

Le monde des arts

Monique Brunet-Weinmann and Andrée Paradis

Volume 22, Number 89, Winter 1977–1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54877ac>

[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

Brunet-Weinmann, M. & Paradis, A. (1977). Le monde des arts. *Vie des arts*, 22(89), 5–9.

LE MONDE DES ARTS

MONTREAL

L'ART DANS LA RUE ET L'ART DE LA RUE

Si le musée est (ou devrait être) fait pour l'art, l'art dans la rue doit l'être pour la rue. Les œuvres existent avant que l'on songe à leur dédier un bâtiment qui leur convienne; par contre, la rue préexiste aux œuvres, en l'occurrence celles des artistes Cardinal, Hurtubise, Gnass, Jean et Savoie, dont la Société Benson & Hedges a financé la création et l'exposition au mois d'août dernier, à trois carrefours de la métropole. Il ne s'agit pas ici de mettre en doute la qualité des œuvres en tant que telles, ni de contester la valeur du projet, fruit d'un mariage d'intérêts: celui des artistes soucieux (Marcelin Cardinal, en particulier) de démocratiser l'accès à l'art, de le sortir du cercle étroit des lieux consacrés, musées et galeries, pour le présenter à un vaste public, et celui de la société qui réussit avec cela une campagne de publicité d'un nouveau style, sorte d'anti-publicité puisque l'image ici ne dénote ni ne connote le produit promu, la publicité directe courante ayant fini par ne plus frapper personne. On n'a pas à s'offusquer de cette alliance art-publicité: les mécènes sont rarissimes, l'art coûte cher, la publicité aussi; tant mieux si par leur collaboration ils s'aident mutuellement, mais faisons en sorte, dès le départ, que ce soit aussi au mieux de la rue qu'ils occupent pour son bien.

Or, sous prétexte de sortir l'art des galeries, il serait malvenu à transformer la rue en un lieu artificiel d'exposition, galerie extra muros où les panneaux publicitaires jouent les cimaises, où l'accrochage, tout compte fait, se répète sur le mode traditionnel. C'est pourtant ce que laisse entendre l'expression «l'art dans la rue», et ce que réalise le projet qui porte ce nom. La rue est, du moins idéalement, un tout vivant, bloc architectural, milieu social, tissu de communication (et pas seulement voie de communication). L'art doit s'y intégrer harmonieusement pour un surplus d'être, non s'y surajouter, surplus de sollicitations visuelles disparates. L'œuvre devrait permettre une réponse à la question: pourquoi cette image-là, plutôt qu'une autre, plutôt qu'ailleurs? Dans l'état actuel du projet, on ne peut trouver de réponse car la question n'a pas été posée.

Le support ici est constitué de plaques de masonite de huit pieds de haut sur vingt pieds de long, fixées sur des panneaux à fonction publicitaire lesquels, on le sait par habitude, sont plaqués arbitrairement sur de vieux murs tranchés à vif au gré des percées de rues, des démolitions, des parkings. De là, naît le malaise, tension entre deux insatisfactions. D'une part, l'œuvre est emprisonnée dans un double cadre: une espèce de passe-partout blanc qui impose un graphisme indiscret, statique, plus l'entourage métallique surmonté des barres lumineuses propres aux panneaux publicitaires. Elle y étouffe, et le passant ne respire pas mieux qu'avant: l'horizon citadin n'en est pas moins bouché. D'autre part, le mur, quant à lui, n'est pas métamorphosé pour autant. Autour du panneau, il est laissé à son abandon, alourdi d'un appareillage métallique qui s'ajoute aux innombrables poteaux encombrant le lieu urbain.

Pourtant, le mur appelait l'œuvre, l'œuvre appelait le mur entier par sa force et par son dynamisme intérieurs. C'est vers cette interaction qu'il faudrait aller dans l'avenir: voir plus grand, hors cadre, faire du mur même le support, fusionner l'idée de la murale qui, elle, tient compte de l'environnement (comme on a pu s'en apercevoir au cours du diaporama présenté, cet été, au Centre d'Art du Mont Royal) et la maîtrise artistique, la libre créativité dont témoignait chacune des œuvres en question. «Avoir des lieues de murailles à couvrir, décorer les gares, les halles, les mairies, tout ce qu'on bâtira quand les architectes ne seront plus des crétiens!» Rêve vieux d'un siècle, celui de Claude Lantier, artiste, dans *L'Oeuvre* de Zola.

Le problème est de savoir si, en s'éloignant du panneau publicitaire pour se rapprocher de la murale, le projet trouverait encore les moyens de financement et si les artistes sont prêts (intéressés et aptes) à créer un art architectural, à travailler dans le monumental. Sans doute, est-ce ainsi que naîtrait l'art de la rue.

Monique BRUNET-WEINMANN





dupuis et mathieu

A R C H I T E C T E S

MONTREAL QUEBEC CANADA 481-9020

Ministère des
Affaires culturelles



musée
d'art contemporain

ateliers

Le journal ATELIERS est une publication bimestrielle du Musée d'art contemporain qui apporte une information complète sur les expositions, les conférences, les projections de films et les débats sur l'art, tenus au musée.

Le journal constitue aussi, par ses chroniques nombreuses sur l'art québécois, canadien et étranger, une source de documentation essentielle sur l'art contemporain.

Musée d'art contemporain
Cité du Havre, Montréal H3C 3R4
tél.: 873-2878



maria sybil
s c u l p t e u r

marbre — bois — bronze

saint-adolphe d'howard, qué. comté d'argenteuil
JOT 2B0 tél. 1-819-327-2311

atelier de
réalisations
graphiques
de québec





Collection du musée national des Sciences Naturelles, Ottawa.

Chercha le blanc, trouva le noir.

Combien de papillons blancs, combien de noirs discernerez-vous sur ces deux branches? Il faut y regarder à deux fois pour tomber juste...

En effet ces papillons, même s'ils sont de teintes diamétralement opposées, appartiennent à la même famille. On les distingue plus ou moins clairement selon la couleur du bois qui les porte.

Il s'agit ici d'un phénomène biologique par lequel certains animaux sont dotés de la coloration

de leur environnement naturel. C'est là souvent leur seul moyen de défense et de survie.

Pourtant, même s'il naît autant de ces papillons blancs que de noirs, on s'est aperçu que les noirs se font de plus en plus nombreux et les blancs de plus en plus rares. Leur mécanisme de défense est cependant le même. Alors, pourquoi?

Les chercheurs du musée national des Sciences naturelles se sont posé la question. Parallèlement,

ils ont observé que la pollution détruit de plus en plus les lichens blanchâtres vivant sur les arbres et noircit toujours davantage la surface du bois. Alors...

Ces papillons blancs qui tendent à disparaître, ces prolifiques papillons noirs nous donnent-ils un signal d'alerte? Dénoncent-ils quelque chose qui pourrait bien un jour affecter l'homme lui-même? Quelque chose qu'il est impératif d'identifier sans retard dans l'espoir d'assurer l'avenir?...

LES MUSÉES NATIONAUX DU CANADA

Pour nous tous et ceux qui nous suivront.

Les origines de l'art moderne

Berlin a été l'un des centres artistiques et intellectuels de l'Europe des années 20. Berlin, ville martyre, ville nostalgique, ville d'espoir tant que les tilleuls reffleuriront, tant que ses artistes la chanteront, a été choisie par le Congrès de l'Europe pour être le centre de l'événement artistique le plus important de l'année — un ensemble d'expositions et de manifestations qui se sont déroulées dans son enceinte, du 14 août au 16 octobre, sous le titre *Tendances des années vingt*.

Le développement de l'art moderne, dont nous sommes témoins aujourd'hui, prend sa source, pour la plus grande partie, autour des années 1910; il a atteint un point culminant pendant la décennie 1920-1930, où tous les problèmes se posent à la fois; depuis 1930, il n'en finit pas de se répéter dans l'esprit souvent génial des variations mais, le plus souvent, dans l'épuisement des contenus.

Tout était en germe entre 1905 et 1912 alors que la Fauvisme en France et l'Expressionnisme en Allemagne, avec des moyens parallèles qui leur étaient propres, élaboraient la base d'un art antimétaphorique visant à libérer les moyens d'expression. On ne peut oublier qu'en 1905 Matisse et ses collègues Derain, Dufy, Van Dongen et Vlaminck, au Salon d'Automne de Paris, affirmaient envers et contre tous que la couleur, la couleur pure, totale, était la valeur majeure de l'expression. Ce qu'on sait moins, c'est qu'à Dresde, vers la même époque, Heckel, Schmidt-Rottluff, Kirchner et Bley, des étudiants en architecture, auxquels vinrent se joindre Pechstein, Nolde et le Suisse Amiel, préparaient en collaboration la fameuse suite de gravures, le portefeuille *Die Brücke*, qui marque le début de l'Expressionnisme allemand.

Quatre expositions majeures à Berlin, d'autres dites d'accompagnement, plus de mille œuvres, six cents artistes originaires de dix-sept pays, autant de moyens d'accès à l'analyse des nombreux phénomènes qui ont révolutionné notre manière de voir, de penser, notre style de décor et de vie.

À la *Nouvelle Galerie Nationale*, l'exposition *Du Constructivisme à l'art concret* recouvrait la période allant de 1910 à 1930. On peut suivre l'évolution des artistes qui, à partir de la nature, cherchèrent à développer des principes normatifs et à élaborer des théories qui devaient déboucher non seulement sur un renouvellement dans le domaine des arts, mais qui eurent également de l'influence sur les réalités sociales. Dès cette époque, c'est-à-dire 1915, on constate que les média, comme la peinture, la sculpture et le dessin, sont abandonnés au profit de nouvelles formes d'expression réagissant aux problèmes de l'environnement. Il est troublant de penser qu'on retrouve exactement les mêmes préoccupations dans certaines idées dites révolutionnaires et d'avant-garde.

Le point fort de l'exposition résidait dans la possibilité de constat des éléments de convergence qui existaient alors entre les groupements les plus divers et les plus éloignés. Une volonté nette de faire ressortir le parallélisme de diverses expériences, à partir de stimulations initiales et de l'impact déterminant des idées conçues individuellement, a été résolue par l'établissement de trois secteurs de démonstration. Le premier, de 1910 à 1916, phase préliminaire où l'on voit les artistes se détacher graduellement de l'objet et s'orienter vers des systèmes dépouillés de tout caractère figuratif. Vers la même époque, Malévitch, en Russie, et Mondrian, aux Pays-Bas, aboutissent à des phénomènes d'expression plastique autonomes, précurseurs d'un esprit nouveau. En ce qui concerne le Cubisme, Picasso est déjà à l'œuvre, de même que Balla chez les Futuristes.

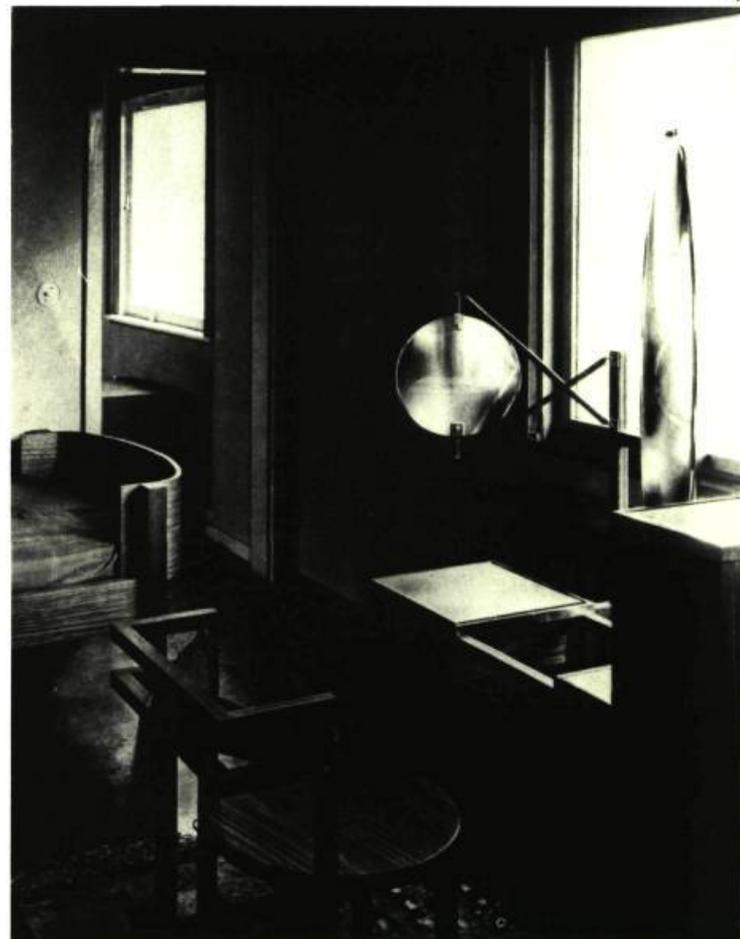
La deuxième section couvrait les années 1917-1922. Ici, apparaissent les rapports entre l'utopie artistique et la réalité politique. En U.R.S.S., par exemple, la situation conflictuelle est évidente dans le *Manifeste réaliste* d'Antoine Pevsner et Naum Gabo qui résume les idées du constructivisme russe alors en voie de formation. En Allemagne, Walter Gropius fonde le Bauhaus, en 1919, et publie également un manifeste. Le Groupe *De Stijl* se forme, en 1917, autour de Mondrian et Théo van Doesburg et publie, dans le même esprit, ses *Maximes*.

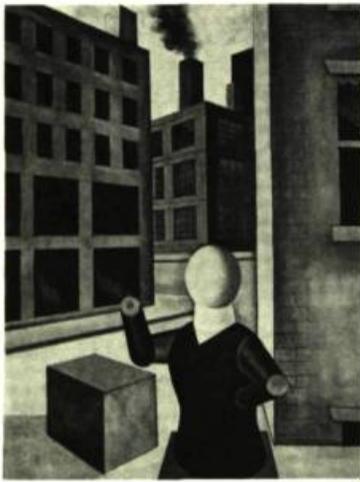
La troisième section de l'exposition, qui va de 1923 au début des années trente, présentait la période d'application pratique des idées nouvelles. À la phase théorique et à la redéfinition des concepts succèdent, surtout dans l'architecture et les arts appliqués, des phases de mises en œuvre et de mises en marché. L'esthétique industrielle s'élabore, les artistes s'en servent pour modeler, de façon fonctionnelle, le quotidien et l'objet utilitaire. L'influence directe de l'artiste sur l'environnement se manifeste de plus en plus. Rietveld, aux Pays-Bas, simplifie le mobilier; de son côté, Marcel Breuer fabrique ses premiers meubles

en acier tubulaire. L'exposition soulignait également l'activité dans de multiples domaines de Hans Arp, Sophie Taeuber, Moholy-Nagy et Lissitzky, à même des peintures, sculptures, dessins, projets d'architecture, photos, documents concernant le cinéma, le théâtre, la typographie, les objets utilitaires. Une phase d'évolution importante de l'histoire de l'art à caractère européen.

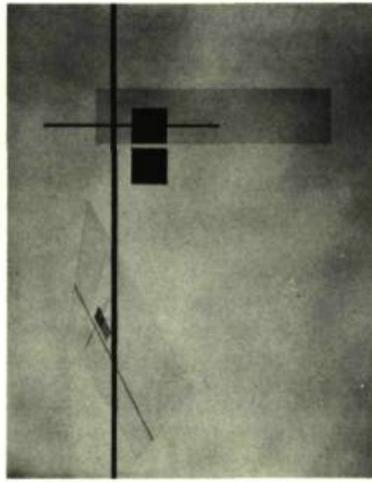
À l'*Académie des Arts*, *De la ville futuriste à la ville fonctionnelle*, conception et construction en Europe, de 1913 à 1933, une exposition, organisée par le département d'architecture de l'Académie des Arts du Hansaviertel, montrait l'évolution de l'architecture moderne en Europe, de ses tendances contradictoires. Étaient présents: des projets d'architecture fantastique (le *Schauspielhaus* de Berlin et le *Festspielhaus* de Salzbourg, conçus par Poelzig), les idées pour une ville nouvelle (Le Corbusier), l'habitat de lotissement, les réflexions sur le phénomène de l'urbanisation verticale (Mies van der Rohe), les résultats d'importants concours d'architecture, les Programmes, les Manifestes. A rebours, il est maintenant évident que l'*Architecture nouvelle* ne fut pas, au départ, comme on a tendance à le croire, un projet d'architecture internationale; il est presque rassurant de constater que les différents pays européens eurent chacun leur évolution. À côté de nombreux points communs de nature technique, on relève des caractéristiques qui leur sont propres. Il y a des différences évidentes entre les solutions venues de Finlande, des Pays-Bas, de la Grande-Bretagne, et celles proposées par l'Allemagne, la Tchécoslovaquie, la Pologne, la Russie. L'analyse du conflit entre l'architecture académique, fondée sur la tradition et la représentation, et la *nouvelle architecture*, qui s'est développée à partir de renouveau dans la fonction et les méthodes de construction, constituait le thème central de l'exposition.

À l'*Académie des Arts*, une seconde exposition, tout aussi importante, *Dada en Europe — Oeuvres et documents*. Pour la première fois, un tour d'horizon international d'importants documents, d'œuvres, de cinquante artistes dadaïstes d'Europe orientale et occidentale, de Russie et d'Amérique. Le mouvement Dada du début des années vingt s'est lui-même remis en question et a renoncé à fournir des réponses. Un exercice salutaire de provocation, de déconcertation. «Dada, c'est le dégoût de l'explication rationnelle et stupide du monde» écrivait le dadaïste Hans Arp. Les dadaïstes protestaïent contre la guerre, contre le rationalisme destructeur de la civilisation moderne. Le mouvement, né en 1916, s'est développé jusque vers le milieu de 1920. On lui reproche habituellement son côté négatif, sa démonstration par l'absurde et





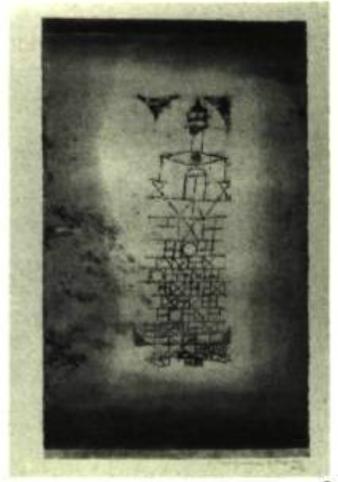
5



6



7



8

4. Le Bauhaus à Weimar.
Chambre à coucher de la maison-type *Am Horn*.
Architecture de Georg Muche et mobilier de
Marcel Breuer, 1923.
(Phot. Archives du Bauhaus)

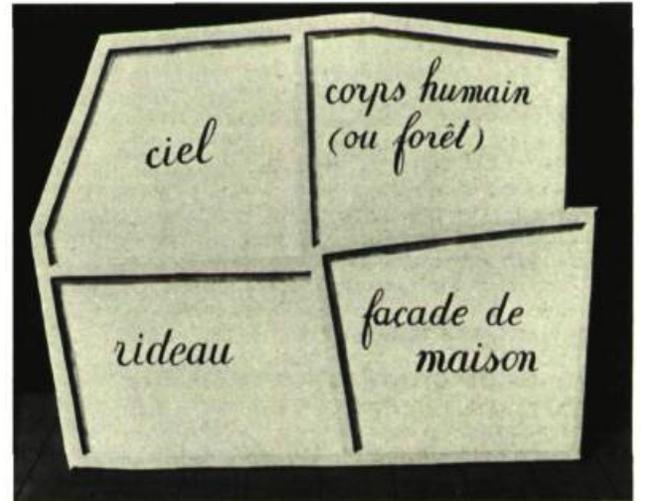
5. Georg GROSZ
Sans titre, 1920.
Düsseldorf, Collection d'art
(Rhénanie septle — Westphalie)

6. Laszlo MOHOLY-NAGY
Z 1, 1922.
Huile sur toile.
(Phot. Archives du Bauhaus)

7. Joan MIRÓ
La Table (dite *Nature morte au lapin*), 1920.
Huile sur toile; 130 cm x 110.

8. Paul KLEE
Plaque commémorative, 1923.
Aquarelle sur papier à la cuve.
(Phot. Archives du Bauhaus)

9. René MAGRITTE
Le Masque vide, 1928-1929.
Huile sur toile; 73 cm x 92,5.



9

l'arbitraire. Sous sa fantaisie iconoclaste, satirique et ironique, il existe un moyen de défense contre les forces envahissantes, au lendemain de la guerre de 1914 et de la révolution russe. Ses impulsions de rejet, sa problématique exercent encore une influence sur la production actuelle à travers le surréalisme, le pop art, le théâtre de l'absurde, le lettrisme, etc.

Les œuvres qui occupaient une place centrale à l'exposition: les reliefs de bois de Hans Arp (Zürich-Paris), les collages de Kurt Schwitters (Hanovre), des tableaux mécaniques de Francis Picabia (Paris-New-York). Marcel Duchamp était curieusement représenté par deux reproductions — l'une de son *Grand Verre* et l'autre de sa *Joconde à la moustache* — et heureusement par son célèbre ready-made *L.H. V.O.Q.*. Des collages de Max Ernst, qui font partie d'une collection anglaise, et d'autres œuvres prêtées par le Museum of Modern Art soulignaient le rôle important que cet artiste a joué dans le Dadaïsme, avant son expérience surréaliste.

Plus rares sont les occasions de voir des œuvres du dadaïsme berlinois. La contribution critique et analytique de Raoul Hausman, par exemple, était illustrée par son assemblage, *L'Esprit de notre temps*, prêt par le Musée d'Art Moderne de Paris (CNAC). Autre assemblage important, celui de son compatriote Baader, un ancien dessinateur de monuments funéraires dont la notoriété est demeurée plutôt locale. Le photomontage à des ancêtres qui remontent au Dada berlinois, en particulier une œuvre de Hannah Höch, *Coupe avec un couteau de cuisine dans l'ère weimarienne de la culture du bedon rebondi par la bière* (Galerie Nationale de Berlin). L'exposition a tenu compte également de contributions négligées jusqu'ici, telles celles des belges Pansaers et Joostens, ainsi que celle de l'Italien Julius Evola, de même que le rôle joué par les Russes Iliazd et Serge Charcoune à Paris. Les œuvres et les documents exposés à Berlin rappelaient les expériences faites par les dadaïstes avec des moyens audiovisuels et phonétiques, lesquels exploitent, pour la première fois dans la création artistique, les média qui font leur apparition au cours des années vingt. La perception dadaïste est à la fois reçue et transmise par l'intermédiaire des média que sont la publicité, la photographie, le cinéma et la typographie.

A l'Orangerie du château de Charlottenbourg, la quatrième exposition majeure: *La Nouvelle réalité: Surréalisme et Nouvelle objectivité*. Deux cents tableaux de peintres réalistes et surréalistes des années vingt, d'environ soixante peintres, appartenant à 13 pays européens, en provenance des collections des grands musées européens et américains, ainsi que d'importantes expositions privées.

Cette exposition se proposait de confronter les deux courants contraires du Réalisme et du Surréalisme; elle fait plus: elle établit les courants de l'art parallèle. En effet, la plupart des artistes engagés dans des recherches antimétaphoriques, où ils tentent de se dégager de l'emprise de l'objet, continuent d'autre part à tenter de définir ce que pourrait être une expression réaliste, un nouveau classicisme de la réalité où il ne serait plus question de reproduire mais de re-crée l'art-reflet des choses, l'art-miroir, l'art-fenêtre, thèmes constamment inventoriés dans l'expression réaliste. Que ce soit dans le motif de la marionnette chez Giorgio De Chirico, de l'homme-robot de George Grosz ou dans le motif de l'Arlequin chez Picasso, il n'y a qu'un pas jusqu'au clown de Max Beckmann, aux êtres mécaniques de Léger, à la poupée de Kokoschka, au somnambule de Magritte. Ici, les reconstitutions partent souvent de points de vue esthétiques opposés, ce qui malheureusement rend difficile la lecture de cette exposition de l'Orangerie. Le groupement par thème crée une certaine confusion. Les différences profondes entre *réalisme magique* et *nouvelle objectivité* demanderaient sans doute d'autres rapprochements, d'autres éclairages. Il est d'ailleurs plus aisé de confronter les surréalistes aux réalistes que les réalistes entre eux; ils traduisent dans leurs œuvres leur appropriation d'un mixage entre le rêve et la réalité.

Ce qu'il faut ajouter, et ce qui est important, en définitive, c'est que pour le plaisir de l'oeil, l'exposition était absolument unique: Gris, Miró, Herbin, Beckmann, Dix, Schad, Dali, Magritte, Tanguy, Picasso, Léger, De Chirico, . . . toutes les œuvres présentées étaient d'une très grande qualité. Des œuvres groupées qu'on peut voir, revoir en quelques heures et qui demanderaient autrement, pour être vues, des mois d'efforts et de nombreux déplacements.

Andrée PARADIS

9