

Vivenza

Jean-Loup Bourget

Number 64, Fall 1971

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57965ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourget, J.-L. (1971). Vivenza. *Vie des arts*, (64), 48–52.

vivenza

par jean-loup bourget

Née à Rome en 1941, Francesca Vivenza a vécu jusqu'en 1970 à Milan. Dans le cadre favorable d'une Italie traditionnellement vouée aux arts et décentralisée, quatorze expositions déjà ont rendu son nom familier aux amateurs. La scène nord-américaine (Francesca Vivenza vit aujourd'hui à Toronto) lui présentait donc un défi à plus d'un titre. On sait que Toronto n'est pas toujours tendre à l'égard des peintres, qu'ils soient Européens ou non, qui travaillent en dehors des mouvements immédiatement à la mode, l'abstraction lyrique ou (surtout) géométrique.

L'abstraction géométrique présente souvent un côté rassurant, et rien n'est plus éloigné d'une telle esthétique que la peinture de Vivenza, nourrie d'expressionnisme européen. En même temps, son séjour à Toronto a fait bénéficier le peintre d'un kaléidoscope d'images et de sensations étranges pour elle. C'est justement cette rencontre d'une sensibilité formée à une tradition picturale européenne, et d'une riche matière nord-américaine, qui nous intéresse ici. L'originalité vient de ce que cette matière n'est pas restituée par l'artiste dans sa littéralité, mais transformée par la perspective de l'étrangeté du spectacle pour l'individu. Où le Pop art se contente de la citation tronquée, la peinture de Vivenza apparaît comme déchiffrement de la réalité nord-américaine.

Pour qui a vécu quelques heures dans l'intimité des toiles de Vivenza, ce sont les noms d'Ensor et de Nolde qui viennent à l'esprit. Ajoutons, confirmation qui n'est pas nécessaire mais tout de même la bienvenue, que ces deux peintres sont les préférés de l'artiste.

Mais nous n'avons nullement affaire à un épigone. Il y a certes un écho d'Ensor dans les masques à la fois grotesques et funèbres qui président à la sarabande de *Halloween*; ailleurs, c'est simplement la franchise des couleurs, leur innocence jusque dans la violence, qui rejoint l'exemple de Nolde: parenté du geste plutôt que du sujet ou même de la forme. (Nous pensons notamment aux trois *Demoiselles d'honneur* aux éclatantes robes d'héliotrope surmontées de visages à peine humains.)

Il est important de préciser que nous entendons ici par *expressionnisme* plus qu'un style, une conception de la peinture qui est commune à Nolde et à Ensor, à Kokoschka et à Jack Yeats, et que partage aussi Vivenza. Le paradoxe de cet expressionnisme-là, c'est qu'il est refus de l'imaginaire. De l'imagination, il rejette toute envolée romantique ou symboliste. Par contraste, il privilégie la vision, qui est toujours vision de la réalité. Il s'agit donc simultanément d'un art visionnaire et d'un art du réel. Il part du monde extérieur pour aboutir à une vérité spirituelle, tandis que l'art de Munch

est caractéristique de la démarche inverse: recréer un univers à partir de phantasmes personnels.

Les sujets de la peinture de Vivenza sont donc la matière habituelle des peintres réalistes, sinon anecdotiques. L'ensemble de onze toiles qui constitue ce polyptique de Toronto en 1970, *Chez Trudeau*, est éloquent à cet égard. Il compose une géographie vécue avant d'être imaginaire. Les toiles de moindres dimensions sont encadrées par deux volets verticaux. D'abord, *Yonge Street*, c'est-à-dire par excellence la rue nord-américaine, alignement de devantures, aux trottoirs peuplés de ces hippies qui s'habillent comme des Indiens, qui sont les nouveaux Indiens, comme l'a montré l'anthropologue Leslie Fiedler. Au contraire, *High Park (les Demoiselles d'honneur)* incarne l'aspect plus britannique peut-être de Toronto, les jardins publics qui servent d'estrades spontanées à des orateurs illuminés et de refuge à des personnages originaux, un peu fous, inquiétants mais sympathiques.

Ces deux thèmes orchestrés de part et d'autres sont repris et diversifiés sur les deux étages médians. Implicite dans *Yonge Street*, le motif des vitrines est ici développé. De toute évidence, il fascine Vivenza, probablement à cause du conflit entre sa teneur culturelle (vitrines de l'an 2000, aux fantastiques aubaines) et sa texture picturale (vitrines polluées, mouchetées de

poussière). Nous passons donc des poulets faméliques et des œufs du marché européen de *Kensington* à la vitre sale d'*Hercules* puis à celle de *Media*, autres hauts lieux de cette société en marge qui porte des vêtements militaires par dérision et qui vend et lit *Guerilla*. N'oublions pas que Vivenza définit elle-même le rôle de l'artiste, au sein de la société, comme celui d'un «espion sagace».

Côté jardin, nous trouvons les *Anges musiciens* et la *Sorcière* plus surannée qu'effrayante, le chef coiffé d'une ampoule électrique. Note plus brutale, qui, comme le peintre s'en explique, rappelle le mois d'octobre 1970, *Halloween* montre certains politiciens masqués donner une conférence de presse au micro de la Mort. Enfin, le commentaire philosophique n'est pas absent: *Le Progrès*, c'est le reflet d'un gratte-ciel qui se mire dans un gratte-ciel, lequel à son tour... Au monde narcissique de l'Amérique moderne fait écho le 19^e siècle individualiste et bourgeois qui disparaît dans *Démolition*, comme le siècle de Louis XIV est jeté aux oubliettes dans le tableau célèbre de Watteau.

Empruntés à la réalité, tous ces motifs sont transfigurés par une composition qui joue volontiers sur des obliques, des reflets, des surimpressions, ce qui force l'œil du spectateur à retrouver une innocence perdue qui est naturelle au regard du peintre. La stylisation des formes humaines se garde de la schéma-

tisation caricaturale et révèle l'ambiguïté du *grotesque*, avec son visage d'inquiétude cachée. Enfin, la gamme des couleurs compose un tissu vivant, non pas une étoffe, mais un tissu de chair.

Ce polyptique nous semble aussi avoir un haut intérêt, en ce qu'il refait du tableau un phénomène public et *social* au sens le plus noble: qui concerne la communauté des hommes. La peinture de Vivenza, si achevée en tant que peinture à l'huile, nous semble néanmoins tendre vers la fresque. Par là, le peintre peut défier spéculateurs et collectionneurs professionnels. Vivenza a déjà eu l'occasion de réaliser une petite fresque pour une école italienne; souhaitons que lui soient offertes d'autres occasions de ce genre où s'épanouiraient son talent, son goût de la couleur, son sens de la vie, qui est joyeux et grave, ni sentimental ni bouffon.

De la fresque à la figuration narrative, il n'y a qu'un pas, comme l'exemple des Primitifs nous le montre fréquemment. On sait qu'il s'agit là d'un vaste domaine qu'explorent les artistes qui sont nos contemporains, et qu'on redécouvre à ce titre bien des chefs-d'œuvre oubliés d'autres Primitifs, du 19^e siècle, par exemple, la *Cendrillon* de Moritz von Schwind.

La difficulté de la figuration narrative consiste à ne pas sacrifier, chemin faisant, à l'anecdote, au symbolisme naïf, au message trop pré-



vivenza
bride's maids, 1970
60 po. sur 32 (152,5 x 81,3 cm.)

cisément codé. Vivenza échappe à de tels pièges dans sa séquence de quatre tableaux sur un thème qui n'est pas sans rappeler Gauguin (le *D'où venons-nous?...*, du Musée de Baltimore). La première toile nous montre la rencontre des amoureux; la deuxième, leur amour. Le troisième tableau est intitulé *L'Attente*; peu de peintres savent ainsi traiter, sans impudeur ni mièvrerie, l'expectative de la femme qui va être mère: songeons par contraste à l'impudeur de Klimt, contrebilancée par son style byzantin, dans *L'Espoir*. Dans la quatrième toile, c'est un bébé-squelette que bercent fièrement les jeunes amoureux. Les tonalités brunes et les schémas décoratifs de la série expriment une poésie d'acceptation de la vie et de la mort qui est la condition de la vie; le contraire d'une poésie de résignation.

Un dernier mot sur Vivenza en tant qu'artiste graphique. La plupart des *spectateurs* ne peuvent sans doute se défendre d'une certaine surprise en constatant que les dessins portent la même signature que les toiles. Nous pourrions, en effet, à propos d'eux, répéter en l'inversant ce que nous avons dit plus haut. Minutieux, entièrement situés du côté de l'imaginaire, les dessins de Vivenza sont des fantaisies comme les affectionnaient les Maniéristes. Ils se prêtent à l'examen individuel et recueilli plutôt qu'à la présentation publique. La technique, la *manneria*, semble y parler plus fort que la personnalité consciente de l'ar-

tiste. L'imbrication de l'encre de Chine et du stylo à bille rejoint les tentatives du Français Lunven.

L'inspiration littéraire de ces dessins, sur le thème de *La Tempête* de Shakespeare, est prétexte à feuilleter des livres de géologie et à ressusciter une flore et une faune inconnues. La plume cherche librement des équivalents à une imagerie poétique (et verbale), trace des coraux et des madrépores où se lisent aussi des formes féminines. C'est justement parce qu'il n'existe aucun rapport de ressemblance entre les toiles et les dessins qu'ils sont bien du même artiste. L'imaginaire des dessins s'oppose au visionnaire des toiles, comme la paume au dos de la main.

translation, p. 92

De nouveaux dessins de Francesca Vivenza seront prochainement exposés à la Galerie Albert White, à Toronto.

Expositions récentes de Francesca Vivenza:

Mars 1971, à Toronto (Edward Johnson Building). Toiles: *Chez Trudeau; La Vie et l'Amour*; et dessins sur le thème de Shakespeare, *La Tempête*.

Juin 1971, à New-York (Kottler Galleries). Dessins sur le thème de T. S. Eliot, *The Waste Land*.

elbaz



fafard

vivenza

