

Le monde des arts

Volume 23, Number 91, Summer 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54810ac>

[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

(1978). Le monde des arts. *Vie des arts*, 23(91), 3–9.



1. Alfred STEVENS
L'Artiste dans son atelier, 1855.
Baltimore, Walters Art Gallery.

STEVENS ET HUNDERTWASSER AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Les deux principales expositions du printemps au Musée des Beaux-Arts semblent au premier abord se situer aux antipodes l'une de l'autre. La première, consacrée à Alfred Stevens, peintre belge de la seconde moitié du 19e siècle, a été organisée par le professeur William Coles de l'Université du Michigan. Elle nous présente un artiste qui, après avoir connu la gloire, l'admiration de ses collègues et la faveur des riches collectionneurs, a été laissé longtemps dans l'ombre. Élève de Navez à Bruxelles, après quelques essais de peinture sociale (*Ce qu'on appelle le vagabondage*, par exemple), il devient le peintre de la femme et des intérieurs bourgeois luxueux du Second Empire. Il est apprécié autant par les peintres pour sa technique brillante que par le public pour ses sujets anecdotiques et sentimentaux. Ami de Manet et Degas aussi bien que de Couture et Meissonier, c'est un peintre du juste milieu, considéré comme *moderne* par ses sujets contemporains mais sans jamais faire partie de l'avant-garde picturale. Son intérêt pour l'art japonais, par exemple, se manifeste par le choix des accessoires ou des tissus, mais



2. Friedrich HUNDERTWASSER.

3. *Micheline, René Brô, Bernard, la tour et la cathédrale de Sienne*, 1949.
Crayon et aquarelle sur papier d'emballage;
34 cm x 25.

jamais par la composition ou la technique. Comme l'avait prédit Théophile Gauthier, après cent ans, Stevens est devenu «historique» et «l'on consulte ses tableaux comme des documents précieux» sur la mode et le cadre de vie d'une classe privilégiée du Second Empire. Autrement, la superficialité de ses thèmes et le brio de son exécution nous laissent un peu indifférent. Il sera intéressant de le trouver au milieu de ses contemporains plus traditionalistes dans l'exposition *Un autre XIXe siècle* annoncée pour l'an prochain, au Musée des Beaux-Arts. Quelques exemples choisis auront probablement plus de force et de persuasion qu'une exposition entière de ses œuvres.

Consacrée par l'Autriche à son peintre contemporain le plus célèbre, la seconde exposition nous arrive au milieu d'une longue tournée internationale sous le titre quelque peu prétentieux *L'Autriche montre Hundertwasser aux continents*. Hundertwasser, le marginal d'il y a quinze ans, est aujourd'hui devenu un produit d'exportation culturelle: la marginalité est parfois rentable. Le déploiement des effectifs, le luxe du catalogue et des reproductions, la photo du chancelier autrichien dans son bureau décoré d'un tableau de l'artiste, tout cela sent un peu l'art officiel et nous rappelle, non sans un certain inconfort, la popularité de Stevens à son époque. Au-delà de l'étalage pourtant, ce qui fascine le plus chez Hundertwasser c'est le personnage intime et secret, sa sensibilité à la nature, son intérêt pour l'écologie dont on trouve la trace dans ses maquettes de maisons et dans ses efforts pour éveiller les individus à leur environnement. Souvent, on retrouve dans sa peinture un souvenir de Klimt, né lui aussi à Vienne, ou des échos de l'art de Klee et de Schiele dont l'intensité angoissée est ici transformée en motifs décoratifs richement colorés. Les damiers de couleurs intenses ou acides et l'enroulement des spirales charment l'œil sans vraiment retenir l'esprit. L'impression surgit qu'Hundertwasser est *contemporain* comme Stevens était en son temps *moderne*, et que cet art qui plaît est maintenant prisonnier de son propre succès. Hundertwasser se décrit d'ailleurs lui-même comme un peintre littéraire et décoratif, et le spectateur est bien tenté d'acquiescer.

Au Musée des Beaux-Arts, ces deux expositions minutieusement préparées et bien présentées donnent au visiteur la satisfaction de pouvoir comprendre clairement et étudier à loisir le déroulement de deux carrières importantes, même sans en partager nécessairement l'esthétique.

Pierre VILLEMAIRE



DESSINS DE JARNUSZKIEWICZ

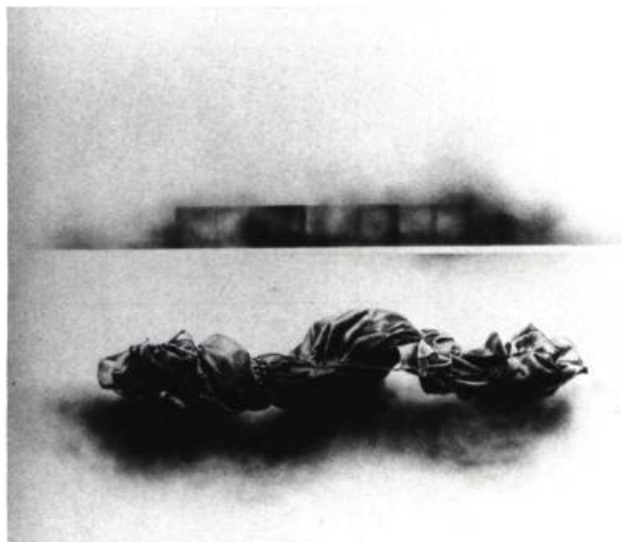
En mars, la première exposition particulière de Jacek Jarnuszkiewicz a été présentée à la nouvelle galerie de l'École des Hautes Études Commerciales. Préparée par trois boursiers du programme expérimental de formation en muséologie de l'Université de Montréal, cette exposition de dessins témoigne d'une recherche sur la déconstruction de l'espace illusionniste au moyen d'une représentation technique de l'illusion de la réalité.

Né à Varsovie, dans une famille de sculpteurs constructivistes, Jacek Jarnuszkiewicz est établi au Québec depuis seize ans et a étudié au Cegep du Vieux Montréal et au Département d'histoire de l'art et d'arts plastiques de l'Université de Montréal. En 1974, sa murale *Sans rondelles* remporte le 2e prix au Concours de la Province de Québec.

Dans ses travaux récents, il tente de désamorcer l'espace illusionniste traitant des formes picturales, au moyen d'un réalisme illusionniste non identifiable, afin de rendre impossible la référence à l'objet réel connu. Il veut ainsi illustrer ce phénomène impalpable qu'est l'illusion et approfondir une réflexion sur ce qui constitue l'ensemble même du langage pictural. Une autre de ses préoccupations est d'obliger le spectateur, par un graphisme minutieux, à pénétrer lentement la proposition. La recherche amorcée par ces dessins sera complétée et développée par l'utilisation des techniques de la gravure.

Une œuvre et un nom à retenir.

Lise DUBOIS



4. Jacek JARNUSZKIEWICZ
Dessin No 3.
(Phot. Monique Bertrand)

Galerie d'Art Alexandre

Artistes peintres canadiens de grande renommée en permanence à la galerie

L. Ayotte	C.H. Boyes	S. Côté
M. Dufour	M.A. Fortin	G.E. Gingras
R. Hébert	O. Leduc	N. Poirier
A. Rousseau	R. Richard	L.P. Tremblé
R. Vincelette	N. Hudon	S. Scott
A. Noeh	H. Masson	Pfeiffer
J.-M. Maclean	J.-P. Lemieux	Norwell
Chandler	Tex Lecor	Iacurto

et plusieurs autres

sculptures esquimaudes

Le Mail Cavendish

5800, Boul. Cavendish, Côte-Saint-Luc Tél.: 482-0175

Lun. à mer., de 9.30 à 18h.; Jeu., ven., de 9.30 à 21h.; Sam. de 9 à 17h.



PEINTURES GRAVURES

GALERIE OPUS I

front road
hawkesbury east
ontario, canada
tel.: (613) 632-4417

ouverte du mardi au dimanche inclusivement, de 2 à 6 heures;
tous les jours sur rendez-vous.
open tuesday thru sunday from 2 p.m. to 6 p.m.; other times by appointment.



galerie
bernard
desroches

Peinture canadienne et européenne XIXe et XXe siècles

PAUL ANDRÉ

FABLO

HELMUT GRANSOW

IACURTO

LOUIS JAQUE

ANDRÉ L'ARCHEVÊQUE

ROLAND PICHET

JIM RITCHIE

ARMAND TATOSSIAN

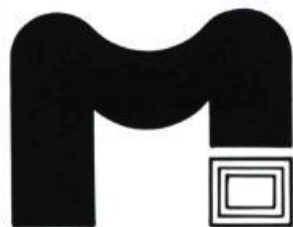
FERNAND TOUPIN

LÉO-PAUL TREMBLÉ

ESTHER WERTHEIMER

ÉVALUATION ET RESTAURATION
EXPERTISE

1194, rue sherbrooke ouest, montréal, qué. h3a 1h6 / tél. 842-8648



encadrements
MARCEL
art frames inc.

ENCADREMENTS EXCLUSIFS D'ÉPOQUE
OU CONTEMPORAINS
RESTAURATION • DORURE • EMBALLAGE

7153 BERRI - MONTRÉAL, QUÉ. H2R 2G4 (514)271-1141-42



michel perrin



paul soulikias

galerie l'art français

ANNE-MARIE/JEAN-PIERRE VALENTIN

370 ouest, avenue Laurier, Montréal

Téléphone: (514) 277-2179



maria sybil
sculpteur

marbre — bois — bronze

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



OFFRE DES LOTS
D'ANCIENS NUMÉROS
ENCORE DISPONIBLES

30 NUMÉROS

\$30

frais d'expédition en sus

360, rue McGill, Montréal H2Y 2E9

861-5488

DENNIS OPPENHEIM: UNE ŒUVRE A DÉCODER

La réouverture du Musée d'Art Contemporain de Montréal, après une fermeture de quelques mois pour travaux d'aménagement, s'est faite sous le signe de l'échange international. Une rétrospective des œuvres de Dennis Oppenheim portant sur la période 1967-1977 souligne la rupture importante que l'artiste a opérée à partir de 1967, tranchant dans le vif en quelque sorte dans l'expérience minimaliste qu'il avait d'abord tentée.

L'œuvre récente nettement conceptuelle affirme la prédominance du concept sur l'objet (l'objet ennemi). Théorique, réflexive, analytique des composantes diverses qui totalisent la somme des constats, elle est forme d'exploration libératrice qui n'a plus rien de commun avec les voies traditionnelles d'expression.

L'utilisation des espaces en tant que champ d'expérimentation de l'expression sociologique et psychologique fait adopter à Oppenheim une attitude neuve dans l'art occidental. L'artiste utilise le *Land art* et le *Body art* et les réseaux de relations énergiques comme supports à son œuvre. Comme l'écrit Alain Parent dans l'Introduction au catalogue: «... la rupture opérée par Marcel Duchamp en 1913 avec les *ready-made*, constitue l'un des points de référence historiques, l'une des bases des concepts partagés par des artistes aussi divers que Carl André, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Vito Acconci, Michael Heizer, Lawrence Weiner, Robert Morris, Robert Smithson, les artistes du groupe de la tendance analytique Art-Language, etc. Parmi eux, Dennis Oppenheim s'affirmait, dès 1967, comme l'un des artistes dont l'originalité, la richesse, la diversité des idées allaient offrir à l'art conceptuel une densité toute particulière, d'une portée synthétique des plus influentes...»

Le catalogue comprend également un avant-propos de Louise Letocha, une entrevue avec Dennis Oppenheim portant sur les méthodes et les mobiles de son œuvre et un autre texte de Peter Frank et Lisa Kahanne, *Dennis Oppenheim: Un art de la transition*. Le catalogue reproduit en plus des œuvres de l'exposition, d'autres œuvres qui permettent d'ajouter à la compréhension de l'œuvre, à défaut d'une méthodologie critique précise.

L'exposition sera présentée au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, du 16 septembre au 12 novembre 1978, et au Musée des Beaux-Arts de Winnipeg, du 15 juin au 5 août 1979.

A. P.

métamorphose constante de la matière. Les têtes qui, par certains caractères, s'apparentent aux têtes *aztèques*, épousent les formes des pierres dans lesquelles elles sont sculptées; les corps affilés accentuent la dynamique ascensionnelle des arbres dont ils sont issus; les yeux, les nez, les bouches et les mains, naissent, le plus souvent, des malformations de la matière. Ainsi, formes et matière restent intimement liées au travail organisateur de l'artiste.

Cet indicible accord de la forme et de la matière résulte de l'attitude de l'artiste dans l'appréhension de sa matière. Sachant par expérience que la «matière dicte la forme», Suzanne Guité, plutôt que de lui livrer combat, préfère se mettre à son écoute. Elle lui reste attentive tout au long de l'élaboration de la forme qu'elle sait *préexister* en elle. Cette attitude explique d'ailleurs le soin méticuleux qu'elle met à choisir les troncs d'arbres qu'elle sculptera et sa patience à les laisser vieillir plusieurs mois, jusqu'au moment où ils lui révéleront leur très grande *disponibilité*. C'est aussi ce qui lui fait préférer telle pierre à telle autre, en apparence identique, et lui en fait retracer les origines et chercher les transformations successives. L'œuvre naît donc, en dernier lieu, de la connaissance intime que possède l'artiste de sa matière à l'état brut.

Par les thèmes exploités, l'œuvre de Suzanne Guité révèle une image de l'humain dans son rapport avec l'univers, et de la quête de celui-ci pour s'identifier en tant que partie intégrante de cet univers. L'accord forme-matière se pose donc comme a priori de cet accord à réaliser sur le plan de l'universel.

Ces thèmes traduisent ce qui pourrait être considéré comme étant les étapes de cette identification à l'universel: la naissance, au sens premier et figuré; la maternité, en tant que manifestation d'amour, mais surtout en tant que signe de fécondité (femme-terre); l'union, réalisée tant sur le plan humain que divin, la crainte, dont naît l'interrogation face à l'absolu, et la mort, processus irréversible par lequel l'humain réintègre la vie première, celle de la matière, point premier duquel renaîtra la vie. La continuité qu'implique un tel processus est par ailleurs symbolisée dans le recours fréquent à la forme totémique, symbole par excellence de la continuité.

L'œuvre sculptée de Suzanne Guité apparaît donc, en dernier lieu, comme révélatrice de l'attitude de l'homme en face de l'universel et dans sa quête d'appartenance à cet universel.

1. L'exposition, qui comportait également un nombre important de tapisseries exécutées par l'artiste, a été tenue au Musée du Québec, du 1er septembre au 17 octobre 1977, ainsi qu'au Musée d'Art Contemporain, du 13 avril au 14 mai 1978.

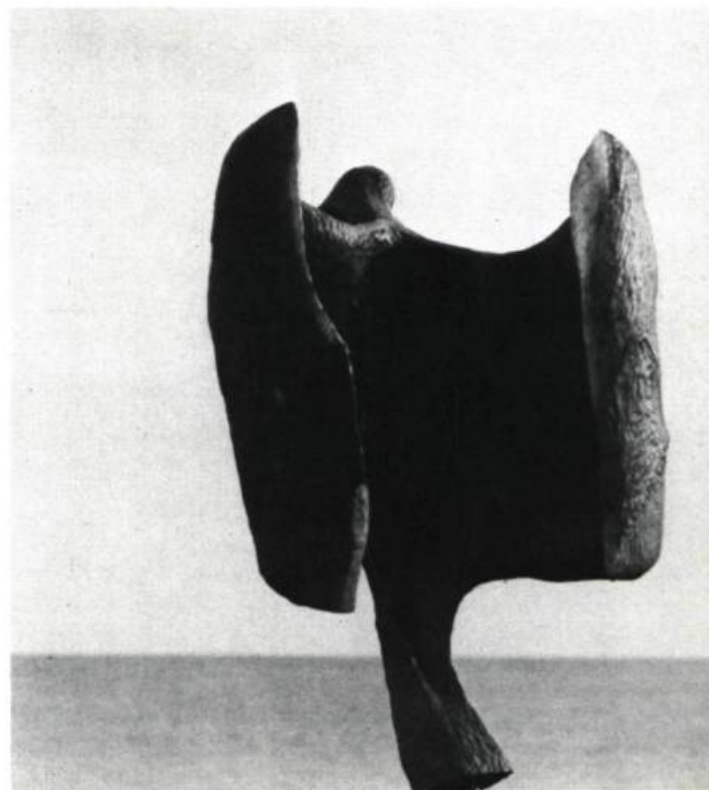
Martin THIVIERGE

EXPOSITION SUZANNE GUITÉ

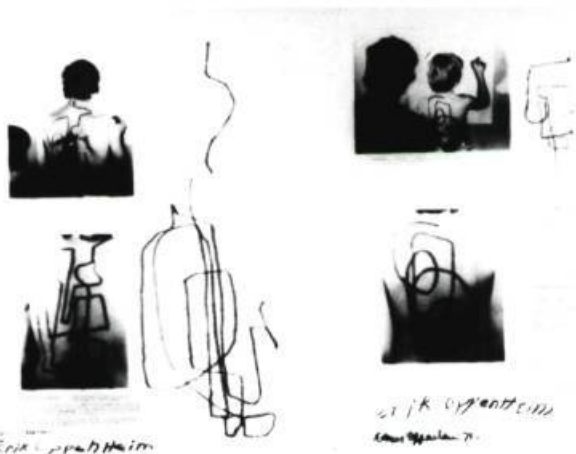
Dès qu'il a pénétré dans la salle réservée aux sculptures de Suzanne Guité¹, le visiteur est frappé par l'ambiance de calme qui se dégage de l'ensemble. Cette impression réside en partie dans l'organisation de la salle — les pièces sont disposées comme en une forêt qui s'offre à l'exploration du visiteur — ainsi que dans les matériaux utilisés: la pierre, signe de fixité, d'éternité, et le bois, signe de chaleur, d'humanité. Mais il appert bientôt que le calme émane essentiellement de la structure des œuvres. Car, ici, aucune tension, aucun déséquilibre ne vient rompre l'harmonie créée entre l'œuvre et la matière dont elle est issue.

Par leur aspect primitif, les sculptures de Suzanne Guité se situent à la limite de l'abstraction et de la figuration. Elles présentent des formes à peine sorties de la matière qui témoignent de la

6. Suzanne GUITÉ
L'Homme-oiseau, 1973.
Bois de tek; 101 cm 6 x 66 x 63,5.



5. Dennis OPPENHEIM
Two Stage Transfer Drawing, 1971.
Photographie, dessin, texte; 76 cm x 111,7.
Montréal, Musée d'Art Contemporain.



LA GUILDE GRAPHIQUE



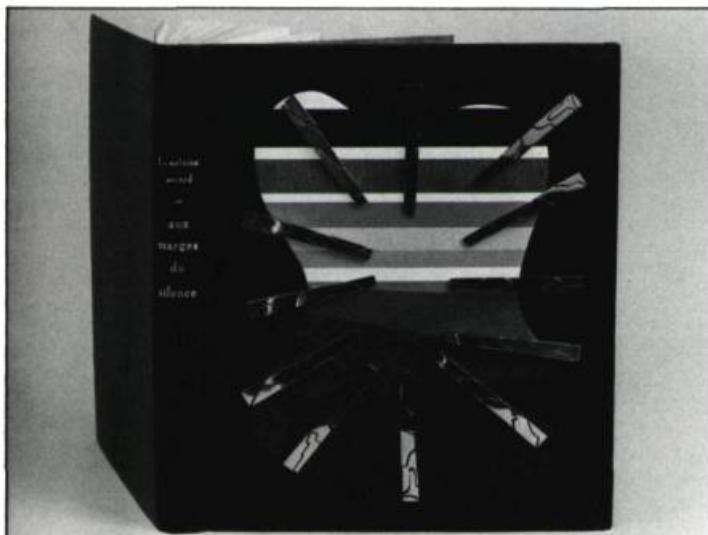
EDITEUR ET DISTRIBUTEUR DE PLUS DE

1000 GRAVURES ORIGINALES

SERVICE D'ENCADREMENT

SALLE D'EXPOSITION

4677 ST-DENIS MONTREAL 844-2421
DU LUNDI AU SAMEDI DE 9 A 19H.



F.-A. Savard, Aux marges du silence.—Ed. M. Nantel illustré de 10 bois gravés de M. Charbonneau. Ex. no 3. Tranche dorée en tête. Plein chagrin noir avec mosaïques de maroquin, veau et chagrin rehaussée d'éléments en or de P. Gervais, joaillier. 25 x 20 cm. Reliure choisie pour L'Exposition internationale de la reliure au Musée d'Art Moderne de San Francisco.

Photo: R. Binette

pierre ouvrard

r e l i e u r

saint-paul-de-l'île-aux-noix, co. st-jean, qué.

(514) 246-3371

zenith 73860



LE RESTAURANT "LES FILLES DU ROY"

TOUTE LA SAVEUR
DU VIEUX MONTRÉAL
CUISINE CANADIENNE-FRANÇAISE

415 rue Bonsecours

849-3535

DES EMPEREURS ET UN ROI

New-York, on le sait, est une espèce de monstre où foisonnent la beauté et la crasse, où le vital, qui surabonde, est soumis à une lutte quotidienne pour son espace et sa lumière, selon une loi implacable à laquelle n'échappe certes pas le monde des arts. Sacrifiant à ce rite compétitif pour faire le bilan de l'hiver 1978, je suis tenté de tresser des lauriers au Metropolitan et au Guggenheim, de marquer quelque réserve envers le Musée d'Art Moderne et le Whitney (naguère, c'était l'inverse: le Whitney faisait mouche avec les cibles de Jasper Johns, le Guggenheim mettait, avec Fontana, à côté de la plaque). Les plus belles expositions, en effet, auront été consacrées aux empereurs romains et byzantins (*Age of Spirituality*, au Metropolitan) et à un roi hollandais en exil, Willem de Kooning, au Guggenheim.

Age of Spirituality n'aura pas attiré la grande foule, et c'est dommage: voilà bien une exposition exemplaires dans la mesure où elle ne se contentait pas de présenter un nombre (d'ailleurs imposant) d'objets (d'ailleurs admirables), elle faisait revivre sous nos yeux éblouis toute une civilisation qui, après tout, est encore la nôtre: celle de l'Empire romain à partir du 3^e siècle, avec la transition du paganisme au christianisme, ou plutôt la symbiose qui s'est opérée entre l'Empire et la nouvelle religion, puisque, s'il est vrai que Constantin s'est converti, il n'est pas moins exact que la «secte juive» s'est symétriquement occidentalisée, romanisée, classicisée, voire pagannée... Rêve de l'Empire universel, de la mosaïque des races et des cultures rassemblées dans l'unité de la foi et sous l'autorité du même souverain temporel, représentant de Dieu sur terre, avec une langue, une administration, une armée, bref une civilisation, communes. Rêve précaire, toujours déçu et toujours rené, comme le prouve sa persistance à l'Ouest, avec Charlemagne, Charles-Quint, François-Joseph; à l'Est, avec Byzance puis les Tsars; et dont les avatars dénaturés sont constitués aujourd'hui par le bloc soviétique, la Communauté européenne et, bien entendu, le *melting pot* américain, ce qui nous ramène à New-York, nouvelle Rome ou nouvelle Byzance, qui demeure la capitale financière et culturelle de l'Empire, et où le reste du monde civilisé et surtout barbare palabre interminablement dans une maison de verre. Au Metropolitan donc, les bustes des empereurs (un merveilleux Dioclétien de porphyre rouge, l'air tête et mal rasé), leurs camées (Maximilien Hercule et Maxence immortalisés en chalcédoine, un combattant équestre en sardonix), des ivoires, des plats d'argent, du verre mêlé de feuille d'or, un vase d'agate à tête de Pan qui appartient à Rubens, des bijoux byzantins dont l'or est légèrement roux et chaleureux, lourds de perles et de pierres précieuses, exactement semblables à ceux que portent Justinien et Théodora sur les mosaïques de Ravenne (seule aujourd'hui, me semble-t-il, la splendeur et les couleurs des saris de mariage indiens peut donner une idée visuelle et vivante du Bas-Empire), les extraordinaires sculptures chrétiennes (de Jonas en particulier), la *recupération* des formes classiques par l'iconographie chrétienne (et inversement): Hercule et le lion de Némée devenant David, Orphée métamorphosé en Bon Pasteur, le Christ paré de tous les attributs ostentatoires de son impérial vicaire... A noter combien cette époque qu'on appelle un peu vite «décadente» continue inlassablement à servir de répertoire de formes, par exemple pour un Lalique s'inspirant clairement, au 20^e siècle, des motifs floraux et animaux de telle coupe en cristal de roche.

Au Musée d'Art Moderne, la grande exposition Cézanne a laissé un vide que comble mal l'entassement de constructions minimalistes de Sol LeWitt. Quand j'étais petit, on m'interdisait d'écrire sur les murs. Agréables mais mineurs, des *œuvres sur papier* de Jean Arp et et des dessins d'architecture de Le Corbusier — genre hybride qui, aujourd'hui à la mode, devient décidément un genre à part entière, qu'il s'agisse de véritables projets d'architecture ou de visions plus ou moins fantaisistes.

Au Whitney, Duane Hanson a semé une trentaine de ses personnages grandeur nature, figés dans des poses elles aussi *naturelles*, sans même d'étiquette qui les identifie (afin d'augmenter l'illusion) — hyperréalisme qui évacue donc l'illusionnisme théâtral, la dramatisation qui caractérisent habituellement ces *figures de cire* au Musée Grévin ou chez un Kienholz. Le procédé s'épuise et s'essouffle très vite puisque l'expression (contrairement, encore une fois, à ce qui se passe chez l'étonnant Kienholz) se réduit au réalisme social le plus *plat* et que ne demeure, après un coup d'œil, qu'un effet de trompe-l'œil, d'ailleurs obtenu à bon marché (les vêtements et les accessoires sont *réels*; la peau toujours flasque

est assez mal imitée). On est tenté pour une fois de paraphraser la célèbre pensée de Pascal: «Quelle vanité que la sculpture, qui attire l'admiration pour la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux!» Pour l'édification des foules, ce cirque, bien inférieur à celui de Calder, a été montré à Wichita, Lincoln, Des Moines, Berkeley, Portland, Kansas City, Colorado Springs, Richmond, Washington et enfin New-York³.

Plus intéressante, au moins sur le plan historique, est l'exposition que le Whitney toujours consacre au *Synchromisme*⁴, mouvement qui est l'équivalent américain des divers ismes de 1910-1920, qui ont en commun un goût de la couleur et du rythme qui les distingue ensemble du cubisme orthodoxe: orphisme ou simultanésisme des Delaunay en France (aussi, musicalisme de Valensi), futurisme italien, vorticisme en Angleterre. L'ennui, c'est que les deux chefs de file du Synchromisme, Morgan Russell et Stanton Macdonald-Wright, ont laissé un œuvre bien médiocre, d'étranges effets de flou qu'il faudrait peut-être regarder avec des lunettes anaglyphiques; parfois il s'agit, à mon sens, de plagiat pur et simple de Delaunay; voir *Abstraction Spectrum (Organization n° 5)* de Macdonald-Wright, 1914. Mais cette présentation, je le répète, est intéressante à cause de tous les artistes réunis qui illustrent les franges du Synchromisme: compagnons de route parmi lesquels Joseph Stella, Georgia O'Keeffe, Marsden Hartley, Arthur G. Dove, James Henry Daugherty, Thomas Hart Benton... A signaler deux très beaux paravents, l'un de Carl Newman (*Spirit of Christmas*, 1915-20), l'autre de Benton (*Screen with an abstract sea motif*, v. 1925) qui montrent bien le lien entre ces recherches de «rythmes colorés» et l'Art Déco.

Avant d'en venir au Guggenheim, quelques mots d'une Princesse qui n'a pas l'heur de plaire à *Artforum* et qui, je suppose, s'en passe fort bien: Louise Nevelson. Elle exposait, en effet, à la Pace Gallery⁵, *Mrs N's Palace*, extraordinaire environnement cons-



7. Jonas rejeté par la baleine, v. 275. Marbre; Haut.: 40 cm 6. Musée de Cleveland. (Phot. The Metropolitan Museum of Art)

8. Louise NEVELSON *Chapelle du Bon Pasteur*, 1977. Linteau du Raisin et du Blé. (Phot. The Pace Gallery)



titulé par les formes caractéristiques de l'artiste et qui nous sont aujourd'hui familières, peintes en noir en l'occurrence, avec un parquet de noir brillant, d'où un complexe jeu de reflets, le sentiment à la fois d'être dans une maison de poupée, dans un palais futuriste à la Kubrick (mettons, un décor d'*Orange mécanique*) mais, néanmoins, l'humour qu'exprime discrètement la collaboration de Nevelson avec le hasard, puisqu'avec des matériaux trouvés. Il faut être bien masochiste pour préférer, comme *Artforum*, les casiers à bouteilles de Sol LeWitt ou les fers à repasser de Joel Shapiro au Palais de Mme N. En même temps⁴, on inaugurerait dans Citicorp (dernière addition à la skyline de New-York, beau gratte-ciel gainé d'aluminium et coiffé d'un trapèze) la chapelle du Bon Pasteur, décorée cette fois-ci tout de blanc par Louise Nevelson — couleur, ou son absence, qui met alors en relief les affinités néo-classiques du sculpteur, qui a su tirer le meilleur parti d'un espace minuscule et bizarrement asymétrique. Seule note de couleur — et rappel, dans cette chapelle luthérienne décorée par une juive russe, d'une tradition byzantine — le fond d'or sur lequel se détache la croix. On a d'ailleurs noté à juste titre (ainsi, Mark Stevens dans *Newsweek*) ce que la sculpture de Nevelson doit à certains traits de l'architecture orthodoxe (l'iconostase); cette chapelle prend donc place aujourd'hui à la suite de celle de Mark Rothko — autre juif russe — à Houston. Curieusement, cette unique tache d'or ne plaît pas à Hilton Kramer⁷ qui trouve qu'elle fait "toc, et même vulgaire". Kramer, d'autre part, reproche à la chapelle d'être "un hommage moins à la gloire de Dieu qu'aux gloires du cubisme". Ce qui est triplement injuste, car 1) les formes de Louise Nevelson sont clairement lisibles en tant que signes religieux; 2) la couleur blanche est ici, comme chez Olbrich à Vienne, symbolique de la pureté du Bon Pasteur et non *minimaliste*; 3) à ce compte, autant reprocher à la Wies d'être un hommage moins à la gloire de Dieu qu'à celles du baroque, et ainsi de suite.

Louise Nevelson est d'ailleurs (bien) représentée au Guggenheim, par une grande sculpture (*Luminuous Zag: Night*) peinte en noir mais également d'inspiration néo-classique avec ses colonnettes; c'était une des œuvres appartenant à un ensemble de sculptures américaines où l'on remarquait aussi un Lee Bontecou et un très beau Eva Hesse (*Expanded Expansion*, en fibre de verre et étamine cirée). Descendant la fameuse spirale de Frank Lloyd Wright, on admirait ensuite *Quarante Maîtres modernes* réunis pour célébrer le quarantième anniversaire du Musée — qui souhaite s'agrandir et rassembler à cet effet, d'ici dix ans, vingt millions de dollars. Dans cette superbe sélection des collections permanentes du Musée, Seurat et les *Footballeurs* de Rousseau voisinaient avec Giacometti, Ernst et Brancusi; Kupka et le *Chevalier errant* de Kokoschka, avec Dubuffet⁸...

Enfin, toujours au Guggenheim, une admirable exposition, *Willem De Kooning à East Hampton* (où le peintre s'est définitivement installé en 1961), sur laquelle il y aurait beaucoup à dire⁹. Le catalogue de Diane Waldman contient d'ailleurs toutes les informations nécessaires, et bon nombre de remarques et d'aperçus éclairants. D'abord, sur le côté toujours *hollandais* de De Kooning (né à Rotterdam en 1904, il est venu aux États-Unis en 1926, mais n'a été naturalisé américain qu'en 1962), sur son intérêt à la fois pour l'Art Nouveau local (Toorop) et pour le mouvement De Stijl, Mondrian, etc. Néanmoins la démarche de De Kooning me semble, en définitive, inverse de celle de Mondrian, puisque celui-ci est parti de motifs symbolistes/expressionnistes chargés d'émotion (notamment l'*Arbre de vie*) pour aboutir à une abstraction apparemment géométrique dont la source vive est donc occultée et qu'on a pu qualifier de *calviniste*. Cette tendance à l'abstraction à partir du symbolisme végétal, avec toujours une forte connotation morale, est présente chez d'autres protestants, Mackintosh en Écosse, Frank Lloyd Wright (à qui De Kooning s'est intéressé) en Amérique. Mais Wright — comme De Kooning — a aussi subi la tentation d'un certain baroque, ou d'un certain romantisme, comme en témoigne... l'architecture du Guggenheim. Chez De Kooning en effet, ce qui frappe c'est un côté *flamand* chez ce Hollandais, un goût très vif pour la femme, pour la chair dont la couleur a toute sa prédilection, pour le bouillonnement des formes, qui l'apparente clairement à Rubens. D'autre part, il est, bien sûr, un expressionniste (ce que l'humour, le goût du grotesque ou de la satire, ne contredit nullement, malgré ce qu'affirme Diane Waldman: il suffit de songer à George Grosz!), et il a rendu un vibrant hommage à Soutine dont il est très proche; il entretient aussi une parenté certaine avec ses compatriotes de Cobra, Appel, Corneille. Pour poursuivre ce musée imaginaire, il faut ajouter que sa patte, son faire expressif, évoquent tout à fait l'*Olympia* de Manet (citée par Diane Waldman à propos de l'image de la femme chez De Kooning) telle qu'elle a été revue et légèrement parodiée par Cézanne (*Une moderne Olympia*, v. 1873, Jeu de Paume). Il faut répéter la juste remarque de Thomas B. Hess

A Montréal, Visitez la Dominion Gallery

«Le Bourgeois de Calais» de Rodin et «Upright Motive» d'Henry Moore devant son édifice, et ses 17 salles sur 4 étages

SCULPTURES DE:	* POPESCU	CULLEN	MARCHAND, A.
** AL-SHAIKHLY	* RICHMAN	** DALLAIRE	MARLOW, W.
ARCHIPENKO	** RODIN	DE BREANSKI	MARTIN-FERRIÈRES
** ARP	* ROUSSIL	DE HEEM, J.D.	** MATHIEU, G.
* BARELIER	** SCHLEECH	DE MOMPER, F.	** MAY, M.
* BONET	* SCHRECK	DUFY	MORRICE, J.W.
* CÉSAR	* SPAMPINATO	** EDZARD	NETSCHER, G.
* COUTURIER	* WINANT	* EISENDIECK	** NOEH, ANNA
* ETROG	* WERTHEIMER	FEDERICO, M.	OSTERLIND, A.
* FARKAS	ET AUTRES	* FITZGERALD, L.	** OUDOT, R.
* FAZZINI	PEINTURES DE:	FOUJITA	PELLAN
* GARGALLO	ADRION	FRANCHÈRE	PERCY, S.R.
* GRECO	ANDREWS, G.	FREIMAN, L.	RENOIR
* HAJEK	BEZOMBES	** GALL	* RIOPELLE, J.-P.
* KENNEDY	BORDUAS	HALS, DIRK	** ROBERTS, G.
** KIEFF	BOSCH	* HERVÉ, J.	ROSTAND
** KUPER	BODIN, E.	* HUGUES, E.J.	SUZOR-COTÉ, A.
* MAILLOL	BRIANCHON	JACKSON, A.Y.	UNTERBERGER
* MANZU	BUNDY, E.	JURRES, J.H.	VALTAT, L.
* MARINI	CAMERON, D.Y.	KRIEGHOFF, C.	VAN HEEMSKERK, E.
* MATTHEWS	CAMPIGLI, M.	LAVERY, J.	* VERBOECKHOVEN, L.
* MINGUZZI	** CASSINARI	LOISEAU, G.	** VILALONGA
* MIRKO	CHAPELAIN-	LUCE, M.	WAROQUIER
** MOORE	MIDY	LUNY, THOMAS	WEILAND
* NEGRÉ		MACDONALD, J.E.H.	ZADKINE
* PAOLOZZI		MANÉ-KATZ	ET 400 AUTRES

** PLUS DE 10 ŒUVRES

* PLUS DE CINQ ŒUVRES

DOMINION GALLERY

LA PLUS GRANDE GALERIE DE MARCHANDS D'ART AU CANADA
LA PLUS VASTE SÉLECTION DE PEINTURES ET DE SCULPTURES
1438, RUE SHERBROOKE OUEST, MONTRÉAL

CÂBLE: DOMGALLERY MONTRÉAL
PLUS DE 200 ARTISTES CANADIENS
DES 19^e ET 20^e SIÈCLES

TÉL.: (514) 845-7471; 845-7833
GRANDS ARTISTES CANADIENS
VIEUX MAÎTRES

sur l'apparement profond qu'il y a chez De Kooning entre figure humaine et paysage, ce qui correspond d'ailleurs à une idée mystique (la terre est à l'image de l'homme, est l'image de l'homme, comme celui-ci est [à] l'image de Dieu — je renvoie sur ce point à Léon Bloy).

Baroque célébrant les couleurs de la création: la rose qui est de la chair (figure humaine) ou du sable (paysage), ou encore de l'homérique *Aurore aux doigts de rose* (1963), le carmin, le vert, le bleu, le mauve, le sanglant cramoi... (Bacon reste beaucoup plus *sombre*, au sens littéral et au sens métaphorique.) Baroque frère de celui de Rubens, baroque fortement teinté de paganisme (genèse, renaissance d'un monde élémentaire), baroque dont on a pu dire qu'il était comme le reflet dans l'eau du classicisme (cf. à cet égard l'extraordinaire fusain *Femme tremblant et tremblée*, v. 1963-64), baroque panique (du dieu Pan, "dieu des champs, dieu de la Nature"). Ces femmes bien en chair, accroupies, barbotant dans les roseaux, ramassant des praires ou des palourdes, sont des déesses mères, des figures de la fécondité (le baroque, c'est, disait Eugenio d'Ors, "le Monde-Femme").

Cette superbe exposition est accompagnée d'un lot important de dessins et de sculptures qui rappellent non seulement Germaine Richier, Giacometti, Bacon (les têtes), mais surtout Daumier, et, encore une fois, malgré une angoisse qui s'exprime plus nettement que dans les peintures, les Vénus préhistoriques, aurignaciennes, aux formes rebondies. Eugenio d'Ors encore: "Là où il n'y a pas de Roi, le Roi est Pan."

1. Du 19 novembre 1977 au 12 février 1978.
2. Du 3 février au 4 avril; au Musée d'Art Contemporain de Montréal, du 5 septembre au 24 octobre; à Champaign (Ill.), du 4 mars au 8 avril 1978; à La Jolla (Californie), du 11 mai au 24 juin.
3. Du 9 février au 16 avril.
4. New-York (Whitney), du 24 janvier au 26 mars; Houston, du 20 avril au 18 juin; Des Moines, du 6 juillet au 3 septembre; San Francisco, du 22 septembre au 19 novembre; Syracuse, du 15 décembre 1978 au 28 janvier 1979; Columbus, du 15 février au 24 mars 1979.
5. Du 26 novembre 1977 au 7 janvier 1978.
6. Le 13 décembre 1977.
7. Dans le *New York Times* du 14 décembre 1977.
8. Du 16 décembre 1977 au 1er février 1978.
9. Du 10 février au 23 avril 1978.

Jean-Loup BOURGET