

Expositions

Volume 26, numéro 105, hiver 1981–1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54495ac>

[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

(1981). Compte rendu de [Expositions]. *Vie des arts*, 26(105), 65–72.



LE PLANCHER A LA PAROLE

A l'Aquatinte, on présente volontiers des expositions qui ont des allures didactiques, et l'ensemble d'œuvres de Denyse Gérin, regroupées sous le titre *Mémoire au ras du sol*¹, tenait entre autres un discours de cette nature. En effet, non seulement les «photographismes» de l'artiste gardaient la trace des différentes étapes du processus de fabrication de l'œuvre, mais ils étaient accompagnés des photographies non retouchées — et très belles — de Claire Meunier qui en constituent le point de départ et aussi des vrais objets qui en sont les *personnages* principaux. Cette juxtaposition de divers aspects de la réalité nous faisait pénétrer d'emblée dans la problématique de Denyse Gérin.

Mémoire au ras du sol raconte les adieux d'un créateur au . . . plancher de

son atelier, marqué d'une double histoire: celle, *inconnue*, de tous les événements qui ont eu lieu dans le vieil immeuble où se trouve l'atelier et celle, relativement mieux connue, des œuvres qui y ont été exécutées au cours des dernières années. Et on peut penser que la réunion, dans les photographismes, de la photographie — élément vérifiable et plus rassurant — et de l'*aventure* picturale recoupe plastiquement la dualité des marques du vieux plancher, plus signifiant, de ce fait, que le vieux mur lézardé ou encore les nuages à partir desquels les surréalistes interrogeaient leur désir.

Une fois reconnu ce *site* très connoté, Denyse Gérin s'ingénie, par un travail proprement plastique à réconcilier la photographie et le pastel, le réel et l'imaginaire. La disposition de la photographie sur la surface devient l'équivalent du premier

1. Denyse GERIN. *Auto-portrait, No 1*. Photographisme. (Phot. Claire Meunier)

coup de crayon qui détermine le mouvement de l'œuvre, comme il arrive que celle-ci revienne doter la photographie de qualités picturales. L'ensemble de l'exposition laissait deviner des tensions intéressantes entre les contraintes et les libertés qu'implique ce type d'écriture, notamment dans les œuvres qui utilisent diversement le même motif photographié.

D'autre part, certaines images, plus anecdotiques, avaient beau subvertir la représentation en jouant avec l'échelle des objets photographiés, les photographismes discouraient surtout efficacement sur la futilité de la distinction entre figuration et non-figuration. En effet, l'*écriture* de Denyse Gérin s'appropriait d'un même mouvement des objets aussi *encombrants* qu'un soulier ou un escabeau et des formes en apparence non référentielles, situant les uns et les autres dans une sorte de *no man's land* plastique où ne comptaient plus que des rapports formels entre un grand et un petit rectangle.

Bref, cette série d'œuvres de Denyse Gérin apparaît comme la plus personnelle et la plus significative d'une artiste qui travaille en solitaire depuis une vingtaine d'années et qui commence à peine à montrer son travail. Désormais, nous en suivrons l'évolution très attentivement.

1. Présentées du 1er avril au 2 mai 1981.

Gilles DAIGNEAULT

DEUX SIÈCLES D'INNOVATIONS

De tout temps, l'homme s'est abrité pour se protéger des éléments de la nature et des dangers qui le guettaient. Pendant des siècles, il s'est contenté de s'asseoir et de se coucher par terre. En effet, des recherches archéologiques ont démontré l'absence de meubles à l'Âge de la pierre et à l'Âge du fer. Ce n'est qu'avec la civilisation égyptienne qu'apparaissent les premiers meubles — sièges, tabourets et lits — qui constituent alors un symbole de rang social. «Le mobilier de l'Égypte pharaonique atteignit un degré de raffinement qui demeura inégalé dans l'Antiquité jusqu'à l'apogée de la Rome Impériale¹». Au Moyen âge et à la Renaissance, le mobilier est souvent grossier et assemblé de façon rudimentaire et les «inventaires révèlent le nombre étonnamment restreint des pièces de mobilier dans les plus grandes demeures²». Ce n'est qu'à la fin du 18^e siècle qu'on voit apparaître des meubles très simples dans les maisons des classes moins privilégiées. Le mobilier se compose alors de tables en bois rond, de tabourets, de matelas et de coffres. La nécessité étant la mère de l'invention, les types de meubles connurent des variantes au fur et à mesure que les besoins se faisaient sentir.

La nature du matériau dans la fabrication des meubles est étroitement liée à leur évolution. Pendant des siècles, l'homme n'eut d'autres ressources que les matières premières pour réaliser les composantes

2. Frank Lloyd WRIGHT
Fauteuil, 1936.
(Phot. Helga Studio)



de son mobilier. C'est ainsi que jusqu'à la Révolution industrielle, le bois a été l'unique matériau. Le meuble du riche se distinguait de celui du pauvre par la préciosité plus ou moins grande de son bois et par sa facture: artisanale c'est-à-dire de la main d'un menuisier ou d'un ébéniste, ou domestique. Le perfectionnement des outils est un facteur très important. Au siècle dernier, l'apparition de matériaux nouveaux — métal, fibres synthétiques, auxquels s'ajoutera, au 20^e siècle, toute la gamme des matières plastiques — a permis de mettre au point de nouvelles techniques. Ces techniques — contre-plaqué, bois lamellé, ployé à la vapeur ou par trempage, métal et plastique coulés, moulés, ressorts à spirales — ont favorisé la production de meubles résistants, plus légers, moins coûteux et facilement transportables, qui répondent au mode de vie d'aujourd'hui. C'est également au siècle dernier qu'est née la notion de confort qui est devenue vite un facteur déterminant de réussite dans le domaine du meuble. Ce confort est rendu possible grâce aux matériaux nouveaux et aux progrès technologiques qui permettent aussi d'obtenir des formes inédites révolutionnaires. Les designers du 20^e siècle conçoivent leurs meubles comme

des sculptures. Formes et fonctions sont étroitement liées et adaptées à une architecture nouvelle qui, elle aussi, a évolué au même rythme.

Au début du 19^e siècle, presque tous les meubles nord-américains sont fabriqués par des artisans. Moins de cent ans plus tard, ils sont produits en série, dans les manufactures, et seule la finition est exécutée à la main. Grâce à la Révolution industrielle, les meubles deviennent accessibles à l'ensemble de la population, à un prix abordable. Des machines à vapeur de même que l'apparition de matériaux nouveaux permettent d'obtenir une plus grande production avec une main-d'œuvre réduite. Grâce au développement des réseaux ferroviaires et des voies navigables, les manufacturiers voient la mise en marché de leurs produits s'accroître à l'échelle nationale, puis internationale, au détriment des petits artisans qui sont anéantis par cette concurrence.

Dès 1896, des catalogues sont distribués gratuitement dans les régions rurales par des firmes comme Sears, Roebuck ou Eaton. Pendant longtemps, l'industrie du meuble est concentrée dans les grands centres: New-York, Cincinnati, Grand Rapids, aux Etats-Unis, et Montréal, Qué-

bec, Toronto, au Canada. Des artisans venus d'Angleterre et d'Europe continentale pour s'établir en Amérique reproduisent les modèles de ces pays. Peu à peu, ces modèles sont adaptés aux besoins nord-américains. Les manufacturiers américains se voient alors forcés de protéger leurs inventions en obtenant des brevets du U.S. Patent Office, créé en 1790, et les Canadiens feront de même. Pour obtenir ces brevets, ils doivent soumettre des devis, dessins et modèles réduits dont plusieurs figurent dans l'exposition Meubles innovateurs en Amérique qui s'est tenue au Musée des Arts Décoratifs de Montréal³. L'exposition avait pour but de faire découvrir les innovations technologiques qui ont modifié le design et la fonction du meuble de fabrication industrielle et comprenait cinq volets portant respectivement sur la technique, les matériaux, la notion de confort, de portabilité ainsi que sur les meubles à fonctions multiples.

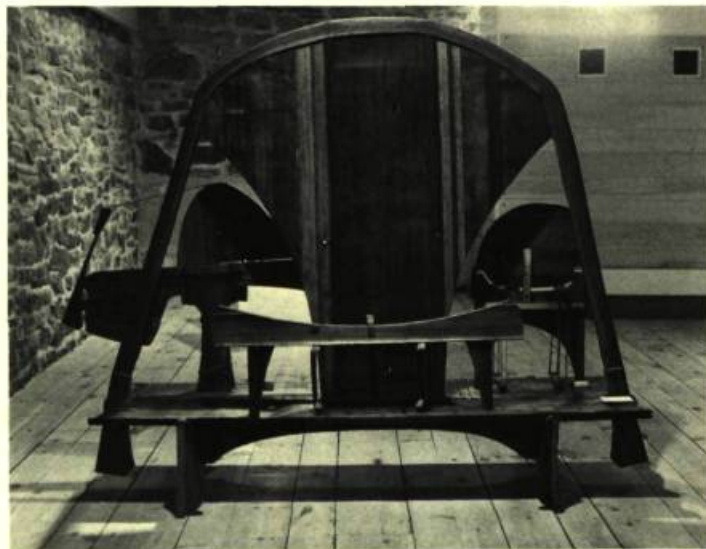
1. Harris, John R., *Grande Encyclopédie illustrée des meubles*, Paris Princesse, 1980, p. 10

2. Ibid., p. 36

3. Du 30 mai au 19 juillet 1981.

Luc d'IBERVILLE-MOREAU

QUÉBEC



3. Pier BOURGAULT
Elastique, 1980.
Bois et caoutchouc.
(Phot. Yves Martin)

CONFRONTATION 81, OU LA FONCTION SOCIALE DE L'ART

Confrontation 81¹, réalisée pour la première fois à Québec, comprenait en outre trois expositions collectives, dont deux de petits et moyens formats et une de grands formats. On s'est servi des parcs publics pour les sculptures monumentales et de deux salles situées au cœur de la ville afin de permettre au plus large public possible d'être confronté à la sculpture d'aujourd'hui.

Malgré que la manifestation semble poursuivre les objectifs des premières expositions du même type: les Confrontations de l'Association des Sculpteurs pendant les années 60, celle-ci m'apparaît moins pertinente. Même si la qualité technique des œuvres est irréprochable et si, par ailleurs, plusieurs artistes tentent de nous con-

vaincre que la qualité d'une *bonne* sculpture réside dans la possibilité qu'a l'auteur de rendre techniquement ce qu'il veut nous signifier, les *jeunes* sculpteurs datent et leurs productions récentes, davantage.

Soulignons toutefois qu'il était primordial pour la population de la ville de Québec d'être mis en face du message plastique qui s'exerce couramment chez nous, compte tenu de la méconnaissance du langage sculptural dans laquelle le public est placé. Il était tout aussi primordial pour les membres du Conseil de la Sculpture de se réunir s'ils veulent sentir l'art pratiqué par leurs pairs et les solutions qu'ils doivent apporter à leur regroupement. Le montage des expositions avait l'avantage, ce qui est plutôt rare, de nous faire découvrir les potentialités de chacune des pièces au lieu de les noyer dans un tout indissociable. Il en ressort que le visiteur prenait

conscience qu'aucune censure n'avait été exercée, ce qui est le grand intérêt d'une telle réalisation collective.

Les participants viennent de l'ensemble des régions du Québec quoique les grands centres urbains soient sur-représentés, ce qui correspond évidemment aux obligations de la réalité. En ce sens-là, l'organisation de Québec a fait montre de moins de préjugés que celle de Montréal quant aux années précédentes. On note par ailleurs une quasi égalité des productrices féminines vis-à-vis les producteurs masculins, ce qui nous laisse croire à une ouverture d'esprit à l'intérieur des réalisations collectives de sculpture, mais de fait correspond à la réalité actuelle où les productrices féminines se retrouvent en aussi grand nombre.

Cette ouverture d'esprit n'est guère rappelée au sein du discours plastique: il s'appuie sur la capacité qu'a l'auteur de trouver une matière qui convient à son habileté manuelle et dont il tirera un vocabulaire personnel quoique relié aux potentialités physiques du matériau. Aussi le métal et le bois conservent le goût qu'ont toujours gardé pour eux les artistes québécois attachés à cet *éloge de la main*, ce dont le rythme des formes et des volumes rend compte. Le désir de représenter une image reconnaissable s'accompagne, encore là, de la démonstration de la part de l'artiste de sa capacité à la rendre avec habileté. Quant aux figures non représentatives, on peut identifier deux courants: le premier désigne les forces énergétiques que la matière recèle en soi et ce par quoi le sculpteur doit passer s'il veut en montrer les constituantes telluriques, tandis que le second transforme totalement le matériau afin d'en dégager des formes pures dont le jeu des pleins et des vides dynamise l'espace ambiant.

Les intervenants qui optent pour les matières plastiques ou transparentes effectuent une démarche intermédiaire où la

sensibilité repose sur l'introduction d'un nouveau matériau. Les intervenants qui juxtaposent divers matériaux démontrent une inspiration onirique plus chargée et affirment plus volontairement qu'ils entendent démythifier la leçon des beaux-arts que la sculpture québécoise a tant de difficultés à remettre en cause. Les intervenants qui emploient la terre et ses dérivés proposent un message fondé sur ce rejet, en analysant, entre autres, les potentialités du sol où est posé l'objet. Par exemple, l'œuvre de Mokrane: si l'auteur avait assimilé davantage l'espace ambiant à ces interventions fragiles, une expérience tant tactile que conceptuelle eût été exprimée. Cette œuvre s'instaure aussi dans cette tendance où les caractéristiques molles sont contredites par un travail de la main

qui exige des gestes répétés dont le façonnement final apparaît durable.

L'idée d'exposer le tableau-sculpture de Française Girard nous convainc que les organisateurs ont conscience de l'élaboration, depuis une vingtaine d'années, d'une redécouverte des formats de l'objet puisque cette pièce n'est pas à proprement dire une sculpture, mais plutôt des reliefs agencés selon un ordre pictural sur un support bidimensionnel. Le fait d'y adjoindre deux œuvres récentes de P. Bourgault, dont les matériaux jouent sur le durable et l'éphémère, la tradition et les trouvailles quotidiennes, réaffirme le signe qu'en regroupant de telles différences de propos, une exposition collective n'apporte un questionnement qu'en fonction de la clarté de sa dialectique.

Quant aux sculptures monumentales, et ceci systématiquement, la hauteur est soulignée de façon à ce qu'elle dépasse l'échelle humaine: le sujet se sent envahi, et de manière à ce qu'un sentiment de légèreté s'objecte au poids du matériau. Seule la pièce d'Andrée Pagé s'oppose à cette convention à laquelle la sculpture québécoise monumentale nous a habitués. Elle dialectalise plutôt le lieu de son emplacement et sa fonction sociale tout en subvertissant les matériaux nobles. D'ailleurs, la Ville de Québec la fit retirer, puis replacer, craignant sans doute un second *Corridart!*

1. Je ne parlerai que de l'exposition des grands formats ainsi que de celle des petits et moyens formats qui se tenait aux Voûtes du Palais.

Jean TOURANGEAU

YVES-FRANÇOIS LANDRY ET LA MISE EN SCÈNE DE L'IMAGE

Lorsque le souci du détail dans la mise en scène de l'image s'inscrit dans la démarche d'un artiste-peintre, l'hypersensibilité du réalisme et de l'imaginaire se trace une trajectoire à la fois unitaire et extrême dans l'œuvre en perpétuelle recherche. C'est ainsi qu'Yves-François Landry voue sa vie à son art depuis une dizaine d'années, pour ne retenir que l'essentiel des êtres et des choses. Son exigence au travail et sa persévérance ont été déjà reconnues dans la région de Québec, et sa dernière exposition, à L'Atelier du Vieux-Lévis, le démontra par sa présentation de 23 œuvres dont 12 pastels, 1 dessin et 10 peintures à huile¹.

Né en 1952 à Saint-Narcisse, près de Rimouski, Yves-François Landry reçut une formation en histoire de l'art à l'Université Laval et en beaux-arts à L'Atelier Sylvia Araya de Québec. Depuis, il a été professeur d'arts plastiques au Secondaire, à l'Éducation des adultes de la C.E.C.Q. et aux Activités socio-culturelles de la Ville de Lévis. Depuis 1980, il anime, avec l'artiste peintre Sylvie Ruel, des ateliers de dessin et peinture à L'Atelier du Vieux-Lévis.

De 1972 à 1978, Landry a présenté ses œuvres au public dans des expositions de groupe tenues dans la région québécoise. En 1978, il exposa avec Marie-Lucie Gosselin, à la Maison Louise-Carrier, à Lévis, et, en 1979, en compagnie, cette fois, de Sylvie Ruel, à L'Atelier du Vieux-Lévis.

Parmi les œuvres suspendues aux cimaises, les pastels offraient à l'œil la suavité minutieuse du détail dans des scènes de genre comme *Quelques outils de couture* et quelques pommes dodues *D'un rouge vif croquant*. La mise en place des objets répondait au besoin de l'artiste de ne retenir que l'essentiel afin de différencier les grandes choses des petites. D'aspect différent, les paysages du terroir évoquaient un retour au naturalisme par la légèreté et la fraîcheur de la verdure. Je ne citerai que les tableaux dont les titres suffisent à eux seuls à représenter l'atmosphère calme et champêtre de la nature; il s'agit de *Retour d'une promenade dans Bellechasse*, *En bordure du fleuve*, *Matinée de juillet*, *De*

volupté envoûtante et d'autres. De la dernière œuvre citée, je retiens la perspective symétrique des peupliers majestueux, permettant un maximum de profondeur réfléchie dans l'eau tranquille. Dans la troisième série de pastels, un tableau plus introspectif intitulé *Voiles roses* laissait percevoir au regardeur une brève séquence d'angoisse vécue par l'artiste, en la transposant dans l'imaginaire, et non pas pour l'éviter: deux voiliers de chiffon rose sur une mer aux lignes nerveuses et modulées oscillant entre ciel et terre. Bref, les pastels, dans l'ensemble, offraient à l'œil de l'observateur les mêmes constances: des ciels de voiles légers, l'eau tranquille dans sa profondeur transparente, la douceur des lichens et des mousses frisées du feuillage, le duvet des herbes, etc.

Comme transition, Landry présentait au public un dessin: le portrait de Claude Monet, d'après une photo de S. Guitry. Le regard du peintre, d'une fixité presque insaisissable, plongeait dans le secret du rêve, d'où un bain de lumière indéfinissable. Les lignes méticuleuses du veston et du chapeau, les ombres du visage et la tache claire de la barbe imposante rendaient avec fidélité une image de ce personnage célèbre.

Quant aux huiles, elles présentaient différents effets plastiques. Les couleurs pures, par exemple, transcendaient l'évolution de la lumière, partant de l'hyperréalisme pour se poser momentanément dans l'imaginaire romantique et aboutir enfin dans l'univers féérique de l'enfance. Dans les scènes de genre, la mise en scène du décor résultait de la disposition des objets complices entre eux; les tableaux intitulés *Livres d'images*, *Bouteille*, *bottines et chaussettes* et d'autres sont des exemples qui illustrent le réalisme méticuleux du peintre. Patiemment et sûrement amorcé, l'hyperréalisme se raffinaient dans les paysages d'hiver: *Fantaisie hivernale* recréait la texture du mur de pierre et le pointillisme stylisé de la neige; *L'Arrière-cour de l'atelier* intégrait le silence immobile à l'écoute du givre, d'où le paroxysme de la transparence — associable à la photographie — à travers la croûte patinée, les branches paralysées de glace, le ciel immensément pur équilibrant la rigueur du froid sur la brique crispée, la source de

lumière jumelée au silence. A ce stade, le visiteur ne pouvait plus échapper à cette vérité. Deux tableaux ont particulièrement retenu mon attention: *Prélude pour un violon bleu* et *Oasis*. Dans le premier, l'imaginaire romantique empruntait de l'irréel au surréalisme; la mise en place courtisait l'émotion théâtrale; pour l'œil, nulle difficulté à transposer le tableau en im-



4. Yves-François LANDRY
L'arrière-cour de l'atelier.
Huile sur toile.

mense toile de fond de scène dans des tons bleus et roses sur lequel se détache un violon à l'archet brisé posé à l'avant-plan, debout contre des flots agités. Dans *Oasis*, le peintre a disposé une zone décloisonnée de l'imaginaire, un lieu indéniable au paradis terrestre, où se voient une végétation stylisée, des roches en laine d'acier, des nuages de mousses vertes, des voiliers attirés par les chutes d'un bleu azur, des nénuphars en forme de cloche et un enfant rêveur au chapeau de paille devant son panier de pommes, le tout envoûtant de sensualité. Les couleurs primaires pures et leur lumière abondante empie-

taient sur le rationnel; sereinement, l'administrateur du tableau était émotivement transporté par la féerie. En commentant son œuvre, le peintre me confia: «J'ai vécu cette toile avec les yeux d'un enfant»². Aucun doute, il a atteint son but ultime: transmettre l'émerveillement en l'illustrant avec passion.

Somme toute, quelques constantes plastiques se dégagent de l'exposition d'Yves-François Landry. Qu'ils s'agisse des pas-

tels, du dessin et des huiles, il a le don de jouer avec les objets du quotidien, de les disposer à la façon d'un orchestrateur qui invente sa mise en scène et réussit à créer de grands événements logés entre l'hyperréalisme et l'imaginaire féérique. Cet itinéraire retrace ainsi la démarche du peintre: une composition rigoureuse orientée vers la recherche des atmosphères hypersensibles; la lumière obtenue par les couleurs pures.

Évidemment, Landry a compris que le talent ne suffit pas pour créer; la ténacité au travail et l'isolement nécessaire sont l'unique voie pour s'éloigner de la fragilité de l'œuvre. Confiant, il s'y est engagé, laissant devant lui une carrière fort prometteuse, hors de toute facilité.

1. Du 7 au 23 novembre 1980.

2. Propos d'Yves-François Landry lors d'une interview.

Luc CHAREST

TORONTO



LES MAÎTRES ALLEMANDS DU 19^e SIÈCLE

L'ensemble réuni sous le titre de German Masters of the 19th Century — Paintings and Drawings from the Federal Republic of Germany¹ constitue la plus grande exposition d'art allemand qu'on ait jamais vue sur ce continent. Tout comme celui qui l'a précédé, German Master Drawings of the 19th Century, que présenta la Galerie Nationale d'Ottawa en 1973, il traite d'une période grandement intéressante et productive de l'art européen.

L'art allemand n'est pas étranger au Canada bien qu'on ne lui ait porté qu'une attention insuffisante. Les artistes nés en Allemagne qui ont immigré au Canada, des peintres comme Otto Jacobi, Adolph Vogt et, plus récemment, Fritz Brandtner, se sont trouvés dans la situation peu enviable de devoir représenter une culture qui, sauf pour sa musique, était inconnue de leurs contemporains ou qui, au mieux, n'était ici appréciée que pour la forme.

Le prestige énorme de la France dans la peinture moderne, assuré par les impressionnistes au cours de la deuxième moitié du siècle dernier, a pris une importance telle qu'il donnait à l'art des pays voisins un air provincial, ambigu et emprunté.

L'intuition du 19^e siècle, à force de modifications et de désagrégation continuelles, était devenue un pouvoir institutionnel, grevé de ressemblances avec son propre passé. L'émergence du mouvement expressionniste changea radicalement la situation. La période de transition, la première décennie du modernisme, a fourni la clef qui permet de comprendre les mouvements qui l'ont précédé et suivi.

Au Metropolitan Museum de New-York, où l'exposition German Masters of the 19th

Century fut d'abord tenue, en mai dernier, il était possible d'établir ce rapport. Ce n'est pas le cas à Toronto. Et, malheureusement, l'exposition intitulée Expressionism, A German Intuition, 1905-1920, au Musée Solomon R. Guggenheim, l'année passée, n'est pas venue au Canada.

Au 19^e siècle, l'émergence de l'académisme partout en Europe a servi de base à un enseignement professionnel discipliné qui, en Allemagne, s'est concentré sur l'importance primordiale du dessin dans le genre classique, en mettant l'accent sur l'équilibre de la composition et la sensibilité de la ligne. On donnait souvent plus de valeur et de signification au dessin qu'à la peinture pour laquelle il n'était, techniquement, qu'une esquisse préliminaire poussée.

Cette approche méthodique, en tant que tendance majeure d'un style, se voit immédiatement dans la peinture académique allemande.

L'exposition se divise en cinq parties: le Romantisme, les Nazaréens (une fraternité de peintres allemands qui s'installa à Rome après 1809), l'Idéalisme, le Réalisme et l'Impressionnisme. Les 95 peintures et 54 dessins évoquent ce que l'historien Gert Schiff, dans son excellent avant-propos au catalogue, qualifie d'époque d'«attente impatiente», un temps où l'Allemagne «était une nation sans tête, divisée en entités territoriales autonomes — divisée, encore plus fatidiquement, en Sud-ouest catholique et Nord-est protestant».

Cette collection nous restitue le goût dominant, conventionnel et obligé, d'une époque où les peintures visaient à créer des œuvres de valeur durable plutôt que transitoire, des histoires qui possèdent une

5. Gaspar David FRIEDRICH

La Mer de glace, 1823-1824.

Huile sur canevas; 97 cm 7 x 126,9.

New-York, Musée Métropolitain d'Art Moderne (Phot. MOMA)

signification humaine et valable pour tous, enrichie de beauté et de substance. Les visages des portraits ou des autoportraits des artistes, de ceux de leurs femmes et de leurs enfants, semblent nous implorer et nous dire: «Donnez-nous un monde harmonieux, et son image sera sympathique et réconfortante.» Le monde que présente leurs compositions ne renferme ni guerres, ni terreur, ni privations.

Le motif qui inspirait la majorité des trente peintres représentés ici n'était pas la perception de la réalité qu'ils vivaient mais un vif désir de s'élever au-dessus d'elle, un sentiment cosmique sublimé qui s'efforçait d'échapper aux restrictions terre-à-terre imposées par un provincialisme étroit.

Ce sentiment sincère filtre à travers l'œuvre de Caspar David Friedrich (1774-1840), qui apparaît de plus en plus comme le vrai génie de l'art allemand du 19^e siècle. Il s'exprime d'une autre manière chez Arnold Boecklin (né en Suisse, 1827-1901) dans sa fameuse *Ile des morts*, 1881, fossile hallucinant et tragi-héroïque du symbolisme hellénique. Des reproductions de cette peinture, encadrées en noir, se trouvaient dans presque toutes les demeures bourgeoises allemandes convenables longtemps après la venue et la disparition des expressionnistes.

Parmi les maîtres les plus éminents, Lovis Corinth, Anselm Feuerbach, Max Lieberman, Hans von Marées, Adolph von Menzel, Philip Otto Runge, Moritz von Schwind, Max Slevogt, Carl Spitzweg et Hans Thoma sont probablement les mieux connus. Ils ont exercé une grande influence dans les pays de langue allemande.

Dans l'Allemagne du 19^e siècle, l'art avait des relations étroites avec la musique — les compositeurs assimilaient leurs œuvres à des «peintures tonales», — avec la poésie, la littérature et le drame; avec l'exaltation religieuse et un *plein-airisme* éclectique. Il aspirait à établir un pont entre les traditions estimées du passé, en courant le risque d'emprunter, avec respect plutôt qu'avec audace, les moyens stylistiques des temps anciens. Ainsi, cet art est-il devenu une partie d'un héritage qui n'a cédé qu'à contrecœur aux changements révolutionnaires apportés par le 20^e siècle.

1. Au Musée de l'Ontario, du 1er août au 11 octobre 1981.

Helen DUFFY

(Trad. de Mildred Grand)

PISSARRO A BOSTON — UN ÉVÉNEMENT QUI PASSA INAPERÇU

Après Monet et Cézanne, Pissarro connaît son heure de gloire pour son cent cinquantième anniversaire. C'est à l'Angleterre, à Christopher Lloyd, de l'Ashmolean Museum d'Oxford, que l'on doit l'initiative de cette *première rétrospective internationale* qui a rassemblé plus de 90 peintures, une centaine d'œuvres graphiques, des documents personnels (lettres et photographies) et quelques curiosités: éventails peints et tuiles de céramique. D'abord visible à Londres, l'exposition a attiré les foules coutumières au Grand-Palais de Paris, puis c'est le Musée des Beaux-Arts de Boston qui la reçut sur le continent américain¹.

Il semble que son titre était justifié: *Camille Pissarro The Unexplored Impressionist*. En effet, malgré l'attrait exercé par l'exposition concomitante des Bronzes chinois et la curiosité suscitée par l'ouverture toute récente de la nouvelle aile de l'architecte I.M. Pei, il n'était besoin à Boston ni de billets achetés à l'avance, ni de file d'attente épuisante. L'œuvre de Pissarro n'a pas été lancée dans le grand public. Elle n'a pas connu l'attraction publicitaire qu'exerce la réputation de peintre maudit ou l'irrésistible ascension de la cote du vivant de l'artiste. Pissarro était modeste, patriarcal et tranquille. D'autre part, ses convictions anarchistes (manifestes dans les lettres à son fils Lucien) éloignaient de lui les riches collectionneurs. Convictions dont les relations idéologiques avec l'œuvre et le public sont loin encore d'avoir été sérieusement étudiées. «Il y a chez moi quelque chose qui arrête l'élan des gens, ils ont peur!», écrivait-il. «Je crois fermement que nos idées imprégnées de philosophie anarchique déteignent sur nos œuvres et, dès lors (elles sont) antipathiques aux idées courantes»².

Les salles constituent un lieu *physique*, et c'est notre *corps* qui voit, sinon qui juge, surtout quand la vision *naïve* n'est pas corrigée par le second regard du savoir. Le (premier) parcours donnait l'impression (fausse) d'un œuvre peint divisé en deux grands blocs: le premier dominé par les couleurs terreuses et un éclairage beige rosé qu'on aurait dit pré-impressionniste; le second commençant vers 1880, avec la découverte subite de la lumière et la brusque révélation d'une maîtrise technique qui va en s'affirmant, au delà des influences et de l'expérimentation pointilliste, jusqu'à l'épanouissement des chefs-d'œuvre de la dernière décennie. A cette différence *capitale* près que la lumière sale et la palette sombre venaient des verrières et des spots insuffisants dans les premières salles étouffantes, alors que les deux suivantes nous gratifiaient, donc dotaient l'œuvre d'une fraîcheur bienfaisante et de la grande lumière naturelle d'un jour ensoleillé. Métamorphose. Avec ces bonnes conditions partout, on aurait perçu la lente évolution de la palette, les gris irisés, les reflets colorés sur l'eau et la neige, la fonction des fumées d'usine pour rendre la respiration de l'air, on aurait pu ressentir l'espace Pissarro et voir ses composantes techniques. Le lieu d'exposition est la quatrième dimension de l'œuvre exposée . . .

Correction faite par un second parcours à contre-courant, on prenait conscience de l'importance de l'exposition, de l'excellence du choix opéré, de la cohérence de cette lente recherche qui culmine dans les chefs-d'œuvre de la fin du siècle: 1890-1903. Si Monet a été le meneur du mouvement impressionniste, Pissarro, plus âgé, avait figure de Maître. Un maître qui s'est mis plusieurs fois à l'école de ses cadets Monet, Cézanne, Seurat; qui a remis en jeu le savoir acquis pour atteindre, par in-

tégrations-dépassements pénibles, cette magistrale synthèse dont la dernière salle offrait un florilège, quintessence de l'impressionnisme à une époque précisément où Monet, Cézanne et Seurat sont au delà de cette peinture (cet *au-delà* n'impliquant pas nécessairement progrès ou jugement de valeur). L'éblouissement d'un matin de soleil sur la neige (*Eragny*) ou la luminosité d'un temps mouillé (*Le Pont Boieldieu à Rouen*), la transparence d'une infinité de gris, la dimension de l'espace, l'ivresse de



6. Camille PISSARRO. *Etude d'une jeune fille se lavant les pieds*, 1895. Craie de couleur avec pastel; 52 cm 7 x 38,7.

7. *Le Chemin de Gisors, à Pontoise — Neige*, 1873. Canevas; 59 cm 7 x 73,6.



la perspective plongeante et/ou profonde, la complexité de la structuration (*Le grand Pont de Rouen; La Foire à Dieppe*), la synthèse des sujets (*La Rue de l'Épicerie à Rouen*), la mise en place pointilliste des foules qui *tiennent à distance* (*Boulevard Montmartre, Mardi gras*), autant de réussites fascinantes qui à elles seules valaient le déplacement.

J'insiste, car «Les peintures tardives de Pissarro sont injustement méconnues sans doute parce que sa production, toujours aussi abondante, était plus inégale»³. Sans doute aussi parce que l'histoire de l'art impose son axe orienté sur lequel les *ismes* se succèdent linéairement et chronologiquement: en 1900, on peut être symboliste, cloisonniste ou pré-cubiste mais

l'impressionnisme n'est plus qu'une arrière-garde honteuse. Voilà comment Pissarro l'anarchiste est la victime posthume de la conception bourgeoise de l'Histoire avec avant-garde garantie, lui qui écrivait, en réponse à une enquête sur l'art moderne: «Je ne crois pas au progrès dans l'art»⁴.

Il fallait s'attarder dans la salle des dessins et des estampes pour apprécier l'ampleur de sa production graphique, le rôle capital qu'il a joué dans la renaissance de la gravure à la fin du 19^e siècle, la maîtrise acquise dans cet art et la *force tranquille* de ses idées évidentes, entre autres œuvres, dans l'album des vingt-huit dessins intitulé *Turpitudes sociales* (1890). Pour cette raison encore, l'exposition était un événement⁵.

1. Hayward Gallery, Londres, 30 octobre 1980 - 11 janvier 1981; Grand-Palais, Paris, 30 janvier - 27 avril 1981; Museum of Fine Arts, Boston, 19 mai - 9 août 1981.
2. Monique Brunet-Weinmann, *Défiguration humaine et idéologie dans l'impressionnisme*, dans *Vie des Arts*, XIX, 77, p. 26-29.
3. John Rewald, Christopher Lloyd, et al., *Catalogue*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, p. 134.
4. *Ibid.*, p. 44.
5. En cette Année Pissarro, deux livres ont été publiés: Janine Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro 1/1865-1885*, Presses Universitaires de France, 1980; R. Shikes et P. Harper, *Pissarro*, traduit de l'américain par Marie-Chantal Lévêque, Flammarion, 1981.

Monique BRUNET-WEINMANN

PHILADELPHIE

LES FUTURISTES AU PRÉSENT, OU L'ARCHÉOLOGIE DE LA MODERNITÉ

Que les quinze premières années du 20^e siècle aient été des années de renouveau artistique, qu'elles aient marqué la conscience intellectuelle du reste du siècle, qu'elles aient ouvert les portes à la modernité ne reste plus à démontrer. Cependant, bien des conclusions sont basées sur des affirmations non appuyées par la connaissance des œuvres mêmes. Les premiers mouvements d'avant-garde du 20^e siècle ont été en effet fort malmenés par leurs

et aux Etats-Unis, à retrouver les sources de l'avant-garde, que ce soient celles de l'Expressionnisme, du Cubisme ou surtout du Futurisme. Anne d'Harnoncourt, du Musée de Philadelphie, a enfin monté une exposition remarquable sur Le Futurisme et l'avant-garde internationale¹. Aux œuvres de Boccioni, Balla, Carrà, Russolo, Severini, elle a su ajouter celles des peintres qui ont travaillé avec les futuristes: celles des vorticistes anglais, David Bomberg, Jacob Epstein, Wyndham Lewis, C. R. W. Nevinson; celles des Français De-

des manifestes essentiels. En 1980, il nous a donné trois ouvrages qui contribuent à cette étude *archéologique* du Futurisme. Le premier est une réédition de l'ouvrage de base de Marinetti, *Le Futurisme*, publié à Paris en 1911. Lista a fait précéder cette réédition d'une excellente préface de 69 pages où il examine les composantes idéologiques du Futurisme. Le texte même de Marinetti n'avait jamais été réédité, et l'on se rendra compte, à sa lecture, que cet homme incarnait à lui seul toute la modernité. Mais ce fut l'intérêt porté à toutes les activités de l'homme qui fit du Futurisme un mouvement global digne du 20^e siècle. Lista a donc recueilli dans un petit livre fascinant, *L'Art postal futuriste*, tous les essais que les futuristes firent dans le domaine du postal: travail postal des artistes réalisé surtout à travers l'échange de correspondances mais aussi recherche artistique liée à l'institution postale elle-même. Marinetti désirait créer un style de vie en accord avec la modernité. Il y réussit, non seulement dans cet échange de lettres et de cartes, mais aussi dans la création d'une typographie révolutionnaire. Lista a eu le bonheur de convaincre J. M. Place, éditeur à Paris, de rééditer les revues du peintre futuriste Depero: *Futurismo 1932* et *Dinamo Futurista 1933*, qui sont l'exemple le plus parfait de renouveau typographique. L'édition en est remarquable même si l'introduction à ce volume peut parfois sembler incohérente. Dès que Lista aborde la question des rapports art et politique, sa plume glisse dans une subjectivité fort dangereuse.

Quoi qu'il en soit, son travail d'archéologue de la modernité est à louer car il est l'un des premiers à avoir eu le courage de se plonger dans ces archives qui commencent à s'ouvrir. N'oublions pas que les archives de Breton et du Surréalisme resteront fermées jusqu'à la fin du 20^e siècle; que celles du Bauhaus sont en partie sous séquestre en Allemagne de l'Est.

Il est temps que nous prenions pleinement connaissance des origines de notre modernité, de ceux qui l'ont introduite parmi nous afin que nous puissions leur rendre hommage, eux qui n'eurent pas peur de dire non à la répétition du passé.

1. Du 26 octobre 1980 au 4 janvier 1981.

Jean-Pierre de VILLERS



8. Couverture du livre de DEPERO paru aux Editions Jean-Michel Place en 1979.

contemporains, et que de documents semblent avoir disparu à jamais. La tâche du critique d'art intéressé par cette période prend l'apparence d'un travail d'archéologue: l'archéologie de la modernité; et pourtant ce n'était qu'il y a 60 ans! Que d'œuvres, de documents, d'espoirs à jamais enfuis qui auraient pu témoigner de l'impatience de nos prédécesseurs devant la routine de l'Académie et des peintres pompiers. Heureusement, depuis une dizaine d'années, après avoir sauvé Dada des sables de l'oubli, on s'attache, en Europe

launay, Duchamp, Gleizes, Metzinger, Del Marle; celles des Allemands Feininger et Marc ou des Russes Goncharova, Larionov, Malévitch. Fort intéressante aussi la participation des Américains Stanton Mac-Donald-Wright, Morgan Russell, Joseph Stella ou Frances Simpson Stevens. Il faut espérer que cette exposition aura enfin ouvert les yeux du public sur l'importance du Futurisme.

Cette importance, Giovanni Lista l'avait déjà découverte aux alentours de 1975. Il avait alors republié en français les textes

LES MÉTAPHORES CORPORELLES DE SHARRON ZENITH CORNE

La confrontation des sexes, évoquée par le titre de la dernière exposition de Sharron Zenith Corne, *Uterus et Phallus*¹, n'est pas le seul antagonisme sur lequel ses dessins et tableaux nous amènent à réfléchir.

Le domaine de l'imagerie sexuelle, dans son ensemble, pose un problème à la femme artiste, surtout lorsqu'elle désire exprimer un point de vue féministe. La féministe vise à dénoncer l'iniquité des relations entre hommes et femmes et à créer de nouveaux modèles d'interaction. Comment pourrait-elle atteindre ce but dans le monde de l'art pour lequel, traditionnellement, l'imagerie sexuelle, sous la forme du corps féminin, a acquis un sens neutre, esthétique, quoique dissimulant tout autre chose. L'idéal représenté par le nu exprime un point de vue strictement masculin: l'homme contemple la femme, cet objet magnifique.

même le thème d'un dessin serait la castration, il reste néanmoins quelque chose de loufoque dans un ventre de femme peuplé de bouches béantes aux dents éclatantes; bref, comme si *Jaws* avait été réécrit pour une comédie de mœurs.

S'agit-il là d'une imagerie féministe? Dans la brève déclaration qui accompagne son exposition, Sharron Corne écrit: «Dans ce travail, la sexualité sert de métaphore à des sujets fondamentaux plus importants, comme le viol psychologique de la femme et la relation homme-femme dans notre société.»

Un examen plus attentif des œuvres présentées nous révèle quelques-unes des raisons pour lesquelles Sharron Corne trahit ses desseins féministes. Tout d'abord, il existe un écart considérable entre l'exaspération qu'elle semble vouloir exprimer et les moyens qu'elle utilise. En général, sa page est habitée par les courbes d'un buste bien roulé, disposé de façon à s'offrir au

délibéré, alors que Sharron Corne, en stylisant les organes sexuels, leur dénie toute sensualité. Quelle est, exactement, l'idée suggérée par ces images symétriques? Personnellement, j'ai éprouvé l'impression d'être au premier rang d'un spectacle pour voyeurs. Certes, telle n'était pas, j'en suis certaine, l'intention de Sharron Corne. Néanmoins, cette réaction révèle bien les problèmes qui se posent à l'artiste féministe lorsqu'elle veut utiliser à son profit un sujet culturellement aussi équivoque.

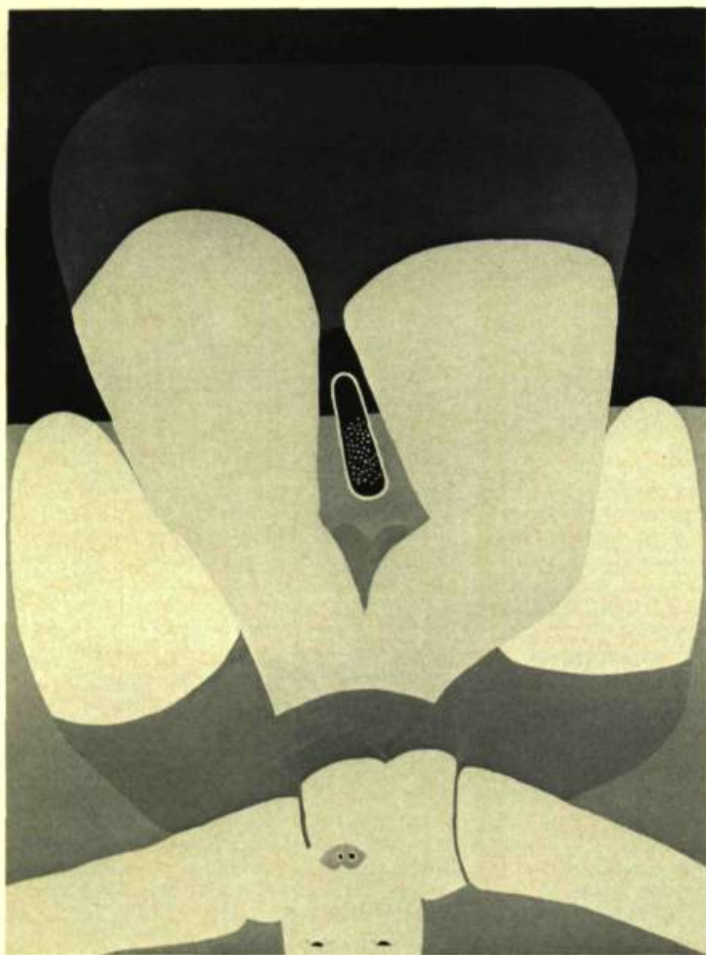
En outre, à cause de sa technique hésitante, l'œuvre de Sharron Corne manque d'ascendant formel. Ce dessin fin et précis, ces sections ornementales de couleur mate, semblent plus retenir l'émotion que la traduire. Cette réserve, cette distanciation délibérée par rapport à son sujet est la marque d'un certain embarras, d'un malaise devant les thèmes qu'elle a entrepris de développer. Le résultat de tout ceci est à peine plus probant qu'une fantaisie gentiment ironique. L'exaspération légitime de Sharron Corne féministe est en définitive compromise par l'ambiguïté qui, je crois, révèle son impuissance à affronter les implications de cette imagerie.

Il est clair que ces implications amènent d'énormes difficultés à tout artiste désirent faire acte féministe en se servant d'images sexuelles. Il existe, selon moi, deux dangers principaux à cela. Le premier réside dans l'ambivalence du point de vue exprimé. Comme le fait remarquer John Berger (in *Ways of Seeing*), une femme qui se regarde intériorise le point de vue masculin: elle devient l'autre et se transforme en objet. Le second danger est plus difficile à cerner. Nous pourrions, par exemple, le circonscrire à l'aide de la gestion suivante: L'expérience et la vision féminines peuvent-elles vraiment s'exprimer au moyen d'images sexuelles?

J'ai toujours pensé que les fleurs-vagins de Judy Chicago, par exemple, à cause de leur réduction primitive, représentaient un échec de l'art féministe. La littérature pornographique est pleine de corps humains juxtaposés, à peine plus considérés que des membres et des organes désincarnés. Quant à la culture populaire, il faut dire que beaucoup d'images de la mode empruntent à la pornographie cette présentation érotisée des formes féminines fragmentées. Le fétichisme originel, en stimulant les appétits du consommateur, trouve ainsi l'utilisation qui lui convient. L'imagerie de Sharron Corne, en dépit de son agressivité superficielle et de sa note légèrement ironique, ne s'éloigne pas suffisamment de ces modèles. Selon moi, un art féministe tenterait d'élaborer et d'exprimer la complexité des relations humaines, c'est-à-dire la façon dont nous nous percevons, plutôt que de réduire nos identités à des organes génitaux, quelque visuellement décoratifs qu'ils puissent être.

1. A la Galerie Powerhouse, du 12 au 30 mai 1981.

Diana NEMIROFF
(Trad. de Diane Petit-Pas)



9. Sharron Zenith CORNE
Double viol.
Acrylique sur canevas;
91 cm 4 x 121,9.

Message tacite de la dominance mâle, l'utilisation de ce même motif par une femme amène une ambiguïté troublante.

Bien sûr, les dessins de Sharron Corne ne sont pas des nus au sens conventionnel du terme. Ils représentent un fouillis inextricable de parties du corps humain: organes génitaux mâles et femelles, seins, fesses, bouches, le tout fragmenté et stylisé, exécuté d'un tracé fin et délicat, sans modèle. Le désordre de ces formes ballonnées produit, involontairement sans doute, un effet souvent humoristique. Quand bien

spectateur; de grandes plages de papier blanc, aussi vides et inexpressives qu'une surface de guimauve, y contrastent avec des petites sections de détails décoratifs dessinés en périphérie. Il résulte de tout ceci un motif stylisé, abstraitement décoratif, qui n'a rien de commun avec la volonté brumeuse de la fleur qui évoque le sexe féminin chez Georgia O'Keefe. La comparaison n'est pas arbitraire; elle montre au contraire comment Sharron Corne fait fausse route. Georgia O'Keefe sexualise la fleur en l'observant minutieusement et de propos

INSTANTANÉS

Quand, en février 1947, le Docteur Land présente le premier appareil à développement instantané, il ne se doutait pas qu'une trentaine d'années plus tard cette invention investirait le domaine des arts.

Depuis les années 60, la photographie flirte avec les beaux-arts. Sous la bannière du Pop-Art, Rauschenberg, Warhol et Hamilton digèrent, dans leurs œuvres, les images diffusées par les techniques publicitaires. Quelques années plus tard, l'hyperréalisme s'applique à copier sans tergiverser des photographies de scènes empruntées à la vie quotidienne. Puis, avec Fluxus, le Minimal-Art, le Body-Art et le Land-Art, l'artiste utilise la valeur documentaire de la photographie.

Malgré cette présence dans l'art de ces vingt dernières années, la photographie demeure avant tout considérée comme un *appoint* ou un *témoignage* plutôt qu'une œuvre d'art à part entière. Mais, avec la photographie à développement instantané auréolée du statut d'objet unique, la pratique photographique risque fort d'accéder enfin à celle d'un art.

A la différence de la photographie traditionnelle, la photographie à développement instantané ne passe entre les mains (et sous les yeux) d'aucun intermédiaire (le laboratoire). Cette suppression du tiers inquisiteur lui confère un caractère *intimiste*. Cette photographie visible de suite colle au plus près de la vie et de la nature. Son *immédiateté* suscite auprès de nombreux photographes et artistes un évident intérêt.

La photographie à développement instantané a, comme toutes les pratiques, ses truqueurs et ses manipulateurs pas toujours bien inspirés. Mais, outre ces techniciens qui prennent des vessies pour des lanternes, ce médium secrète d'authentiques artistes chez lesquels on trouve, comme l'indique Michel Nuridsany, «l'embryon d'une expression artistique». Une superbe exposition, proposée par le Centre Georges-Pompidou et le CAPC de Bordeaux, en témoigne.

Donald Curran photographie des maisons cossues, pimpantes et bordées d'arbres centenaires et d'un gazon bien entretenu. Massives, construites en bois, elles arborent des campaniles, des porches et des vérandas qui dénotent une filiation avec l'architecture du début de ce siècle. Comme des bastions, ces maisons gardent jalousement la tranquillité de leurs habitants. On a beau scruter les fenêtres, on n'y voit rien qui puisse satisfaire notre curiosité. Mais en absorbant toute présence humaine, ces maisons aiguissent notre imagination. On se figure qu'il y a anguille sous roche. En dépit de leur respectabilité, ces maisons hautaines, fleurons d'une certaine réussite sociale, se chargent d'un mystère que nous souhaitons coûte que coûte percer.

Que reste-t-il après un repas aussi frugal soit-il? Ingrid Assmann répond: «une assiette, une fourchette et un couteau.» Côte à côte, la fourchette et le couteau sont posés sur l'assiette. Quelques traces de la nourriture mangée subsistent sur la lame du couteau et le fond de l'assiette. On devine également des miettes de pain tout autour

de l'assiette. A partir de ces objets, Ingrid Assmann tente de reconstituer l'espace de temps durant lequel quelqu'un a consommé quelque chose. Comme l'archéologue, elle *déterre* des traces et des restes. Évitant toute complaisance nostalgique, sa photographie vise avant tout à une autre connaissance de ce qui a été vécu.

Eve Sonneman nous donne à voir des séquences composées de deux photographies. D'un peigne, on saute à une brosse à dents. D'une rose, on passe à la même rose placée dans une boîte en carton. De l'une à l'autre, on se heurte à la même ambiguïté. On regarde sans savoir. On avance *au jugé* dans un univers où tout se dérobe sous notre regard. Eve Sonneman «bâtit avec l'absence, le rêve, l'incertitude et les retours en arrière, une figure du temps en expansion» (Carole Naggar).

Godfried Zollner s'attarde volontiers sur les dessous féminins de son modèle. Ses photographies semblent, à première vue, vouées à souligner le *sexy* d'un corps qui tient «à ce qu'il soit possible de fantasmer en lui la pratique amoureuse à laquelle on le soumet en pensée» (Roland Barthes). Mais le côté charnel de ces photographies est fissuré par un détail intempestif: les mains du modèle qui s'agrippent rageusement au tissu. Le sous-vêtement féminin est ainsi frappé du sceau d'une étrange agressivité.

Toto Frima dit de ses autoportraits qu'ils sont «une sublimation de la passion et de la solitude». De face ou de profil, son visage est *submergé* par l'amour, la colère ou la douleur d'une façon si aiguë qu'elle engendre chez le spectateur une profonde inquiétude. Toto Frima ne se débat pas avec ses images violentes: elle les accepte avec une indécence théâtrale. Elle se singularise dans l'excessif pour être plus transcendante.

Embrasée, une femme nue pénètre sur la pointe des pieds dans une cercle lumineux. Dans une autre photographie, un jeune homme regarde une photographie qui cache son visage. Derrière lui, une énorme boule de lumière enflamme le fond de la photographie. Comme le sorcier, Christian Vogt a le don de débusquer les *poches* de lumière. Toujours vive, la lumière *brûle* la photographie plus qu'elle ne l'éclaire. Elle la pare d'une merveilleuse incandescence.

Depuis la fin des années 60, Jochen Gerz critique avec véhémence l'imposture des mass-média. Son travail photographique démontre que la réalité médiatisée n'est pas du tout un témoin objectif. En séparant sujet et objet, la photographie tronque le réel, devenu, sous le contrôle de la structure sociale et idéologique, «une simple matière première de la grande industrie qui fabrique des images» (Marie Luise Syring). Volontairement sans objet véritable et entachées de banalités, les images de Jochen Gerz démentent les qualités communicatives conférées d'habitude à la photographie.

Entre la vie et la mort, entre l'éveil et le sommeil, entre le jour et la nuit, il n'y a qu'un pas que Horodecky Irutchka ne se prive pas de sauter. Ce photographe bouscule le réel, l'anticipe, le bricole et le retourne comme un gant. Comme l'aiguille de la couturière, l'image signée Horodecky Irutchka traverse notre quotidien, passe de l'autre côté du miroir et puis revient char-

gée des pouvoirs infinis de l'imaginaire.

Andy Warhol photographie des célébrités du monde du spectacle, des lettres et de la politique. Sans intention, ni calcul, il tire le portrait de Bianca Jagger, Truman Capote ou Edward Kennedy et souhaite ainsi produire «non une image juste mais juste une image» (Godard). De son côté, Richard Hamilton épingle quelques-uns de ses amis (Volf Vostell, Joseph Beuys et Francis Bacon) et nous donne à partager une certaine complicité.

Barnaby Evans photographie une simple serviette-éponge rouge accrochée à une patère fixée sur une porte. Bien qu'anodine, cette image nous attire. Elle intrigue notre



10. Barnaby EVANS
Sans titre.

regard. Barnaby Evans nous propose ce linge de toilette avec un tel naturel que nous sommes amenés à le désirer. De même, la savonnette ruisselante photographiée par Ken Straiton nous donne envie d'en faire usage.

Si Detlef Odenhausen ouvre le corps de la femme à la transparence de l'espace, Linda White, plus incisive, l'oppose à des champs de couleurs crues. Par contre, Anthony Barboza agrémente ses nus féminins d'une pointe de malice. Sa photographie d'une tresse de poils pubiens «incarne une sorte d'érotisme allègre» (Roland Barthes).

Comme un *œil impressionniste* fortement marqué par l'empreinte de notre temps, la photographie à développement instantané s'appuie sur le spontané et le fugitif. Gageons, qu'avec ces artistes, son âge d'or commence juste.

Didier ARNAUDET