

## Expositions

---

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54672ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

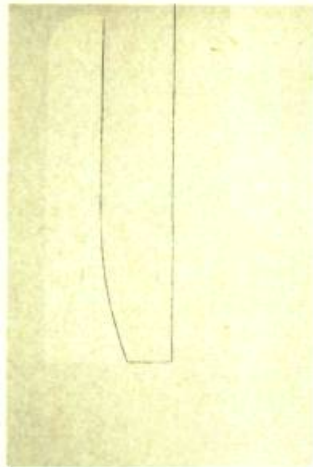
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

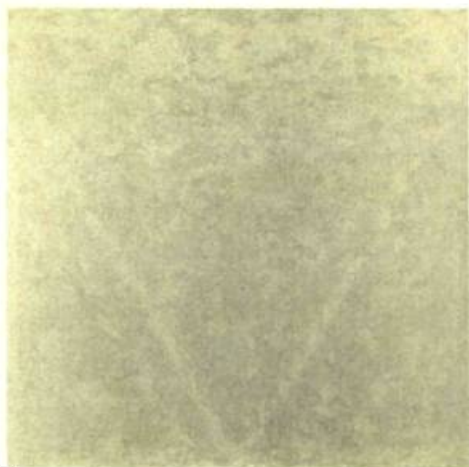
---

### Cite this review

(1980). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 24(98), 80-87.



1



2



3

**SIX PROPOSITIONS: BÉLAND, DE HEUSCH, KIOPINI, KNUDSEN, MILL, PLOTEK, AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL.**

Durant l'automne, une exposition, intitulée *Six propositions*, produite par Normand Thériault et qui devait à l'origine s'appeler *Aspects de la peinture québécoise*, s'est tenue au Musée des Beaux-Arts de Montréal. A priori, il peut sembler superflu d'accorder dans un article passant en revue une exposition beaucoup de place à l'intention qui a présidé au choix des artistes en présence. Dans le cas présent, cela apparaît pourtant comme primordial.

Constatant que l'art québécois «fonctionne de moins en moins dans le cadre d'écoles, de chapelles ou de groupes de travail théorique», les organisateurs de l'exposition en viennent à affirmer l'existence d'une nouvelle vitalité de la peinture qui s'est manifestée récemment par des expositions significatives. Afin de souligner et, surtout, de donner suite à cet élan, on a demandé à des peintres, triés sur le volet, d'exposer un petit nombre de tableaux qui feraient état de leur travail nouveau. «Il était donc possible, écrit Normand Thériault, dans l'introduction au catalogue, d'envisager une exposition originale dont la logique ne serait pas une sélection d'œuvres déjà vues mais la présentation des œuvres en évolution.» Le choix des œuvres se justifie donc par le fait que ces peintres ont été exposés dernièrement. L'accent, a-t-il été décidé, fut mis sur une peinture née dans les années soixante-dix. *Six propositions* regroupait donc des peintres qui ont tous connu une exposition marquante durant la dernière saison.

Béland, d'emblée, s'impose avec une toile *non montée* où le caractère d'œuvre en évolution était plus qu'évident. Chaque section de cette décomposition du carré était traitée différemment avec des matériaux variés: pigments en poudre, mines de plomb, crayons gras, pastels secs. Une toile unique, d'une grande promesse, portant en elle cette intuition de l'inachevé, qui, ici, s'affirmait à merveille.

Leopold Plotek a, quant à lui, cherché à intégrer cette confrontation qu'est l'exposition au processus même de la réalisation de ses toiles. «... (Ces) quatre tableaux dont les sources sont pour moi encore pro-

ches, dont le visage s'est avéré surprenant, commencent, après deux ou trois mois, à assurer une présence objective détachée de moi-même» écrit-il. Les quatre tableaux de Leopold Plotek font suite à sa série *Pierrot lunaire*, exposée le printemps dernier. Les sources de l'inspiration de l'artiste peuvent être décelées dans un rapport fugitif avec, soit la musique, soit l'architecture, qui laisse ici sa *marque* visuelle.

Christian Kiopini explique ainsi son travail tout récent et le choix, difficile, des œuvres: «Ainsi les tableaux que je montre se présentent comme des maillons d'une chaîne qui s'allonge dans le temps et dans l'espace. Où il y a particularisation, c'est que ces deux tableaux, sortis de leur ensemble de production et de diffusion habituelle, se posent à la fois comme des éléments de résultats et de prospections. Ils additionnent des données préalablement expérimentées et d'autres en phase expérimentale. Ces tableaux sont simultanément des indices de la décision et du doute.»

Lucio de Heusch exposait deux œuvres complémentaires dont «la juxtaposition crée une dialectique basée sur les deux objets», peut-on lire dans le catalogue dû à Monique-Suzanne Gauthier. Des tableaux qui fonctionnent sur plusieurs plans, s'opposant entre eux mais aussi à même leur composition où le réseau de la couleur opaque recouvre (ou est-ce l'inverse) des champs gestuels dont la disposition des *touches* forment des arêtes visuelles, plus ou moins définies reposant sur la diagonale et le carré. Je ne peux m'empêcher de penser ici, et pourquoi?, aux dernières toiles monumentales de Sam Francis où, pourtant, la gestualité était à peine contenue. Est-ce la *grille gestuelle* de Sam Francis qui rappelle, paradoxalement, les «coupures» et le «réseau-camouflage» de cette peinture, pourtant si différente?

Chris Knudsen met en opposition les deux parties de la toile constituées de matériaux et de supports différents. Un jeu apparaît tantôt souligné, tantôt anéanti, par ses interventions: tracés courbes, couleurs translucides jaunes ou rouges recouvrant des quadrillages. Chez Richard Mill ressort, avec les traces denses du geste, des coulées de lumière dans le champ de la toile où se livrent alors des perceptions différencées.

René VIAU



1. Leopold PLOTEK  
*Finestra*, 1979.  
Huile sur toile; 213 cm x 168.

2. Richard MILL  
Sans titre, 1978.  
Acrylique sur toile; 229 cm x 229.

3. Christian KIOPINI  
Sans titre, 1979.  
Acrylique sur toile laminée; 183 cm x 244.

4. *Autoportrait*.  
Montréal, Centre de Réadaptation Lethbridge.

**DE NOUVELLES FORMES D'EXPRESSION AU MUSÉE**

En octobre dernier, les autorités du Musée des Beaux-Arts de Montréal se demandaient avec pertinence si le musée est accessible à tous, et, dans le cas qui les préoccupait particulièrement, aux handicapés? Comment ouvrir les portes aux gens qui, à cause de limitations physiques, mentales ou sensorielles, ne peuvent bénéficier des équipements culturels auxquels ils ont pourtant droit comme le reste de la population.

Un colloque sur *L'Handicapé et le musée*, qui avait lieu en novembre dernier, avait justement pour but de sensibiliser les personnes concernées par ce problème, en tentant de dégager certaines solutions... Cette expérience s'inscrit dans une volonté évidente d'élargir la notion même d'œuvre d'art, en facilitant l'accès à cette vénérable institution tant aux créateurs qu'aux spectateurs.

Dans ce cadre, on avait organisé une exposition des œuvres de patients du Centre de Réadaptation Lethbridge qui fréquentent l'atelier de thérapie par l'art que dirige M. Maurice Brault. Devant ces travaux, plusieurs points doivent retenir notre attention. D'abord, convient-il de placer ces tableaux à côté des œuvres des grands maîtres ou de peintres dits professionnels, admis dans le circuit de l'art officiel.

Les œuvres des patients du Centre Lethbridge seraient comparables à celles des peintres du dimanche. Cet art thérapeutique, si on peut dire, constitue un phénomène non négligeable. Devant ces toiles, je serais tenté de me demander sur quels critères on doit s'appuyer pour les apprécier. Cette question risque de faire injure aux artistes professionnels dont les œuvres, à n'en pas douter, témoignent d'une perfection, d'un fini, que l'on ne peut certes pas s'attendre à trouver dans celles des gens de Lethbridge, bien à tort taxées de marginalité quoiqu'elles relèvent, en réalité, du même mécanisme créateur. C'est pourquoi, elles nous touchent si profondément malgré certaines gaucheries. On a l'habitude de considérer l'art avec un grand A comme un geste gratuit mais, dans le cas qui nous occupe, la pratique de l'art devient utilitaire puisqu'elle vise à la réadaptation de l'individu, ce qui pourrait parfois nous amener à minimiser la portée de ces travaux.

A ce compte, est-ce qu'il ne conviendrait pas de mettre de côté tous les dessins que Goya exécuta à travers sa démenche et même les plus belles toiles de Van Gogh. On ne doit donc pas s'attarder uniquement sur la valeur plastique, même si on peut remarquer, dans certaines toiles, des réussites fort intéressantes. Les tableaux du Centre Lethbridge nous amènent à nous pencher sur le processus même de création qui leur ont donné naissance.

Les thèmes mêmes de ces gens me semblent très significatifs. L'envol d'une hirondelle, symbole de liberté retrouvée, la main tendue vers un objet qu'elle ne peut rejoindre ou l'autoportrait angoissé de l'un d'eux sont pour moi des œuvres dont la forte signification nous introduit dans un monde que nous avons trop longtemps ignoré. Abordant l'aspect thérapeutique de cette production, M. Maurice Brault soulignait comment les arts plastiques offrent à l'handicapé un mode d'expression permettant à l'individu certaines réadaptations physiques mais aussi une stabilisation, un équilibre psychique et émotionnel.

Plus que tout autre mode d'expression, l'art met la personne handicapée en contact avec la réalité quotidienne et lui permet de reconquérir une dextérité qu'elle avait peut-être perdue. De plus, toute l'émotivité du créateur est mise en cause dans un processus qui dépasse largement le simple défoulement en lui permettant d'exprimer ses émotions les plus intimes et, enfin, de se revaloriser à ses propres yeux et à ceux des autres.

Le colloque qui suivit l'exposition réunissait 150 personnes appartenant à différents milieux du monde de la réadaptation et des associations de personnes handicapées. Des invités venus de différents musées et d'écoles spécialisées firent état de leurs expériences. On discuta aussi de l'accessibilité aux musées pour les handicapés physiques et mentaux. A ce chapitre, on raconta, par exemple, la visite guidée d'un groupe

d'aveugles à une exposition de sculpture. Pour sa part, Maurice Brault organisa un atelier d'art plastique où chaque participant, pour être admis, devait avoir un bras en écharpe, les yeux bandés ou être en fauteuil roulant, et ce, dans le but précis de montrer comment, limités physiquement, des gens peuvent en arriver à une création comparable à celle des gens normaux.

Cette journée se termina par une visite du musée en chaise roulante et par la projection de films traitant de ces problèmes. Il y a lieu d'ajouter, en terminant, que cette manifestation a été réalisée grâce à la collaboration du Conseil du musée canadien du Centre Lethbridge et du Musée des Beaux-Arts.

Jules ARBEC

## L'ART POPULAIRE FRANÇAIS

Comment se fait-il qu'un objet ancien se voit accorder le vocable d'«art populaire»? En quoi cet objet est de l'«art»? En quoi est-il «populaire»? Un simple ustensile, un outil lié au travail des champs, est-ce là de l'art populaire? Comment et pourquoi des témoins anonymes du passé se trouvent-ils presque aussi vite propulsés au musée qu'on s'en débarrassait, dans les campagnes, il y a vingt ans, pour les remplacer frénétiquement par tout ce qui faisait un tant soit peu moderne?

A une époque où le moindre objet ancien acquiert une connotation de plus en plus idéalisée, il est donc plus qu'intéressant de se poser ces questions. C'est le grand mérite de l'exposition sur *L'Art populaire français*, présentée, cet automne, au Musée des Beaux-Arts de Montréal, de nous apporter quelques éléments de réponse. En fait, du moins selon les concepteurs de l'exposition, la notion même d'art populaire est toujours fondée sur un rapport entre deux dimensions de l'objet étudié: son utilité ou qualité d'usage et sa plasticité ou qualité formelle. Ainsi — et c'est ce qui ressort de la majorité des pièces présentées — chaque fois que nous trouvons un objet dit d'art populaire, il est frappant de constater que l'artisan, dans l'exécution de son œuvre, s'est dégagé des contraintes utilitaires et a répondu à de plus hautes exigences, celles de la qualité plastique.

Bien sûr, les quelque 180 objets qui composent l'exposition ne peuvent être dissociés de la culture qui régnait à l'époque de leur fabrication, en l'occurrence, les 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles. A travers eux, c'est aussi le portrait d'une société agraire où la vie était ponctuée de rites marquant des étapes: le baptême, la première communion, les fiançailles, le mariage, la conscription, les fêtes religieuses et profanes, et, bien entendu, la mort.

Unique dans le sens où ces manifestations caractérisent une culture, l'art populaire français n'en est pas moins aussi divers que le sont les différents pays qui composent la France. Cependant, les rapports entre les formes propres à chaque région et l'affirmation de l'autonomie culturelle de celle-ci sont pour le moins ambigus. Ainsi, l'Occitanie, qui a gardé, sur le plan linguistique du moins, une forte tradition, ne possède pas d'art populaire purement occitan.

Avant la Révolution française, on portait en Bretagne un costume qui suivait avec plus ou moins de retard la mode de Paris. La richesse incroyable du costume traditionnel breton et sa diversité, selon le développement des modes locales, ne datent que de 1830 et proviennent à la fois d'une grande tradition dans l'art de la broderie et d'une farouche volonté de différenciation de village à village.

Loin de donner dans les poncifs et les clichés en vogue, de plus en plus plaqués à l'objet ancien, l'exposition tente de cerner la question de l'art populaire en France, en évitant de céder aux motivations latentes dont, trop souvent, elles sont subjectivement investies.

Sans prétendre faire un historique exhaustif de l'art populaire, l'exposition en souligne les principales approches. D'abord, ses sources, décelées, par exemple, à travers les motifs géométriques qui parent l'objet, motifs empreints d'un primitivisme et d'un symbolisme évidents.

Mais, outre cette profusion décorative, l'art populaire subit l'influence de l'art savant, comme en témoigne notamment un saladier Bacchus. Il est intéressant de voir comment la relation se fait entre un objet tiré en série d'après le même moule ou le même gabarit et sa *personnalisation*, soit par des artisans différents ou simplement à travers des exemplaires multiples.

Mais le cœur principal de l'exposition, c'est l'illustration du rôle de l'objet, révélant et codifiant les principaux âges de la vie et les rites de passage qui s'ensuivaient. Ainsi, dans la vallée de Bethmale, non loin des Pyrénées, le jeune homme, à la veille de ses fiançailles, offrait à sa dulcinée les sabots typiques que l'on pouvait admirer à l'exposition. Taillé dans une racine d'arbre, ce qui rendait l'exécution délicate, le sabot devait être terminé par une pointe d'autant plus longue que le galant était plus amoureux de sa belle.



5. Le Pot au lait.  
Hagenthal à Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle); milieu du 19<sup>e</sup> siècle.  
Lithographie coloriée; 421 mm x 276.



6. *Porte de lit clos.*  
Bretagne, 1850.  
Bois, clous de cuivre; 1080 mm x 150.

7. *Sabots.*  
Vallée de Bethmate (Ariège), 19e siècle.  
Hêtre et cuivre; 270 x 100 x 320 mm.



7

Si l'objet suivait tous les âges et toutes les cérémonies de la vie (à ce titre l'évocation de la *parure* et du costume est éloquent), il n'en participait pas moins à tous les gestes quotidiens, *meublant l'espace domestique*, conjurant même les forces occultes, s'imposant en exemple d'édification morale, comme dans le cas des images diffusées par les colporteurs. Richesse, donc, de l'art populaire français en terme de qualité esthétique mais aussi richesse d'une approche à cet art populaire qui le dégage d'une emprise presque *mythologique* dans laquelle nos yeux contemporains et nostalgiques l'enferment trop souvent.

Organisée conjointement par le Musée National des Arts et Traditions Populaires de France et le Smithsonian Travelling Exhibition Service, l'exposition a circulé, au Canada, sous les auspices du Musée National de l'Homme.

René VIAU

### GUIDO MOLINARI, QUANTIFICATEUR

Sous le titre général de *Quantificateur*, Guido Molinari a réuni une série de 17 grands tableaux qu'il présentait, à l'automne, au Musée d'Art Contemporain<sup>1</sup> et à l'Université d'York, à Toronto<sup>2</sup>. Pour ceux qui associent encore Molinari à ses tableaux sériels divisés en bandes verticales et à couleur saturée, la présente exposition a quelque chose de déroutant. Non seulement les tableaux recourent à des tonalités de brun et de noir, ces couleurs taboues, mais même les lignes qui, dans le tableau, s'y décèlent à la frontière des surfaces ne sont pas strictement verticales.

A vrai dire, il y a déjà un certain temps que Molinari a renoncé à la notion de série et à la verticale stricte. Mais la couleur saturée tenait bon et permettait de relier les tableaux peints de 1973 à 1978 à ce qui les avait précédés. Maintenant, même la couleur a sauté ou plutôt, toutes les couleurs ont subi ce mélange par soustraction qui, contrairement au mélange optique qui aboutit au blanc, les ramène au brun.

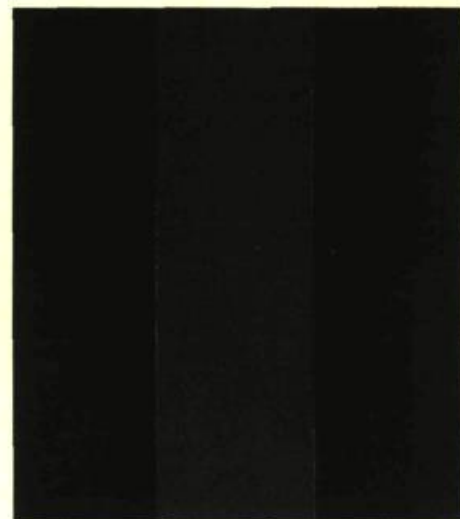
*Quantificateur*. Pourquoi ce titre? Le quantificateur, en logique mathématique, est le préfixe du genre «pour chaque x, y, z...» ou du genre «il y a x, y, z... pour qui», qui précède la fonction propositionnelle «pour tout x, p(x)» ou «il y a un x pour qui p(x)». Dans le premier cas, on parle d'un quantificateur universel, dans l'autre, d'un quantificateur existentiel. Appliqué à des tableaux, qui sont comme autant de propositions, la notion de quantification attire l'attention sur des relations et implique que l'un des membres de la relation est fonction de l'autre. Ainsi, pour chaque surface peinte, il y aurait une couleur qui serait fonction de cette surface ou, il y aurait une couleur pour qui la surface serait fonction de la couleur. C'est effectivement ce sur quoi semble jouer ici la série de tableaux de Molinari en délimitant des surfaces à l'intérieur de l'aire picturale et en cherchant intuitivement à les mettre en fonction avec des tonalités de brun plus ou moins foncées. Ainsi, il y aurait dans *Quantificateur No 6* (1978) une *logique* dans le fait que l'aire centrale soit un peu plus pâle que les aires latérales.

On ne peut être sensible à cette logique cependant, comme l'a très bien montré David Burnett dans l'excellent catalogue qu'il a rédigé pour l'exposition, qu'à la condition de ne pas perdre de vue la *totalité* de l'œuvre de Molinari. Il y a longtemps que sa peinture explore la notion de centre et de périphérie, d'une part, et celle de latéralité, d'autre part. Ces notions, pour ainsi dire, sont ici amenées à terme. Si l'aire centrale est plus pâle dans *Quantificateur No 6*, c'est que tenant la place du soi dans le monde (de chaque côté), elle tend à le placer en avant, alors que les tableaux ne comprenant que deux aires s'en tiennent aux seuls oppositions latérales dans le soi (champ gauche et champ droit). Molinari rejoint ainsi des structures fondamentales de la perception

propre à l'espace topographique qu'il explore depuis longtemps. Ce qui est nouveau ici, c'est la liaison de ces notions de directions (haut/bas; gauche/droite; en avant/en arrière) dans l'espace avec les notions de masse, d'une part, et de surface/couleur, d'autre part. Les notions de masse et de direction avaient déjà été touchées dans les abstractions de 1955-1956, comme l'indique David Burnett, mais à ce moment la couleur était exclue, puisque ces œuvres s'en tenaient au noir et blanc seulement. La couleur est introduite ici, effaçant encore plus le tableau comme objet, pour n'affirmer qu'une étendue s'imposant avec force quelque part entre le spectateur et le mur où est accroché le tableau. La perception perd son support habituel et rassurant. Nous ne sommes plus mis en présence qu'avec des bruns et des noirs subtils, encore jamais vus. L'expérience a bien quelque chose de «frightening», comme dit David Burnett, mais elle a aussi quelque chose d'inépuisable. Pour tout x, p(x).

1. Du 6 septembre au 11 octobre.  
2. Du 31 octobre au 18 novembre.

François-Marc GAGNON



8. Guido MOLINARI  
*Quantificateur No. 6, 1978.*  
Acrylique sur toile; 249 cm x 218.  
Collection de l'artiste.  
(Phot. Musée d'Art Contemporain, Montréal)

### LE DILEMME MÉTAPHYSIQUE DE MARIO GROSS

Lors d'une récente exposition<sup>1</sup>, Mario Gross reprenait les thèmes qui lui sont devenus familiers, ceux d'une certaine misère de l'existence. L'alternance entre un expressionnisme qui ne laisse guère de place à l'espoir et une production plus sereine présente une singulière ambivalence. La diversité des techniques dont se sert l'artiste démontre certes de l'habileté manuelle. De la peinture, il va aussi bien à la gravure – la linogravure, particulièrement – qu'à la sculpture sur os dont les résultats ne cessent de surprendre. Plutôt que d'imprimer la matière d'un caractère, c'est celle-ci qui, par sa forme originelle, indique un personnage, une configuration. Dans un cas, le tempérament du créateur prédomine; dans l'autre, c'est la matière.

Et, dans cette dualité d'une production qui présente le double caractère de la représentation expressionniste et artisanale, on ne saisit le créateur qu'indirectement. D'une part, le désir de saisir le monde, de comprendre le sens de l'absurdité à être, le dilemme métaphysique insurmonté profite d'une sensibilité extrême, trop aiguë — presque de la sensiblerie — pour émettre un message exacerbé, proche d'une forme d'hystérie. D'autre part, le recours à des techniques artisanales de sculpture sur des os, des confections de jeux d'échecs, de cannes à pommeau, etc., apaise le sentiment, réduit les tensions. Il n'y a pas de formalisme ici, mais un dialogue, un affrontement de l'artiste avec lui-même, un affrontement perpétuel, toujours à recommencer, et, toujours, la production picturale et sculpturale n'en finit pas d'exhumer le mal, la plaie béante de l'être marqué par la vie.

Dans cette exposition, les sculptures sur os dominaient. Organiques, presque translucides, ces *gouttes d'eau* en suspension dans l'air adoptent les visages les plus divers, les masques les plus impénétrables, alors que, dans un *coffret*, un piano miniature témoigne d'une rare dextérité. Au mur, des linogravures, des dessins.

Dans un article publié dans *Vie des Arts*<sup>2</sup>, Judy Heviz et Irina Kozak ont si bien fait le tour des préoccupations antérieures de l'artiste qu'il n'est guère possible d'y ajouter. Toutefois, il y a lieu de noter que la tension s'est nettement tempérée. Mais le procès avec la vie subsiste. Qu'en sera-t-il à l'avenir?

1. Au Centre d'Art, du 18 octobre au 3 novembre 1979.  
2. Vol. XVIII, N° 74 (*Printemps 1974*), p. 74.

Jean-Claude LEBLOND

EXPÉRIENCES VISUELLES

Décidément, Québec sort de la torpeur qui lui a valu le surnom de *Vielle capitale*. En effet, l'ensemble du milieu des arts plastiques, si individualiste, a-t-on déjà dit, a mobilisé ses militants à l'occasion de la parution du livre blanc du ministre des Affaires Culturelles, M. Vaugeois, sur la question du Musée du Québec. On a l'impression que le nombre et la qualité des expériences visuelles de l'art contemporain sont tels qu'il s'agirait du contraire, donc de prouver par les faits, les expositions, que l'art actuel existe bien. D'ailleurs, jamais a-t-on vu à Québec autant de manifestations dont la diversité rend compte des opinions divergentes qui prennent forme présentement et dont la largeur de vues exprime l'importance du public touché.

L'art qui se fait se sert ainsi des lieux propres que créent ces intervenants; pensons ici aux galeries nouvelles engendrées par les regroupements d'artistes. En effet, ces regroupements communautaires autour d'une idée dirigée marquent le devant de la scène. L'éventail est large: l'Atelier de Réalisations Graphiques reprend avec constance l'exposition des œuvres de ses membres actifs et des artistes qui travaillent avec ce médium privilégié qu'est la gravure au Québec; le Groupe Image montre un inventaire complet des photographes de Québec qui œuvrent en ce domaine et, finalement, La Chambre Blanche s'impose par son ouverture aux tendances présentes de toutes les disciplines, surtout si elles exigent une remise en question des supports sensibles de la production culturelle.

Cette action unique et sans précédent, suscitée par les artistes eux-mêmes, s'accompagne d'un renforcement du marché, celui des galeries commerciales. Dans le même sens, la Galerie Jolliet expose les courants internationaux avec une justesse de ton et une prégnance correspondant à la réalité du milieu local, qui en constitue un lieu bien à part et qui révèle justement ce qui compose le *goût* de la population québécoise en matière d'art savant. On ne peut dire la même chose de la Galerie de l'Anse-aux-Barques, en plein cœur de la Place Royale, qui semble, pour la majorité des artistes d'ici, une *maison sans pensée* esthétique, nous rappelant en cela la difficulté qu'a le Musée du Québec d'être pertinent.

Cette atmosphère, résolument tournée vers l'art d'aujourd'hui, ne doit pas non plus nous cacher la remontée saisissante de la peinture de chevalet et du paysage.

10



Seule, la Galerie Charles-Huot fait voir les travaux de ceux qui s'adonnent à ce genre de peinture avec personnalité et originalité, à tel point que cette galerie ressent, assez régulièrement, le besoin de quitter un espace figuratif pour des hypothèses plus abstraites.

Mais, laissons parler les exemples... La Chambre Blanche a rouvert ses portes en intensifiant, plus radicalement encore, ses orientations. Bill Vazan présentait à la fois des photographies qu'il intitule des *sphères* et, en même temps, un dessin terrestre réalisé sur les plaines d'Abraham. Ces deux types de propositions articulent des données parallèles dont une géométrie volumétrique qui a valeur de base formelle pour appuyer les axes conducteurs de la perception globale. A ces forces centrifuges et centripètes, qui font que l'espace est analysé comme un champ infini, se greffe le véritable message: notre réinsertion dans la nature, que l'acte de vouloir construire un monde à soi, manifeste par les formants et les contenus qui en signalent l'essence.

Or, cette manifestation, malgré qu'elle soit devenue un événement pour l'homme de la rue, indique l'importance que le milieu artistique accorde aux tendances internationalistes. Constatons que ce changement d'attitude, qui a nécessité une quantité d'énergies individuelles sans précédent pour ceux qui s'activent à La Chambre Blanche, signifie surtout que l'on veut certifier aux yeux de tous que cette nouvelle attitude est en train de prendre corps. L'exposition de Guy Pellerin et de Monique Mongeau (à La Chambre Blanche, toujours), illustre cette façon d'assimiler la réalité quotidienne. Pellerin, par la fabrication attentive de petits objets dont la structure de bois est échafaudée selon un rythme d'inversion, désigne justement l'importance du temps à l'intérieur du processus du regard. Mongeau, en travaillant sur des formules élémentaires répétitives comme les teintes et les cernes linéaires qui bâtissent le schème de perception, amplifie ce phénomène plus dense que la simple idée esthétique «à défendre par-dessus tout».

Cette attitude, de même, se vérifie par le choix de la Galerie Jolliet qui montre les derniers travaux de Milly Ristvedt. Dans ces acryliques sur toile de grand format, la couleur est posée selon la trajectoire spatiale que le gestuel imprime ou selon la qualité constitutive qu'elle évoque intrinsèquement. Ainsi, la toile absorbe, en premier lieu, un pigment extrêmement liquide, lié à la couleur dominante du tableau; en deuxième lieu, les larges coups de brosse, jetés diagonalement d'une bordure à l'autre du tableau, déterminent le mélange de couleurs qui sert de fond; en troisième lieu, des lignes brisées et des gestes filiformes, aux tons extrêmement saturés et vifs, sont lancés de façon à s'opposer au fond; en quatrième lieu, une forme fermée ou un mouvement giratoire, sorte d'emblème, se situe au point focal de l'axe central à partir, encore là, d'une autre couleur, qui sort littéralement du registre déjà installé.

Québec veut être dorénavant un lieu de rencontre pour la totalité des dynamiques de maintenant, qu'elles soient de l'ordre esthétique ou qu'elles appellent une confrontation élargie des productions culturelles, et ceci, ce sont les artistes qui le prouvent.

Jean TOURANGEAU



9. Mario GROSS  
*La Famille.*

10. Milly RITSVEDT-HENDEREK  
Arshile, 1979.  
Acrylique sur toile; 198 cm x 183.  
(Phot. Jean Vallières)

L'IMPRESSIONNISME EN NOIR ET BLANC

L'impressionnisme est aujourd'hui indissociable de ces deux postulats: la lumière comme objectif et la couleur pour moyen. On pense rarement que la lumière peut être rendue par les seuls noir et blanc du dessin ou de la gravure. Il y a là un défi que les nombreux membres de la Société coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs de 1874 ont tous relevé à un moment de leur évolution, avec plus ou moins d'acharnement. Sauf un: le chef de file du groupe, Monet, rebuté par les délais inhérents à la technique, les manipulations expérimentales incompatibles avec son effort vers une exécution instantanée qui se joue entre l'œil et la main. C'est donc toujours avec surprise que l'on découvre l'abondance et la qualité de l'estampe impressionniste, à la Bibliothèque Nationale de Paris, lors du centenaire<sup>1</sup> ou, récemment, grâce à l'exposition organisée en la Galerie Nationale d'Ottawa par Brian Stewart<sup>2</sup> qui regroupe judicieusement 70 œuvres de la collection permanente.

La dimension réduite des œuvres s'accommodait bien des trois petites salles d'allure intimiste choisies pour l'installation. Les murs, d'un beige soutenu, faisaient un fond clair et neutre qui accentuait encore la discrétion des encadrements très sobres: passe-partout blanc et mince baguette de bois naturel, à l'exception d'un cadre doré pour le monotype de Degas intitulé *Le Client sérieux*. L'accrochage tirait le meilleur parti des formats différents tout en regroupant les œuvres autour d'un centre d'intérêt qu'explicitaient les notes didactiques, lesquelles, imprimées sur un papier de même couleur que le mur, se faisaient oublier, absorbées dans l'ensemble si le spectateur prenait quelque recul. Pour la lecture, surtout dans la version française, elles présentaient cette tendance, que j'ai souvent remarquée à la Galerie Nationale, à être placées trop bas pour le regard. Autre réserve: l'éclairage de l'ensemble, diffus et faible, m'a paru trop terne.

L'importance du rôle joué par Félix Bracquemond pour le renouveau de la gravure dans toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle justifie pleinement la première place qu'on lui accorde, en tant que membre fondateur de la Société des Aquafortistes, en 1862, puis membre de la Société anonyme... et, plus généralement, en tant qu'initiateur de nombreux artistes à la gravure, prodiguant conseils techniques et aide effective au stade de la morsure des plaques, divulguant les résultats de ses expérimentations, notamment sur les effets de lumière possibles avec l'aquatinte. On a un bel exemple de ses réussites avec *Le Chemin des Coutures à Sèvres* (1873) qui inaugure l'exposition. Dès 1876, il imite le procédé chromographique utilisé au XVIII<sup>e</sup> siècle, bien avant son retour à la mode dans les années 90 où Renoir atteint une large diffusion grâce aux forts tirages des chromolithographies, vulgarisées sous le nom de «chromos». Sa présence constante et discrète derrière la réalisation de toutes ces œuvres mérite un hommage qui constitue peut-être le fil conducteur de l'exposition.

A l'origine également: le groupe d'Auvers centré sur cet autre catalyseur artistique que fut le Docteur Gachet. Passionné d'eaux-fortes, il possédait une presse qui réunit dans sa propriété d'Auvers-sur-Oise durant l'été 1873, outre Pissarro déjà initié,

Cézanne et Armand Guillaumin. Bien avant la série des Meules de Monet, Pissarro essaie d'évoquer les variations crépusculaires de la lumière sur un même motif en tirant plusieurs impressions d'une gravure, encrées de couleur différente: *Crépuscule avec meules* (1879). Toute la première salle est consacrée à la Société des Aquafortistes qui fit revivre, en réaction contre les reproductions de l'art industriel, la création originale du peintre-graveur: Corot, Millet, Daubigny, déjà consacrés et, parmi la nouvelle génération plus hardie dans sa manière, Degas, Manet, Jongkind et Whistler qui emportait ses plaques en plein air comme d'autres leur carnet d'esquisses.

La deuxième salle rappelle à propos qu'en dehors du petit groupe des peintres baptisés Impressionnistes, la Société fondée en 1874 a regroupé quarante-sept artistes, dont les graveurs, qui participèrent au moins une fois aux expositions collectives, comme Guillaumin, Lepic, Raffaëlli, Rouart, Henri Guérard fut, après Bracquemond, le principal conseiller technique, s'occupant par exemple de la morsure de la *Jeanne de Manet. Le Café de la Nouvelle-Athènes* (1877) de Jean-Louis Forain témoin d'un lieu où tous ces noms, aujourd'hui laissés dans l'ombre, se réunissaient, tissant la trame vivante d'un milieu artistique de tendances et de styles variés, concommitants, en interaction, qu'il est bon de rappeler à côté de la courbe unitaire privilégiée par l'Histoire de l'art. Coup de chapeau, aussi, à Méryon et à Philippe Burty, le critique d'art le plus voyant de cette génération, après celle de Baudelaire.

On est frappé, à côté des images de la Modernité, par les fantômes archétypaux d'Odilon Redon; à côté des célèbres *Sortie de bain* de Degas, par deux monotypes préfigurant les scènes de maisons closes ou de cabaret de Toulouse-Lautrec. On s'étonne un peu que Mary Cassatt, son élève américaine, ne soit pas davantage présente. *La Lettre* (1891), reproduite en couverture du *Journal* de la Galerie Nationale, donne envie de revoir au complet la série de ses dix aquatintes d'inspiration japonaise.

Dans la dernière salle, l'intérêt se relâche, alors que se relâche, avec les couleurs de la chromolithographie, la belle unité en noir et blanc des salles précédentes, reflétant aussi l'éclatement du groupe impressionniste en 1886, date de la dernière exposition collective. Trois ans de flottement après quoi Bracquemond — encore lui —, avec Guérard, fonde la Société des peintres-graveurs qui assure le succès de l'estampe, sa diffusion, la publication de nombreux albums d'art, couronnement bien mérité d'un demi-siècle d'obstination. Pissarro et Degas mettent au point la «manière grise»... et les jeunes filles en fleur de Renoir se répandent à tous vents.

1. *L'Estampe impressionniste*, exposition organisée par Michel Melot, Conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1974.

2. *Estampes des Impressionnistes*, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, du 6 juillet au 2 septembre 1979; Rodman, St. Catharines (Ont.), 1-30 novembre 1979; Surrey Art Gallery, Surrey C.-B., 15 décembre 1979 - 15 janvier 1980; Norman Mackenzie Art Gallery, Regina (Sask.), 1-28 février 1980; Centre des Arts de la Confédération, Charlottetown, (Î.-P.-É.), 15 mars - 15 avril 1980.



11



12

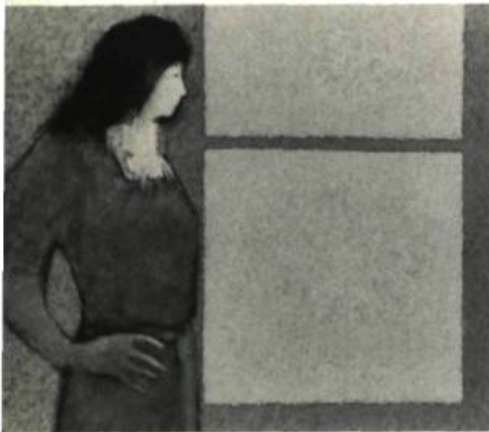


13

11. Edgar DEGAS  
*La Sortie du bain*, v. 1891.  
Lithographie; 30 cm 9 x 25,9.

12. Édouard MANET  
*Jeanne: le printemps*, 1882.  
Eau-forte et aquatinte; 15 cm 4 x 10,7.

13. Jean-Louis FORAIN  
*Le Café de la Nouvelle-Athènes*, v. 1877.  
Eau-forte; 16 cm x 12,1.  
(Photos Galerie Nationale du Canada, Ottawa)



### UN ÉTÉ FANTASTIQUE POUR CLAUDE LAFLEUR

L'année 1979 nous a gratifiés d'une température d'été fantastique. Il s'est fixé, cet été-là, dans l'ensemble magistral des œuvres que Claude Lafleur a exposé à la Galerie Zwicker's, de Halifax, en octobre dernier.

Partout, les têtes sont dépouillées de leur tuque, les cous de leur foulard, les corps de leur lourd manteau. Il n'y a plus de ces positions trois quarts ou courbées qui font imaginer des vents, ni de ces cache-nez qui font naître mystérieusement des légendes.

Les corps sont vêtus de corsage, de chemise ou de maillot, et ils se dressent hiératiquement en position frontale; les visages nous révèlent hautainement de la sérénité, et leurs yeux langoureux, de la chaleur...

A travers la solidité des formes, l'œil y entend le silence et y sent, aussi, un parfum de lavande et de lilas.

Le bleu et le rose, d'ailleurs, sont les seules harmonies de ces formes solides aux contours incisifs; la couleur n'appartient plus au support sur lequel jouait, jadis, un graphisme vigoureux; il n'y a plus de ces taches colorées aux contours estompés d'où naissaient, les années passées, des personnages monumentaux.

Le support, maintenant, est le lieu de rencontre de formes stylisées, et l'ensemble des vingt-cinq toiles et des dix dessins composent ce monde nouveau; ce monde est créé d'un extrait essentiel de la réalité extérieure, et la main du peintre lui a donné sa réalité propre.

Ce monde est tellement simplifié et tellement dénudé de toute anecdote que chaque toile et chaque papier devient un motif sur lequel se joue le véritable sujet, chez l'artiste, c'est-à-dire la matière picturale.

Depuis quelques années déjà, Lafleur recherchait à travers l'encre, la gouache et l'huile sur papier, carton ou masonite, des effets de transparence que certains primitifs flamands obtenaient par les glacis de leur peinture à l'huile; son cheminement à travers la matière l'amène aujourd'hui à l'acrylique. Il y reconnaît une application trop abusive et trop exclusive, jusqu'à ce jour, en aplats; il s'aventure à rechercher cette profondeur de la matière qu'est la transparence.

Pour redonner à la matière plastique sa propriété de verre organique, le peintre additionne des doses de polymère et met à profit le pouvoir siccatif de ce polyméthacrylate; il met, ainsi, au point une technique

14. Claude LAFLEUR  
*Solitude*, 1978.  
Huile sur toile; 61 cm x 91.

pointilliste. Il parvient par le truchement de l'aérographe d'abord puis, plus naturellement encore, à l'aide d'une pipette, à maîtriser la dimension quasi uniforme des points (sans correspondance toutefois, comme Seurat y parvenait, avec les dimensions du cadre).

Les vaporisations successives de cette matière opaque et siccatif permettent de juxtaposer les tons; et Lafleur laisse à l'œil du spectateur, le soin de recomposer la couleur chimique. Ces vaporisations permettent aussi, par l'ajout de points blancs, de nuancer des teintes et de créer un modelé — souvent même, l'effet caravagiste d'un jeu de lumière directionnel contribue à affranchir davantage l'acrylique de l'aplat —, d'ajouter un effet de miroitement, tout en maintenant son rôle unificateur de la composition.

La recherche de la profondeur ne dépasse pas la matière elle-même, pour l'instant, et les supports traditionnels n'interviennent pas dans cette quête de la transparence.

Les motifs issus de cette matière atteignent une majesté sans précédent, et l'imagerie qui en reste n'a plus rien de fabuleux. L'imagination ne se manifeste plus à la déformation; au contraire, la forme solide incite maintenant à la contemplation, à la mémoire d'un jour d'été.

Richard MILOT

Depuis 1963, Claude Lafleur a participé à de nombreuses expositions collectives, à Sherbrooke et dans les environs, à Montréal, à Orford, à Beloeil et à Moncton. Il a, en outre, tenu des expositions particulières à la Maison Rothmans, de Sherbrooke (1974); au Centre Culturel de Valcourt et à la Galerie Mena'Sen, de Sherbrooke (1975); à la Galerie Environnement, de Beloeil; au Théâtre The Piggery, à North Hatley; à la Galerie d'Art de l'Université de Sherbrooke (1977) et à la Galerie Zwicker's, d'Halifax, N.-E. (1979).



15. Roseline GRANET  
*L'Isolé*, 1978 (détail).  
Polyester; 159 cm x 63 x 76.  
(Phot. Claude Stefani)

### SIX PARISIENNES

Cité de tradition universitaire, riche en monuments et en vestiges historiques, Lund se fait remarquer aujourd'hui, parmi les villes suédoises, par une action culturelle d'une portée qui dépasse les rives scandinaves.

Le Lunds Konsthall polarise expositions d'art, concerts et spectacles d'avant-garde. Construit sur les plans du célèbre architecte Klas Anshelm, le bâtiment répond à la plus exigeante mise en valeur des manifestations d'art, tant au point de vue de l'espace que de la lumière et des circulations.

Après la présentation, au printemps, de *L'Art anglais contemporain*, le Konsthall a organisé, pour l'automne, l'exposition d'art français Paris-Lund.

Le but de cette manifestation est de réunir, simultanément, six expositions personnelles afin de donner un bon aperçu de la création actuelle. La sélection des artistes s'est faite selon l'originalité de l'orientation de leur démarche et, bien sûr, selon la valeur de leurs œuvres.

Un aspect inédit de l'exposition est la représentation de quelques tendances contemporaines par six femmes artistes: Jacqueline Dauriac, Annick Doideau, Roseline Granet, Marina Rodna, Claude de Soria et Janie Varades-Sodeberg.

Dans l'introduction générale aux expositions, Marianne Brahammar-Nanne, conservateur en chef du Lunds Konsthall, écrit: «... En commun, elles ont leur nationalité. Rien de remarquable dans le fait que des femmes exposent ensemble, de multiples expositions étant souvent dominées par des hommes. A travers ces six tempéraments, cette exposition reflète la situation artistique d'aujourd'hui où l'uniformité de la mode est remplacée par l'ouverture et la tolérance aussi bien dans l'expression que dans la technique.»

L'enjeu passe du figuratif au non figuratif, des objets aux environnements. Des représentations évidentes s'enchaînent à des visions au message caché. Des affirmations, brutales jusqu'au choc, s'alignent sur des expressions subtiles, aux contenus qu'on doit découvrir.

La pureté de la matière et le dépouillement des formes confèrent aux œuvres un potentiel plus émouvant. Des matériaux impersonnels, papier de journal, ciment ou matière plastique, sont menés jusqu'à un épanouissement artistique.

Sous le titre de *Sans réserve*, Jacqueline Dauriac présente un ensemble de ses démarches dans l'esprit d'un conceptuel lyrique. La réflexion d'abord, puis le dessin et les objets, les signes et les mots, convergent pour préciser l'idée. Aux accents cyniques se mêlent des rêveries poétiques.

Pour Annick Doideau, la peinture est la grande aventure, un départ pour la quête de l'inaccessible. Elle parvient à des *Variations d'une peinture de l'espace* au moyen de structures agencées par un tressage de lanières en papier sur toile. Dans ces structures, l'artiste pour mieux suggérer une construction de l'espace, capte une lumière irradiée par des vibrations colorées. Dans cet ensemble, une toile conduit à une autre par un jeu d'action et de réaction. Il en résulte qu'elles prennent la valeur de moyens d'investigation, tout en créant un champ sensible de transferts, ouvert aux émotions et à la méditation.

L'univers onirique de Roseline Granet se retrouve dans chacune de ses compositions

statuaires mais, surtout, dans la cohérence de leur ensemble. La sculpture, somptueuse, crée un climat irréel avec ses personnages fantastiques intégrés dans de riches feuillages et des formes variées, parmi lesquelles prédomine l'ovale symbolique. Il y a une certaine dualité entre illusion et représentation, une contradiction entre le mouvement et le figé, ce qui contribue à donner aux œuvres une ambiance de rêve. Par ce mode d'expression, matière et formes relèvent d'un évident romantisme, un revers métaphysique contradictoire.

Avec ses dessins groupés en une *Géographie humaine*, Marina Rodna reconstitue un écorché psychique imaginaire. Elle reprend le corps humain et les visages comme moyens d'expression et, indirectement, comme sujets. C'est un voyage à travers ce labyrinthe qu'est l'existence qu'elle nous propose, par un renvoi du conscient à l'inconscient, du réel relatif au mythe. D'où des thèmes actuels: non communication et solitude, névroses d'échec, jusqu'aux problèmes du couple, dans l'unité contradictoire.

Les sculptures de Claude de Soria trouvent leur genèse dans l'*écoute du matériau*, dans la libération de son potentiel expressif. Un rapport particulier, fait d'influence réciproque, s'établit entre l'artiste et son matériau, le ciment. Considéré comme le symbole grisâtre de l'environnement moderne, ce matériau se sensibilise sous la main du sculpteur et, devenu subtil moyen de transposition esthétique, se réhabilite dans la finalité des formes et des messages.

Janie Varades-Sodeberg, peintre et poétesse française qui vit en Suède, s'exprime en des œuvres surréalistes d'une facture insolite, qu'on peut définir comme un *exil intérieur* de l'être contemporain, le mal de tous les déracinés, de tous ceux qui ne trouvent pas leur place dans une société dévorante. Cette option politique ou, plutôt, ce penchant pour toute souffrance humaine, donne un ton tragique à son cri de profonde révolte et s'exprime d'une manière touchante dans ses toiles.

Cette variété dans l'orientation esthétique manifeste les continues mutations qui se greffent sur les aspects permanents de la vie et se reflètent dans les images de l'art. Devant ce spectacle ininterrompu, les créateurs, dans leur recherche passionnée de la vérité, trouvent les sources authentiques de la *nouveauté*, la marque de leur époque.

Jacques-Adelin BRUTARU



16



17

#### PICASSO — L'EXPOSITION DE L'ANNÉE, L'HOMME DU SIÈCLE

Il arrive que certains pays voulant favoriser leur patrimoine artistique, acceptent des droits de succession par remise d'œuvres d'art. Cette brillante législation a permis, au cours de l'année 1979, l'entrée dans les collections nationales françaises d'un ensemble unique d'œuvres de Picasso, provenant de son atelier et comprenant 228 peintures, 149 sculptures, plus de 300 dessins et estampes, auxquels il faut ajouter des céramiques, des manuscrits et des livres. Près

de 800 œuvres représentant la totalité des peintures, sculptures et papiers collés, accompagnée d'un choix d'estampes, dessins et céramiques ont été récemment exposés à Paris<sup>1</sup>. Tous les jours, pendant toute la durée de cette exposition, des milliers de gens attendaient à la file devant les portes du Grand-Palais dans l'espoir de pouvoir admirer l'œuvre de celui que l'on considère comme le peintre du siècle<sup>2</sup>.

Lorsque l'on parcourt cette exposition, c'est vraiment l'aventure artistique du 20<sup>e</sup> siècle que l'on a l'impression de revivre. Aucune école, aucun mouvement qui n'aient point été annoncés dans l'œuvre de ce génial créateur.

Né à l'orée du siècle, le 25 octobre 1881, Picasso, dès son plus jeune âge, manifeste non seulement une habileté exceptionnelle pour le dessin, mais une sensibilité hors du commun pour saisir l'essentiel de ce qu'il voit dans les êtres. De cette intériorisation profonde du vécu humain, empreinte du sentiment du tragique, est née sa *période bleue*. Ces bleus évoquent la sombre misère morale et physique de l'individu qui hante alors Picasso. Mais son installation au Bateau-Lavoir (Paris), en l'été 1904, près du cirque Médrano, modifie momentanément sa vision du monde; au monde rongé par l'inquiétude et la faim, il substitue un monde d'arlequins, de pierrots, de saltimbanques. On pense ici au magnifique tableau *Les deux frères* qui concentre à la fois le premier idéal classique du peintre et son sens aigu du réel.

Dans les années qui suivent, Picasso se sent de plus en plus attiré par les formes pures et les masses volumétriques. Et en 1907-1908, s'élabore, à travers plusieurs compositions, le célèbre tableau des *Demoi-*



18

16. PICASSO

*Tête de femme*, Boisgeloup, 1932.

Bronze.

Musée Picasso.

(Phot. R. M. N. Copyright by Spadem Paris)

17. *Nu assis* (étude pour *Les Demoiselles d'Avignon*); 1906-1907.

Huile sur toile; Musée Picasso.

(Phot. R. M. N. Copyright by Spadem Paris)

18. *Le Chapeau de paille au feuillage bleu*, 1 mai 1936.

Huile sur toile;

Musée Picasso.

(Phot. R. M. N. Copyright by Spadem Paris)

*elles d'Avignon*. Frappé par le *Bain turc* d'Ingres (1905), le créateur conduit la ligne *ingresque* vers une déformation expressive que sous-tend une progressive géométrisation. En 1907, Picasso, *le merveilleux barbare*, séduit par les masques nègres, accentue ses démarches esthétiques en privilégiant la forme plutôt que le contenu, le sculptural davantage que le pictural. On songe ici particulièrement aux *Baigneuses dans la forêt* et aux *Trois femmes*.



Si la période 1908-1916 est marquée par des variations thématiques sur la forme qui aboutiront au cubisme *analytique*, les années 1917-1925 amèneront dans l'évolution du peintre un retour aux formes dites classiques. D'un côté (1908-1916), l'abstraction cubiste qui mène de la peinture géométrique aux collages et qui permet, dans l'élaboration de cette démarche plastique, la valorisation de l'objet utilitaire, de l'autre (1917-1925), la réapparition de présences réalistes qui vont de l'autoportrait, en passant par celui d'un Satie, d'un Stravinsky, pour aboutir à une certaine monumentalité classique telle la *Flûte de Pan*.

Perméable à toutes les formes de sensibilité artistique, Picasso participera aux découvertes surréalistes. Ce moment évolutif sera, selon Pierre Daix, «le second souffle de sa maturité». En regardant ces guitares composées de ficelle, de carton... ou encore cette serpillière garnie de clous et amalgamée à du papier journal, on ne peut douter qu'une tempête d'agressivité secoue son œuvre. D'ailleurs, on sent, à ce moment, le passage du freudisme, se reflétant dans sa création par l'ambiguïté symbolique avec laquelle est traité, entre autres, le corps féminin. Mais la rencontre de Marie-Thérèse apaisera sa belliqueuse fougue créatrice. De cette rencontre naîtront, à foison, dessins, portraits, sculptures... Brassai a écrit: «A aucun moment de sa vie, sa peinture ne devint aussi ondoyante, toute en courbes sinueuses.»

Bien que, pendant les cinq années qui précèdent la guerre (1934-1939), de nombreux problèmes d'ordre personnel se multiplient, Picasso n'en continue pas moins fébrilement de créer. De surcroît, contre la menace d'une guerre prochaine, la figure du *Minotaure au javelot* semble là pour canaliser les angoisses de l'artiste. Ayant dû même délaissier momentanément la création en raison de difficultés personnelles, Picasso sera ramené à son chevalet par le visage de la douce et rêveuse Marie-Thérèse ainsi que par celui de la jeune photographe Dora Maar. Les couleurs vives et endiablées reviennent en fête sur sa palette. Mais les euphoriques transports de sa nouvelle paternité — un enfant naît de Marie-Thérèse — ne lui font point oublier les malheurs de son pays d'origine. Lorsque, le 26 avril 1936, la ville de Guernica devient la proie des bombes, Picasso peint le célèbre tableau *Guernica* pour dénoncer une barbarie certaine à visage inhumain. Et une suite de toiles comme *L'Homme au cornet de glace* et *La Suppliante* évoquent la misère, la douleur, mais, parfois aussi, la bêtise de l'homme.

Malgré la précarité de ses moyens, entre 1939 et 1945, Picasso continue en artiste, à s'intéresser à la souffrance humaine à travers des études de visages, ce qui ne l'empêche pas de créer dans d'autres formes, avec tout ce qui lui tombe sous la main; témoin cette magnifique invention *La Tête de taureau* (1943) qu'il composa avec un guidon et une selle de bicyclette. L'apaisement, il le trouvera à ce moment, dans l'exécution d'une série de sculptures dont les sujets seront empruntés au monde de la nature (*L'Homme au mouton*, ...).

Dans les années d'après-guerre (1945-1954), Picasso, conquis par la beauté de Françoise, peint plusieurs fois son portrait. Mais la nouvelle technique qui le passionne, c'est la céramique qu'il étudie avec un pa-

tient enthousiasme, sans oublier la sculpture avec une série d'œuvres pour lesquelles une panoplie d'objets hétéroclites lui sert de matériau (*La Chèvre, la Femme à la poussette*, ...). A partir de 1954 jusqu'à sa mort (le 8 avril 1973), Picasso, dans l'effervescence de la maturité, reprend un peu tous les thèmes de son passé en leur donnant l'extrême vérité d'expression que permet un long et patient travail de créateur. Comme le soulignait René Char: «Peu d'artistes auront souffert, fait souffrir et jubilé autant que lui. Et il ne se trouve pas beaucoup de siècles depuis qu'on les compte à qui une telle aventure soit arrivée»<sup>1</sup>.

Bien que nous regrettions que cette magnifique exposition ait déjà quitté les cimaises du Grand-Palais, nous nous réjouissons de savoir que cet œuvre monumental sera montré en permanence à Paris, dans un prestigieux hôtel particulier du Marais, devenant ainsi Musée Picasso<sup>4</sup>.

Normand BIRON

1. Picasso — Œuvres reçues en paiement des droits de succession. Au Grand-Palais, du 12 octobre 1979 au 7 janvier 1980.
2. Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, Éd. Denoël, Coll. Méditation, 1979, 4 vol.
3. René Char, *Exposition Picasso, 1970-1972*, Avignon, Palais des Papes, 1973.
4. Il est peut-être bon de rappeler que la ville de Barcelone renferme un Musée Picasso où l'on trouve essentiellement des œuvres de jeunesse.

#### AMERICA NOW, A ZAGREB

La présente décennie est à peine terminée que, déjà, la première vue d'ensemble rétrospective de l'art et de la culture des États-Unis des années soixante-dix circule par delà le rideau de fer. Un pavillon en forme de dôme géodésique, construit exprès pour elle, abrite cette exposition intitulée *America Now* et réunie par l'International Communications Agency (USICA), de Washington, de concert avec le New Museum, de New-York, ainsi que par d'autres conseillers en matière d'art visuel et de spectacle.

En raison de la passation par le Congrès, en 1948, d'une loi interdisant toute forme de publicité nationale aux expositions pour outre-mer organisées par l'USICA, il ne sera pas rendu compte de cet important événement artistique et culturel dans les revues américaines.

Cette exposition fut présentée en Yougoslavie, l'été dernier, d'abord à Belgrade, en juin, puis à Zagreb, en septembre, accompagnée d'un long et vivant spectacle<sup>1</sup>. Présentation impressionnante, qui occupe un espace de plus de mille pieds, elle est démontable; elle sera emballée (le pavillon n'est pas construit pour résister aux rigueurs de l'hiver) et successivement remontée dans certaines capitales d'Europe de l'Est pendant deux ans. Budapest, Bucarest, Varsovie et Prague font partie de l'itinéraire qui, peut-être, s'étendra également à l'Italie.

Les deux magnifiques catalogues, offerts gratuitement aux visiteurs yougoslaves, sont entièrement rédigés en langue croate, à l'exception des titres des 42 peintures. Les 42 artistes contemporains ont été choisis par la critique d'art Marcia Tucker pour représenter les nouvelles tendances, issues des années soixante, qu'a empruntées la



19. Bill MARTIN  
*Canyon*, 1972.  
Huile sur toile; 81 cm x 28.  
New-York, Galerie Nanney Hoffman.

peinture américaine. Cet ensemble, où la plupart des artistes qui y figurent se sont distingués depuis 1970, comprend en outre un certain nombre de peintures, médiocres et *kitsch*, qui n'auraient jamais pu, il y a dix ans, faire partie d'une exposition dans un musée.

Même si le rez-de-chaussée du pavillon contient un incroyable échantillonnage d'objets tirés des mondes du son, du cinéma, de l'architecture, de l'art folklorique et du théâtre, on a dû, en raison du manque d'espace, exclure la sculpture, l'art cinétique et les métiers d'art. La très vaste section consacrée à l'art folklorique constitue le seul lien direct avec l'exposition de peinture, et c'est là que la tentative de fournir une vue complète des arts des années soixante-dix rate inévitablement son but.

La dernière décennie a connu un formidable renouvellement des techniques artisanales — portées à un niveau hautement professionnel — et rapproché la préoccupation pour l'expression créatrice individuelle de la réalisation artistique en tant que recherche des valeurs personnelles, ce qui est le critère utilisé dans le choix des peintures qui composent *America Now*.

Les quarante-deux ouvrages de l'exposition font connaître de façon convaincante les tendances nouvelles de la jeune génération à ne pas se contenter des ambitions courantes, à se tenir loin des dogmes tendancieux des années soixante et du regroupement restreignant à la poursuite d'objectifs clairement orientés.

*America Now* attire en moyenne 2500 visiteurs par jour. Malgré tous ses défauts et ses buts évidents de propagande, elle manifeste une croyance ferme dans les arts en tant que partie intégrante de la vie quotidienne et rendus accessibles à tous plutôt qu'à une élite de connaisseurs. Voilà le message positif qui, en fin de compte, stimule le regardeur et lui offre l'occasion de se faire une idée personnelle sur l'importance future des œuvres et sur ce qu'elles représentent.

<sup>1</sup>. Cette exposition a été tenue à Zagreb, du 6 septembre au 4 octobre 1979.

Helen DUFFY

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)