

## À Paris

Marie-Madeleine Azard-Malaurie and Marie-France O'Leary

Number 48, Fall 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58297ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Azard-Malaurie, M.-M. & O'Leary, M.-F. (1967). Review of [À Paris]. *Vie des arts*, (48), 63–64.

## VIE DES ARTS

### A NEW YORK

#### Habitat 67

#### La dialectique de Molinari

#### Canada 67 — Prints

par Guy Robert

Sous le titre *Habitat 67: an Experiment in Housing*, le musée d'Art moderne de New York présentait dans deux de ses salles du rez-de-chaussée cette manifestation très importante de l'Expo 67.

Dans une première salle obscure, mais ouverte sur un corridor de circulation et placée immédiatement à gauche du hall d'entrée, on projetait en continuité des diapositives en couleurs accompagnées d'un texte très soigné; au bout du couloir, dans une deuxième salle, d'excellentes photographies de grand format, des plans, des coupes, des élévations. Les photographies étaient de George Cserna et Robert Perron.

Décidément, la photographie a des ressources magiques considérables, pour ainsi transformer en expérience tout à fait séduisante et fascinante un essai architectural dont j'ai pu suivre les développements progressifs pendant plusieurs mois sans en éprouver un bien grand enthousiasme. La présentation qu'on a faite au Modern Art de New York dégage toutes les séductions de l'œuvre de Moshe Safdie et de son équipe et nous les offre dans des couleurs qui, pour ne pas correspondre à la réalité, n'en sont pas moins tout à fait convaincantes. Soulignons tout particulièrement les magnifiques prises de vue de Montréal la nuit.

Les photographies et les textes attirent l'attention du public international de New York sur les éléments techniques et architecturaux d'Habitat 67, dont il faut reconnaître une heureuse application de la théorie de l'unité d'habitation. Il faut aussi rappeler qu'Habitat 67 tel que nous le connaissons dans les cadres de l'Expo 67 ne constitue qu'une première étape, uniquement domiciliaire, d'un projet qui devrait aussi contenir des magasins, des services divers, etc.

Cette expérience est d'autant plus intéressante qu'il semble que la population montrealaise doublerait entre 1967 et 1980. Il faudra donc trouver des solutions à la mesure de cette effarante augmentation de population. Quelques idées sont particulièrement à retenir dans l'expérience architecturale d'Habitat 67, entre autres la production en série d'éléments modulaires préfabriqués, qui donnent beaucoup de souplesse à la composition d'ensemble; et aussi le sens d'intimité qui se dégage des différents éléments d'habitation, où la personne humaine retrouve son propre ordre dans le contexte collectif inévitable des grandes villes: "Peut-être qu'en séparant ainsi les gens, on leur redonnera le goût de communiquer", disait quelqu'un qui m'accompagnait.

Un des principaux intérêts d'Habitat 67 me semble celui de nous faire sentir le port, la montagne, le fleuve, les goélands, les ba-

teaux, les gratte-ciel, enfin la ville de Montréal telle qu'elle se transforme de jour en jour et telle qu'elle trouve progressivement sa propre identification.

Enfin, signalons les circulations séparées des hommes et des voitures dans Habitat 67, qui laissait l'impression, dans cette présentation qu'on en faisait à New York, de s'inscrire d'une façon fort honorable dans le courant des grandes recherches architecturales de notre siècle, à côté de celles de Gropius, de Le Corbusier, d'Aalto, de Serrinen...

\* \*

Sous le titre de *Minimal paintings of 1956* la galerie East Hampton présentait à New York fin mai début juin la cinquième exposition-solo de l'artiste canadien le plus décoré (*The Most Heralded Canadian Artist*) depuis Jean-Paul Riopelle.

Je suis monté à l'étage où se trouve cette galerie, pour y examiner des surfaces peintes en noir et blanc, d'un simplisme désolant. C'est un bel effort. On souligne que l'intérêt de ces recherches de 1956 est leur ancienneté, par rapport à ce qui se fait maintenant à New York. Je l'ai dit ailleurs, l'école de Montréal semble avoir reçu très peu d'influences de la part de l'école de New York; mais il faut constater que les recherches de dépouillement dans la mise en page du tableau et la réduction à la dialectique du blanc et noir sont des expériences déjà faites il y a un demi-siècle dans l'école de Paris. (Faut-il rappeler le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, 1914?) Le communiqué de la galerie East Hampton se termine par cette phrase: "In this year of maturity for Canada, its centennial as a nation and its World's Fair, Canada demonstrates its maturity in art through the work of Guido Molinari". Je concède volontiers sa part à un publiciste en mal de phraséologie et d'hénaurmités, et s'il faut jouer sur les mots comme d'autres jouent sur les tableaux, disons que parfois la maturité est fort proche de la décadence.

\* \*

Au sous-sol du musée d'Art moderne de New York, dans le hall du cinéma, on présentait au mois de juin 1967 une exposition intitulée *Canada 67 — Prints*, organisée par le Modern Art de New York. Cette exposition ne rendait compte que d'une partie, peut-être la moins intéressante, de la gravure canadienne actuelle. Une œuvre de Riopelle, constituée de trois bandes sans grand intérêt et présentée sous forme de triptyque. Une *japonaiserie* de Sacilatto, des œuvres très froides de Lacroix, Bush. Des œuvres médiocres des jeunes Fortier et Ayot. Une des pièces les plus intéressantes de Gaucher, de sa série à Webern de 1963. Une bonne sérigraphie de Dallegret, utilisant un effet d'aluminium. Deux excellentes œuvres de Harold Town de 1957 et 1959. Quelques gravures esquimaudes dont il faut retenir un nom: Parr. Un petit relief de James Boyd intitulé *One Red Maple Leaf*, de 1964, rappelant la magie de Klee.

Manquent, entre autres, Dumouchel, Pichet, Bellefleur, Charbonneau, Steinhouse, Leroux-Guillaume, Pachter, etc. Il est regrettable que dans une exposition de gravure canadienne comme celle-là, on ne soit pas mieux informé de la situation réelle de notre gravure, et qu'on n'y trouve qu'une œuvre vraiment touchante, une petite gravure de Esler dans les tons de cuivre.

## VIE DES ARTS

### A PARIS

#### Exposition Ingres au Petit Palais

par M.-M. Azard-Malaurie



Ingres. *Le Bain turc*. (Photo Vizzavona, Paris)

Une exposition Ingres, vous n'y songez pas, quelle absurdité; ressusciter cette antiquité, ce vieux raseur, aucun intérêt. — Mais pourtant il est l'un des maîtres du classicisme. — Justement, le classicisme est mort, nous n'en voudrions plus jamais et Ingres est mort, bien mort.

Un tel dialogue se nouera peut-être dans bien des esprits et le centenaire de la mort du vieux maître, raison de la grande exposition à venir cet automne à Paris, va peut-être faire renaître l'antique débat des classiques et des modernes. Il sera fructueux, plus que jamais, et l'on s'apercevra avec surprise que non seulement Ingres a été et est la source d'un courant de peinture toujours vivant mais aussi qu'il n'est pas uniquement l'artiste académique que son caractère prudhommeque a contribué à faire naître.

80 tableaux et 200 dessins venus de tous les points du globe seront réunis au Petit Palais à Paris, de la fin du mois d'octobre à la fin janvier. Ce sera là l'ensemble le plus complet de ses œuvres, dont la valeur toujours grandissante a amené la dispersion.

D'abord les portraits, où le caractère intérieur brille comme un feu lumineux faisant palpiter la vie, où les draperies, les accessoires contribuent à mettre en lumière l'essentiel: la vie intérieure, l'âme du modèle.

Celui-ci, le portrait de Mme Rivière, fait partie de trois portraits d'une même famille: le père, la mère que voici et la jeune fille, bourgeois de Saint-Germain-en-Laye qu'Ingres peignit au début de sa carrière; déjà maître du contour, du modelé, de la vie. Et si l'on voulait, on pourrait rapprocher ce portrait de ceux de toute une lignée d'artistes venus après lui, de Manet à Picasso, famille de peintres pour qui la ligne qui cerne est l'essentiel — la couleur ne venant après, que pour souligner le trait. A côté de ces portraits peints, les portraits à la mine de plomb manifestent la qualité de ce dessin "prohibé de l'art".

A la fin de sa vie, à 83 ans, en 1863, il exécuta cette extraordinaire composition de nus: *le Bain turc*, à laquelle il songeait depuis des années, comme le prouvent les multiples esquisses trouvées après sa mort. Ici, apparaît "cet émotif voluptueux", comme le désignait J. E. Blanche, ce vieil amoureux du corps féminin, qui pourtant toute sa vie resta bon époux et bon père. L'amour, quasi religieux, porté à l'Antiquité lui révéla — après David — toutes les virtualités du corps humain. Ses nus, abandonnés, lascifs, ou simplement posés comme le dos de cette musicienne ont le modelé retrouvé de la statuaire antique. Plus encore peut-être que la beauté du corps féminin, apparaît ici le génie de la composition. Pour cet artiste, avide de style, la composition était le moyen le plus sacré pour accéder au beau. Et on retrouve ici un de ces soucis, confiés à ses Carnets "Il faut frapper de lumière la partie vitale du sujet": ce dos harmonieux, coiffé d'un turban blanc sur lequel se concentre tout l'intérêt du tableau, résumant en cette odalisque tous les nus de la bordure.

Mais c'est la grande composition qui fut pour Ingres l'objet de ses préférences, de ses travaux les plus complets. C'est par là qu'il obtint le prix de Rome, c'est ainsi qu'il rendit le culte sacré à l'antiquité — objet pour lui, d'une véritable religion —, c'est par là que souvent ennuyé, déclamatoire, il se fit détester, méconnaître.

Il faut, en face, de ces "grands machins" collaborer avec lui, entrer dans son jeu et — comme on le fait pour les toiles abstraites — pénétrer dans cet univers où apparaissent soudain des associations de formes inattendues, des rencontres de couleurs étranges, jetant une lumière nouvelle sur cet artiste. Des allongements de torsos, des étirements bizarres de membres, comme pour *la Thétis devant Jupiter* rendent soudain cet univers très classique, irréel, surréel. Des violets et des bleus faux se juxtaposent par exemple dans *le Martyre de saint Symphorien*. Un réalisme violent anime les personnages des bordures, une vie nouvelle surgit derrière cet académisme immobile donnant à ces grandes toiles figées une profondeur trop ignorée.

Ingres était complexe: de nature révolutionnaire, ardent, beaucoup plus près de Delacroix qu'il n'apparaît à première vue, et pourtant son opposé.

L'exposition du Petit Palais nous permettra de réviser peut être une condamnation que l'Ecole moderne de peinture n'a pas partagée, puisque le *pop art* est retourné à Ingres, le copiant, s'en inspirant de bien des manières.

### "Conditionnement" avec Edmund Alleyn

par Marie-France O'Leary

"Conditionnement". L'homme et son angoisse. Son étouffement. Je suis dépassée. Assaillie par des bruits, des voix décalcifiées. Je m'immobilise. Je ne sais plus où je vais. La machine est là: un mètre, deux mètres, un mètre. Je suis happée, encerclée. Une nausée incalculable: je me sens prisonnière, limitée, profondément limitée.

L'univers d'Alleyn est en mouvement devant moi, exprimant un langage en relation étroite avec la vie. Chaque tableau déploie l'aspect de la technique, la tension qu'elle propulse sur nous, son quotidien, le nôtre, son visage inexpressif. L'agression, cruelle, froide, agression de notre centre émotif:



Edmund Alleyn. *Science Partie*. 1966. Acrylique et aluminium. 49 1/4" x 49 1/4" (125 x 125 cm). Collection Jascargec, Paris.

notre moi régi par des matériaux dont la démarche nous échappe.

Une peinture qui ne se réfère plus aux confidences autobiographiques de l'individu, non que notre sphère personnelle soit négligée, mais Alleyn tente de rejoindre ce labyrinthe où l'appareil rend prisonnier le moindre mouvement et par là de dépasser sa propre subjectivité pour atteindre l'objectivité.

Le tableau me donne son sens précis, langue méthodique selon laquelle les signes suivent un ordre logique avec comme fil conducteur le même thème: l'homme. L'homme-objet, empreint des rythmes de la mécanique, soumis à ses coordonnées, éprouvé de l'échiquier qui le rend victime d'un lendemain auquel il n'a plus la possibilité d'échapper. La pensée se lie à la matière saisie comme base économique et en tentant de la fuir, l'être devient son propre otage: cauchemar, l'origine du cauchemar, les membranes les plus intimes violées et le sang ne se coagulant plus. La NEUTRALITÉ. L'homme acceptant cette neutralité, devenant neutralité, dessiné, modelé, toujours le même: IL EST NEUTRE.

Mais comment Alleyn a-t-il procédé pour passer de la mythologie indienne à des mythes dont les références relèvent d'un contexte sociologique actuel? Surprise? Complexité? Certes mais en premier lieu évolution d'une pensée qui devant les caractères d'une "civilisation archaïque" a éprouvé le désir de percevoir une réalité autre et de prendre comme base une civilisation mécanisée, actuelle: La nôtre. D'où rupture en apparence mais logique de cet artiste pour qui le monde intérieur est en perpétuelle gestation et qui de ce fait poursuit sa démarche à partir d'un même langage (l'aventure, la quête de l'être humain), en faisant appel à de nouvelles formes.

Cette étape est importante, aboutissement de deux ans de recherche qui ont conduit Alleyn à prendre position, à s'engager consciemment dans un univers où la définition précise de la forme ne permet plus à l'imagination d'errer. Remise en question, c'est cette évolution inhérente à l'artiste qu'il nous faut tenter de suivre, qui, si elle n'en est pas moins déroutante pour l'œil, demeure un témoignage essentiel d'une époque à laquelle Alleyn s'identifie.

Le peintre a impliqué son propre champ sans jamais négliger aucun des rapports de l'homme (depuis le fœtus) et de la machine. D'une toile à l'autre, le rite se poursuit in-

lassablement: la mutation, la métamorphose que nous subissons, introduite dans l'espace d'Alleyn, à travers ces "années-lumières", où le "je", instrument du temps, est dépassé par cet espace auquel il est assimilé à son insu sans en posséder la clé.

Nous nous reconnaissons dans ce miroir que nous offre Alleyn: drame, tragédie, l'expression poussée à un paroxysme de malaise dans ces œuvres colorées, justement dosées, d'une extrême précision mais non dénuée de poésie, chaque instrument subissant sa propre transformation selon la note imaginée par l'artiste.

Assistons-nous à l'ultime combat? Quelle partie se joue? La vision d'Alleyn est celle de l'homme hanté par la civilisation industrielle qui scande chacun de ses traits à une accélération infernale où l'organisme rebelle n'est plus qu'un point cristallisé par un ensemble de symboles qui l'avalissent.

Distance certes grande entre les premières toiles et celles d'aujourd'hui mais non sans liaison les unes avec les autres. Si Alleyn s'est départi du langage abstrait, c'est que celui-ci ne rejoignait plus les racines de l'artiste et que, pour poursuivre sa démarche, il lui fut essentiel de renouveler sa langue et de faire appel à la figuration. Recréer à partir d'une langue existante sa langue afin d'aborder sa propre réalité et de redonner à ses mythes leur contenu dépouillé de toute illusion. Réduire l'élément à l'essentiel, le tableau à un caractère traduisible dans l'immédiat. Aussi atteint-il une sobriété où la forme n'a rien de gratuit mais formule l'essence de l'univers. Alleyn crée une succession d'états qui entraînent en nous la démence. Art fait de maîtrise, de concision, l'objet et l'homme voisinant à travers une structure où le système retrouve une vigueur qui n'est pas sans bouleverser. Dimension de l'homme lié à la science de plus en plus intimement, solidaire de ce réseau divulgué par des moyens d'information qui mettent l'accent sur sa situation déconcertante, ignorant des perspectives de ses futures découvertes.

J'aimerais conclure en citant un extrait d'un poème de Michel Butor, préface à l'actuelle exposition d'Edmund Alleyn:

v  
je brûle  
mourir pince injection  
aidez-moi  
je ne peux pas  
je souffre  
fer argent brûlure  
ne me laissez pas dans cet état

## VIE DES ARTS

### A BRUXELLES

Marcel Delmotte et Enrico Brandani

par J. M. van Avermaet

Cette période de prévacances est fertile en salons d'ensemble. J'ai particulièrement apprécié celui de la galerie Isy-Brachot (62 avenue Louise). Les proportions de cette galerie, la qualité de son éclairage et l'éclectisme de ses présentations la hissent au niveau des plus belles galeries européennes.