

Art-actualité

Volume 21, Number 85, Winter 1976–1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54966ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

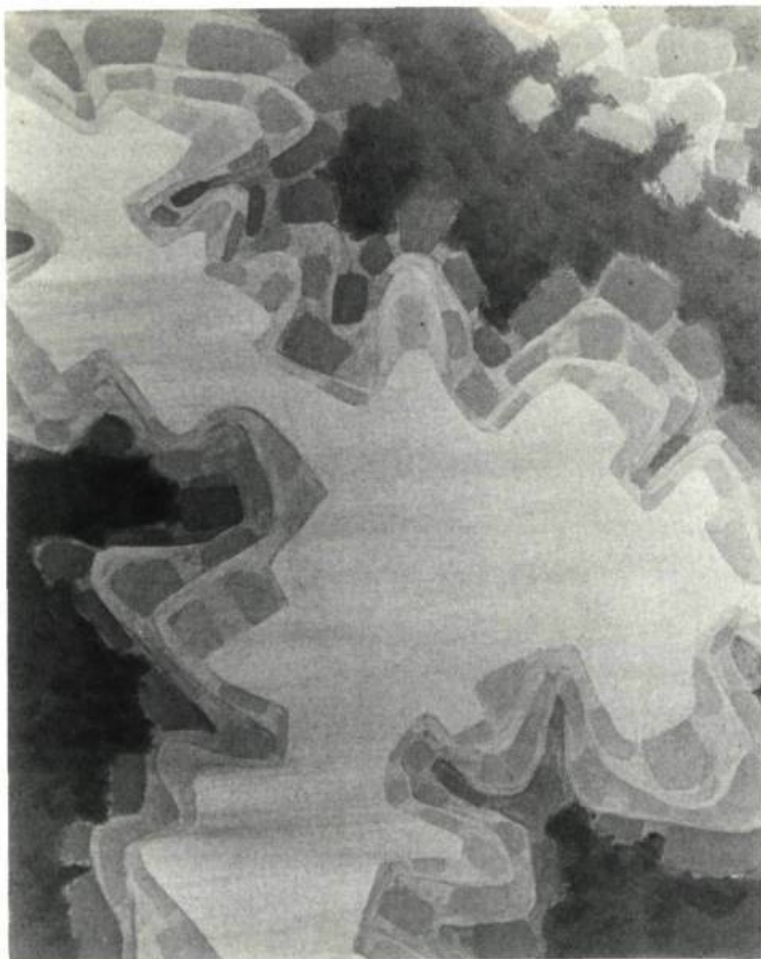
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1976). Art-actualité. *Vie des arts*, 21(85), 89–91.



1. Pauline MARCOTTE. *La Caverne des songes*. Acrylique sur toile; 19 cm x 24,1.

la dynamique répercute un autre fond qui reprend la couleur du premier en plus de la métamorphoser; l'artiste retravaillant sa complémentarité. Ces trois aires différenciées s'assemblent au moyen du coloris, l'étude portant dans ce cas sur l'ocre rosé et l'ocre verdâtre.

Expression du moi, douceur et violence, dédoublement, germination, autant d'états qui sont épurés et synthétisés à travers un pôle dont l'étendue et l'élargissement tentent d'entourer la distance qui sépare le lieu giratoire de son avènement.

De la nature à la cellule, de son détachement à ce qui nous fait nous mouvoir, le créateur contemple sa situation qui le renvoie à lui-même, l'agir ouvrant «ses filons de mine»¹. Le travail personnel de Pauline Marcotte poursuit en crescendo une voie solitaire qui veut cerner l'impondérable, le refus de ce fatum dualisant les rapports du monde se vivant, la forme et la couleur.

Les paysages psychiques de l'exposition de Paris seront ensuite montrés à Québec, le printemps prochain (Au Parrain des Artistes), et partiront ensuite, à l'automne, pour New-York (Galerie Internationale), où des tableaux de ce peintre sont déjà en permanence depuis novembre 1975. L'œuvre de Pauline Marcotte s'inscrit plus que jamais dans une quête de la liberté, liberté qui stimule et épuise, puisque née d'entre les transparences, d'entre la fluidité; l'éternité autour de cet a priori. Ne nous dit-elle pas elle-même que «pour avancer, il faut oublier que l'on peint»?

Jean TOURANGEAU

1. Propos recueillis à l'atelier de l'artiste.

QUÉBEC

PAULINE MARCOTTE ET LES FILONS DE MINE

L'expression par la forme et la couleur recouvre maints vocables dont l'émission première suggère autant de foisonnements que de tendances. Pauline Marcotte abolit, au moyen d'une architecture axiale, cette impasse où l'idéal et la réalité se rencontrent, l'étonnement et l'expérimentation, le dessin et la passion; comme rythmant cette source unique qui émerge soudainement du sub-conscient.

A partir d'une linéarité primaire, elle bâtit ses tableaux en *dynamisant* une atmosphère que les valeurs du coloris nuancent, les barrières techniques ainsi réduites à leur seule implication, le choc émotif animant et définissant le geste, la création qui se fait. Du cerveau à la toile, rien ne nuit, rien ne retarde l'idée que l'artiste veut exploiter, qui l'a vivement inspirée et qu'elle doit croquer sur le vif.

Pauline Marcotte vient de présenter à la Galerie Mouffe, à Paris, une série de thèmes en gradation: les formes comme sortant d'un monde sous-jacent et les couleurs texturant la lumière, non pas par les empâtements mais en simulant plutôt une profondeur par un jeu de réaction optique, les sillons des tons programmant le fond. Le point de réunion grave le noyau d'où fourmille cette vie crevassée, d'où se propulse l'embryon de ce mouvement.

Cette suite en avant, cette plongée, supporte une illustration de l'humain à laquelle

l'artiste se réfère depuis ses débuts (cours libres avec Jean Soucy, à l'École des Beaux-Arts de Québec, de 1955 à 1963) qui devaient la conduire de la figuration immédiate à la non-figuration (1963-1966), le sujet ne s'imposant qu'en tant que renvoi, l'indéfini accolant les données de base de cette application directe. En 1966, chez Zanettin, elle nous donnait une série d'huiles dont la provenance se réglait à compter de l'objet, point de départ de visées picturales que des gouaches, des encres et des huiles développaient (Galerie d'Artagnan, 1968); la perception de la gamme démarquant l'acuité des forces d'attraction (centrifuge, centripète) et des éléments vitaux (feu, terre, eau, air).

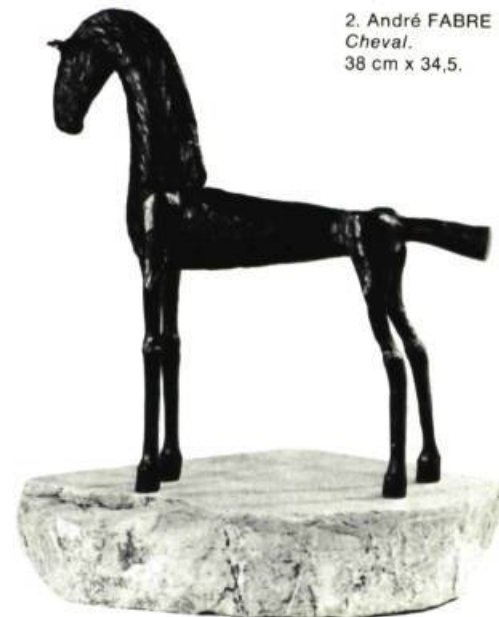
Ce cheminement se concentre (Galerie Champagne, 1970) en une intuition biologique, l'analyse de la vie et de la nature reposant sur son origine maîtresse: la cellule. En 1973, au Palais Montcalm, elle expose vingt-quatre variations sur l'éclosion de ces dernières, l'acrylique prononçant la dissonance de la couleur que l'instinct libère, les postulats détachés de leur imbrication. Des toiles plus lyriques, se rattachant à l'énergie, l'élan détaillé et purifié par un prisme dont le fonctionnement perceptif dégage la symbolique et dont les horizons formels tempèrent les affinités, viennent seconder cette évolution, que l'exposition de Québec de 1975 devait confirmer et que celle de Paris exprime en des perspectives plus universelles.

Un de ces tableaux, *La Caverne des songes*, est construit autour d'une gravitation centrale en fond dégradé dont les débordements latéraux articulent un demi-espace comme si de multiples formes sortaient de ce vide et dont

FRANCE

ANDRÉ FABRE, SCULPTEUR

André Fabre est un autodidacte. Né à Vence en 1920, il a commencé à travailler le fer avec son père artisan ferronnier. Il possédait déjà parfaitement la technique de la forge lorsqu'un jour, en 1950, il eut l'idée, en faisant un bougeoir, de l'orner d'une tête de



2. André FABRE
Cheval.
38 cm x 34,5.

bélier. Encouragé par ce premier essai, il se mit à faire divers animaux en utilisant toujours la technique de la forge, c'est-à-dire en travaillant directement l'acier doux, chauffé au rouge, sur l'enclume, avec tenaille et marteau, comme une véritable pâte à modeler, et cela, sans croquis ni modèle.

C'est ainsi que, sans avoir vraiment cherché sa voie, André Fabre devint un sculpteur animalier qui a attiré sur lui l'attention d'un vaste public international depuis la Nouvelle-Zélande, le Japon et l'Afrique du Sud jusqu'à la plupart des pays d'Europe, les États-Unis et le Canada, et, de ferronnier qu'il était, a été accepté comme sociétaire des Artistes Français et membre de la Paternoster Corner Academy de Londres. Car, depuis ce jour des années 50, des béliers, des bisons, des chevaux, des moutons, etc. ont vu le jour sous le marteau de l'artiste, qui n'a plus fait que de la sculpture à partir de 1965.

Ses animaux, tirés d'un seul morceau, ne comportent aucune soudure, seules les pattes étant rivées. Leur taille varie entre quatre et huit centimètres et leur poids va de cent grammes à cinq kilos. Leur simplicité formelle crée l'espace par l'agencement des volumes qui sont eux-mêmes animés par l'opposition des parties lisses et rugueuses. Les formes subtilement dégrossies évoquent toute la vitalité de l'animal avec des moyens apparemment simples, qui rappellent l'art brut.

André Fabre a participé au Grand Prix de la Côte d'Azur, au Salon des Artistes Français, au Grand-Palais, à Paris. Il a exposé à Monaco, Lyon, Menton, Grasse, Londres, etc., décroché le Grand Prix International d'Art Figuratif, à Lyon, en 1971, et le prix d'art animalier, l'année suivante, au même G. P. I. de Lyon. Il a obtenu également une mention spéciale de la Paternoster Corner Academy de Londres ainsi que du 9e Grand Prix de la Côte d'Azur, à Cannes, et le prix de sculpture du jury du 4e concours international des Sélectionnés du Grand-Palais, à La Garenne-Colombes, en 1974. Enfin, en 1975, il a exposé au Salon d'Automne, au Grand-Palais à Paris.

Ses œuvres sont de remarquables exemples de puissance expressive et de juste observation, ce qui faisait dire à Matisse, lors d'une rencontre avec le jeune Fabre alors qu'il travaillait à la Chapelle du Rosaire à Vence: «C'est bien; c'est bien», en observant ses sculptures sous tous les angles. De son côté, Alain Carrier, alors directeur artistique de l'Agence Havas, à Paris, le qualifiait ainsi: «André Fabre est plus qu'un artiste, c'est un maître artisan, et ça c'est rare!»

Eugène BUSSIÈRE

LES TEXTILES D'APPLIQUE A ANNECY

Un musée officiel, des artistes à peu près inconnus, des œuvres relevant d'une technique dite marginale, sélectionnées par un jury de prestige, telles étaient les composantes de l'exposition d'Annecy. On a tenté, l'été dernier, de réunir pour la première fois en Europe, les artistes spécialistes de l'application.

L'application est la superposition de pièces de tissus découpés, collés ou cousus pour former un motif. Cette technique traditionnelle, qui a ses origines au IV^e siècle av. J.-C., s'est beaucoup développée depuis; même si on conteste toujours son intégration à l'Art proprement dit, il n'en demeure pas moins que les textiles appliqués de l'exposition d'Annecy font

preuve de créativité, d'imagination et de préoccupations esthétiques nouvelles.

Les pays d'Europe du Nord, du Centre et du Sud y étaient représentés par une quarantaine d'artistes. Cette exposition fut une expérience sûrement enrichissante, autant pour ses visiteurs que pour ses participants.

Michèle GAUTHIER

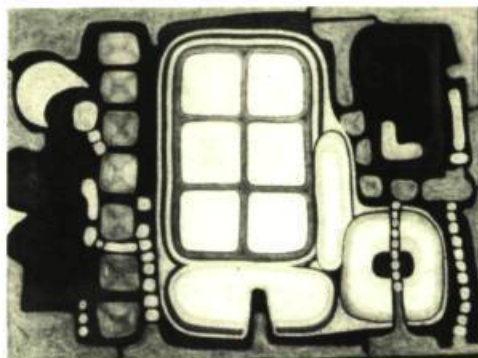
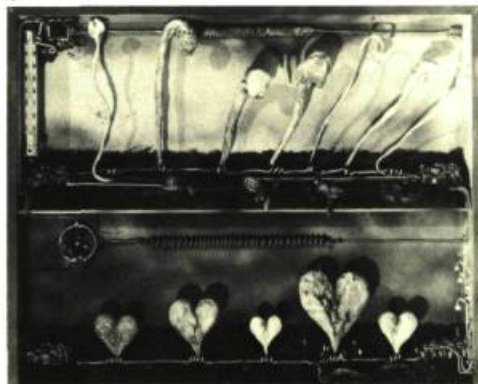
FESTIVAL DE CAGNES-SUR-MER

Ancien membre du groupe GUTAI, un précurseur du *happening*, le peintre japonais Tetsumi Kudo, a remporté la Première Palette d'Or du VIII^e Festival International de la Peinture de Cagnes-sur-Mer (France), qui a eu lieu l'été dernier.

Ce festival, organisé annuellement à la même époque, permet une confrontation des différents mouvements de la peinture contemporaine internationale. Cette année, 37 pays étaient représentés.

M.G.

3



4

ÉTATS-UNIS

ARTPARK, 1976

William J. VAZAN

Situé à Lewiston, New-York, en face de Queenston, Ontario, dans une gorge de la rivière Niagara, à sept milles au nord des chutes, Artpark, pour une troisième année consécutive, a procuré à des artistes l'occasion unique de se partager de l'espace dans un parc et d'échanger des idées. Cette initiative, dont la portée ira en augmentant, va sûrement susciter

d'autres expériences semblables; elle consiste à mettre à la disposition des artistes un secteur considérable d'un parc où ils récupèrent l'environnement et en exploitent les possibilités, et où il leur est souvent loisible, ainsi qu'aux nombreux visiteurs, de discuter directement et spontanément de leur conception de l'art et de mieux se comprendre.

Il y a bien des siècles, c'est en ce lieu, à la jonction des falaises, que se trouvaient les chutes du Niagara. A l'époque coloniale, cet endroit devint un point de traverse très fréquenté sur la route de l'Ouest. Sa popularité ayant baissé au cours des dernières années, les industries de la région l'avaient malheureusement converti en dépotoir pour leurs déchets chimiques et leurs déblais. En fin de compte, le public concerné, avec l'encouragement et l'appui financier de l'Etat de New-York, réclama le recouvrement de ce site historique et son affectation aux loisirs. Il fut inscrit dans le programme du National Heritage Trust comme lieu à préserver pour fins historiques et récréatives; et, il convient d'ajouter qu'il en découle des avantages pour le commerce local et pour le personnel du parc.

Lors de l'ouverture de ce parc de deux cents acres, en juillet 1974, on décida de modifier le plan qui, à l'origine, prévoyait un théâtre ainsi qu'un amphithéâtre et de convertir la plus grande partie du terrain en un laboratoire de plein air pour les arts visuels. A la demande du directeur exécutif, Dale McConathy, les travaux de la première année furent consacrés au rappel de la mémoire de Robert Smithson, et l'entreprise, modeste, servit, avec le concours de quatorze artistes américains, de phase d'exploration. A la suite d'une planification et d'une sélection nouvelles par les trois dirigeants actuels, David Midland, directeur exécutif, David Katzive et Rae Tyson, respectivement directeur et coordonnateur des Arts Visuels, la participation annuelle a été portée, la seconde et la troisième années, à une trentaine d'artistes, qui viennent, par chevauchement, travailler à Artpark pendant des séjours de trois semaines en moyenne¹. Ils décidèrent, en outre, que cette expansion permettait d'inclure des artistes canadiens; en 1975, ce furent Roger Edwards, John Mills-Cockell, Michael Hayden et An Whitlock, et, cette année, Robin MacKenzie et moi-même².

Artpark favorise principalement l'art fondé sur la démarche de l'artiste. Que pas un des ouvrages ne soit terminé importe peu, puisque l'accent est mis sur l'expérimentation, l'objectif principal étant de montrer les aspects de laboratoire du recyclage des ressources naturelles³. Les œuvres restent la propriété de l'artiste, et l'obligation de les enlever libère la place pour de nouveaux ouvrages. Comme il se doit, photographies, esquisses, interviews, ressources du film et de la vidéographie permettent de réunir une abondante documentation. Celle qui a été déjà rassemblée a été publiée en un catalogue auquel on ajoutera de nouvelles pages au fur et à mesure des programmes à venir.

1. En 1975, un artiste, Alan Saret, resta sur les lieux jusqu'en novembre, alors que les stages réguliers, à Artpark, vont de juin à septembre. Il vécut dans sa maison de fantômes (Ghthouse), bâtie avec du grillage de clôture en acier revêtu de polyéthylène, se nourrissant des légumes produits dans la serre (Growth House) de Charles Simonds.

2. Les artistes, outre les Canadiens Robin MacKenzie et Bill Vazan, qui ont participé au programme de 1976 furent: Emil Antonucci, Lynda Benglis, Jon Brooks, Douglas Davis, Chuck Fahlen, Rafael Ferrer, Richard Fleischner, Lloyd Hamrol, Linda Howard, Allan Kaprow, Stanton Kaye, Tom Kovachevich, Mary Miss, Ree Morton, Pat Oleszko, Joseph Panone, Sig Rennels, Jim



5

Roche, Abe Rothblatt, Barbara Schwartz, Yuri Schwebler, George Smith, Marjorie Strider, James Surls, George Trakas, Hélène Valentin, Margaret Wharton, Connie Zher et Michael Zwack.
Bill Vazan tiendra une exposition particulière au Centre Culturel Canadien de Paris, du 16 décembre 1976 au 30 janvier 1977. Il y montrera des mosaïques et des séquences de photographies, des photographies cibles, des bandes vidéo, des livres, et y construira une sculpture au sol.

3. Cette année, le disque en béton de vingt tonnes de Chuck Fahlen éclata en morceaux quand son crochet en fil d'acier céda pendant son transport par une grue. Cet artiste, de même, demeura sur place pour éviter la perte de son ouvrage et le refaire. Le vandalisme cause parfois des ennuis. Ainsi, on a éparpillé les morceaux de gravier qui constituaient les empilages de Connie Zehr intitulés *Shifting Shale Forms New Landscapes in the Gorge*.

(Traduction de Geneviève Bazin)



7



8



6

CENTENAIRE BRANCUSI

Le critique d'art Dan Haulica, exégète de l'œuvre de Brancusi, dans l'essai intitulé *La Pureté, un fait de plénitude*, publié dans la revue *Arta* 4/76, propose, dans l'intention de dépasser la description sommaire de la vision artistique, quelques idées considérées comme fondamentales: la positivité du silence dans l'œuvre de Brancusi. Mais quelle en est la signification, se demande l'auteur; c'est que «l'art de Brancusi est un art de l'être pour lequel la réduction parcimonieuse, les éliminations aussi radicales qu'elles soient ne représentent nullement une sublime et douloureuse abolition de la vitalité, dans le sens mallarméen; bien au contraire, elles constituent autant de raisons d'une efficacité accrue, d'un pragmatisme ontologique; le courage objectif de l'acte créateur», car, explique-t-il, «dans son œuvre de demiurge imperturbable, il n'y a point de place pour la hâte; aussi est-il capable de retarder à volonté le jaillissement d'une œuvre, sa venue au monde; il peut mettre quinze ans à polir une

sculpture; il s'astreint à faire à dessein ce que, dans leur lente et irrépressible action, les vents et les eaux font spontanément»: le caractère irréductible de sa sculpture, par rapport à celle des sculpteurs cubistes Lipschitz, Zadkine, Laurens, à leur début redevenables à la peinture jusqu'à donner l'impression d'une transposition, tandis que «chez Brancusi, cette ambiguïté n'existe point»; la «forme conçue en tant qu'espace condensé», car «la discontinuité des plans, d'esprit cubiste, n'est jamais à ses yeux une visée pédante; elle peut, de toute façon, servir une continuité nouvelle, qui, annulant l'opposition forme-espace, propose une forme conçue non pas dans l'espace, mais comme de l'espace condensé»; l'«œil en tant qu'emblème absolu de l'être», et l'auteur décèle dans la fréquence du motif, d'une part une voix solaire et de l'autre une voix chtonienne. En conclusion, il affirme: «Brancusi a eu la force d'empoigner simultanément les contraires, de réconcilier le concret du monde, son extension envahissante et les essences des suprêmes idéalités.»

3. Tetsumi KUDO

Your portrait — Blue box with hearts and sex thermometers, 1975.

4. Margrit SCHLUMPF PORTMANN

Nuit, jardin et fenêtre.

5. Mary MISS

Son excavation en cercles concentriques achève; elle servira de base pour un film sur le mouvement en forme de spirale.
(Phot. William Vazan)

6. William J. VAZAN

Spoil Piles.
(Phot. William J. Vazan)

7. Constantin BRANCUSI

Le Nouveau-né, 1915.
Marbre.
Philadelphie, Musée d'Art.

8. A. J. CASSON

Sombre Land, Lake Superior, 1928.

LE GROUPE DES SEPT EN TOURNÉE

Thomson, Harris, MacDonald, Jackson, Johnston, Lismer, Varley, Casson, . . . ces noms associés au Groupe des Sept, ces artistes représentants d'un mouvement nationaliste dans l'histoire de l'art canadien, sont à l'honneur. En effet, quarante-deux de leurs tableaux faisant partie de la Collection McMichael de Kleinburg (Ontario) sont en tournée internationale depuis le 24 août dernier. Arrivée en Écosse, l'exposition poursuivra son itinéraire en Angleterre à compter de janvier, pour se terminer en U.R.S.S.

Cette tournée a été organisée sous les auspices du Ministère des Affaires Extérieures et du Gouvernement de l'Ontario.

M.G.