Document generated on 04/24/2024 4:32 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

À Bruxelles

Jules-M. Van Avermaet

Number 48, Fall 1967

URI: https://id.erudit.org/iderudit/58298ac

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

Van Avermaet, J.-M. (1967). Review of [À Bruxelles]. *Vie des arts*, (48), 64–65.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1967

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

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 ennuyeux, 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 torses, 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. 49¼" x 49¼" (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 coordonnes, épion 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? Perplexité? 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 inlassablement: 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'avilissent.

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.

Les salons d'ensemble sont, à l'esprit, ce qu'une macédoine de fruits peut être au palais. Ses composantes et leurs dosages doivent enchanter voire heurter mais non laisser indifférent. Souvent aussi ces salons permettent aux galeries de dresser le bilan de leurs exposants habituels. L'intention ici ne laisse place à aucune équivoque. En nous proposant de très nombreuses toiles de Marcel Delmotte et d'Enrico Brandani, Isy Brachot sort à la fois deux de ses maîtres-atouts tout en nous permettant de jouer — et de jouir — du jeu subtil des comparaisons.

J'avais beaucoup aimé l'un et l'autre — l'an dernier — ayant été sensible à la force poétique et plastique de l'un et, quelques semaines plus tard, à la malice de l'autre. J'ai été ravi de les retrouver ensemble. Apparentés tout deux à Jérôme Bosch par leur force poétique, la richesse du contenu, dépassée seulement par l'originalité, tous deux savent nous émouvoir: Delmotte par le pouvoir qu'il a de nous envoûter par la recherche d'effets — par le dépaysement réfléchi — par la puissance d'invention qui donne à son oeuvre une dimension panthéiste; Brandani par son impertinence, sa désinvolture, sa joie calculée — véritable rêveur dans un monde de charme où rien cependant n'est gratuit, ni absurde, ni horrible. Tous deux sont surréalistes "en dehors du temps." Delmotte parce qu'il s'apparente à cette branche du surréalisme à laquelle appartiennent Chirico, Tanguy et Dali.

Quant à Brandani, son goût, son tempérament, son éducation raffinée, son origine florentine l'apparentent à certains maîtres de la Renaissance. Ses décors d'une admirable netteté et d'une diversité extraordinaire, étudiés dans la plus pure tradition des primitifs, reçoivent une multiplicité de personnages: nonnes (auxquelles l'artiste semble vouer une ferveur particulière), jongleurs, musiciens. Décrire des vérités comme à rebours, illustrer certaines de nos fantasmagories familières, tels nous apparaissent les motivations d'Enrico Brandani, lequel mérite incontestablement de figurer parmi la lignée de ces maîtres — véritables princes charmants de l'insolite.

Delmotte répond à des motivations sensiblement identiques qu'il réalise cependant par des voies quelque peu différentes. Chez lui non plus ne se trouvent ni cruauté, ni violence, ni absurde. Ses tableaux ont, à la fois, la présence des objets familiers et le pouvoir envoûtant d'un décor transfiguré. Dans son univers, le tumulte du baroque rejoint la force poétique: c'est une réflexion fantastique sur l'univers de l'art et sur son avenir.

Delmotte et Brandani sont peintres avant d'être surréalistes. Leur aspect littéraire n'est pas obsédant. Jamais il ne prend le pas sur la composition. Chez Delmotte les thèmes permanents comme les fleurs sont transfigurés dans une poétique de transsubstantiation.

Marcel Delmotte. La folle chevauchée.

Aucune démesure cependant. Chez Brandani l'insolite est présenté comme le résultat d'une certaine logique du merveilleux — ce qui éclaire et justifie l'œuvre tout entière.

Delmotte et Brandani, unis dans ce salon d'ensemble, nous reviendront, séparés, l'an prochain. Entre-temps, l'un et l'autre sont attendus à Paris, Londres ainsi qu'aux Etats-Unis — où Delmotte a déjà obtenu au printemps dernier un très vif succès (Hammers Gallery, New York; Saks Galleries, Denver).

Les galeries Isy-Brachot nous annoncent pour l'hiver un Salon Magritte où plus de 100 œuvres du maître seront exposées (du 22 décembre à fin janvier). Ce Salon fera suite à une rétrospective Creten-George (du 1er au 19 décembre), ce très grand peintre, récemment décédé dont l'oeuvre est considérée par la plupart des critiques comme la plus complète, la plus épanouie et la plus merveilleusement sensuelle de la peinture belge contemporaine.

Je terminerai cette chronique en signalant que, sous le haut patronage de S.M. la Reine Marie-José et le patronage de très nombreux ambassadeurs — s'est tenu, du 15 au 28 juin dernier en la salle Descartes du Centre International Rogier, le salon "les Arts en Europe". Ce salon groupait plus de 200 artistes européens exposant près de 1 200 toiles et sculptures. Une exposition beaucoup trop considérable pour qu'on puisse la passer sous silence — mais aussi pour que je puisse vous en parler dans le cadre de cette chronique.

VIE DES ARTS

ET LES LIVRES

Quatre monographies de peintres canadiens

par Lucille Ouimet

A l'heure où chanteurs de charme, mannequins et beatles font la manchette des publications à grand tirage, les éditions Lidec Inc., de Montréal, ont l'heureuse idée de faire connaître au public quelques-uns de nos artistes canadiens qui œuvrent dans le silence et l'incognito de leurs ateliers.

Panorama, tel est le nom de la nouvelle collection récemment parue. Cette série comblera une grave lacune dans notre documentation sur les arts plastiques au Canada puisqu'elle se propose de mettre à la portée du grand public des artistes qui ont certes fait leur marque, mais dont l'œuvre est encore trop peu connue.

Les quatre premiers volumes parus sont consacrés respectivement à Kittie Bruneau, Gaston Petit, Normand Hudon et Richard Lacroix. Ces quatre volumes ont pour auteur le critique d'art Jacques de Roussan dont chacun connaît le jugement solide et le style à la fois châtié, concis et clair. Ces qualités se retrouvent dans ses dernières études où il présente des artistes canadiens qu'il connaît bien et dont les œuvres lui sont familières. Une courte préface précède le texte de Jacques de Roussan: Paul Mercier, Henri Barras, Alfred Pellan et Yves Robillard sont les préfaciers respectivement de Kittie Bruneau, Gaston Petit, Normand Hudon et Richard Lacroix. Des notes biographiques précèdent l'étude proprement dite et une liste des expositions personnelles et des expositions de groupe complètent ces brochures qui sont présentées dans une mise en page aérée et une typographie soignée. Quelques œuvres importantes de ces artistes reproduites en noir donnent des reproductions d'une très bonne qualité. Chaque brochure porte également sur sa couverture une reproduction en couleurs d'une œuvre spécialement créée à cette fin par l'artiste. Ces livres ont été réalisés d'après une maquette de Louise Beaugrand-Champagne.

Cette collection qui en est une de prestige à la fois par la qualité des artistes qu'elle fait connaître et l'élégance et le bon goût de la présentation des volumes sera très utile à ceux qui de loin ou de près s'intéressent à l'évolution de l'art canadien contemporain. Souhaitons qu'une si intéressante entreprise se continue et que l'œuvre d'un plus grand nombre de nos artistes soit mise à la portée de tous.

La poésie du sculpteur Zadkine

par Andrée Paradis

Le monde secret de Zadkine, vu par Donald Buchanan. Collection Album d'Art, dirigée par Ionel Janou. Arted, Paris.

De nombreux livres ont été publiés sur Zadkine et son œuvre. L'un des plus récents a un caractère unique qui tient, d'une part, à sa nature d'essai photographique et de réflexion poétique, d'autre part, ainsi qu'aux circonstances qui ont entouré la publication de l'album. L'auteur du document visuel, Donald Buchanan, a été brutalement fauché en pleine réalisation. Grâce à l'initiative de Hamilton G. Southam, directeur du Centre National des Arts à Ottawa, des amis ont assuré la parution de ce grand livre d'art, fruit d'une étroite collaboration entre le sculpteur et le photographe.

Leur rencontre s'était faite sous le signe de la poésie. Ces deux-là partageaient un amour commun pour les pierres, les bois et les jeux de lumière. En 25 photos, Buchanan évoque le monde de Zadkine, un monde qui lui est familier et où il se sent à l'aise. Que ce soit dans l'atelier de l'artiste ou bien dans le village des Arques, retraite de l'artiste, l'œil perspicace et sensible du chasseur d'images suit à la trace les gestes du fabricant de mythes et de rêves.

On ne doit pas chercher dans ce livres un répertoire de quelques sculptures. Les sculptures sont là mais c'est bien autre chose; il s'agit de la vie de l'œuvre, de ses sources, de son enracinement. Les multiples significations qu'elle peut prendre dépendent de son environnement. Ainsi la *Ville Détruite*, dans sa version de Rotterdam, est une protestation contre les masses d'acier qui s'élèvent tout autour, et l'autre version du jardin de l'atelier, un abandon, une absence de lutte, un certain désespoir nourri par le regret et les souvenirs.

Les courts textes poétiques qui accompagnent ces photos sont de Zadkine. Echo fidèle, ils traduisent l'importance de la musique dans ces sculptures qui sont non seulement des "gestes" mais aussi des rythmes "interceptés".