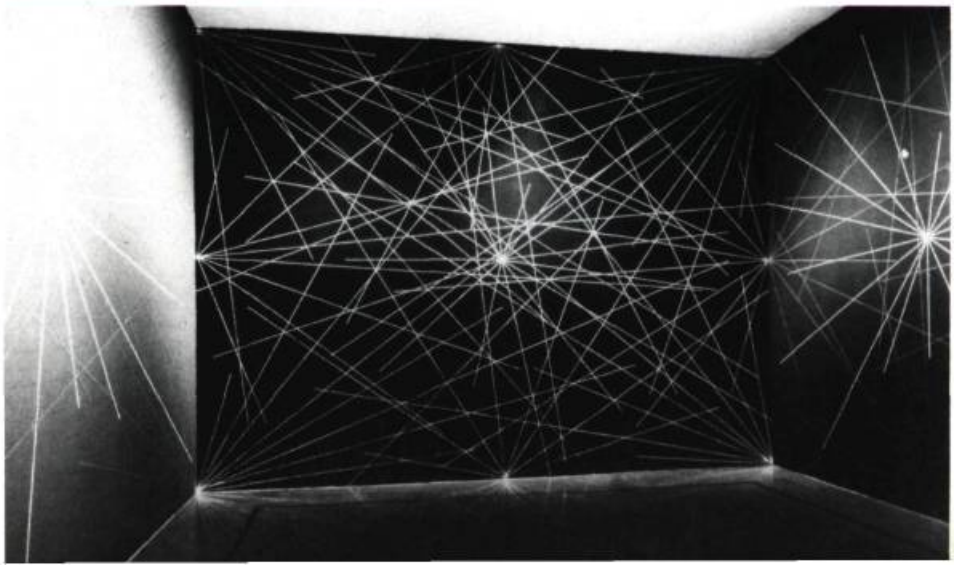
Au-delà de leurs disparités, toutefois, les deux œuvres manifestent une problématique commune, qui témoigne du caractère hautement réflexif de l'art américain des dernières décennies et qui manifeste tout particulièrement la crise de passage de la Post-Painterly Abstraction à l'art minimal puis à l'art conceptuel. On trouve chez les deux artistes, inscrite dans le développement temporel de l'œuvre comme dans ses tensions internes, une oscillation entre la logique a priori du système et l'incertitude féconde de l'expérience.

Stella s'illustre, dans les années soixante, comme l'un des champions de la position formaliste en peinture. Ses larges toiles aux profils irréguliers qu'épouse la répétition d'un même motif de bandes, sa touche de plus en plus neutralisée, ses surfaces saturées de pigments métalliques en font le prototype de la théorie greenbergienne sur la spécificité du tableau comme planéité. La fin de l'illusionnisme ramène la recherche du sens à la pure picturalité. «Ce que vous voyez est ce que vous voyez.» Déjà, pourtant, l'œuvre de l'artiste se dérobe à l'analyse. Alors que d'aucuns l'admirent comme une proposition radicale de peinture en déconstruction, d'autres la considèrent d'abord comme un objet: la dépendance de la structure interne par rapport à la forme du support reporte l'attention sur ce dernier que Stella maintient à l'épaisseur des bandes. Le tableau n'est plus une surface organisée, il devient une boîte fixée au mur, un maillon de la nouvelle dynastie des constructions minimales. Les *polygones irréguliers* de 1966 apportent une nouvelle contradiction à cette lecture par le retour d'un certain illusionnisme: les bandes peintes ne sont pas strictement déduites du cadre, les grandes formes qui s'interpénètrent donnent parfois l'impression de se tordre ou de basculer dans l'espace. Dans la série des *protractors*, des entrelacs de bandes ajoutent leur effet de superposition comme source d'un illusionnisme nouveau. Enfin, c'est le scandale des grandes séries de peintures-reliefs qui, depuis 1970, dominent la production de l'artiste. Les collages sur toile, sur bois, puis sur carton à plans inclinés réalisés sous le thème du *Village polonais*, semblent aux antipodes des propositions unitaires des années soixante. La multiplicité et l'irrégularité des formes et des contours de même que la variété des textures (feutre, papier, toile, aggloméré, masonite, contre-plaqué, . . .) sont les indices plastiques d'une division plus profonde encore qui écartèle Stella entre la modernité et la récapitulation historique. Alors que chaque forme du tableau se matérialise littéralement dans l'espace, comme en contradiction avec l'illusionnisme peint, bien des aspects de l'œuvre semblent un abandon des conquêtes de l'art abstrait récent. Le rétablissement de la relation fond/forme et de la composition sont au coeur du problème de même que la reconstitution, par la technique du collage, d'un espace post-cubiste que l'on croyait banni de l'art après les efforts de la Post-Painterly Abstraction. Les

1. Frank STELLA
Dove of Tanna, 1977.
Technique mixte; 3 m 91 x 5,72.
Coll. M. et Mme Victor W. Ganz.
(Phot. Forth Worth Art Museum)



2. Sol LEWITT
Modular Cube/Base, 1968.
Cube: 49 cm 9 x 49,9.
Base: 2 cm 5 x 148,6 x 148,6.
New-York, Coll. privée.
(Phot. Musée d'Art Contemporain)



3. Sol LEWITT
Au centre: *Lines to points on a grid: White lines from center, sides and corners*, 1976.
Craie blanche sur mur noir; 4 m 27 x 5,71.
New-York, Whitney Museum of American Art.
A dr. et à g.: deux sections de *Three-Part wall drawing: Lines to points on a grid*, 1978.
Craie de couleur sur mur bleu (à dr.) et mur rouge (à g.); 4 m 7 x 3 m 96.
Coll. de l'artiste.
(Phot. Musée d'Art Contemporain)

deux dernières séries, la *brésilienne* et celle des *Oiseaux exotiques*, peintes sur supports d'aluminium (avec le concours d'encres sérigraphiques, de laque, de pastel gras et de magna), augmentent encore la référence historique par le retour de la gestualité. La calligraphie signifiante de l'Action Painting s'y trouve réduite au rôle de texture et confinée à une aire qui a déjà sa propre fonction structurante. C'est donc au coeur même du multiple et du contradictoire que Stella nous parle maintenant de peinture. C'est encore d'elle qu'il s'agit, en effet, à travers les éléments qui se réfèrent à son histoire et qui désignent, tout en le contrariant, avec une conscience critique, son pouvoir d'illusion.

La contradiction domine aussi l'œuvre de Sol Lewitt, bien qu'elle se situe à un autre niveau, dans la distance qui sépare la conception de l'œuvre de sa réalisation. Rien de plus clair et de plus constant, semble-t-il, que l'adoption par l'artiste de formes géométriques de base, avec une préférence pour la régularité et la neutralité du cube. Rien de plus explicite que le développement d'une sérialité simple qui se vérifie dans plusieurs codes rattachés à une même œuvre: diagrammes sur papier, constructions dans l'espace, dessins muraux, textes d'instructions, autant de langages visant à l'actualisation d'une même idée. Car, de l'avis même de Lewitt, le concept est l'aspect le plus important de l'œuvre et les différents moyens de transmission visent à le rendre plus intelligible. Les matériaux utilisés par l'artiste, qu'il s'agisse du trait à la mine de crayon ou de la structure modulaire ajourée peinte en blanc, visent, par un souci de précision combiné à une apparence de légèreté, à traduire le caractère intangible de la pensée.

Là s'arrêtent les certitudes, cependant. Une fois concrétisée dans l'espace du spectateur, l'œuvre de Lewitt engendre des réactions beaucoup plus difficiles à cerner. Les uns demeurent fascinés par l'apparition d'une sorte de beauté classique qui serait la traduction d'une appréhension rationnelle du monde. D'autres ressentent au contraire l'angoisse devant ces formes répétitives jusqu'à la manie, qui redessinent sans fin des motifs de grilles ou de cages, qui camouflent des secrets dans des boîtes ou qui enserrent le spectateur dans leur envahissante résille. Le caractère obsessif de ce travail se réfère plutôt à une dérision de la logique, à un système dans lequel la pensée n'aurait de prise sur le monde que dans l'instant fragmenté de l'expérience.

Dans le cas de Stella comme dans celui de Lewitt, le contact avec une œuvre au caractère excessif et parodique agit comme déclencheur de la pensée critique qui se projette sur l'art comme système de signification et, par ricochet, sur la signification de l'expérience humaine telle qu'elle est révélée par une perception qui fait retour sur elle-même.

1. Cité par P. Leider dans le catalogue *Stella since 1970*. The Forth Worth Art Museum, 1978, p. 99.
2. Du 7 septembre au 22 octobre 1978.
3. Du 9 novembre au 10 décembre 1978.

Nicole DUBREUIL-BLONDIN

URIEL, HIÉRATISME ET MONUMENTALITÉ

Pourquoi un garçon de seize ans choisit-il ce pseudonyme insolite et séduisant: Uriel? Lui-même y attache ingénument la futilité des faits avec lesquels on vit en toute intimité. Les suggestions du hasard, la troublante sonorité du nom et les fascinations plus secrètes de ce qui s'impose lentement de l'intérieur exercèrent sur lui l'insigne privilège de leurs sortilèges. Assurément, il était depuis toujours attentif à la voix des anges qui bruissait en lui. Et ce n'est qu'à ceux qui savent les écouter que les anges disent leur nom.

Uriel est l'un d'eux: un ange dont le nom signifie «le feu de Dieu», que divers livres de la Bible associent aux flammes et à la lumière, et que Milton décrit comme le Prince du Soleil (*Paradise Lost*, III). Rarement pseudonyme fut plus heureux. Quelle matière, mieux que le bronze, porte l'empreinte du feu! Et le soleil si manifestement présent parmi les symboles distribués à la surface des reliefs!

Né François-Olivier Beaulieu, Uriel appartient à l'une de ces familles où les choses de l'art sont des réalités quotidiennes largement partagées. Si favorable qu'il puisse être, ce contexte ne pouvait qu'entretenir ce qui existait déjà. (On a vu les résultats pitoyables — à tous égards — auxquels conduisent le plus souvent les contraintes familiales sur les rejetons moyennement doués.) La liberté demeurant la condition fondamentale de l'art, elle lui fut amplement accordée. Mais elle n'est pas l'art. Elle demande à être activée par le travail et la discipline. Sa formation ne passe pas par le circuit traditionnel de l'une ou l'autre de nos principales écoles; elle est une suite d'apprentissages sporadiques dans divers ateliers, le temps de le familiariser avec les matériaux et les techniques appropriées. Il est donc permis de dire qu'Uriel est essentiellement autodidacte. D'abord, il dessine beaucoup. Le passage dans un atelier de céramique ouvre la voie aux valeurs tactiles, aux trois dimensions et à la sculpture; dès 1971, la visite d'une fonderie confirme le sens de ses recherches: de la céramique, les reliefs passeront au bronze. Si la fabrication de bijoux (depuis 1974) s'insère dans le voisinage de la sculpture, l'initiation à la gravure et la pratique de l'aquarelle offrent des avenues nouvelles à sa sensibilité.

Une exposition à la Galerie Les Deux B[1], riche de 61 œuvres s'articulant en trois grands ensembles (22 dessins, 19 aquarelles et 20 bronzes), prend déjà une petite allure de rétrospective. Plus anciens, les dessins attestent une constance au travail et un goût marqué pour la qualité de l'exécution. L'invention se cherche encore quelque peu dans ce jeu de lignes rigides et uniformes; leur austérité est surmontée lorsqu'elles acquièrent un certain rythme et s'organisent comme pour faire allusion, bien discrètement, à une architecture de science-fiction.

Autre ensemble d'une belle homogénéité, celui des aquarelles. Bien qu'elles apparaissent un peu après les reliefs, elles font contrepoint avec eux par la liberté plus grande qu'elles offraient. Leur graphisme,

4. URIEL
Transmuteur d'émanations.
Relief en bronze poli; 36 cm 8 x 27,9 x 2,5.
(Phot. A. Kilbertus)

très linéaire sur le fond neutre, dérive des dessins; certaine symétrie, la présence d'un axe vertical, la frontalité empruntent manifestement aux reliefs. L'utilisation uniforme d'une teinte sombre permet de dire qu'à toute fin pratique la couleur est absente. Les visages sont omniprésents: très schématisés, contenus dans des formes géométriques, aveugles et abstraits, ces personnages s'apparentent aux extra-terrestres par la dimension quasi philosophique concomitante à leur lointaine existence.

De beaucoup, les reliefs en bronze retiennent l'attention. Vieux préjugé en faveur des matériaux nobles? Peut-être. Pourquoi pas? L'apprentissage de la poterie (1970) avait permis le traitement des formes organiques et fluides destinées à être vues sous 360 degrés (un exemple à l'exposition), puis des personnages (1974) et surtout des textures et des reliefs. De fait, la coulée au sable des bronzes de 1977 n'est que la continuation et l'aboutissement d'une recherche amorcée depuis 1971. Ils conservent la stricte frontalité d'un tableau, et leur épaisseur compte pour très peu dans la suggestion d'un volume; leur surface s'anime de formes librement interprétées qui confèrent à plusieurs œuvres une allure vaguement *égyptienne* (porte de temple, hiéroglyphes, soleils). Rappels culturels émergeant au niveau de la conscience. L'œuvre ne se départit jamais de son hiératisme et de sa monumentalité, même si les dimensions réelles sont plus modestes; en outre, le soin apporté à la patine et au polissage renforce ce caractère. Et si Uriel a l'étoffe d'un sculpteur, il possède déjà un atout de première grandeur: l'aptitude à concevoir à une vaste échelle.

Tout cela, à vingt-quatre ans! Eh bien, bravo! C'est donc avec une sereine impatience que nous attendons la suite.

1. Tenue du 17 juin au 10 juillet 1977.

Gilles RIOUX

MICHEL MORIN ET LA TRANSPARENCE DE L'ESPACE

Au commencement . . . non. Tout a déjà commencé au moment où l'on regarde une toile de Michel Morin. Tout a déjà commencé on ne sait quand, on ne sait en quel temps, ni en quel espace imaginaires. C'est pourquoi il n'est pas trop tard. Et alors l'on regarde, projeté de plain-pied dans l'œuvre offerte et immédiatement présente, vivante, mobile, . . .

Morin s'y prend avec son public comme un écrivain ou comme un cinéaste qui, dès la première page ou la première séquence, plonge son lecteur ou son spectateur en pleine action, au milieu de personnages qu'on n'a pas pris la peine d'annoncer. Il y a des cas où les présentations sont parfois superflues.

C'est dire que les toiles de Morin, exposées le printemps dernier à la Galerie Waddington de Montréal, constituent essentiellement des parties d'espace et, mieux encore, des espaces d'espace. En effet, selon qu'on les regarde de gauche à droite (sens de la lecture latine) ou en sens inverse, on a l'impression qu'il y a un *avant* et qu'il devrait y avoir un *après*, même, et surtout, s'ils sont imaginaires. La lecture peut s'effectuer de bas en haut (ou l'inverse, encore) et alors l'*avant* (cette sorte d'espace imaginaire antérieur à ce qui est visible sur la toile) et l'*après* (l'espace qui devrait succéder à ce que l'on vient d'observer) seraient comme l'en dessus et l'en dessous des œuvres de Morin, avec toutes les connotations métaphysiques que l'on voudrait associer à ces considérations. Il y a donc quatre sens de lecture possibles des créations récentes de Michel Morin: deux sens latéraux et deux sens verticaux.

5. Michel MORIN
Peinture CXIII, 1978.
Acrylique et huile; 81 cm x 112.
(Phot. Gabor Szilasi)

Espèce d'espace

Il est bien évident et tout à fait entendu que l'artiste donne sa préférence à un espace privilégié: celui de sa toile. Son œuvre provient d'un rien, d'un néant — la toile blanche, par exemple — que seule la volonté du créateur parvient à combler; et, paradoxalement, elle se dégage d'un tout (mémoire, environnement), d'un ensemble donné a priori, l'espace, comme une fenêtre peut se détacher sur une façade. Ainsi, s'il s'agit bien d'une partie d'espace, elle en est aussi une espèce particulière. Espèce d'espace qui est espace d'espace: cela ressemble à une définition de la peinture. Et, justement, la démarche de Michel Morin est fondamentalement une démarche de peintre. Il n'explore que les deux dimensions de la toile. En somme, il propose une lecture d'un espace qui est un espace *essentiellement* pictural qui s'obstine à n'être et à ne demeurer qu'un espace à deux dimensions et à deux dimensions seulement.

Morin se risque d'abord au jeu de la fausse (ou plutôt de la feinte) continuité avec quelque espace antérieur à *son* espace. Il fait comme s'il y avait un espace donné (et ordonné) et, en toute modestie, il le prolonge. Soit. On s'attendrait alors à découvrir ensuite un jeu avec la profondeur. Eh bien! non. On s'acharnerait en vain à tenter de percer ou de sonder quelque effet de perspective qui soit. On serait maigrement récompensé à analyser les effets de relief. Là n'est pas l'intérêt des compositions de Michel Morin. L'artiste a préféré tirer parti des ressources visuelles de surface. Il utilise à cette fin un artifice: la transparence. Sur ce point, la superposition de tons de la même famille de couleurs qui produit l'illusion de la transparence n'est pas due au hasard. Elle est au centre du travail de recherche et de création de Michel Morin.

Si celui-ci se *contente* de la surface (frontalité de l'espace), il s'efforce cependant d'occuper toute la surface de la toile. Ainsi, ce qui est important, c'est le *devant* (le front) de l'espace, la surface qui est l'espace de la parole, de l'expression, de l'écriture. En ce sens, l'œuvre de Michel Morin se présente en premier lieu comme un commentaire de l'espace pictural dans ce qu'il a de plus immédiat. Mais cette immédiateté est trompeuse: quelle réalité se cache derrière cette apparence première? C'est ce que visent à dégager les effets de transparence qui se révèlent comme des façons de percer les secrets de la surface.

Transparence et construction

Et la surface même, exprimée comme une interruption de l'espace, se définit à l'image de cet espace si bien qu'il n'y a pas de surprise à la percevoir elle-même interrompue. Que signifieraient autrement ces agencements de lignes discontinues, de lignes non rectilignes, ces plans dans le plan où sont répartis des espaces privilégiés — sortes d'ouvertures ou de fenêtres — dans l'espace déjà privilégié de la toile? L'artiste montre (prouve?) qu'il n'y a rien sous les larges plages de couleur qu'il étend sur la toile, qu'il n'y a rien que seulement une autre plage de couleur, — et tout est dans ce seulement — celle-ci est presque identique à celle qui la recouvre: bleu sur bleu, brun sur ocre, gris sur bleu-gris, en une sorte de glissement plus qu'en une sorte de feuilleté. A la rupture des lignes et des surfaces correspond une rupture chromatique. Ces écarts ou ces marges créent des différences d'énergie suffisantes pour libérer et justifier un mouvement latéral ou vertical, présent dans toutes les réalisations de Michel Morin.

On ne s'évade de l'espace pictural défini par Morin . . . qu'en en sortant mais à condition aussi de suivre la direction (sinon le mouvement) suggérée par l'artiste. Dans les précédentes œuvres de Morin, deux fortes colonnes verticales canalisaient de façon trop explicite un mouvement ascendant ou descendant. L'intervalle entre les colonnes servait à ménager des lucarnes de lumière ou de couleur. Cette fois, on ne retrouve ces modèles que dans trois pièces. Dans toutes les autres, seules des lignes fines et surtout discontinues et contrastées par rapport à la tonalité générale rappellent, avec plus de subtilité cependant, l'orientation amorcée, il y a quelques années.

Quant aux plans qui animent les toiles, il s'agit de carrés et de rectangles déformés; ils ont été choisis de préférence à des figures circulaires, peu adaptées aux options du peintre. Rien de plus méthodique et de plus acharné que cette volonté d'occuper la surface, rien que la surface mais toute la surface, avec ces matériaux de base que sont les carrés et les rectangles intégrés

dans tout un réseau de lignes brisées! Le paradoxe alors de ces œuvres tient peut-être principalement à ce que d'une série de ruptures (lignes, surface, couleur) naisse une construction originale.

Une réponse de peintre

Cependant l'équilibre obtenu paraît fragile, ténu, incertain. On se prend à souhaiter plus de force dans ces œuvres dont on craint qu'elles ne s'évanouissent sous le regard. On a l'impression que Michel Morin, entièrement tourné vers l'édification d'un mode d'organisation de la surface picturale, mode d'organisation intéressante et riche de nuances et de virtualités, a oublié qu'il avait encore un rôle important à assumer. Séduit sans doute par la beauté plastique que ses jeux de surface et de transparences ne manquent pas de produire, il a peut-être craint d'intervenir. Mais, après tout, des règles, surtout quand on les élabore soi-même, sont faites pour être transgressées, non? Il fallait risquer de prendre plus de libertés avec elles. Peut-on reprocher à Michel Morin d'être demeuré trop sage? Oui, sans doute. Car, enfin, il manque à ces œuvres un certain humour, une certaine fantaisie, quelques débordements au delà du cadre choisi et soigneusement délimité pour faire contrepoids à l'austérité des acryliques et des huiles, dont les plus grandes évitent de peu l'écueil de la fonction décorative.

Mais quoi qu'on dise, le langage, le style, la méthode de Michel Morin ont le grand mérite d'apporter une réponse de peintre à des problèmes de . . . peinture! Une réponse si intéressante que d'autres artistes pourraient en tirer profit. En effet, par son travail, Morin rejoint des préoccupations qui ont animé les automatistes, puis les plasticiens. Il renoue avec la problématique de la frontalité (où Jean McEwen semble être allé le plus loin) et, surtout, il ouvre la voie à une série de propositions séduisantes qui restent encore à exploiter. C'est ce qu'il y a de plus prometteur dans la série de toiles présentées à la Galerie Waddington. De ce point de vue, Michel Morin jette un pont entre les démarches fondamentalistes propres à la peinture (acte de peindre, aplats, couleurs, etc.) et les *écritures* des conceptuels (art génératif, néo-constructivisme, etc.). Et ce n'est pas le moindre de ses mérites.

Bernard LÉVY

Michel Morin est né à Montréal, le 27 octobre 1935. Il a obtenu le diplôme et le premier prix de gravure) de l'École des Beaux-Arts, en 1962. Il a aussitôt entrepris une carrière jalonnée de nombreuses expositions. Cependant, en 1974, il s'est inscrit à l'Université du Québec à Montréal pour passer un baccalauréat spécialisé en enseignement des arts plastiques.

En 1962, Michel Morin a été lauréat du Salon de la Jeune Peinture. Plus récemment, en 1974, il a montré des acryliques et des sérigraphies à la galerie de la Boutique Soleil. En 1975, la Galerie Hélène Appel, de Paris, lui a consacré une exposition particulière; la même année, il a pris part à deux autres expositions en France: à Avignon et à Essonne.

De retour au Québec, il a essentiellement présenté, en 1976, une exposition de dessins et d'huiles à la Galerie Saint-Denis, et, en 1977, il a pris part à une exposition intitulée *Quatre nouveaux peintres*, à la Galerie Waddington, avant que celle-ci ne l'invite, cette année, à y tenir une exposition particulière.

QUÉBEC

DÉCHETS D'ŒUVRE . . . A L'ŒUVRE/ DE SERGE MURPHY A SERGE MURPHY

Les propositions de Serge Murphy se présentent comme des «aventures poiétiques». Aussi a-t-il usé de rapports pratiques et théoriques, dont une maîtrise en poiétique, sémiotique et psychanalyse à l'Université de Vincennes, auxquelles se joignent, depuis 1973, des expositions collectives (Musée du Québec, Maison des Arts de La Sauvegarde *et* Galerie Optica) *et des expositions particulières (*Comme Galerie, Galerie de l'École des Arts Visuels de l'Université Laval, Véhicule *et* La Chambre Blanche)[1].

Jean Tourangeau – Les travaux exécutés pour ta dernière exposition à La Chambre Blanche posent différents paradoxes dont celui d'éliminer le concept de surface malgré que la répétition du même geste signale des traces et, de ce fait, forme œuvre.

Serge Murphy – A l'intérieur de l'œuvre, mon rôle ne peut être neutre ou objectif. Dois-je me dissocier ou entrer dans le discours, exclure ma part de responsabilité, ma propre coupure, en une sorte de dichotomie extérieure à moi-même?

J.T. – Un discours sur l'œuvre ou bien, à l'œuvre . . .

S.M. – Le discours devient indépendant. Il faut se souvenir de l'œuvre comme d'une chanson triste, *Valence le soir*[2]. J'ai une volonté d'intervenir sur moi; c'est la raison pour laquelle l'oeil *dimensionne* l'échelle du corps qui la fait et la regarde. Il me faut des points de ralliement entre moi, l'œuvre et l'autre à qui je la destine. Mon échelle à moi, si on la qualifie, est une miniaturisation.

J.T. – On retrouve des constantes formelles: la tige de métal cuivré posée verticalement, le ruban-cache noir émaillé posé horizontalement, les images découpées selon leur contour exact puis collées . . .

S.M. – Je désire me libérer du plus grand nombre de convergences officielles pour donner à voir le plus de divergences possibles en relation avec les mécanismes picturaux. Les rapports avec l'art actuel ne font plus appel aux données culturelles typées puisque le lien est immédiat, de personne à personne, comme si démontrer les mécanismes sous-tendait le fait d'illustrer une réalité proprement picturale. Attention! je n'illustre pas les mécanismes et je ne veux pas *survaloriser* le processus qui amène l'œuvre. La mécanique interpelle le temps, le lieu, le hasard; essayons de sortir de celle-ci pour économiser les moyens qui l'ont mise en branle, le sens, la jouissance avec . . .

J.T. – Si le point de repère n'est plus de l'ordre du donné, ne peut-on pas y voir une surdétermination du sujet dont les désirs le font intervenir, en déplaçant le moteur des appareils visuels, en donnant existence d'abord au sens . . .

S.M. – Les points de repère diffèrent pour chacun des regards. Je tends à m'écarter de tout ce qui nous cerne de façon que l'autre y sente un terrain permissif. Tout ce que je fais a une existence autonome; une fois exécuté, cela ne m'appartient plus. Je mets là, ensemble, tout ce qui me parle en utilisant le minimum d'images.

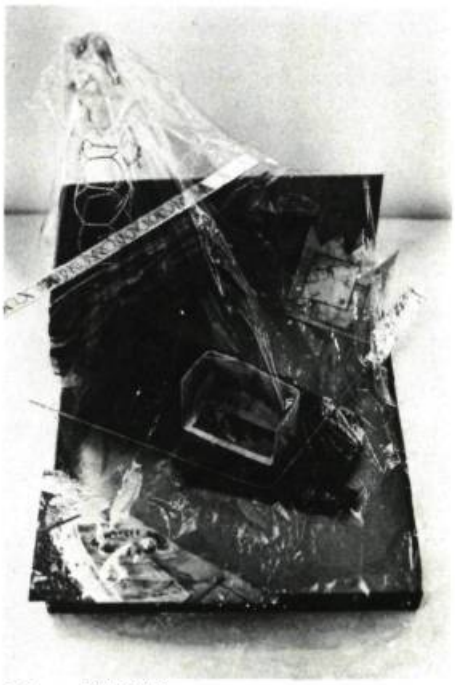
J.T. – Tu as fabriqué par ailleurs, à partir de couvercles de boîte en carton, d'autres travaux où, de nouveau, on retrouve le mur comme valeur d'appui, sauf qu'il nous est donné par l'œuvre et non par le lieu d'exposition.

S.M. – Construire un espace se fait à compter des limites du visuel et des bordures de ce que l'on entreprend personnellement. J'instaure une œuvre avec ce qui m'amène à tourner autour de ce qui m'échappe. Je ne sais quand arrive la limite; c'est dans ce sens-là que je ne suis pas responsable. Je m'associe . . . moi et l'œuvre . . . et l'autre aussi est présent car on peut et on doit se faire échec à soi-même.

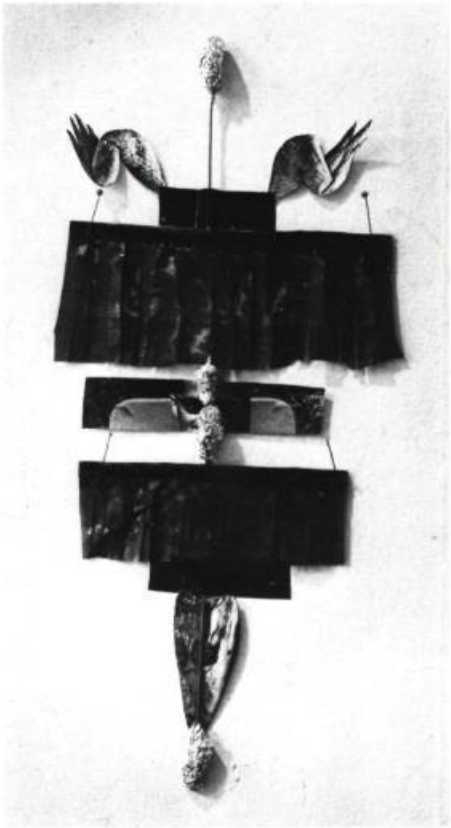
J.T. – J'associe à tes propos l'utilisation de la photographie, prise à la fois directement et dans des catalogues et des revues. La différence est explicite, la production d'un sujet par un sujet et la reproduction de ce passage, n'est-ce pas là encore un parallélisme tronqué qui nous est montré comme une activité non finie?

S.M. – Je déploie dans mon aventure tout ce qui incarne le quotidien mais, en même temps, j'y dévoile, à travers cette expérience, des gestes quotidiens. Celui qui regarde doit rencontrer ses propres désirs. On peut reconnaître le faire, le comment de l'œuvre, mais on doit y chercher, y improviser des rencontres qui ne cerneront rien d'autre que la prise directe de soi, ce qui nous incite à regarder.

J.T. – Les accumulations imageraient le parcours et les portions de réalité qui nous indiquent le lieu commun du visionnement de l'aventure picturale, les relations qu'on y attache: connotations . . .



6. Serge MURPHY
Sans titre.
Papier d'aluminium, photographie, broche à poulailler, cellophane, métal, carton, tissu; 30 cm x 20.
(Phot. Raymonde April)



7. Serge MURPHY
Sans titre, 1978.
Métal, photographie, plastique, papier aluminium, ruban-cache, épingles; 45 cm x 25.
(Phot. Raymonde April)

S.M. – L'œuvre se définit comme un lieu de tension, une présence de ce qui n'est pas. Autrement dit, l'autre retrouve en lui ce qui le recouvre, ce qui le fait résister, comme s'il avait fait lui-même l'œuvre.

J.T. – Malgré que tes travaux soient multidirectionnels et que la forme soit décentrée, il est encore question d'assemblage . . .

S.M. – On y retrouve sa propre projection, une indication de soi-même. Pour moi, parce que ces travaux ne sont pas permanents, qu'ils n'entrent pas dans le marché, je suis amené à recoller ma perte . . . Les images sont un prétexte pour édifier une atmosphère qui me représente, moi, en train de coller des morceaux de ma réalité. Je dois briser avant tout mes propres conditionnements; ce sont ces limites que je manifeste.

Jean TOURANGEAU

1. Cet article fut réalisé à partir de trois entrevues qui eurent lieu le 28 mars et les 20 et 27 juin. Nous avons voulu, Claude Arteau, Serge Murphy et moi-même, échafauder un point de rencontre provoqué par l'œuvre même de Murphy: coupure — temps distancé, 28 mars et 20 juin — et répétition — 20 et 27 juin. L'exposition à la Chambre Blanche, tenue du 13 avril au 3 mai, en porte la référence: ici, l'œil qui détermine une trajectoire, non plus comme une aventure singulière, mais plutôt comme le passage d'un échange.
2. L'exposition s'intitulait *Valence, le soir, «comme on est tendu vers la cible»*. A ce sujet, rappelons que le 28 mars, Murphy avait mentionné les noms de *Paradiso* et de *Totems et tabous*. Seul le syntagme «comme on est tendu vers la cible» fut prononcé. Je vois là, pour ma part, le lien de deux actions — discours/image —, en présentant la structure de l'œuvre à titre de chaîne.

TERREBONNE

LE SYMPOSIUM DE SCULPTURE DE 1978

L'année 1974 marquait un drôle de tournant pour la ville de Terrebonne, petite municipalité d'une douzaine de mille habitants, au nord-est de Montréal. L'île des Moulins, un petit joyau qui baigne au milieu de la rivière des Mille-Iles, au pied de Terrebonne, logeait des roulottes, habitations de nomades qui trouvaient à se sédentariser à bon compte sur un site très joli qui se détériorait. En conférant à l'Ile le statut de zone protégée, le ministre des Affaires Culturelles de l'époque, chassait la *quétainerie*, faisait maison nette et laissait la place à toutes les initiatives des citoyens.

C'est ainsi qu'à l'automne 1977, un groupe de résidents de Terrebonne tentait de convaincre les autorités municipales d'organiser un symposium de sculpture sur l'île des Moulins, un événement qui ressemblerait, par son organisation et son appel à la participation populaire, au symposium de Matane, monté en 1975[1]. Il fut donc décidé d'avoir recours aux différents gouvernements, à commencer par la municipalité qui investirait $25 000 dans l'opération. Ensuite, le Ministère des Affaires Culturelles, vivement intéressé par le projet qui entre pour ainsi dire dans le cadre d'une décentralisation des activités artistiques et d'une participation des citoyens, donna une subvention de $40 000. Enfin, pour ne pas demeurer en reste, le Conseil des Arts y alla de $10 000. Il fut également décidé que l'événement prendrait place au coeur de l'été, du 24 juin au 30 juillet.

En février, le comité organisateur du Symposium, déjà bien structuré, invitait les sculpteurs à présenter projets, devis, etc. Il reçut plus de 300 demandes de renseignements, et 85 artistes soumirent des maquettes. Après qu'un expert eût été appelé à éliminer les projets présentant des dangers pour la sécurité des enfants, surtout, ou susceptibles de ne pas pouvoir être exécutés conformément au budget établi, le nombre de projets fut réduit à 65. Un jury ramena à 25 le nombre de maquettes parmi lesquelles 7 devaient être retenues par le grand public. Exposées dans un centre commercial de Terrebonne pendant deux semaines, en mai, les maquettes firent l'objet d'un vote populaire. L'art et la démocratie se donnaient la main. On a enregistré au delà de 6000 votes et, excellente initiative, les écoles ont envoyé tous les enfants voir l'exposition et voter. Les maquettes retenues furent celles d'André Geoffroy, de Jacques Huet, de Richard Klode, de Robert Nepveu, de Gilles Payette, de Denis Poirier et de Robert Saucier.

Donc, le 24 juin, tout le monde se retrouva dans l'île des Moulins pour l'inauguration d'un symposium qui devait démarrer lentement à cause, principalement, de difficultés d'approvisionnement en matériaux. Mais déjà, durant la première semaine de juillet, les structures commençaient à suggérer des formes. Sur le chantier, devant chacune des œuvres, on avait, de plus, pris soin de coller, sur un panneau de bois, une photo de la maquette, les coordonnées de l'œuvre et celles de l'artiste, de manière que le visiteur sache exactement de quoi il s'agissait.

TROIS-RIVIÈRES

L'ÉLAN UNIVERSITAIRE

Le dynamisme que peut susciter la vie artistique dans le milieu universitaire a été démontré avec brio, en avril dernier, à Trois-Rivières, à l'occasion de l'exposition des finissants du Module des arts plastiques de l'Université du Québec.

De plus en plus, ce genre de manifestation, véritable constat de travail, suscite l'enthousiasme et fournit des renseignements sur ce qui est acquis, sur ce qui se développe. Des influences? On en trouve naturellement. Le sillage du professeur est encore proche, ses références culturelles affleurent à travers les jeunes œuvres; c'est parfois heureux et, d'autres fois, ce l'est beaucoup moins, mais déjà on repère les tempéraments les plus forts, qui volent de leurs propres ailes.

Si nous avons choisi de souligner l'expérience de Trois-Rivières, alors qu'il y a eu dans le réseau universitaire plusieurs expériences analogues, c'est que celle-ci présentait un caractère particulier, plutôt inhabituel. Dans un esprit de véritable célébration, la ville entière, par le biais de ses galeries d'art, s'est associée à la manifestation du campus de l'Université. Ce qui permettait de faire, dans la même soirée, une tournée d'expositions en sept volets différents: le Pavillon Tessier, le Pavillon Boulet, la Galerie Cambuz' Art, la Galerie Hébert Gaudreau, la Galerie Image, le Café de l'Octave et le Centre commercial de Trois-Rivières ouest, d'être ainsi confronté aux différentes tendances et modes d'expression et d'apprécier d'ingénieuses initiatives, comme l'environnement sonore de la Galerie Image.

Au delà de l'effervescence de cette soirée de vernissage, se profilait l'image d'un secteur qui cherche à approfondir la notion de l'art dans ses différents visages contemporains et qui s'apprête à donner sa propre contribution au vaste réservoir de signes et de symboles qui se constitue un peu partout dans le monde et n'a d'autre but que de nous rallier à la notion de notre condition humaine.

A. P.

8. Sculpture en verre de Guy Loyer.
(Phot. Service Audiovisuel de l'U.Q.T.R.)

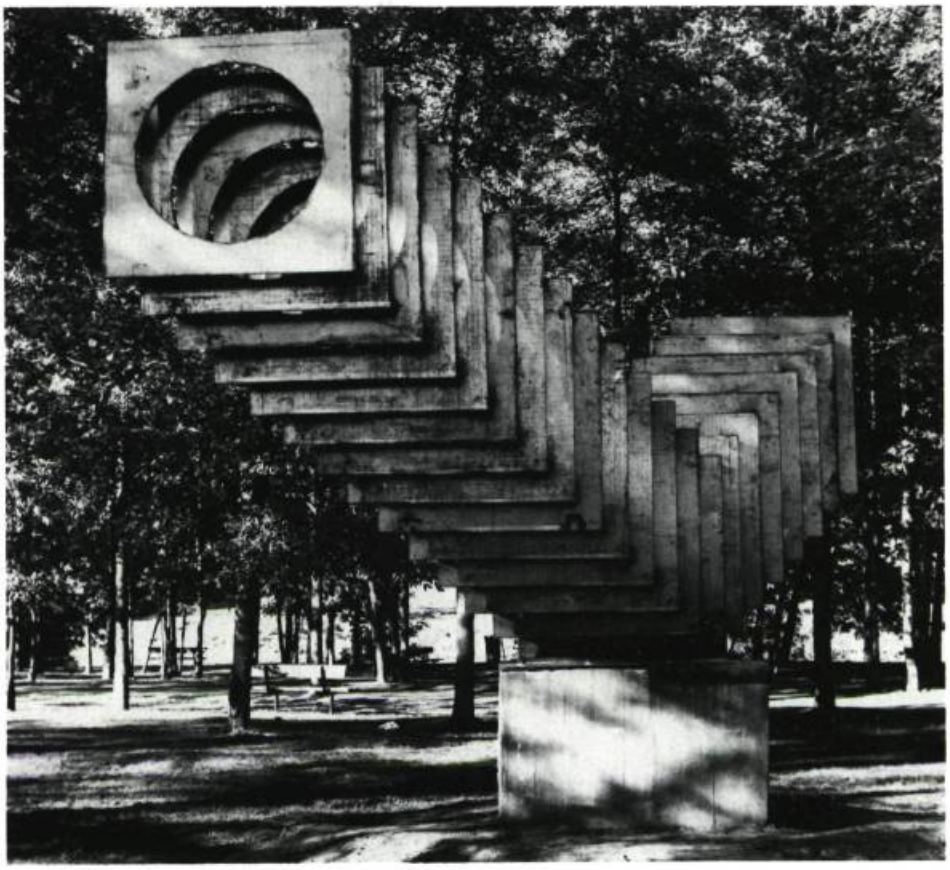
Et puis, jour après jour, les sculptures prenaient forme sous le regard des passants et de visiteurs venus de partout. Elles s'édifiaient, pièce par pièce, sur un chantier bruyant et actif des petites heures du matin jusque tard dans la nuit. La chaleur de juillet rendait à peu près impossible le travail dans l'après-midi, davantage propice à la sieste.

Enfin, une à une, chacune des œuvres fut déménagée à l'aide de grues jusqu'à l'emplacement qui lui était assigné. Le résultat: un mariage de l'œuvre et de l'environnement, une intégration parfaitement réussie où la sculpture ne rivalise pas avec les arbres et les espaces verts, mais marque une halte, une station dans le parcours du visiteur.

Jean-Claude LEBLOND

9

10



1. Cf. Guy Robert, *Le Symposium de sculpture de 1975 à Matane*, dans *Vie des Arts*, Vol. XX, No 81, p. 38-41.

9. Gilles PAYETTE
Fontaine.
Béton.

10. Richard KLODE
Sans titre.
Acier Cortène.

POVUNGNITUK

11. SHEEGUAPIK
Loutre et oiseau.
Ivoire.

LA TRADITION INUIT

Une exposition de sculptures et de gravures, organisée par la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec, s'est ouverte à Povungnituk, au début de septembre.

La plupart des vingt-cinq sculptures, en stéatite et en ivoire, sont l'œuvre d'artistes de Povungnituk dont certains ont acquis une réputation internationale. Outre les sculptures et les gravures, l'exposition comportait des jeux traditionnels d'un intérêt ethnographique remarquable. Objets et sculptures faisaient partie de la collection du Ministère des Affaires Culturelles, alors que les gravures appartiennent à la Fédération des Coopératives.

C'est à la demande des représentants de cette Fédération, qui regroupe onze coopératives locales exercant des activités économiques et culturelles importantes pour la vie de ces communautés, que l'exposition s'est tenue à Povungnituk. A cette occasion, de nombreux sculpteurs du village ont pu ainsi reprendre contact avec des œuvres exécutées il y a quelques années et qui représentent une étape-clef dans l'évolution de la sculpture inuit.

Présent à l'inauguration de cette exposition, le Ministre des Affaires Culturelles, M. Denis Vaugeois, a réitéré l'intention de son ministère de participer aux efforts des coopératives pour rapatrier le patrimoine inuit disséminé à travers le Québec. Les possibilités de conserver sur place les pièces exposées ont été envisagées. Ce voyage de deux jours en terre esquimaude a permis au ministre et aux représentants des coopératives d'aborder des projets précis concernant le retour des données ethnographiques et historiques entreposées dans les centres de recherche et les universités du Sud. Ce retour constitue pour les Inuit et les Amérindiens l'un des fondements de leur propre prise en charge culturelle. Un des autres projets proposés par les Inuit leur permettrait de recueillir eux-mêmes les témoignages oraux des anciens sur les techniques et les traditions ancestrales.

Le ministre et les Inuit ont aussi discuté du problème de la diffusion des informations culturelles visant à revaloriser le savoir traditionnel dans les groupements inuit du Nouveau-Québec.

Ces rencontres, qui avaient pour but l'établissement de contacts permanents avec la communauté inuit de façon à rendre plus facile la circulation des idées entre le Nord et le Sud, se sont avérées satisfaisantes de part et d'autre.

M. Pierre-Léon Tétreault et M. René Derouin, respectivement président et directeur du Conseil Québécois de la Gravure, accompagnaient M. Vaugeois et ont invité leurs collègues inuit à une rencontre de graveurs québécois. Lors de cette rencontre, prévue pour 1980, un bilan de cette forme d'expression sera dressé. Ils ont aussi invité les graveurs inuit à une biennale de la gravure, un projet prévu pour 1981.

René VIAU

TORONTO

UNE PRÉSENCE FRANÇAISE

La Chasse-Galerie de Toronto vient d'inaugurer une nouvelle boutique d'art au 204 de la rue St. George. Elle est située au coeur du vieux Toronto, en plein campus de l'Université, dans une belle maison historique, et elle est devenue le Canada français pour les amateurs d'œuvres d'art aux couleurs du Québec et de l'Ontario français. Madame Pauline McGibbon, Lieutenant-gouverneur de l'Ontario et patron d'honneur, a présidé à l'inauguration de la galerie et lui a souhaité longue vie. Cette galerie d'un genre nouveau, apporte à Toronto la culture vivante du Canada français. Culture en devenir que les Franco-Ontariens ont un pressant besoin de sentir, de toucher et de vivre afin de rester eux-mêmes et, surtout, afin de voir naître chez eux l'expression d'une culture qui s'exprime dans leurs mots, à leur façon, à leur mesure.

Jeanne Belleau, peintre du Québec, et Jean-Claude Bergeron, graveur d'Ottawa, ont respectivement inauguré la galerie et La Trouvaille, galerie dans la galerie, où graveurs, aquarellistes, potiers, émailleurs et autres artistes et artisans trouveront un cadre plus approprié que la boutique.

L'exposition de Jeanne Belleau est un éclatement de couleurs et de grands espaces. C'est aussi un humour pétillant teinté d'un charme unique qui a fait de l'exposition une gerbe gorgée de lumière et de clarté où l'abstraction rejoint le réel et l'exprime presque en éclat de rire. Jeanne Belleau est si vraie que les lumières d'une galerie l'encombrent et si humaine que ses tableaux égaient toute la maison.

Jean-Claude Bergeron pose le problème de l'heure. Sérigraphie en bleu, blanc, rouge, il marie les fleurs de lys et la feuille d'érable en se posant des questions: Canada, utopie, symbole, dilemme, minorité, sujétion, réciprocité, souveraineté, impasse. Le dictionnaire ne semble pas l'aider, et les visiteurs de la galerie, des anglophones aux francophones, semblent vouloir éviter le sujet. Ils passent en silence et font semblant de ne rien voir.

La Chasse-Galerie a repris sa place dans le cadre de la vie artistique de Toronto. Elle veut s'y inscrire dans le quotidien et être une présence vivante qui illustre l'actualité artistique et culturelle. Elle attend et invite les artistes et les artisans du Canada français tout entier dans sa grande maison qui vibre de chansons et bourdonne d'activité; ateliers d'art, café des arts, concerts classiques, théâtre, poésie, librairie, *Liquidou*, un groupe folklorique, chansonniers, films. La Chasse-Galerie est une grande famille où tous les créateurs de langue française ont rendez-vous.

Micheline SAINT-CYR

PARIS

LES UTOPIES NE SONT JAMAIS GRATUITES

Kazimir Malévitch, né en 1878 près de Kiev, est mort à Leningrad, en 1935. Jusqu'en 1913, il fait partie de la jeune avant-garde russe qui, au début de ce siècle, se souvenant de la peinture des icônes et de l'art des paysans, avait développé un style expressionniste très particulier et passionnant. Ouvert aux influences venant de l'Europe de l'Ouest, on reçoit pourtant, à partir de 1910, avec enthousiasme, les nouvelles idées du cubisme français et du futurisme italien. Des dessins de Malévitch de 1912 montrent la division et recomposition de l'objet peint caractéristique du cubisme, mais moins pour en analyser la fonction ou pour multiplier, dans un procès très dense, les intersections des plans, des volumes et des lignes, comme le faisaient Braque et Picasso, que pour équilibrer et peser les formes et les poids, ce qui indique déjà le développement ultérieur de son abstraction géométrique révolutionnaire. Anticipation aussi dans les couleurs fascinantes de ses tableaux cubistes de paysans, où elles prêtent aux figures et aux objets une forme de cylindres vides et une existence apparemment sans lourdeur.

La grande rétrospective de Malévitch au Centre Beaubourg est l'événement du printemps 1978. Malévitch, l'inconnu, l'initiateur spirituel, le mystique, la «fureur iconoclaste», comme le nommaient les critiques des dernières années, est maintenant d'actualité.

Tout comme Mondrian, Kandinsky, les Delaunay, Kupka et aussi Picabia dans les années 1910-1914, Malévitch, de son côté, découvre la possibilité de s'exprimer dans un langage pictural purement géométrique, qu'il présente, en 1915, pour la première fois, à l'occasion de l'exposition 0.10, à Petrograd, sous le nom de peinture *suprématiste*: un grand carré noir sur fond blanc, huit rectangles rouges, répartis librement et en parfait équilibre sur une surface vide, des lignes, des cercles ou des croix qui s'étendent sur la toile en une diagonale dynamique. «La peinture est dépassée», avait écrit Malévitch par rapport à l'art traditionnel. La lecture de sa nouvelle écriture spatiale ne devait plus être limitée par la simple reconnaissance d'un monde extérieur dans son apparence, mais promettre au regardeur l'appréhension des lois plus profondes de la nature. Elle devait provoquer une impression de plénitude et de dynamisme dans un moment d'arrêt et de calme. Mais le tableau le plus surprenant, même aujourd'hui, lorsqu'on le voit pour la première fois, demeure celui du *Carré blanc sur fond blanc*. Point de départ de toutes les théories, écrits ou peintures postérieures sur le vide et la monochromie.

Le néant fera de nombreuses apparitions dans l'art du 20e siècle, dans la *Composition du silence* de John Cage, comme dans la boîte vide *Intuition* de Josef Beuys. En 1957, Yves Klein scandalise Paris avec l'exposition d'une salle entièrement vide, remplie uniquement de la prétendue sensibilité de l'immatériel. A la suite, il transforme tout ce qui l'intéresse en pur bleu et nie, à sa manière un peu charlatanesque, la nécessité de la peinture. Manzoni surprend en même temps avec des tableaux achromes, composés de petits morceaux de toile blanche. Fontana ouvre ses œuvres monochromes à travers des incisions courageuses dans la surface vers un vide et une profondeur illusionniste. Le Groupe Zero part de cette impression de silence d'une peinture blanche pour se rapprocher de sa dématérialisation et travaille principalement avec les reflets, les ombres, le blanc comme miroir, qui rejette et absorbe la lumière de l'environnement.

Mais le problème du vide existait déjà avant Malévitch; pour la peinture monochrome, par contre, il n'y a peut-être pas d'autre point de référence dans l'art européen que ce tableau au carré blanc sur fond blanc de 1918. C'est le tableau clef pour toute une génération de l'école américaine: pour Barnett Newman, Rothko, Ad Reinhardt, l'expressivité et la présence d'une couleur seront le mieux délivrées sur une surface où la forme, le dessin et le geste subjectif du peintre sont devenus moins importants.

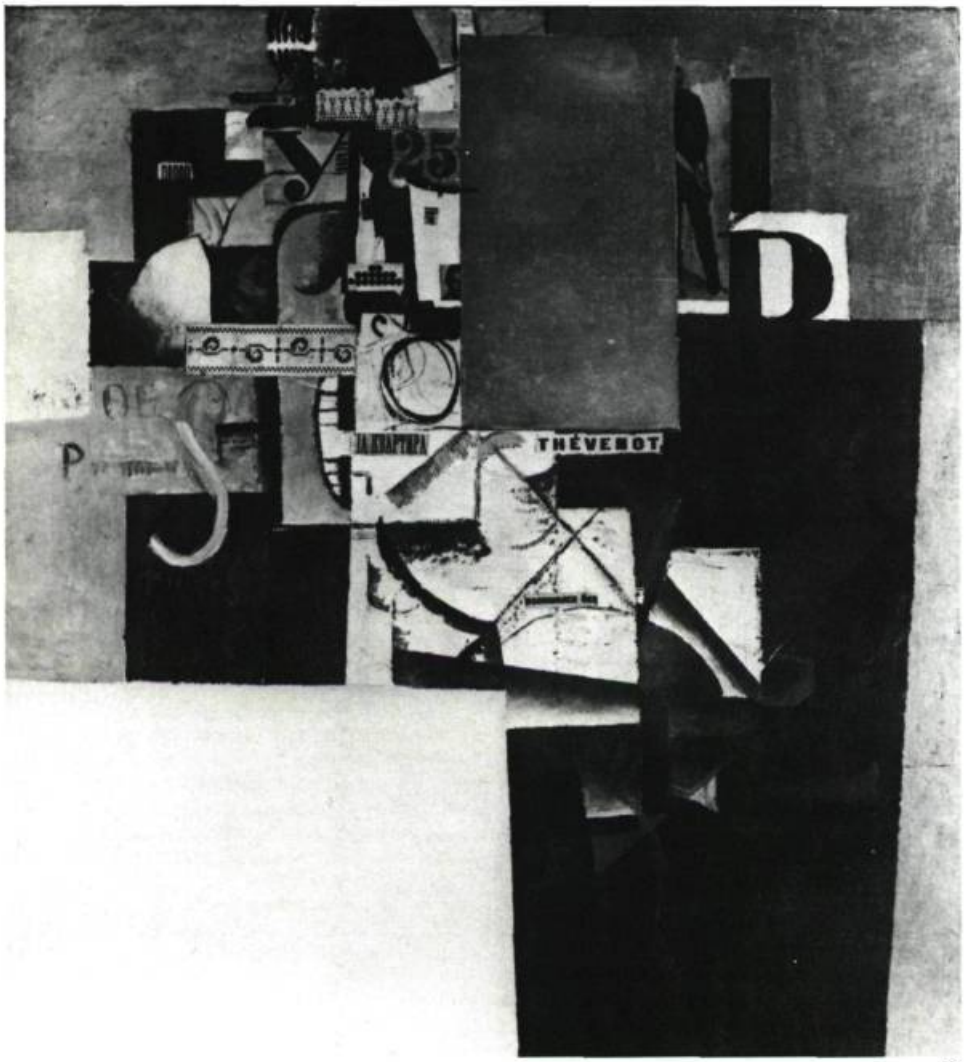
Newman produit, depuis environ 1948, une peinture monochrome de dimensions énormes, où la réflexion sur l'objet de l'art demeure exclue pour permettre l'expérience du sublime. «Nous sommes en train de réaffirmer le désir naturel de l'homme pour ce qui touche à nos rapports avec les émotions absolues,» dit-il. Le sublime est le lieu de la métaphysique et contraire à la beauté naturelle, comme celle de la géométrie.

Ad Reinhardt échange la croix blanche sur fond blanc de Malévitch contre ses bandes croisées en noir sur noir dans la série de ses *tableaux ultimes*, qui traduisent le sentiment de l'absence des choses et des êtres et mettant en évidence son affirmation de l'abolition de la dialectique. «Pas de couleurs, dit Reinhardt, «la couleur rend aveugle.» La peinture noire lui semble le seul art possible, pur, sans passions, hors du temps, éternel, immuable et toujours présent.

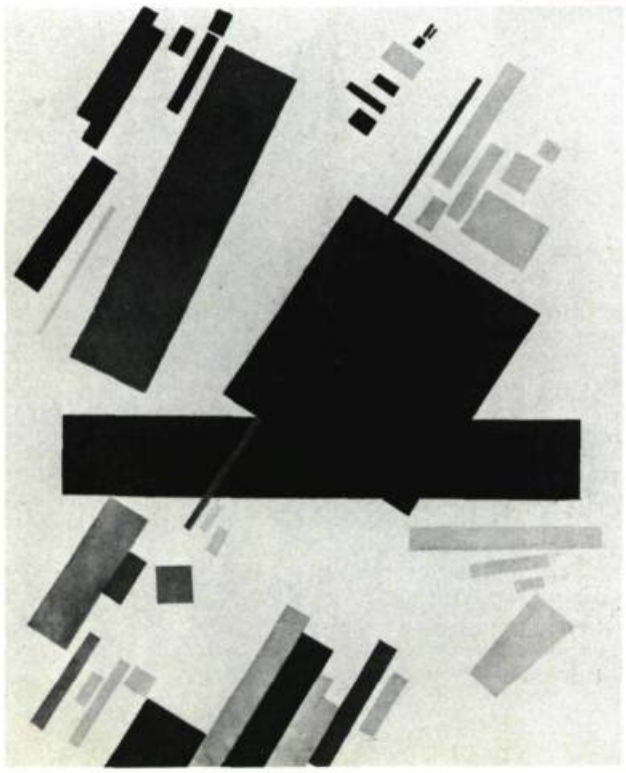
Rothko, en revanche, fait un art très expressif et subjectif: il peint, à partir de 1968, des toiles de plus en plus sombres et dépouillées, mais ses couleurs dégagent une extrême intensité lumineuse et elles vibrent et rayonnent. Les toiles de Rothko sont des *drames*, où il fait sentir la présence de la mort et de la solitude.

A part les différences évidentes entre ces peintres et Malévitch, on n'hésite pas à comparer leur conception de la peinture en général. C'est le même objet de contemplation, que Malévitch avait notamment placé, en 1915, tout en haut, dans le coin de la salle d'exposition, comme une icône.

Et toutes ces notions du suprême, du sublime, de l'intuition, d'un tableau ultime, qui nous ont servi ici pour définir les recherches et les affirmations de ces peintres, témoignent de la conception d'un art qui se comprend comme médium, sinon apte à visualiser un message, un fait historique, une réalité en forme anecdotique, au moins



12



13

prêt à communiquer des pensées, des expériences ou des utopies qui se nourrissent de la métaphysique.

Dès 1915 et le début du Suprématisme, cette tendance de Malévitch pour la philosophie a passionnément été critiquée. Tatlin lui reproche d'être antimatérialiste. Rodtchenko désapprouve son irrationalisme cosmique et émotionnel et montre, en 1919, à l'occasion de la Xe exposition de l'État même, un tableau polémique, sur lequel figurait un cercle noir sur fond noir. Bien que Malévitch se mette entièrement à la disposition du mouvement révolutionnaire, *bien qu'il enseigne dans les nouvelles écoles* de Vitebsk, de Moscou et de Leningrad, ses amis l'accusent d'être un mystique de l'*art pur*. Naum Gabo proclame l'art constructiviste, les plus radicaux exigent le productivisme, un art composé d'éléments constructifs, basé sur les inventions formelles de Malévitch, car la société nouvelle réclamait une nouvelle expression plastique mais en opposition à ses rêveries, car il fallait immédiatement bâtir le socialisme. Or, lorsqu'en Union Soviétique, au cours des années vingt, la peinture abstraite est remplacée par la renaissance officiellement manipulée de la peinture réaliste, le constructivisme émigre dans l'Europe de l'Ouest, où son optimisme à l'égard des sciences modernes et de la technique tombe sur un sol bien préparé, pendant que les excursions utopistes d'un Malévitch seront bientôt oubliées.

Soixante-dix œuvres de Malévitch ont été exposées, en 1927, à Berlin. Rappelé d'urgence de son voyage en Allemagne, il doit y laisser tous ces tableaux et ne les reverra plus jamais. D'abord, ils sont cachés pour les sauver de la saisie par les Nazis; plus tard, une partie est vendue à des collectionneurs particuliers, mais la plupart aboutissent *dans la collection du Stedelijk Museum* d'Amsterdam. Malévitch, pourtant, mourra en 1935 en les croyant définitivement perdus. La fin de sa vie fut marquée par l'isolation; sa peinture n'était plus souhaitée, et les toiles naturalistes du début des années trente révèlent une attitude brisée et des tentations plutôt maladroites de continuer à travailler.

Pendant ce temps, le Constructivisme se répand un peut partout en Europe et en Amérique, dans le Bauhaus, dans l'œuvre de Moholy-Nagy et de Naum Gabo, dans l'art concret zürichois, dans les travaux des Anglais Nicholson, Hepworth et Calder. Il engendre les mouvements du Op Art, du Cinétisme, les recherches du Groupe GRAV de Paris, l'art programmé, l'esthétique de l'information, en Allemagne, le Hard Edge et le Minimalisme, en Amérique.

Ce sont les minimalistes qui découvrent leur préférence pour la figure *économique* de Malévitch. Mais, en opposition à l'abstraction expressionniste, ils la rendent dis-

12. Kazimir MALÉVITCH
Femme à la colonne d'affiches, 1914.
Huile sur toile et collage; 71 cm x 64.
Amsterdam, Musée Stedelijk.

13. *Peinture suprématiste*, 1916.

tante, froide et dé-signifiée. Ils inventent une écriture tautologique: la forme se suffit à elle-même.

En France, se manifestent ensuite dans les années 70, un fort penchant vers un art toujours plus éloigné de tout illusionnisme, le goût pour un code pictural de plus en plus dépouillé, un anti-littéralisme qui se refuse à toute sorte d'idée ou de contenu venus de l'extérieur du tableau, traduit par une pratique picturale qui exclut toute forme consciemment dessinée.

Le carré noir de Malévitch semble alors le modèle d'une forme extrêmement réduite, bientôt désindividualisée et transformée dans le fond même de toute peinture matérialiste et non idéologique. Un matérialisme qui s'écrit simplement comme un «discours d'apparition et de disparition» de la couleur sur la surface neutre. Cette écriture est entendue comme celle de l'inconscient, qui ne laisse que de faibles traces sur une surface vierge, pas assez chargée pour avoir un *signifié*.

Il s'agit donc là d'un art qui, d'un côté, interdit toute spéculation idéologique, mais qui, de l'autre côté, ayant perdu tout contenu, est complètement dépourvu de sa portée culturelle et de la mission qui lui avait toujours été donnée par la société. Sa nécessité et sa fonction sont remises en question par cette nouvelle recherche d'une neutralité sécurisante.

Pour cette tendance, le constructivisme ressemble plutôt à un monstre utopique, issu d'une confiance profonde, mais trompée dans les sciences, car nous avons dû apprendre que le progrès technologique pouvait détruire le monde. Or, les effets négatifs de la technologie ont remis faussement en cause le mouvement constructiviste tout entier. On dit maintenant que c'était un matérialisme rationnel, qui avait épousé les mythes du «culte de prolétariat.» En fait, il était né dans l'euphorie de la révolution russe et de la volonté de changer le monde: il a bien une base historique et objective.

Mais, quelle est la base du refus de ce «rationalisme mythique»? Serait-ce la pure sympathie pour les théories de Freud et de Lacan? Ou plutôt la déperdition de l'utopie et le signe de la peur de communiquer avec les autres, consécutive à la déception produite par des rêves non réalisés (il suffit de voir la résignation, ou disons, au moins, les précautions hypersensibles montrées aujourd'hui par les représentants de la nouvelle philosophie).

Quoi qu'il en soit, la coïncidence de ce désir répandu de neutralité et de la redécouverte de Malévitch, après presque 50 ans, est frappante. Ce n'est peut-être qu'un regard mélancolique en arrière, comme cela est devenu à la mode. Mais ce serait un Malévitch mal compris, si on voulait faire passer ses théories de la *pureté* de la peinture pour une invitation au non-engagement et le renouveau d'un art pour l'art. Il faut concéder que les utopies ne sont jamais gratuites, que les mythes nous sauvent de l'engourdissement dans les formalismes et que la peinture géométrique de Malévitch fut une ouverture vers une multitude d'innovations importantes.

Marie Luise SYRING

PEINTURES RUPESTRES DU BRÉSIL

D'une élégance ancienne, attestant à la fois une très longue et envoûtante histoire ainsi qu'une étonnante contemporanéité, quelques peintures rupestres font l'objet d'une exposition de l'Ambassade du Brésil[1]. La finesse et, surtout, la beauté de ces peintures, semblable à une danse, est d'une clarté et d'une évidence rapide, d'une vérité immédiate, réelle, qu'on saisit d'emblée.

Douze relevés en grandeur nature et en couleur, la majorité en provenance de la Lapa do Dragão — un des sites considérés parmi les plus remarquables de la région de Montalvania, au Nord de l'État de Minas Geräis — nous parlent d'un regard aigu jeté sur ce qu'il y a d'élémentaire, d'un regard comblé d'une force et d'une vibration poétique qui interroge et comprend au même temps le monde environnant qu'il regarde et exprime. Réalisés in situ, en 1977, par la mission archéologique franco-brésilienne RCP 394 (Équipe de Recherche Coopérative sur Programme) du CNRS, ces douze relevés, qui constituent à peine une partie du travail effectué l'année dernière, englobent une diversité thématique où des figurations tantôt réalistes, tantôt schématiques, soit anthropomorphes aux sexes exagérés, soit zoomorphes: oiseaux, poissons, tatous, lézards, singes, jaguars, frôlent parfois l'abstraction pour arriver enfin à la disparition du corps dans la sensuelle géométrie de la pierre où celui-ci s'inscrit en tant que signe ou quasi-signe. Une telle trajectoire plastique met en évidence la dynamique créatrice de cette civilisation dont on aimera connaître dans l'avenir l'unité de sa pluralité culturelle et de son tempérament. Élaborées avec des colorants minéraux sur la partie supérieure des parois des grottes, souvent d'accès difficile, obligeant la construction d'échafaudages et d'échelles de fortune, ces peintures rupestres — quelques-unes, de la fouille de Lapa Vermelha, recouvertes par des niveaux archéologiques de 3800 ans B.P. (Before Present), sont d'une ancienneté évaluée aux environs de 4000 ans —, offrent une riche étendue picturale. Chez elles, on peut repérer, dès que l'œil s'y attarde, un goût accentué pour les jaunes et les ocres allant du clair au brun foncé. De même, le noir est assez utilisé dans la région de Montalvania, ceci par rapport au blanc qui assume de temps en temps des tonalités grises, tandis que d'autres peintures de ce même lieu donnent à voir la présence d'un beau rose évanoui.

Selon le professeur Pierre Colombel, membre de la mission archéologique franco-brésilienne chargée d'étudier ce vaste patrimoine artistique de peintures et de gravures, antérieures et postérieures à l'arrivée des Portugais au Brésil (1500), «si la valeur symbolique attribuée aux couleurs par différents groupes ethniques a dû, dans certains cas, orienter un choix préférentiel dans la réalisation des peintures, la présence de pigments colorés à proximité des sites ornés s'est probablement avérée déterminante dans ces choix». Ceci dit, l'environnement semble, par contre, ne pas avoir été trop décisif dans la distribution géographique des sites ornés, trouvables non seulement sur le littoral mais aussi à l'intérieur du pays, dans les zones de la catinga, par exemple, du cerrado, sans oublier celles de la forêt tropicale et équatoriale. Il y a à

14. Fragments de peintures rupestres de Lapa do Dragao (État de Minas Gerais).

cela une explication: c'est que pour ces artistes nomades du deuxième et du troisième millénaires avant notre ère et de l'époque actuelle, le support où inscrire *leurs créations les a sûrement préoccupés* davantage que le milieu bioclimatique. Autrement dit, ils ont, avant tout, porté attention aux surfaces des rochers susceptibles d'être peints ou gravés. Les sites relevés par l'inventaire actuel se trouvent dans 15 États, en attendant le résultat des recherches entreprises pour tout l'ensemble du territoire brésilien, c'est-à-dire, pour ses 21 États.

«Dans l'État de Minas Gerãis, dit le professeur Colombel, notre équipe travaille depuis plusieurs années sur deux zones principales: la région calcaire de Lagoa Santa, riche d'un passé archéologique rendu célèbre par les travaux de Lund et de A. Laming-Emperaire, où plus d'une quinzaine de sites sont en cours d'étude, et la région de Montalvania», où plus de soixante-dix stations ont été déjà recensées. C'est dans celle-ci, au milieu d'une forêt sèche, où les *fazendeiros* (*éleveurs de boeufs*) exploitent le terrain, qu'ont été faites les découvertes les plus extraordinaires de peintures et gravures qui indiquent un passage du formel à l'informel non iconique et témoigne de la dialectique d'un système embrassant une loi d'oppositions complémentaires jalonnée par des périodes intermédiaires.

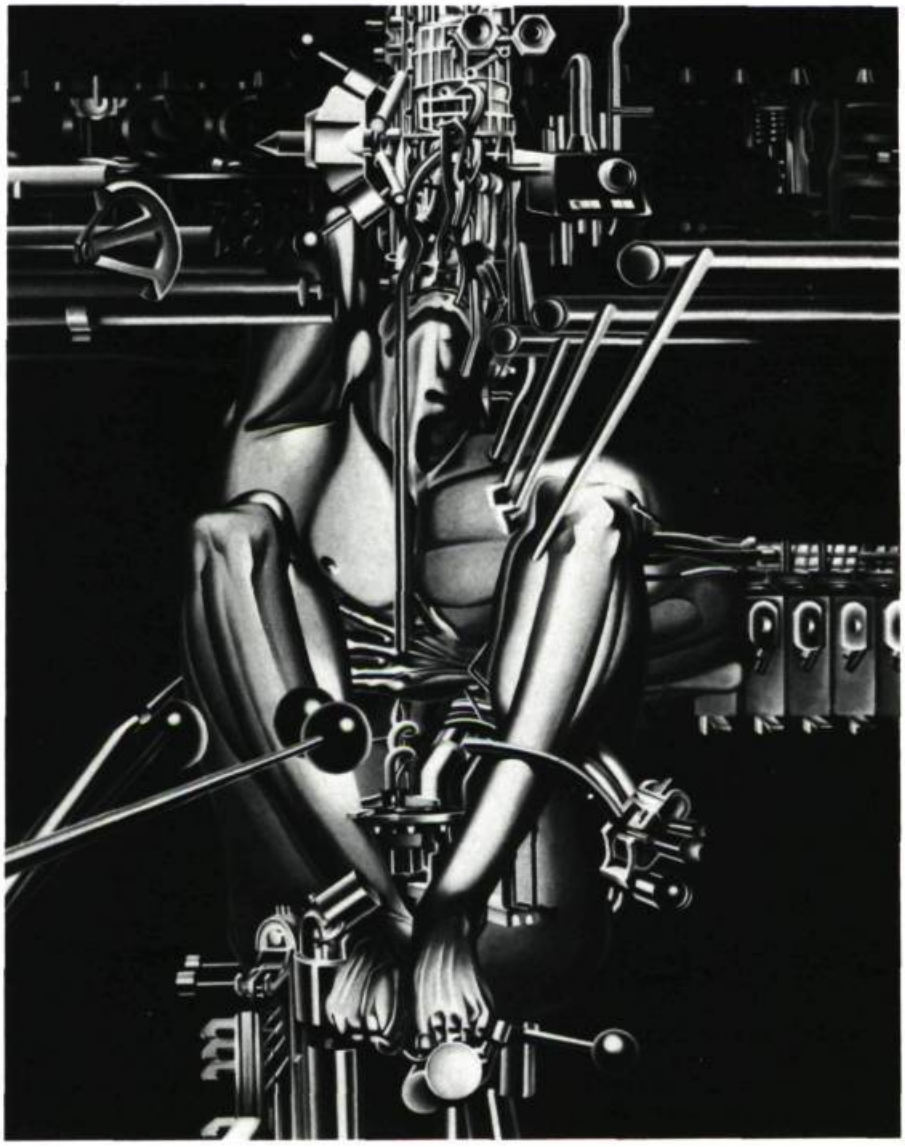
«Si certains sujets sont isolés ou juxtaposés sur les parois, explique le professeur Colombel, on observe de très nombreuses superpositions de figures. Superpositions dont l'analyse permet, dans certains cas, d'établir une première chronologie relative des représentations, d'étudier, dans le temps et dans l'espace, la succession de différents styles que l'on définit en fonction de plusieurs critères: les techniques d'exécution, de traitement, de construction des figures, leur proportions et dimensions, les conventions artistiques de perspectives et de représentations . . .» Par ailleurs, il nous apprend que «tous ces sites, dont la plupart dominent un petit lac temporaire ou un ancien fond de lac, ont en commun d'être sous abris rocheux naturels ou à flanc de *falaise, parfois en grottes plus ou moins* profondes, les gravures se trouvant toujours dans les zones éclairées par la lumière du jour, les peintures, très rarement, sur les parois obscures des grottes».

Art magique, beau, expressif et sans orgueil. Les premières découvertes datent de 1834 et sont dues au voyageur français Jean-Baptiste Debret qui a inclus dans son livre, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, deux planches de dessins réalisés par lui-même de gravures découvertes en Amazonie lors de son voyage avec la Mission Artistique Française de 1816, invitée au Brésil par le roi du Portugal.

Quelle que soit la signification que donnent les spécialistes à cet art rupestre, il postule avant tout un niveau sensible d'appréhension de la réalité ontologique. C'est tout un monde qu'il nous donne à voir au delà du visible.

1. A la Galerie Debret de Paris.

Gilberto CAVALCANTI



REDONDANCE ET SCIENCE-FICTION

J'avais rencontré à Milan un jeune peintre argentin, Raul Heredia, dont l'œuvre se caractérisait par une violence expressionniste dans le courant de l'actuel renouveau de la peinture réaliste. Morbide, *cette peinture présente des personnages éclatés dans un monde épouvantable, déshumanisé totalement.* Je retrouve à peu près les mêmes futiles caractéristiques chez Francisco Melo, peintre lui aussi, sud-américain, brésilien. Ses personnages, anthropomorphes tout au plus, n'en finissent pas d'illustrer les conditionnements de l'individu par la machine, ne tarissent plus de décrire et de contempler, dans une attitude qui frise le masochisme, les possibles séquelles d'une technologie contre nature.

Le concept est évident: la dénonciation absolument très forte et sans compromis. Mais voilà, un tel spectacle laisse aussi indifférent qu'un Vietnamien abattu par un GI en pleine télévision. C'est que l'escalade de la terreur et de la violence sature rapidement n'importe quel individu normal. Dommage que les peintres, ceux de cette génération, s'accrochent à ces dénonciations comme si leur intervention pouvait encore être de quelque utilité pour un spectateur parfaitement au courant des *méfaits technologiques.*

Il y a une certaine facilité à utiliser un tel thème, déjà bien éculé. Voilà plus de dix ans, Edmund Alleyn en arrivait aux mêmes constats devant l'individu menacé. Mais ne se contentant plus de l'illustrer, il en était venu à représenter le cerveau humain comme un parfait ordinateur, relié qu'il était à un système de lumières, etc. Toutes les choses ayant une fin, même les pires, ces travaux de Melo devraient en principe durer le temps d'une frustration, à moins de rencontrer les goûts mondains d'un public blasé.

J.-C. L.

15. *L'Hommachine: Post-atomicum*, 1978.
Huile sur toile.
Galerie L'Oeil de Bœuf, Paris, 1978.