

Expositions

Volume 23, Number 91, Summer 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54828ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

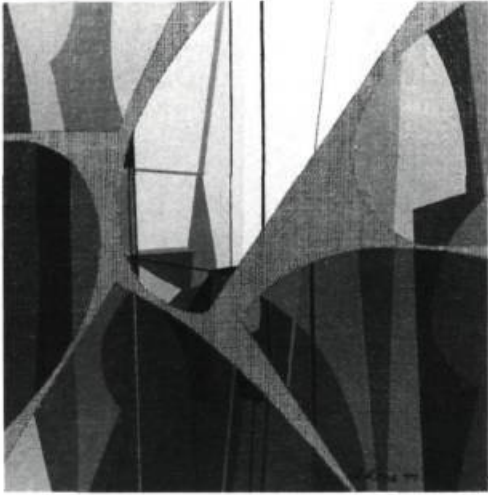
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

(1978). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 23(91), 66–74.



JEAN-PAUL JÉRÔME — UN NOUVEL ESPACE

«Exposition à l'Atelier du Peintre», c'est ainsi que J.-P. Jérôme invite ses amis à découvrir ses dernières œuvres. En fait, n'y a-t-il rien de plus intéressant pour satisfaire la curiosité des amateurs d'art que de venir admirer les toiles d'un peintre dans leur contexte! Et l'atelier de la rue Casgrain, meublé de *canadiana*, se prête fort bien à ce nouvel exercice.

Jérôme évolue, son œuvre progresse et s'amplifie. Du lyrisme engendrant un monde cosmique basé sur un graphisme géométrique plaisant à l'œil, satisfaisant pour l'esprit du poète, il pousse plus loin encore et précise sa recherche philosophique: il effectue un retour en lui débouchant sur un monde nouveau, celui de l'espace intérieur.

Il approche d'une structure infraspatiale dynamique en introduisant le petit module rattaché à la ligne ou à la masse colorée sous-jacente qui donne relief et volume à la toile. L'appartenance de cet élément modulaire au trait en constitue le meilleur prolongement. A l'espace déjà rythmé musicalement dans les toiles antérieures, il ajoute une dimension intérieure plus profonde, soulignée aussi par l'usage du fond comme constituante réelle de l'œuvre.

Le lin, laissé à l'état brut, est autant un élément de séparation brutale apaisé par les formes environnantes qu'un lien évitant le choc entre deux parties trop intenses. Il agit aussi par contraste dans une peinture excessivement minutieuse et raffinée. Alors, les modules, dans leur perfection formelle, engendrent une dynamique de l'espace qui renvoie l'œil aux quatre coins du tableau.



MICHEL PELLUS

La dernière des expositions Flammation, à la Place des Arts¹, a pour titre *Le Réalisme au Québec, 1970-1977*. Son but est d'établir une liste des jeunes artistes qui s'expriment dans une veine réaliste, suivant en cela la tendance mondiale manifestée à revenir à des formes picturales plus immédiatement compréhensibles, et, également, de définir en quelque sorte le réalisme au Québec. L'organisation de cette exposition a été confiée aux étudiants du groupe de formation en muséologie du Département de l'histoire de l'art de l'Université de Montréal que dirige M. Pierre Desjardins. Il est trop tôt, au moment où ces lignes sont écrites, pour prévoir le contenu de cette exposition. Elle révélera cependant au public montréalais les œuvres de Michel Pellus dont la carrière aux États-Unis est déjà fort bien amorcée.

Le nom et les thèmes de Michel Pellus ont été révélés par une presse à fort tirage populaire, en décembre 1976. L'histoire de ce personnage dans la trentaine se distingue en effet de celle pour qui vivre semble être synonyme de contrainte. Mais la vie de cet homme, brimée par une société qui n'accorde aucune valeur existentielle à l'individu, ne se singularise pas en raison des brimades imposées, mais bien parce qu'elle donne naissance à une œuvre picturale exceptionnelle, parce qu'elle fait état d'un geste volontaire qui renouvelle notre vision et imprime au mot liberté toute la puissance de l'énergie de l'homme.

Je ne connaissais rien de l'artiste et de son œuvre, lors de notre première rencontre, et si l'homme en impose par son charisme, l'œuvre impressionne par la

puissance de son évidence. Le trouble est alors total et c'est ainsi qu'avec bonheur on est happé par cette idée maintes fois perçue que l'œuvre est le sigle de celui qui la conçoit et qu'il n'est manifeste que lorsque son créateur agit en conformité d'un vécu global. L'œuvre, ici, nous force parce qu'elle est vitale et que sa source est énergétique. L'on pourrait être tenté alors d'expliquer l'œuvre de Pellus par référence à certaines angoisses, à certains désirs que le reclus doit subir mais s'il est possible, à la rigueur, de justifier par là une action, elle ne peut en aucun cas répondre de la qualité qui la distingue.

Il est pourtant nécessaire de s'intéresser quelque peu au personnage. Michel Pellus n'a jamais appris à peindre mais son grand-père était maître verrier, son père, professeur à l'École des Beaux-Arts, et sa mère fut d'abord élève de son mari. A l'âge de 5 ou 6 ans, il fait du théâtre pour ses camarades; la gymnastique, vers l'âge de 18 ans, le conduira à la compétition. C'est en Floride, plus tard, où sa mère peint et tient galerie qu'il voudra devenir pilote de ligne mais, c'est en voilier qu'il veut faire le tour du monde. C'est pour une banale affaire de trafic de drogue qu'il sera condamné à 14 années de pénitencier. Il passera six ans en cellule, et si Michel Pellus est autodidacte, c'est sans doute que les effluves de térébentine, qui devaient envahir la maison familiale, se sont fait insinuants alors qu'il eut, comme il me l'a dit, "le temps de faire de la peinture". C'est donc en prison qu'il se met à peindre et c'est alors qu'il devra justifier les privilèges que ses geôliers lui font alors qu'ils reconnaissent son ardeur au travail d'une part, et la qualité d'autre part, de ses œuvres en peignant toujours et encore, sans relâche et sans possibilité de ressourcement. C'est ainsi que son inspiration lui vient des photographes de

2. Michel PELLUS
Le Geste, 1978.
Huile sur toile; 91 cm 4 x 121,9.
Californie, Coll. Robert Altman.

3. *Demi-mesure*, 1978.
Huile sur toile; 121 cm 9 x 91,4.
Coll. de l'artiste.

1. Jean-Paul JÉRÔME

Clarté-campagne, 1977.

Acrylique sur toile de lin écru; 19 cm 5 x 19,5.
Saint-Lambert, Coll. Dr et Mme Serge Carrière.

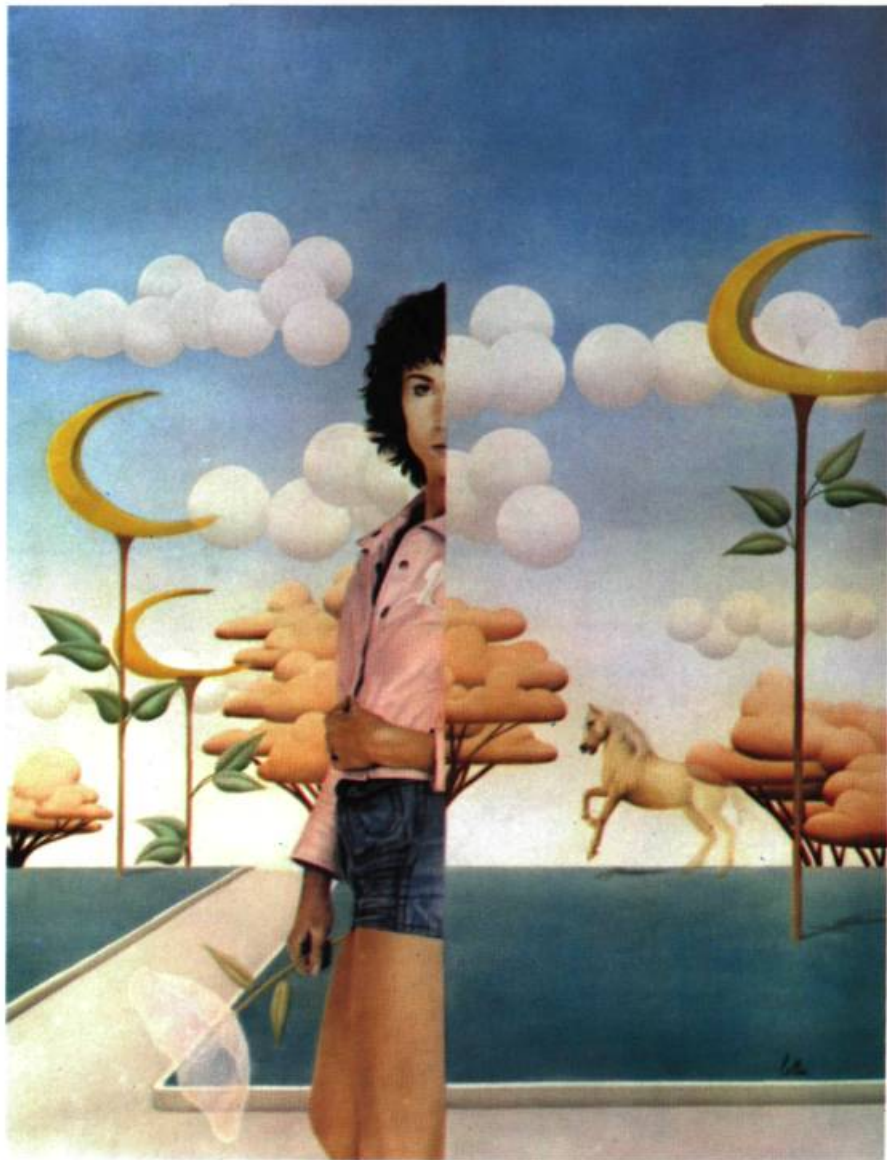
Cette nouvelle série de toiles révèle une économie ascétique de la couleur: les tons bruns, beiges, grenats ou gris, bleus, les blancs un peu glacés semblent satisfaire l'artiste.

Jérôme peint une symphonie de tons qu'il démêle comme un écheveau. Ses dessins en sont un exemple frappant dont nous ne pouvons minimiser la qualité et l'apport à l'œuvre picturale du peintre. Il dessine: son monde est alors un monde hybride, cellulaire, qui rejoint le microcosme intérieur vers lequel il tend, à l'heure actuelle, de développer sa peinture.

En dix ans, Jérôme s'est beaucoup renouvelé, et ses œuvres, bien que très différentes, gardent cette marque du temps qui provoque en chacun de nous le choc du lendemain. En effet, Jérôme peint pour l'an 2000: il peint pour un monde qui se transforme constamment et se régénère. Et, s'il nous suggère cette vision cosmique, il nous laisse la liberté de l'interpréter. C'est notre réalité qui est prise dans son œuvre. Aussi, y devenons-nous particulièrement sensibles. Nathalie LE GRIS

magazines et de diverses publications qui lui passent sous les yeux. C'est à ces images qu'il s'accroche afin de ne retenir dans ses toiles aucun sentiment provoqué par son environnement carcéral. Il y a bientôt un an que Michel Pellus a été libéré sur parole. Sa peinture n'a pas changé et la prison n'a peut-être pas changé Pellus, la loi jamais n'étouffera un cœur, un cœur, semblable à celui du poète, "qui bat dans le sang".

Michel Pellus peint avec précaution et application, à la manière des hyperréalistes. Le tableau, à la manière des réalistes, est une fenêtre qui s'ouvre sur un espace contenant un certain nombre d'éléments exactement dessinés et dont toutes les valeurs de lumière et de volume sont parfaitement rendus. La mise en scène de ces éléments évoque parfois les propositions oniriques des surréalistes mais la réalité de leur concept, le soin avec lequel leurs contours sont circonscrits et les détails appliqués évoquent les images chères aux hyperréalistes. L'œuvre de Pellus, cependant, ne prédit rien et ne conteste rien non plus. Elle ne raconte pas ni ne fabule. Une fois encore, elle chevauche deux propositions qu'il faut bien réunir par une définition: *un réalisme imaginaire*. Michel Pellus est un *voyeur* dans le sens qu'il s'approprie toutes les images qui ont une résonance émotive et qu'il restituera un jour ou l'autre, au gré des besoins de ses compositions. Car, en fait, chaque tableau de Pellus est une histoire puisque chacune des œuvres est composée de divers constituants choisis et placés là en fonction d'une évocation intrinsèque précise pour l'artiste. Toutefois, un élément particulier ne complète jamais l'autre, si ce n'est pour des raisons d'ordre strictement picturales. Rarement encore, cet élément est-il laissé tel que déjà fixé par l'objectif d'un autre, et voilà encore une des ambiguïtés de cette œuvre qui clame clair une



réalité dont l'objectivité apparente n'est que le fait d'une interprétation sensorielle d'un objet, d'un sujet ou d'un paysage.

Il est passionnant de découvrir en parlant avec le peintre, par exemple, que la végétation abondante et enveloppante qui circonscrit l'espace édénique de l'œuvre intitulée *P.S.* ait été inspirée par l'image de ruines sur lesquelles l'eau des pompiers en hiver s'était figée. Il serait peut-être aisé d'établir ainsi des correspondances d'ordre psychologiques mais il me suffit de savoir qu'en créant cette œuvre l'auteur se soit souvenu de cette composition de charpente et de glace et qu'il s'en soit servi pour créer un élément plastique émouvant. Telles les sphères qui remplacent feuillages, fleurs et nuages, indifféremment, dans tous les espaces paysagés de Pellus. L'objet n'a pas de limite quand on libère sa raison émotive, et sa raison d'être n'a qu'un intérêt limité, dès l'instant où il atteint, comme dans l'œuvre de Michel Pellus, une telle évidence plastique, un tel épanouissement sensoriel. Mais l'art de Michel Pellus est comme celui de ces merveilleux conteurs qui, à partir d'une anecdote souvent bien banale, font une épopée, et chacune de ses œuvres est le point de départ d'une immersion totale du *regardeur* dans le do-

maine du sensible, dans l'espace des formes et des couleurs, dans le monde d'un imaginaire concret. Concret parce que visuel et non littéraire, parce que produit aussi par une réalité observable mais formellement interprétée. Concret également parce que l'élément qui déclenche l'acte de peindre ne se retrouve jamais sur la toile tel qu'il a été retenu sur la photographie. Le peintre se sert d'une réalité, non pour sa valeur objective, mais bien comme embryon d'une réalité autre mais identifiable, et c'est en cela que cette peinture me semble nouvelle.

Michel Pellus a inventé pour meubler le temps devant lui, pour l'apprivoiser sans doute, et ce geste, volontaire et peut-être vital, a donné naissance à une œuvre libérée de l'emprise du temps, celui qui marque le quotidien, la routine et le savoir-faire. Dans l'action, l'individu Pellus a inventorié son acquis dans une forme de dialogue intérieur avec les images de la réalité, et le peintre Pellus en a élaboré une syntaxe dont la seule règle me semble d'avoir été la recherche et le maintien d'une ligne émotive.

1. Du 16 mai au 25 juin 1978.



4

4. Allan HARRISON
In the Kitchen, 1974.
Huile sur toile; 25 cm 4 x 45,7.

5. Allan HARRISON devant quelques-unes de ses œuvres, lors de son exposition au Musée des Beaux-Arts de Montréal.



LA SCULPTURE NOUVELLE D'ANNE KAHANE

Les familiers de l'œuvre d'Anne Kahane ont sans doute l'impression de connaître parfaitement sa sculpture et de la bien comprendre. Peut-être même pensent-ils que le style de ses ouvrages a pris sa forme définitive et ne leur réserve plus aucune surprise. Aussi, l'exposition intitulée *Anne Kahane: New Sculpture*¹ n'aurait-elle pas manqué de les surprendre et vraisemblablement de les choquer. Elle leur a fourni l'occasion d'une vive confrontation avec les œuvres récentes de l'artiste, son nouvel intérêt pour le métal et l'abandon du bois; elle fait apparaître Anne Kahane comme l'une des grandes innovatrices de la sculpture canadienne.

Depuis deux ans, l'artiste s'était abstenue de toute exposition importante, la dernière en date ayant eu lieu, à la même époque que celle-ci, au Centre de Recherche de la Great Lakes Forest. La présente exposition n'était pas considérable — quatorze sculptures et six dessins — toutes œuvres récentes.

L'artiste a conservé dans toutes ses compositions l'élément prédominant de ses ouvrages, la figure humaine. Les personnages, par leurs trois positions — debout, assise et à demi couchée — affectent une grande variété d'attitudes, et leur taille va du très grand au tout petit.

Le traitement du matériau est le même pour tous les groupes, et l'exposition ne

cherche pas à manifester une évolution stylistique; elle fournit simplement une démonstration de la conception, nouvelle et audacieuse, de l'artiste. Kahane dit qu'elle a découvert le métal ainsi que le champ sans relief, qu'elle a abandonné de sculpter ses personnages dans le bois. Elle montre aussi combien elle aime son nouveau matériau. Elle découpe des figures dans des feuilles d'aluminium et de cuivre puis, avec soin, elle ploie leurs membres afin qu'elles puissent s'asseoir, se coucher à demi ou se tenir debout. Une fois terminées, ces figures captivent le spectateur et l'entraînent dans leur monde silencieux et magique. Un monde magique, car elles paraissent si simplement et si parfaitement formées qu'il semble qu'aucune main humaine ne les ait touchées. Il ne reste pas de trace du créateur car toute marque d'outil a disparu — tout est poli et apprêté en surfaces métalliques plates et délicatement luisantes. Lorsque la pièce est peinte — ce qui est le cas de deux de celles qui sont exposées — la couleur ne sert qu'à rehausser subtilement le doux éclat métallique gris de l'aluminium. Une fois le travail de Kahane terminé, le cuivre est devenu un métal précieux et, s'il est argenté, se transforme en une forme rare.

Seated Figure, en contre-plaqué, est le seul témoin, dans l'exposition, de l'évolution de son style. Cet ouvrage, peint en blanc et jointoyé à la main, a perdu les caractéristiques du bois. Il a prouvé à

l'artiste que le bois est trop lourd et se prête mal à ses nouveaux projets, de sorte qu'elle l'a abandonné pour l'aluminium et le cuivre, matières disponibles en feuilles plus minces, plus résistantes et plus flexibles.

Kahane commence toutes ses œuvres par une série de dessins. Six d'entre eux font partie de l'exposition. Ce sont des études à la plume qui servent à établir les relations entre les volumes.

La figure assise constitue la majorité des œuvres exposées. Huit des personnages sont assis, quatre, couchés, et deux, debout. Quoique ces œuvres soient données comme des figures, elles se rapportent très peu à la forme humaine et à l'art figuratif. Les têtes et les torsos sont raides, et les bras et les jambes, sans galbe aucun, se courbent, ondulent, se plient au gré de l'artiste. Certains personnages n'ont qu'un membre, d'autres, deux, trois ou quatre. Si l'on considère la mise en place des éléments de chaque sculpture, on voit nettement que les figures assises sont les plus complexes et que les figures couchées, de composition plus libre, semblent posséder plus d'aisance dans l'occupation de l'espace. La pureté de la forme est surtout sensible dans deux figures debout, qui se courbent juste assez pour ne pas tomber.

L'installation de l'exposition, dans cette nouvelle galerie, a été conçue en fonction de la blancheur éclatante des murs qui contraste avec le gris verdâtre du tapis.

ALLAN HARRISON, PEINTRE MÉCONNU?

A coup sûr, Allan Harrison¹, dont la carrière s'étend pourtant sur plus de quarante ans, n'a pas été choyé par nos historiens d'art. En effet, ni Russell Harper, ni Paul Duval, ni Dennis Reid, ne mentionnent son nom, et Guy Robert le signale seulement dans une énumération anodine. De ce point de vue, la rétrospective qu'on lui a consacrée, au début de cette année², viendrait combler une lacune certaine.

Cela dit, si les gens que déconcertent les audaces et les « provocations » de l'art contemporain ont trouvé un répit devant cette centaine d'œuvres du peintre, les autres ont pu être étonnés, à leur tour, à la vue d'une écriture si résolument et continuellement traditionnelle, qu'elle semble constituer elle-même une provocation. D'ailleurs, ce parti pris d'une peinture passéiste, dont la personnalité et l'évolution sont peu perceptibles, explique probablement le purgatoire dans lequel Harrison a vécu pendant si longtemps.

Pourtant, au début de sa carrière, l'artiste brandissait volontiers l'étendard de l'art vivant: il figurait parmi les fondateurs de la Société d'Art Contemporain, ce groupement de peintres progressistes qui, autour de Lyman, bouscula l'académisme de la peinture canadienne des années trente. Et, quand on évoque cette époque, Harrison redevient un jeune loup: « Nous luttons contre les traîneaux dans la neige, les clochers et toute cette m... ». Or, on a

l'impression qu'il s'est un peu essoufflé dans cette lutte.

En outre, une fâcheuse impression d'impersonnalité se dégageait de l'ensemble des œuvres choisies par Germain Lefebvre. Du reste, même les critiques favorables à la peinture de Harrison conviennent de ce fait. Paul Dumas essaie d'y voir un avantage: « Le peintre n'a pas (...) acquis un maniérisme dont la répétition machinale le rende d'emblée reconnaissable »³, tandis que Jean-Claude Leblond parle d'abord d'une « crainte véritable de la peinture dans ce qu'elle possède de subjectif », puis, plus directement, de « peinture sans style »⁴. Il est vrai qu'on peut difficilement parler d'une touche ni de formes particulières qui révéleraient la personnalité plastique — ce que Cézanne appelait le « tempéramment » — de l'artiste: et, pour prendre des exemples parmi les membres de la Société d'Art Contemporain, si on regarde un Surrey, non une scène de rue, un Muhlstock, non un nu, un Roberts, non un paysage, je crois qu'on regarde une nature morte ou une scène d'intérieur plus qu'un Harrison.

Par ailleurs, si ces tableaux ne communiquent pas au spectateur le sentiment d'un style, ils risquent de lui communiquer celui d'une certaine froideur. En cela, Harrison m'apparaît souvent tribulaire de son expérience de graphiste: « Mais regardez! C'est plein de géométrie... », me dira-t-il à propos d'un tableau qui lui semblait particulièrement réussi et qu'un critique avait taxé d'illustration. Bien sûr,

Harrison a le souci des rapports et des proportions, il s'excite sur la rencontre de telles lignes, sur l'arrêt de tel mouvement que vient atténuer la présence de telle masse colorée dans le coin opposé, il balance artificiellement les édifices par des espaces verts, enlève ici un arbre, ajoute là une voiture ou des personnages, fait alterner des zones d'ombre et de lumière, assujettit l'ensemble à des tracés directeurs, bref, il *organise* l'espace; cependant, le peintre a beau connaître son métier, le résultat de tous ces *calculs* ne va pas sans quelque monotonie, quand on ne sent pas dans une œuvre un profond désir d'expression ni une véritable puissance créatrice. La raison peut parfois être très utile, comme le disait Braque, pour « corriger l'émotion », mais elle ne saurait par elle-même soutenir les grandes envolées du processus créateur; et, chez Harrison, elle risque souvent de tuer l'émotion qui est à l'origine de ses compositions.

Enfin, à l'heure où de nombreux artistes interrogent la figuration et tentent de la redéfinir pour qu'elle continue d'exprimer des préoccupations fondamentales de l'homme, les scrupuleuses propositions de Harrison semblent peut-être déphasées.

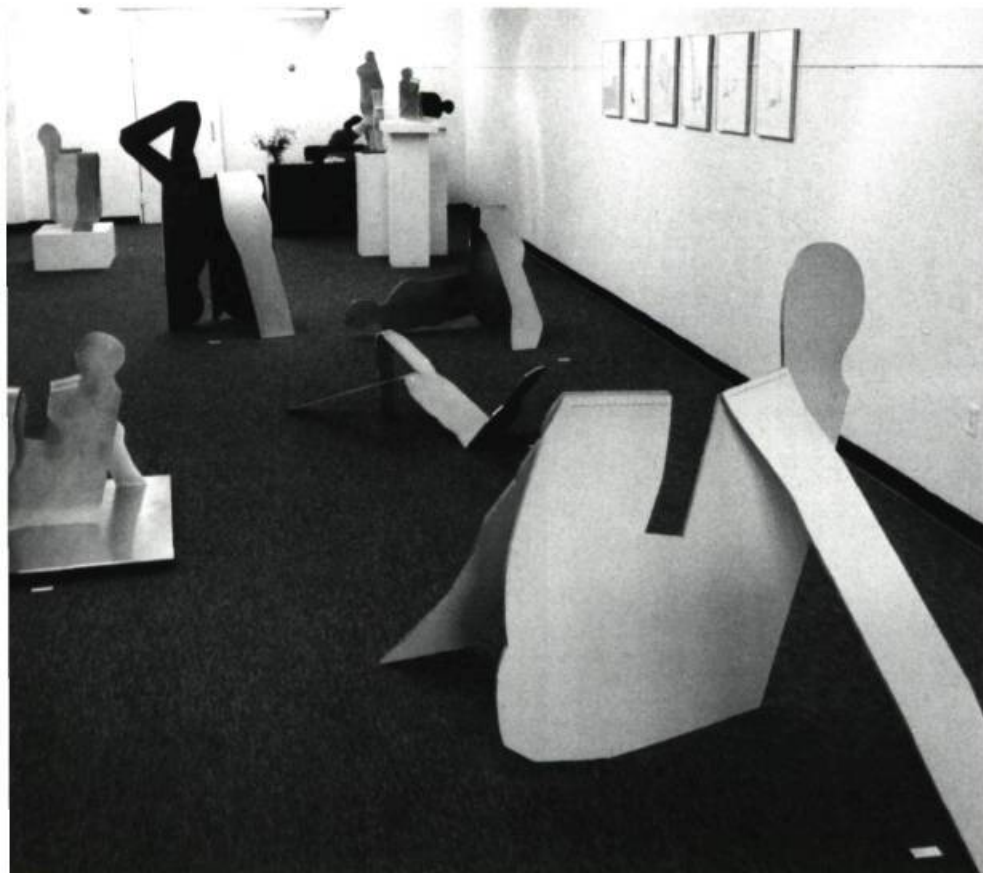
1. Voir l'article de Paul Dumas, *Un peintre méconnu: Allan Harrison*, dans *Vie des Arts*, Vol. XVII, No 70, p. 24-27.

2. Présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal, du 27 janvier au 19 février 1978.

3. Article cité, p. 26.

4. *Allan Harrison au MBA: une reconnaissance tardive*, dans *Le Devoir*, 4 février 1978.

Gilles DAIGNEAULT



Les sculptures sont posées à même le sol, et les piédestaux, éliminés quand cela est possible. Les pièces plus petites sont placées sur des socles d'un blanc cru. La mise en place a d'ailleurs été l'œuvre de Kahane elle-même ou a été faite sous sa direction.

Cette exposition présente toutefois un certain danger. Le public n'a pas l'habitude de voir, chez cette artiste, ce genre de travail — qu'il soit exécuté dans ce matériau ou dans tout autre —, et pourrait la relier à ses ouvrages antérieurs et aux matériaux qu'elle utilisait alors. Dans cette exposition, Kahane apporte une nouvelle sculpture. Il importe de se rendre compte que la transformation du style de l'artiste est la conséquence d'une longue transition. Kahane s'est vraiment transformée et elle montre en l'occurrence qu'elle est aussi bien maîtresse du métal que du bois. La nouvelle sculpture d'Anne Kahane nous fait faire l'expérience d'une simplicité magnifique et d'une façon nouvelle de traiter la sculpture dans le métal.

1. Tenue, du 27 février au 18 mars, à la Galerie Merton de Toronto.

Sylvia A. ANTONIOU
(Traduction de Geneviève Bazin)

6. Vue d'ensemble des œuvres d'Anne KAHANE exposées à la Galerie Merton de Toronto.



7

DAVID ARC — LES CONFIDENCES D'UN PIERROT

Je crois que personne n'écrira jamais un livre, ni même un long article, sur l'œuvre de David Arc¹. Ces images naïves, en effet, ne sont pas spécialement inspiratrices de la parole; elles seraient plutôt de celles qui laissent le critique perplexe. Et celui-ci, après s'être demandé s'il devait parler de pauvreté ou d'intelligente économie des moyens picturaux, s'il fallait *décréter* que ces petits formats manifestent une précieuse fragilité ou, au contraire, une certaine fadeur, celui-ci, dis-je, a pris l'habitude de passer outre à cette œuvre discrète («Il y a tellement de choses plus *conséquentes* à voir en ce moment...»), et l'aventure que vit David Arc depuis une soixantaine d'années demeure à peu près totalement inconnue.

Pourtant, la plupart des vingt-cinq pièces qui constituaient sa production récente² révélaient un univers qui, pour être *anachronique*, n'en manifestait pas moins à la fois une remarquable fraîcheur d'émotion et une science très subtile de la forme et de la couleur. Le regard résolument tourné vers l'intérieur, David Arc semble vouloir évoquer une très ancienne histoire d'amour et il ressuscite les personnages de ce paradis perdu en leur faisant subir toutes sortes de métamorphoses: le jeune homme sera tour à tour acteur, joueur de flûte, le plus souvent clown, et la jeune fille, danseuse, actrice, chanteuse ou écuyère; ailleurs, les métamorphoses seront plus *fâcheuses*, et les petits tableaux se peupleront de «créatures d'une autre planète», de sirènes, de lilliputiens ou d'oiseaux à tête humaine. Partout, des accords insolites de couleurs viennent *commenter* ces images dont les formes, dans les meilleurs moments, s'approchent de la fluidité et de la sensualité des dessins de Matisse.

Il me semble que l'artiste a déjà parlé d'«expressionnisme symbolique» à propos de son œuvre, et il faut reconnaître que toutes les déformations qu'il impose à l'univers invitent le spectateur à y lire l'expression, naïve et poétique, d'un uni-

vers intérieur. Bien sûr, cet expressionnisme exclut toute véhémence, et les compositions de David Arc traduisent toujours des sentiments subtils et ambigus: tantôt une lumière sereine coule sur un pierrot triste, tantôt deux êtres curieusement soudés l'un à l'autre forment avec le fond plus sombre un ensemble trouble, comme d'ailleurs ces trois grands oiseaux dont la réunion produit une forme d'une gracieuse plénitude plastique, mais qui n'ont que quatre pattes; quant aux formes plus abstraites qui ondulent dans l'espace indéterminé des tableaux avec une savoureuse sensualité, ce qui en elles rappelle la figure humaine leur confère, en même temps qu'un charme particulier, une allure nostalgique qui, finalement, apparaît comme la dominante de l'œuvre de David Arc.

Bref, cette écriture elliptique qui *dodeline du cœur* entre la figuration et l'abstraction, mériterait un peu plus d'attention de la part d'un public qui parfois s'emballait devant des œuvres d'une naïveté plus discutable ou, tout simplement, d'un talent moins original.

1. Cf. *Vie des Arts*, Vol. XXII, No 87, p. 59.

2. Exposées, du 20 février au 4 mars 1978, chez Bernard Desroches dont il convient de saluer, en l'occurrence, le désintéressement.

Gilles DAIGNEAULT

7. David ARC

Portrait d'une chanteuse.
Huile sur papier; 36 cm 8 x 26,6.
(Phot. Gabor Szilasi)

8. Paterson EWEN *Iceberg.*

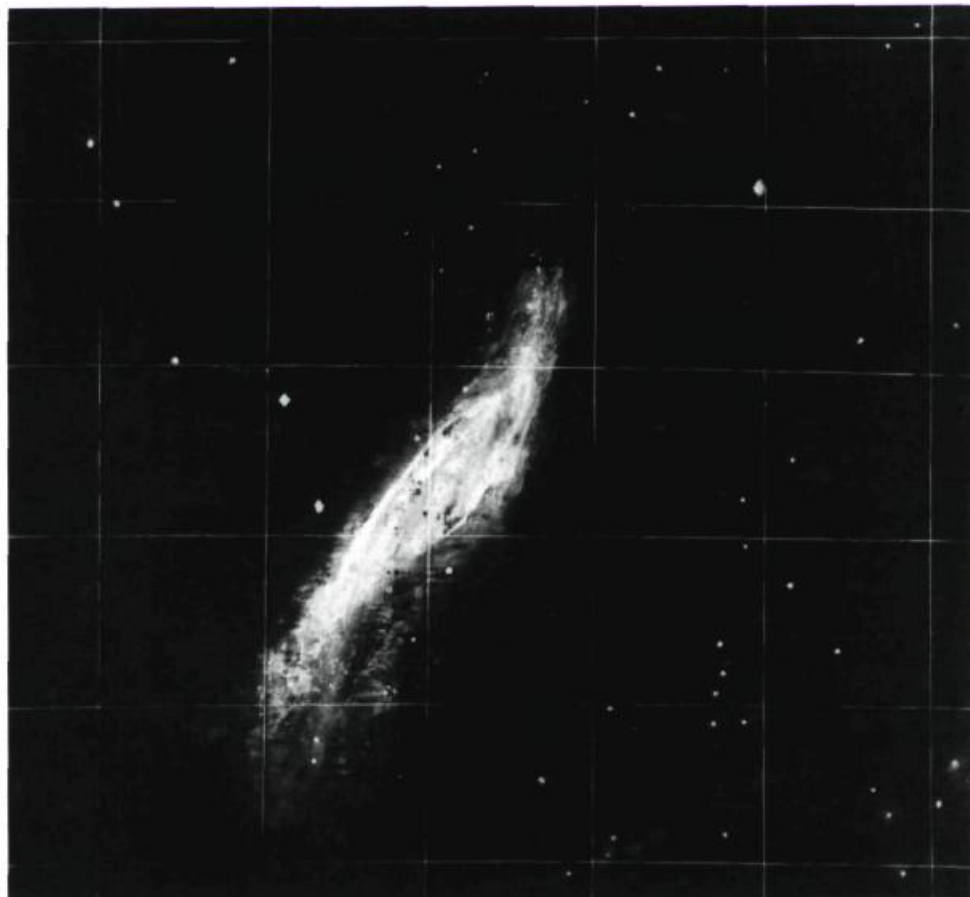
Métal et acrylique sur contre-plaqué; 243 cm 8 x 228,6.
Musée de Winnipeg.
(Phot. Galerie Nationale du Canada)

PATERSON EWEN ET ANN McCALL A L'UNIVERSITÉ CONCORDIA

L'art de Paterson Ewen est tourmenté. Les œuvres de ses sept dernières années, qui composent son exposition¹, débordent d'énergie et reproduisent un peu naïvement et grossièrement des phénomènes naturels, orages, brume, aurore boréale, la terre vue de l'espace, protubérances solaires, qui apparaissent tous comme une manifestation d'énergie. Avec une gouge électrique qui attaque et creuse les grandes surfaces de contre-plaqué sur lesquelles il peint, Ewen trace des lignes qui incarnent sa propre force gestuelle et l'identifie aux phénomènes naturels qu'il dépeint. L'idée d'un courant vital qui traverserait la vie de tout individu et celle d'une vie universelle, dont il a déjà traité d'une façon minimaliste abstraite, arrivent maintenant à s'exprimer de manière poétique.

Ewen est cependant bien de son époque, c'est-à-dire un topographe romantique de l'espace et du temps. La vive curiosité pour la manière dont les événements se produisent, qui caractérise son œuvre, appartient à l'esprit scientifique moderne. Prenons deux exemples: *Flag Effect*, 1974 et *Flight of the R-100*, 1973. La première œuvre décrit de manière schématique «le mouvement du vent... que des gouttes d'eau traduisent pour vous», lequel, en certaines circonstances, donne «l'impression d'un drapeau»; la seconde présente l'un des derniers ballons dirigeables, le R-100, en vol par temps d'orage,

8



représenté graphiquement par des lignes pointillées qui indiquent les mouvements de l'air.

Il existe dans ces œuvres un sentiment d'émerveillement enfantin, allié à une puissance d'expression accomplie, qui rappelle les commentaires de Baudelaire sur la naïveté de l'artiste. Même si l'image est simple et directe, rudimentaire même, comment ne pas songer à la grande maîtrise requise pour manipuler un outil comme la gouge et ne pas remarquer l'application raffinée de la peinture que Ewen, avec grand bonheur, étend souvent au rouleau d'imprimeur. Il a tiré de manuels de météorologie très scientifiques et de textes de géographie pour enfants, qu'il utilise comme matière première, un monde de forces naturelles qui semblent soutenir des états d'esprit passionnés.

C'est à mon avis la naïveté de Ewen qui l'a conduit à utiliser les objets trouvés de manière si imprévue, comme en témoigne, par exemple, *Fog and Rain Lifting from the Mountain*. Dans cette œuvre, la pluie est un fil métallique, le brouillard une clôture en treillis, la terre une natte de paille. Bien plus, l'image elle-même est matière trouvée — certaines des sources énumérées plus haut et auxquelles il faut ajouter un manuel japonais de pilotage de navire ainsi qu'un recueil de gravures d'Hiroshige que possède l'artiste — qu'il transmue à la manière d'un alchimiste.

Une grande partie du charme de ces œuvres provient de la couleur. Parfois franchement décorative, comme dans *Night Storm*, elle peut aller jusqu'à l'arrière-plan jaune du *Portrait of Vincent* (son fils qui souffre de troubles émotifs) où elle joue un rôle aussi intensément psychologique que dans certaines toiles de Van Gogh. Parfois bien précise du point de vue scientifique, parfois fantaisiste, la couleur est, chez cet artiste, au service d'une vision joyeuse et cosmique.

L'Université Concordia présente également une exposition de sérigraphies très raffinées d'Ann McCall. Ces compositions, des paysages, ne sauraient être plus éloignées de l'esprit de l'œuvre de Ewen. Elles ont tendance à souffrir de la comparaison. Ceux qui connaissent l'œuvre d'Ann McCall se souviennent de la subtilité délicate, presque orientale, de ses gravures. Elles étaient remarquables par la virtuosité abstraite avec laquelle elles traitaient d'espaces vastes et lointains, soudainement envahis par l'apparition, en gros plan, d'herbes et de cailloux. Ainsi, *Georgian Bay Remembered*, que l'on retrouve dans la présente exposition, possédait une qualité de rêverie et évoquait une subtile combinaison du temps et de l'espace.

Dans ses œuvres récentes, McCall poursuit les variations sur ce thème. Elle apporte peu de neuf. Cependant, on demeure frappé par la touche de froideur qui s'y est glissée. A vouloir simplifier et raffiner, elle a réduit la couleur à de pâles murmures exsangues, tandis que les compositions ont pris l'ennui de la formule. On souhaiterait que le talent facile de cette artiste quitte ce qui est devenu une routine commode.

1. Dans les galeries d'art du campus Sir George Williams.

Diana NEMIROFF
(Traduction Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

MARTHA TÉLÈS — AU-DELÀ DU RÉEL

On a pu voir récemment, à la Bibliothèque de Mont-Royal, quelques œuvres de Martha Télès, peintre d'origine portugaise¹.

La réalité qu'elle nous présente, avec une technique accomplie, a quelque chose d'insolite, voire d'inquiétant. Les dimensions invisibles — subconscientes, inconscientes — qu'on devine au-delà de ce qu'on voit, donnent à ses tableaux une étrange intensité dramatique qui n'est pas sans susciter chez certains un sentiment de malaise. Les scènes, minutieusement rendues, ne servent que de support à l'expression d'un univers intérieur imaginaire: une route de montagne, encaissée, violacée, baignée de brume, bizarrement encombrée par un puits, sinue au bord d'un précipice. Cette route, semble-t-il, ne va nulle part. Dans une salle semi-circulaire, vaste et vide, sont pratiquées des baies donnant à pic sur la mer. Ouvertes sur le soleil de l'aube, la mer émeraude et l'infini du ciel, qui, pourtant, oserait les franchir?

Là où il y a des personnages (car ils sont absents de plusieurs de ses toiles), ils ont l'air absents d'eux-mêmes, figés comme des mannequins, et leur visage est comme un masque où sont accentués les traits de l'une ou l'autre caractéristique personnelle fondamentale. Ce sont des portraits, parfois mordants, parfois tendres, d'êtres captés à travers les yeux de la mémoire agissant comme un prisme qui n'a retenu d'eux que leur vérité profonde.

L'utilisation de la perspective plongeante engage le spectateur à entrer dans le décor, mais à y entrer en le survolant, en vol plané, comme en rêve... La luminosité, souvent lunaire, et les espaces dépouillés qui ne retiennent que l'essentiel du contenu contribuent également à ce sentiment qu'on retire d'un réel qui viendrait d'ailleurs.

On est encore frappé par la structure géométrique des compositions dans leur ensemble et par la multitude des formes géométriques qu'elles renferment (carrés, losanges, etc.). «Il y a au Portugal, nous dit Martha Télès, de vieilles maisons recouvertes de haut en bas par des carreaux de céramique émaillée, offrant une gamme infinie de variations de tonalités, selon l'incidence des rayons lumineux. Il y a aussi des trottoirs, où la juxtaposition de pierres de couleurs contrastées, comme le calcaire et le basalte, dessinent des motifs géométriques: héritage qui nous vient du temps des Romains. Quant à la structure géométrique de base, elle a été utilisée, depuis toujours, par nombre d'artistes, d'une façon plus ou moins discrète, mais présente dans des axes, des points de fuite, des lignes de force statiques ou dynamiques, et qui constituent le rythme de la composition.»

On rencontre chez Martha Télès de la géométrie jusque dans la description de la nature (haies de buis taillées en forme de triangle, par exemple). Comme nous lui en faisons la remarque, elle nous a répondu: «J'ai toujours habité en ville où les arbres jaillissent du béton, en files, à des intervalles bien mesurés. La nature y est disciplinée, dominée, taillée. Pas de branches inutiles. Là où l'homme a les gestes mesurés d'avance, le jardin qui



9. Martha TÉLÈS
Mémoires d'enfance, 1975.
Acrylique sur toile; 60 cm x 76.

accueille sa promenade lui offre un parcours déjà choisi et mesuré, lui aussi.»

Ce qui se dégage de cette peinture, au sujet de laquelle on a parlé de «réalisme abstrait», l'apparente au monde magique d'un Chirico, d'un Magritte, d'un Colville ou d'un Hooper. Et l'on n'est pas étonné d'apprendre l'admiration que Martha Télès voue à des cinéastes tels que Buñuel, Bergman, Antonioni ou Resnais.

Souhaitons qu'une autre exposition, plus complète, soit un jour organisée, en un lieu plus couru, qui permettra à un public plus large d'apprécier le talent de cette artiste.

1. Née à Madère, elle a obtenu sa maîtrise en peinture à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Porto. Boursière de la Fondation Gulbenkian. Elle a étudié deux ans, à Paris, sous la direction de Vieira da Silva. Elle a participé à différentes expositions.

Gérard DE VALCK

LES EXIGENCES DE MARC NADEAU

Notons d'abord que, sur son dépliant d'invitation, l'artiste a une façon de se présenter lui-même qui n'est pas banale: «Marc-Antoine Nadeau est né en 1943. Il a étudié chez les Sulpiciens, boulevard Crémazie, près de la rue Saint-Hubert, en arrière de l'ancien vélodrome, alors qu'il n'y avait pas de boulevard Métropolitain. Il possède donc un bac, une bicyclette italienne de marque Cinelli et une chauloupe à rame. Il dessine»¹. Et, à première vue, ses dessins semblent reprendre, avec leurs juxtapositions d'éléments graves et fantaisistes, le ton ambigu de cette présentation.

En effet, l'ensemble est plutôt déconcertant. D'une part, les aquarelles² se présentent comme des notes prises sur le vif, des esquisses qui pourraient peut-être déboucher sur des œuvres acceptables si seulement l'artiste consentait à être sérieux et à les finir; or, il s'en garde bien, et ses motifs mêmes autant que leur facture affichent souvent une désinvolture



10

qui fait qu'on veut bien s'amuser un moment de ces œuvres, mais qui n'incite pas à l'attention ni à la réflexion devant elles¹. D'autre part, une phrase de Van Gogh («Je suis de plus en plus convaincu que les vrais peintres ne finissaient pas leurs tableaux...») nous trotte par la tête, en compagnie du fait que Nadeau a délibérément choisi cette écriture allusive et «maladroite», et qu'il la pratique *sérieusement* depuis près de quinze ans.

Tout cela, et une étrange unité qui se dégage de l'exposition, nous donne à penser que ces propositions méritent mieux qu'un regard rapide, fût-il sympathique. Nadeau reconnaîtra, du reste, que l'aspect fantaisiste, voire farfelu, de ses images lui a nuï dans le passé: «Des gens de la Galerie Nationale ont décrété, il y a une dizaine d'années, que mon travail n'était pas sérieux. D'autres ont enchaîné, et j'ai été classé parmi les farceurs. C'est pourquoi, je me suis retrouvé, un jour, en dehors des circuits officiels de diffusion de l'art. On se fie trop à une première perception des choses...»

Cette attitude qu'on a prise à l'égard de sa production n'a pas ébranlé les convictions de Nadeau, même si elle l'agace toujours. En effet, l'artiste lui-même respecte trop la liberté du spectateur pour accepter qu'on porte atteinte à la sienne. Il est convaincu que l'essentiel de sa création provient de son inconscient, et il fait tout pour protéger cette démarche qu'il veut la plus empirique possible. Il se garde bien, par exemple, d'*intervenir*, comme on le lui suggère parfois, pour hâter la synthèse de ces deux tendances

qu'on identifie facilement dans son écriture: les éléments abstraits et les éléments *anecdotiques*; il se contente, pour le moment, de vivre avec cette dualité qui manifeste, croit-il, une structure importante de son être.

Cela dit, il est inévitable que son aventure se déroule d'une manière capricieuse: «On voudrait que les gens qui font de la *cogite* évoluent au même rythme que les choses qui les entourent.» Nadeau parle souvent de l'importance du «mûrissement» de l'œuvre, de sa «maturation» (il lui arrive de laisser *dormir* des dessins ou des plaques pendant des mois, voire des années); par contre, il arrive aussi qu'il réagisse très vivement à certaines impulsions. A d'autres moments, il a besoin de reprendre la même image, deux, trois ou même plusieurs fois, jusqu'à ce qu'il en ait épuisé les possibilités formelles, qu'il en soit libéré complètement: «Ce n'est pas la peine de passer à un stade ultérieur si on n'a pas vécu à fond le précédent; tôt ou tard, il vous empêchera de fonctionner... Au début, je me privais de *refaire* certaines choses qui m'habitaient toujours, de peur que les gens ne disent que je tirais profit du succès d'une planche ou d'un dessin; mais une fois, cela a été plus fort que moi... Désormais, je me donnerai aussi cette liberté.»

Les autres ne sont donc plus un obstacle entre Nadeau et son œuvre. Mais, pour pouvoir s'affronter directement, l'artiste doit encore s'affranchir chaque jour de... lui-même. D'abord, il y a cette remarquable dextérité avec laquelle il peut manier

pinceaux, crayons et burins; Nadeau s'en méfie. A la suite d'une blessure au poignet droit, il a dû, un jour, dessiner de la main gauche; il a alors pris conscience des dangers que comportait son savoir-faire et de l'avantage d'avoir moins de contrôle sur sa main: «J'avais l'impression de communiquer avec des parties de mon être jusque-là inexplorées, et tout ce nouveau bagage inconscient sortait plus crû... J'y ai beaucoup appris.» Nadeau se méfie également de son propre *folklore*, ce produit de ses jeux, de ses souvenirs et de ses rêves, qui pourrait l'amener à *faire des Nadeaus*: «Ce que je veux créer chaque fois, c'est un Nadeau nouveau qui soit la parfaite expression de ce que je suis au moment où je le fais.»

A parler avec Nadeau, on ne s'éloigne pas de son œuvre. En effet, il parle comme il dessine, avec spontanéité, liberté et intransigeance, et il dessine comme il vit: «Au fond, c'est l'*expression* qui est mon métier, et je voudrais que chaque geste que je pose soit, autant pour moi-même que pour l'être qui m'accompagne, une invitation à un mieux être.» Ce parti pris avec lequel vit Nadeau nous apparaît estimable, et ses propositions plastiques, dignes d'être longuement interrogées.

1. Rappelons que Nadeau est surtout connu comme graveur, qu'il a été en charge, pendant deux ans, de l'Atelier de Recherches Graphiques de Montréal et qu'il expose régulièrement depuis 1965.
2. Exposées à la Galerie Les Deux B, du 6 au 21 novembre 1977.
3. En outre, Nadeau ajoute parfois à ses dessins des notes explicatives, résolument cocasses, auxquelles on devine qu'il prend un vif plaisir.

Gilles DAIGNEAULT

A LA GALERIE L'ART FRANCAIS, LA COTE D'ALFRED LALIBERTÉ

En marge du centième anniversaire de naissance du sculpteur Alfred Laliberté (1878-1953), la Galerie L'Art Français de Montréal a présenté, en mars dernier, une exposition de sculptures et, surtout, de peintures de cet artiste. On sait qu'Alfred Laliberté n'était pas professionnellement un peintre mais qu'il faisait du chevalier pour préparer certaines sculptures ou, tout simplement, pour se détendre¹.

La liste ci-dessous donne une idée des prix pratiqués par la Galerie:

Sculptures — *La Rivière Blanche*, marbre, Long.: 28 pouces, et *Le Foulage d'étoffe*, bronze, H.: 12½; L.: 26, \$5000; *Le Diable aux Forges du Saint-Maurice*, bronze, mêmes dimensions, \$3500; *Dollard des Ormeaux* et *Le Peintre Tulley*, bronze, H.: 13 et 18 pouces respectivement, \$1500. Trois plâtres, de hauteur à peu près double de celle des bronzes précédents, \$1800, \$1600 et \$1200.

Peintures — Un bon *Autoportrait*, 18 pouces sur 15, \$1500; *Les deux déesses*, 30 x 24, \$1250. Seize autres œuvres, selon le format (24 x 18, en moyenne), le sujet et, peut-être, la qualité, entre \$675 et \$850.

1. N.D.L.R. — Dans les années trente, il disait, mi-plaisant, mi-sérieux, que son atelier était encombré par les sculptures dont il n'arrivait pas à se défaire et que, manquant d'espace, il était obligé de se rabattre sur la peinture. — J. B.

Jacques de ROUSSAN

QUÉBEC

LES PREMIÈRES EXPOSITIONS

L'art se reproduit en fonction des lieux qui lui sont propres, lui permettant par ce biais matériel le passage nécessaire vers sa définition. Ainsi, à Québec, un autre centre où il va, semble-t-il se passer une saison. Dans le cas concret qui nous occupe, il s'agit de la réouverture de la Galerie La Minerve dans un nouveau local, rue Saint-Jean, et l'ouverture de l'Atelier-galerie d'art photographique La Chambre Blanche, dans la même rue. Dans le secteur Saint-Jean-Baptiste, ces deux lieux d'exposition s'ajoutent à l'Atelier-galerie André Bécot, à la Galerie Au Parrain des Artistes et à l'Atelier de Réalisations Graphiques, qui a décidé cependant, depuis janvier, de n'offrir ses murs qu'à ses membres.

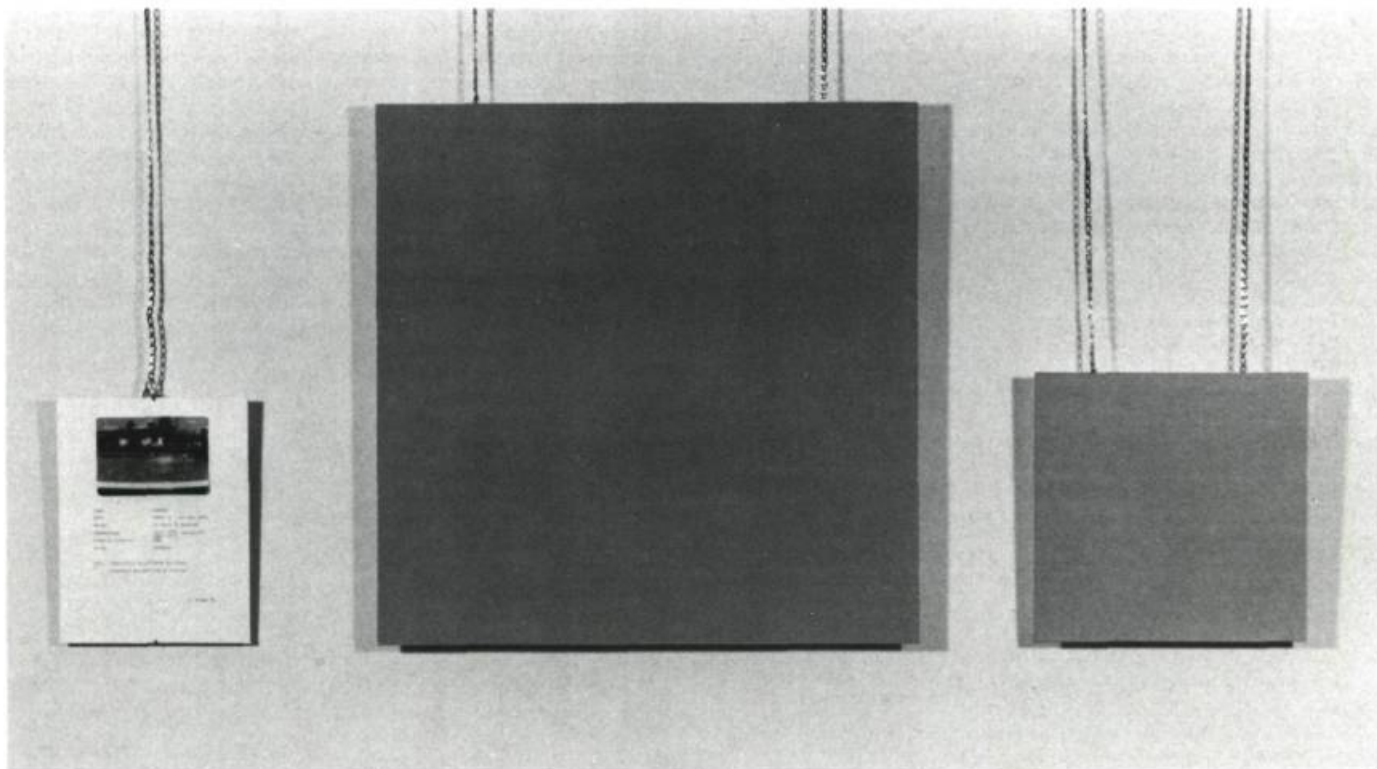
Les travaux de Jean-Pierre Séguin, après avoir catalogué les rapports d'un

matériau dur (bois) avec la fonction d'un support mou (toile)¹, s'articulent autour d'une dialectique en parallèle: le document visuel autonome (photographie) qui inscrit la périodicité de l'événement. Le projet *Saint-Jovite* (1976) rend compte de ce même support, la toile, dont la mise en place dans la nature inventorie les règles plastiques propres à la construction d'un donné visuel dont l'espace environnant détermine les schèmes dimensionnels. Le projet *Carré Saint-Louis* (1977) développe ces études de tension — surface/volume/mouvement/perspective — en démontrant leurs interactions conséquentes sur un médium lorsque celui-ci s'offre, en finalité, à l'intervention publique.

*Action sur une boîte de carton*² se divise en douze séquences dont chacune se redivise en trois surfaces. Les relations s'établissent de haut en bas: la localisation, le cadre formé par les bandes de ruban-cadre à l'intérieur d'un encadré visuel auquel l'intervenant se réfère à chacune des prises de vue; l'action; les gestes de l'intervenant; l'objet, l'effet de

ces gestes sur une matière stable fixé à l'intérieur de l'encadré visuel. La résultante, c'est-à-dire le jeu optique plan focal/plan global, en plus d'orienter une direction de lecture verticalité/horizontalité, exige du percepteur qu'il remonte là où finalement son regard se portait primitivement.

Le projet photographique de Raymonde April, monté à l'Atelier-galerie La Chambre Blanche, en janvier 1978³, engendre deux types de tangentes: reconnaissance de l'image et identification par le texte. En l'occurrence, l'œuvre — à dire et à faire — est montrée au moyen d'un processus narratif, ici raconter, qui implique un parcours visuel linéaire. C'est la combinatoire des séquences qui provoque une lecture par champ spécifique, maintenant la coupure contre la continuité de l'histoire. L'œil retient la prise de vue qui définit chacun des moments, des instantanés que le gros plan amplifie. Aussi l'intervenant utilise-t-il un format identique, et pour les photographies et pour le texte, de façon à ce que la relation commune mette en scè-



12

11

10. Marc NADEAU
Tu vas-tu m'aimer encore quand j'vas être vieille?,
1977.
Eau-forte rehaussée d'aquarelle; 66 cm x 50,8.
(Phot. Pierre Desjardins)

11. Jocelyn GASSE
Ambiance.
Feuille de papier et photographie en couleur,
acrylique sur toile; 28 cm x 21; 60 cm x 60;
30 cm x 30.
(Phot. Christiane Beaudet)

12. Raymonde APRIL
Sans titre.
Photographie tirée de *Projet photographique*;
14 cm x 20.

ne d'autres valeurs, plus infinies, comme l'émotion par exemple. Le percepteur, en suivant la chaîne, va associer aux structures inhérentes des liens personnels, un mélange de ses propres traces à la description de ce «journal intime»⁴.

Jocelyn Gasse, dans une exposition particulière à la Galerie de l'Anse-aux-Barques,⁵ met en situation deux trajectoires: l'événement visuel en analogie avec un environnement matériel ou humain et le document plastique qui en résulte ou s'y associe. Ce sont les liens communs, les passages de l'une à l'autre qui définissent les organisations compositionnelles. La première coupe de ce système, qu'il nomme «ambiance», se divise en trois surfaces les unes à côté des autres, chacune reproduite par un format personnalisé mais modulée par une combinatoire du simple au quadruple (12 pouces sur 12, face à 24 pouces sur 24). La lecture est orientée à partir de la première surface (8 pouces sur 11), une feuille de papier qui présente une photo — le peintre plongeant dans une piscine, par exemple — suivie d'indications — lieu, heure, date, température de l'eau et de l'air, taux d'humidité — qui situent l'environnement autour duquel se produira l'attitude inspirante. «Couleur conçue sur place/exécution du tableau en atelier», comme le peintre l'énonce, trajet en ce cas dont le parallélisme structure l'éphémère et le durable.

La deuxième coupe, la juxtaposition des monochromies disposées sur une même surface, délimite une figure centralisante où la densité sensible des champs de couleur ajuste des données gravitationnelles. Le montage, la disposition servent de référence à l'atmosphère, rendue par une qualité de la couleur — valeur, ton — que la saturation, les effets axent et l'uniformité et le dynamisme. L'oscillation avant-arrière du fond coloré du tableau place alors la problématique de l'objet travaillé en rapport direct avec le sujet qui se travaille, ici ces deux coupes reprenant à leur compte le non-dit, que l'exprimé: l'intuition.

Un langage en train de se nommer et de se réaliser, peut-être une vue d'ensemble à globaliser; des interventions en conséquence qui fixent le désir au centre des appareils visuels. Parenté entre April/Gasse/Séguin, dans un même lieu et dans la même saison, que les œuvres nous rappellent à travers des signifiants fortement synchronisés. L'image se pose en son point pendant que la chaîne en détermine les parcours possibles car on y donne et on y fractionne la limite. Est-ce à dire que la mise en scène transcrit le lieu où se jouera le sort de l'œil entouré de multiples significances: semblable matrice, le cliché, d'où découle l'empreinte à éterniser...

1. On se souviendra de son exposition particulière à la Galerie Curzi de Montréal, en février 1976.
2. Ces trois derniers projets ont été exposés à la Galerie de l'Anse-aux-Barques, en janvier 1978, tandis que le troisième a été retenu par la Galerie Curzi, en mars 1978.
3. Projet qui fut exposé à la Powerhouse Gallery, du 26 novembre au 16 décembre 1977, avec une série de cadres où Raymonde April analysait le sens intentionnel des segmentations à partir de faits réels découpés et de portions de personnages.
4. Tiré d'un texte donné préliminairement à l'exposition.
5. Du 8 mars au 2 avril.

Jean TOURANGEAU

PARIS

LES DIX DERNIÈRES ANNÉES DE CÉZANNE

Quelques notes sur une exposition¹ qu'on qualifie d'ores et déjà de capitale, et dont nous sommes redevables aux trésors d'érudition et de diplomatie de William Rubin, John Rewald et Theodore Reff, qui ont su convaincre tant de prêteurs rétrospectivement ravis de participer à une manifestation qui les honore autant qu'ils l'honorent.

Que le Fauvisme et le Cubisme doivent tant à Cézanne, rien d'étonnant. C'est le peintre le plus architectural (d'où le cubisme) et en même temps le plus impressionniste. Architectural lorsqu'il rebâtit la carrière de Bibémus (Musée Folkwang, Essen, v.1895) ou lorsqu'il dévoile la montagne Sainte-Victoire de la route du Tholonet (Ermitage, Leningrad, 1896-1898) — c'est la présentation aride de la montagne, dépouillée de végétation. Impressionniste, voire tachiste, lorsqu'il peint la même montagne vue des Lauves (Musée de Bâle, 1904-1906) — cette version toute en taches bleues et vertes est moins construite que les précédentes et suffirait à infirmer l'idée de Cézanne progressant de manière logique et continue vers le cubisme.

Dans d'autres séries thématiques, la différence est radicale suivant la technique employée. Ainsi des admirables têtes de mort: d'un côté celles de l'Art Institute de Chicago (1902-1906), à l'aquarelle, sur un fond blanc comme l'absence mais pimpantes et impondérables; inversement, la Pyramide de têtes de mort (coll. part., Zürich, 1898-1900), à l'huile, sombre Memento mori dans le goût espagnol. De même, les Portraits — du jardinier Vallier — les uns à l'huile, à la manière noire, avec leur fond vert foncé; les autres à l'aquarelle.

Les plus belles Baigneuses exposées appartiennent à une collection particulière de Zürich (1902-1906). Elles montrent qu'à tous égards Cézanne souhaite ici s'inscrire dans la tradition classique. C'est le nu antique; l'harmonie d'un paysage et des personnages (ni paysage pur ni, bien entendu, portrait ou scène de genre): les personnages, grâce à leur nudité, ne sont d'aucune époque en particulier. Contribuent encore à ce classicisme la forme, le jeu des lignes, l'impression de repos et de dynamisme ensemble, et la gamme des couleurs, avec les harmonies subtiles des bleutés et des tons de chair. Cézanne ici apparaît clairement comme le fils spirituel et formel de Poussin.

Mais le haut lieu de l'exposition, c'est pour moi une série de trois, quatre ou cinq Natures mortes. Avec des fruits, pommes, pêches, oranges. Un pichet de faïence. Un rideau. Les trois plus belles sont prêtées par l'Ermitage (v.1899), la National Gallery de Washington (v.1905), le Jeu de Paume (v.1899) — une quatrième encore par Washington, la cinquième (en retrait) par le Musée National du Pays de Galles, à Cardiff. Faire de l'architecture avec des rochers (Bibémus), avec des arbres (les Baigneuses, etc.), c'est, somme toute, prévisible; avec les plis d'un rideau, c'est plus extraordinaire. Surtout, l'ensemble de ces cinq toiles entonne une sorte de chant infiniment mélodieux, chaleureux, également distinct de la légèreté de l'aquarelle et du quasi-expressionnisme des huiles sombres: une couleur à la fois vive et charnue, avec la polyphonie des nappes bleutées et de tous les tons jaune, rouge, orange, des fruits, qui brillent d'un éclat mat.

1. Au Musée d'Art Moderne de New-York, du 7 octobre 1977 au 3 janvier 1978; au Musée des Beaux-Arts de Houston, du 26 janvier au 19 mars; au Grand-Palais de Paris, du 28 avril au 23 juillet.

Jean-Loup BOURGET

13. Paul CÉZANNE
Pommes et oranges, 1895-1900.
Huile sur toile; 74 cm x 93.
Paris, Musée du Louvre.
(Phot. The Museum of Modern Art, New-York)

