Document generated on 04/24/2024 9:46 p.m.

Vie des arts

Vie des arts

Art-informations

Volume 22, Number 87, Summer 1977

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54915ac

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

(1977). Art-informations. *Vie des arts*, *22*(87), 73–75.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1977

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/

1

2

1. De David à Delacroix.
Détroit, Institute of Art.
Du 5 mars au 11 mai 1976.

2. Diego RIVERA
Les Industries de Détroit.
Fresque sur panneau; mur sud.
Détroit, Institute of Art.

DÉTROIT

SALUT A DÉTROIT

Au carrefour de l'histoire et de la légende, ou de la rumeur, Détroit est une ville de contrastes et de paradoxes. Paradoxe historique: fondée par le Français Cadillac, en 1701, la ville est la plus ancienne des États-Unis à l'extérieur de la côte Est; elle est de dix-sept ans l'aînée de la Nouvelle-Orléans. Son destin a hésité entre l'Amérique indépendante et le Canada anglais: le drapeau britannique y flotta jusqu'en 1796, vingt ans après l'Indépendance, et à nouveau, brièvement, en 1812. Paradoxe géographique: c'est le seul endroit de la frontière où les États-Unis se trouvent immédiatement au *nord* du Canada (Windsor). La croissance de la ville au 20e siècle est liée, on le sait, à l'industrie automobile qui y est née (Oldsmobile, Ford) et que représentent aujourd'hui les quatre principaux constructeurs General Motors, Ford, Chrysler et American Motors. Plus récemment, Détroit est devenu tristement exemplaire de la *dégradation urbaine* qui ronge l'Amérique: émeutes raciales, exode des classes moyennes vers les banlieues, vidant le centre ville, le soir, et l'abandonnant au vandalisme et aux gangs d'adolescents noirs coiffés de *borsalinos*. La presse des villes voisines (et rivales?), comme Chicago, s'attarde non sans une certaine complaisance sur les démêlés du maire (noir), Coleman Young, avec sa police en majorité blanche. Les titres font frémir: «Detroit — also spelled g-a-n-g-s» — «You can be killed real easy» — «The Detroit nightmare», etc. La vérité, c'est que, si le centre ville n'est pas très animé le soir (la bourgeoisie, noire et blanche, se retrouve à Dearborn, dans le nouvel hôtel Hyatt Regency avec son décor en trompe-l'oeil et ses ascenseurs pareils à des ludions d'opérette futuriste), il est propre, aéré, superbe architecturalement. Le site admirable de la rivière de Détroit, avec le parc de Belle-Isle, lui sert d'écrin. Sur les cases d'un damier dessiné au début du 19e siècle et singeant le Washington néo-classique de L'Enfant se dressent d'excellents exemples de gratte-ciel: pour l'entre-deux-guerres, le Fisher couronné de sa pyramide vert et or, pour l'époque la plus récente l'immeuble de la Compagnie du Gaz, œuvre de Yamasaki Minoru. La statue colossale de l'*Esprit de Détroit* évoque une nostalgie gréco-romaine, mythologique. Cet esprit se veut aujourd'hui phénix; il préside à la construction d'un gigantesque *Renaissance Center*, cité cylindrique qui doit, au prix d'un demi-milliard de dollars, relancer l'activité du centre ville.

Au premier rang des organismes culturels existants, il convient de citer l'Institute of Arts, créé en 1883, régulièrement enrichi notamment par le mécénat de la famille Ford, et qui compte de nos jours parmi les grands musées d'Amérique — et du monde. L'Institute of Arts est remarquable au moins à trois titres: par sa collection permanente, par sa décoration, par les expositions de prestige auxquelles il participe. Soit la collection italienne: il faut citer un splendide Caravage récemment acheté à Londres; la *Violoniste* inspirée de Gentileschi; un Salvator Rosa *(Moïse sauvé des eaux)* hérissé de rochers, au ciel et aux arbres tumultueux, de quoi séduire E.T.A. Hoffmann («Votre audacieuse peinture, je voudrais la nommer une écriture»); et, particulièrement attachant, l'*Éros et Psyché* de Niccolo dell'Abbate. Il s'agit là d'un exemple précieux du maniérisme bellifontain. La composition des figures, le jeu gracieux des visages et des mains, s'inspirent directement du Primatice *(Ulysse et Pénélope*, fresque de Fontainebleau, détruite mais connue par une gravure; une composition très voisine du Primatice, illustrant le même sujet, se trouve à Tolédo, et avait d'ailleurs eu les honneurs de *Vie des Arts*[1]. Le Dell'Abbate de Détroit et le Primatice de Toledo comptaient tous deux parmi les fleurons de l'exposition *Fontainebleau, temple des arts*, à Paris et Ottawa). Le sujet du tableau soulève quelque difficulté, puisque, selon *L'Âne d'or* d'Apulée, où est rapportée l'histoire d'Éros et de Psyché, celle-ci n'a jamais vu l'Amour; il pourrait donc s'agir d'Éros et de sa mère Vénus, comme dans l'*Allégorie* incestueuse du Bronzino à la National Gallery de Londres. Dans la collection française, on remarque des autoportraits de Van Gogh et de Gauguin; une délicieuse *Vue du Crotoy* par

Seurat, au cadre peint, par l'artiste lui-même, en technique pointilliste et de couleurs complémentaires; une exceptionnelle nature morte de Cézanne représentant, précisément, trois têtes de mort, et qui constitue une sorte de *Memento mori* de forme moderne dans l'esprit du 17e siècle. On ne peut tout citer. Néanmoins, le véritable *Cauchemar de Détroit* . . . signé Fuseli (une autre version se trouve à Francfort-sur-le-Main). Et il faut dire un mot de la collection américaine, également riche et variée, plus méconnue peut-être, avec le présymbolisme du peintre et sculpteur William Rimmer (1816-1879) — voir son *Centaure mourant* de bronze —, de très beaux trompe-l'oeil, et le célèbre *Nocturne en noir et or* de Whistler, qui lui fit intenter au critique anglais Ruskin un procès gagné mais ruineux (sourd à cette précoce «abstraction musicale», Ruskin avait accusé Whistler d'avoir «jeté un pot de peinture au visage du public»).

En deuxième lieu, le bâtiment même de l'Institute of Arts arbore une fresque du Mexicain Diego Rivera qui occupe les quatre côtés d'une cour intérieure. Vingt-sept panneaux au total constituent un hommage aux industries de Détroit et, en particulier, à celle de l'automobile. Mais également célébrée est, par exemple, l'industrie pharmaceutique, dans un panneau qui fit scandale à l'époque (1933) car on y vit une version profane, voire blasphématoire, de la Nativité, avec l'infirmière/Vierge, le bébé vacciné/Enfant Jésus, l'âne et le boeuf (fournisseurs de vaccine). Les quatre races/parties du monde contemplent avec une indifférence majestueuse le travail à la chaîne. Réalisme social, voire socialiste, qu'on sera peut-être surpris de découvrir dans un des hauts lieux du capitalisme; tant il est vrai qu'entre les deux guerres, le processus de «socialisation» ou de collectivisation, le New Deal aidant, était presque aussi vif en Amérique qu'en Russie ou au Mexique (cf. *Notre pain quotidien* de King Vidor). Il n'en est pas moins remarquable que la fresque ait été commandée et offerte à la ville de Détroit par Edsel Ford, le fils de Henry. Par-delà les différences de régime politique et de système économique, elle exprime la foi commune, issue de Descartes, en l'homme «maître et possesseur de l'univers».

Enfin, la recherche en histoire de l'art et l'organisation d'expositions temporaires. Parmi les manifestations récentes les plus prestigieuses: en novembre et décembre 1975, les *«Chefs-d'œuvre de l'Ermitage et du Musée National Russe de Léningrad»* — parmi lesquels trente maîtres européens, de Cranach à Matisse et de Véronèse à Picasso. Auparavant, *De David à Delacroix: la peinture française de 1774 à 1830*, rebaptisée ici *The Age of Revolution*, avait fait étape à Détroit, de mars à mai 1975, entre Paris et New-York; c'était une de ces expositions monumentales (206 numéros) qui permettent de réviser bien des notions reçues, en l'occurrence sur la transition complexe du Rococo et du Néo-classicisme au Romantisme; de Détroit même y figuraient le *Pygmalion* de Lagrenée et le *Jugement de Pâris* de Regnault.

Projets pour le début 1977: deux sélections de la collection permanente. Du 2 février au 29 mai, *L'Art de la gravure sur bois*. Du 1er avril au 29 mai, *Titien et la gravure sur bois vénitienne*. En préparation pour septembre-octobre: *John Brown*, par l'artiste noir Jacob Lawrence. C'est une indication que l'Institute of Arts n'est pas à Détroit une tour d'ivoire, mais sait s'ouvrir à la communauté qui l'environne.

1. Vol. XVII, N° 70. Couverture et page 12.

Jean-Loup BOURGET

PARIS

L'INVASION DES BOÎTES

L'art en boîte, comme son nom l'indique, englobe toute production ayant pour support une boîte (peu importe la taille, le format, le matériau), dans laquelle l'artiste abrite un objet, une collection d'objets, ou construit un micro-environnement avec des pièces homogènes ou hétérogènes: objets mécaniques ou organiques, existants ou quelquefois créés par lui.

En France, la XIe Biennale Internationale de Menton a présenté, l'été dernier, une section dédiée à ce phénomène. L'ARC 2 (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) vient à son tour de réaliser une exposition sur le thème de la boîte, organisée conjointement avec la Maison de la Culture de Rennes. On a vu, dans cette énorme manifestation d'environ un millier d'œuvres, des boîtes de toute sorte posées sur le sol (Nikolaus Lang, Adzak, Theimer, Briand), sur des socles (Da Costa, Mongillat, Selz, Ghez, Sonia Delaunay) ou accrochées au mur (Fièvre, Burke, Friedman, Smerk). L'événement a été le clou de la saison, et tout Paris s'est déplacé pour cette exposition sui generis.

Depuis Duchamp et le surréalisme (voire surtout Joseph Cornell), le nombre d'artistes qui ont fait des boîtes est assez surprenant. La variété, aussi, est grande. De même, la qualité et les significations, qui placent ces boîtes dans différents courants de pensée et de mouvements: pop art, nouveau réalisme français, art cinétique, art pauvre, etc. D'où l'existence d'un système complexe, qu'il est indispensable, du reste, de prendre en considération.

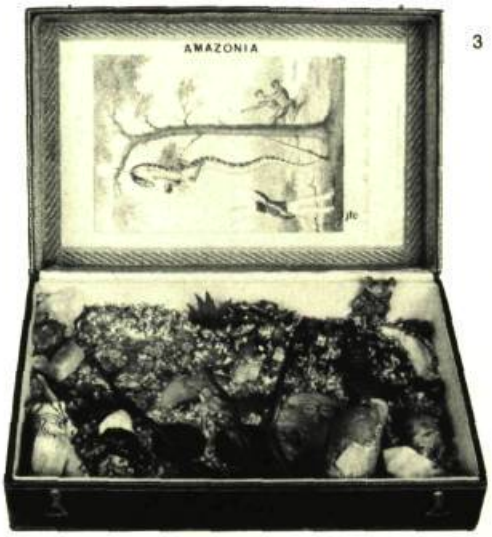
Dans cette aventure poétique, il arrive, de temps en temps, au réceptacle-boîte, généralement rectangulaire, carré, rond, triangulaire, de dépasser l'image habituelle qu'on se fait de cet objet. Il en est ainsi de la maison-boîte (blockhouse) de Jean-Pierre Raynaud, dans la banlieue parisienne, de la boîte-chambre à coucher du japonais Naoyoshi Hirosaka, présentée à la Biennale de Paris de 75, des boîtes-monuments de Louise Nevelson, des boîtes-armoires de Clavé, de la boîte-boutique de Ben.

Vers les mythologies individuelles

Ce qui caractérise en gros, ces temps-ci, la prolifération des boîtes un peu partout, au-delà de son côté obsessif d'abriter largement ou pas, c'est sa structure *initiatique* vers le savoir subjectif des mythologies individuelles. Cette singularité constitue du reste une des intensités majeures de son charme, sans parler de la présence, explicite parfois, d'un mysticisme à l'orientale dont plusieurs artistes se réclament. Par ailleurs, la résurgence d'une des plus antiques expériences de l'être humain est évidente dans la praxis d'emboîter. La préservation obsessionnelle, l'accumulation d'objets divers venant habiter et souvent organiser des décors baroques dans l'intérieur des boîtes ont comme résultat la production d'œuvres d'une inquiétante plasticité, effet dû au détournement du familier ainsi qu'au langage méticuleux et répétitif.

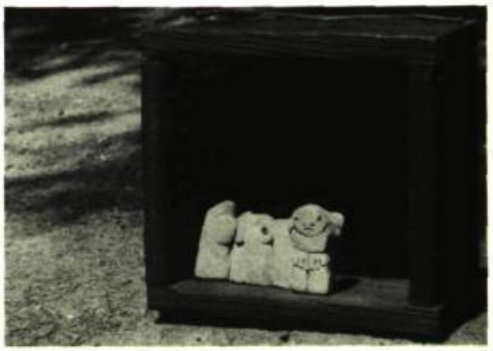
Grandes, moyennes, petites, lourdes, ou légères, vieilles, neuves ou fabriquées par l'artiste lui-même, en bois, en plastique, en papier mâché, en carton, en métal ou en tout autre matériau, la boîte, dans l'art contemporain, est l'abri, le refuge d'un jeu rituel. Objet-territoire où tout peut être inscrit, abrité, gardé, sauvé, isolé, elle est aussi, dans ce processus, un lieu d'échange, un moyen de communication. Parfois fermées, parfois ouvertes, parfois transparentes, elles paraissent semblables mais chacune est unique. Chacune est un *temenos*, un tissu de significations dont le noumène est insaisissable.

Fermées, quelques boîtes, comme beaucoup de celles de Clareboudt, ne sont pas perçues dans l'immédiat comme une boîte d'art. Il faut les ouvrir pour que se fasse la découverte. Celles de Boltanski, scellées, s'interdisent d'être ouvertes. D'autres, comme celles de DaCosta, bien que fermées, affichent souvent, sur le couvercle, des ornements qui les font remarquer d'emblée.



3

4



5

3. Frank da COSTA
Amazonia, 1975.

4. Vanna BOERI
Analphabétisme I.
(Phot. Angelo De Bon)

5. ZACHARIDU
Boîte sans titre.
Terre cuite et bois.

Ceci dit, les boîtes ne sont jamais non plus uniquement des réceptacles, car si, d'une part, elles conservent leur fonction d'enveloppe, elles se mettent, d'autre part, en relation avec ce qu'elles abritent, aboutissant à une forme globale. Il n'y a jamais prédominance catégorique du support à l'égard du contenu ni, non plus, du contenu vis-à-vis du support.

Refus de mourir ou refus de naître?

Phénomène issu des contextes humains post-industrialisés, l'art en boîte reflète par métaphore le milieu où il se crée et où il vit; par ailleurs, il transcende la vie courante en l'entraînant vers les régions paradisiaques d'un ailleurs flottant, intemporel, merveilleux. Régressif et sauvage, l'art en boîte chasse toujours, sans cesse, sauve, dévore l'instant qui coule pour le fondre dans l'instant suivant. L'angoisse est toujours la même: figer une petite sensation, un souvenir vécu ou imaginé. Ceci étant, il refuse la mort, ce qui équivaut à dire qu'il refuse de naître. Replié sur soi, il simule le drame en l'outrepassant. Agressivement lui-même, il charme en apparence par sa gentillesse et son humour car il est un complexe de création, de nostalgie de l'enfance, d'exorcisme, d'offrande, de confession, de jeu, de critique, d'enthousiasme, de folie.

La prolifération, l'invasion de boîtes font en somme penser à la tortue qui, devinant un danger très proche, rentre ses membres à l'intérieur de sa carapace.

Gilberto CAVALCANTI

MONTRÉAL

L'ASSOCIATION D'ART DES UNIVERSITÉS DU CANADA

Du 23 au 26 février dernier, a eu lieu, à Montréal, le congrès annuel de l'Association d'Art des Universités du Canada (peut-être mieux connue sous le nom, moins barbare, de *Universities Arts Association of Canada).* C'est la première fois que cette jeune association tient sa rencontre annuelle au Québec. On ne peut que se réjouir du fait que Montréal fut choisi car cela permit aux congressistes venus de l'extérieur du Québec de connaître un des milieux d'art des plus dynamiques au Canada. L'Association fut reçue par l'Université Concordia, l'Université de Montréal, l'Université McGill, le Musée d'Art Contemporain, le Musée des Beaux-Arts et la Ville de Montréal.

C'est au professeur François-Marc Gagnon, de l'Université de Montréal, que l'on doit la nouveauté du congrès de cette année dont le programme s'organisa autour des *méthodologies* possibles en histoire de l'art. En tant que directeur responsable des rencontres, il proposa cette *nouvelle orientation* du congrès, laissant ainsi de côté la formule traditionnelle qui regroupait les communications par périodes, nationalités ou formes d'art. Les exposés furent classés sous quatre grandes rubriques: approches sociologiques, approches anthropologiques, approches épistémologiques et, finalement, concepts de base en histoire de l'art. Avaient lieux, parallèlement (hélas!), des *panels* sur le rôle de la critique d'art, la structure de l'image photographique, les fondements matériels de l'œuvre d'art et sur l'art et la politique au Québec. A signaler aussi, une réunion des diapothécaires d'histoire de l'art sous la coordination de Nancy Kirkpatrick de l'Université York.

Cependant, la formule nouvelle du programme n'atteignit pas le but escompté. En général, on peut même dire que les participants ne furent pas sensibles (ou intéressés?) aux questions de méthodologie. C'est non seulement fâcheux, mais inquiétant! En effet, car actuellement une grande partie de la recherche et de la réflexion en sciences humaines se concentre sur les problèmes méthodologiques. C'est-à-dire, précisément, sur l'élaboration d'une théorie spécifique à chacun des champs de la connaissance de l'homme. L'interdisciplinarité est aussi perçue comme favorable à cette *spécialisation*. Selon l'*image* qu'a projetée d'elle l'A.A.U.C. lors de son dernier congrès, l'histoire de l'art au Canada échappe à cette tendance à l'autoréflexion. A notre avis, il apparaît pourtant extrêmement nécessaire, sans que cela soit succomber à une mode, que des interrogations méthodologiques soient posées à l'intérieur de cette discipline. Il en va de sa légitimité au sein des sciences humaines et, surtout, de son statut *scientifique*.

En ignorant le thème du congrès, les participants ont dessiné le *portrait* de l'enseignement et des programmes des universités canadiennes auxquels semblait mieux convenir l'ancienne formule. Pourtant, la structure offerte cette année avantageait le décloisonnement des groupes classiques et favorisait les discussions, par exemple d'un médiéviste et d'un critique de l'art conceptuel contemporain, autour d'un modèle théorique commun, qu'il soit linguistique, anthropologique, psychanalytique, sociologique. Évidemment, pour qui ne se pose pas de question sur la *théorie* qui fonde et oriente son travail, la nouvelle structure du congrès avait quelque chose de déroutant. Même de menaçant!

Quelques exposés nous ont cependant montré qu'il y a (nous aimerions pouvoir dire *assurément*) un souffle de nouveauté qui promet que l'histoire de l'art n'est pas tout à fait atteinte de sclérose et qu'elle peut tirer profit des modèles des autres disciplines pour élargir le champ des orientations déjà suggérées par ses pionniers. Il s'en trouve peut-être plus des *modernistes*, mais ils ne vinrent pas à ce congrès.

Les approches sociologiques concernèrent les problèmes du patronage de l'art. C'est le plus ancien des thèmes de la sociologie de l'art (E. Castelnuovo, *L'Histoire sociale de l'art — Un bilan provisoire*, dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, Paris, Décembre 1976) et il ne reflète pas les recherches récentes qui empruntent à la sociologie ses modèles pour analyser les rapports de l'art avec la réalité sociale. Par exemple, une référence directe au marxisme (cf. *Esthétique et marxisme*, Paris, 10/18, 1974) aurait sans doute permis au professeur Lacroix (Concordia) de donner une portée plus grande à ses déjà pertinentes remarques sur les abbés Desjardins et leur *collection*.

Le modèle anthropologique, qu'il soit structuraliste, diffusionniste ou autre, n'a pas servi aux conférenciers qui se retrouvaient sous cette rubrique. Intéressante encore, une conception de l'art comme anthropologie (J. Kosuth in *The Fox*, vol. 1, nº 1) aurait proposé un questionnement nouveau du statut de l'objet d'art dans l'ensemble des objets sociaux. Le professeur Mato (Manitoba) suggéra une notion revisée du concept de *style* qui soit applicable à l'art africain et, partant, à toutes les formes d'art dites primitives. Il nous donna plus, en peu de temps, que ce que nous promettait ailleurs Lévi-Strauss *(La Voix des masques*, Genève, Skira, 1975).

Les approches épistémologiques de l'art qui, seules, ont respecté la thématique du congrès, péchèrent cependant quelque peu par excès. Les questions tournèrent en général, avec une référence insistante à Louis Marin *(Études sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1972), autour du bien-fondé d'un modèle de type sémiolinguistique dans l'analyse de l'œuvre d'art. Parmi ces positions antisémiologiques, l'ironique intervention du professeur Barber (Nova Scotia College of Art) fut sans aucun doute remplie d'intérêt. Toutefois, l'abondance du *théorique* et l'absence d'exemple convaincant d'analyse d'œuvre ne put qu'effrayer davantage tous les nombreux historiens d'art qui n'ont pas encore reconnu l'utilité de ce genre de discours sur l'art.

Quant à la section consacrée aux concepts de base en histoire de l'art, elle ne se distingua pas spécialement. A retenir cependant la proposition du professeur Gowans (Victoria) qui différencia quatre fonctions de l'art qui permettraient une taxonomie des œuvres, qu'elles soient classiques ou populaires, anciennes ou modernes.

En somme, de l'ensemble des communications, on peut remarquer principalement deux absences: d'abord celle de l'art canadien qui ne semble pas avoir encore acquis ses lettres de noblesse au sein des programmes universitaires; ensuite, celle de l'art contemporain. Cette dernière absence nous indique par ricochet le *traditionnalisme* général du congrès. Une ignorance de la *fonction critique* de l'art de la deuxième moitié du 20e siècle (par exemple, la peinture et la théorie formaliste américaine) engendre un recul et menace de stagnation. Un examen des formes d'art du passé à la lumière des problématiques contemporaines de l'art et de la théorie aiderait à réveiller l'inertie qui caractérisa la rencontre des membres de l'A.A.U.C.

Un intérêt pour des approches plus contemporaines aurait aussi permis de rallier les artistes et les historiens d'art qui restèrent séparés encore une fois, cette année! Les panels fonctionnèrent parallèlement, loin des problématiques soulevées dans les exposés. Durant ces panels, plus informels, on ne semble pas être arrivé à des conclusions vraiment constructives. On pouvait attendre beaucoup d'*Art et politique au Québec*. La présence d'un représentant de l'institution politique québécoise aurait forcément stimulé le débat, qui s'est concentré rapidement sur le problème rabâché de la *subvention*. Ou le thème, moins limité au Québec, aurait peut-être posé celui de la *subversion*.

Beaucoup de doutes s'accumulent à la suite de ce congrès quant à la *pensée* qui se développe au sein de l'A.A.U.C. A notre avis, elle révèle un léger décalage au regard des centres internationaux les plus actifs en histoire de l'art. C'était la première année, c'était une tentative, cela supposait une adaptation et un rodage de la nouvelle formule. Mais les efforts du professeur Gagnon n'auront pas assuré une *nouvelle orientation* aux futurs congrès, et l'A.A.U.C. se prépare à devoir, un jour, faire du rattrapage, si on en croit les paroles du président de l'Association, le professeur Virgil Hammock, qui ouvrait à la fin du congrès l'assemblée annuelle sur ces mots surprenants: «L'an prochain, à Victoria, lorsque nous retournerons à une formule plus orthodoxe de congrès . . .».

Nous traduisons de mémoire et espérons avoir mal compris!

René PAYANT