

Expositions

Volume 29, Number 116, September–October–November 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54236ac>

[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

(1984). Review of [Expositions]. *Vie des arts*, 29(116), 72–77.

MONTRÉAL

VIA NEW YORK,
AU MUSÉE
D'ART CONTEMPORAIN

L'événement¹ fit figure d'entreprise à la fois ambitieuse et pertinente: il nous était enfin donné de voir à Montréal cette nouvelle peinture de calibre international, si controversée, en vingt-quatre artistes et quarante œuvres. Et le biais de l'expertise de huit prestigieuses galeries new-yorkaises fournissait l'occasion d'une réflexion sur le contexte de diffusion et de consécration de l'art dit de pointe.

Dans un catalogue abondamment illustré, André Ménard, directeur par intérim du Musée, et France Gascon, conservatrice, eurent l'intelligence de faire des choix new-yorkais le thème même de l'exposition, plutôt que de prétendre à un portrait fidèle et exhaustif de la production artistique actuelle. Toutefois, si on reconnaît le prestige quasi hégémonique de ces galeries, on ne le conteste pas ici: entre institutions, il convient de ne pas mettre en doute sa bonne foi respective, et la puissance mercantile impose le respect...

Toujours au catalogue, le texte savant de Phillip Evans-Clark fournit de précieuses connaissances sur les galeries new-yorkaises, mais se trouve affligé d'inutiles accès d'enflure verbale. Quant au commentaire de Robert Pincus-Witten, il s'agit d'une plate vulgarisation, d'un rabâchage peu concluant de clichés, d'idées reçues (déjà!), sur la nouvelle peinture. Il eut peut-être été préférable de céder la plume à un Québécois capable d'apprécier la portée de cet événement à Montréal et de considérer avec une distance plus grande que les directeur et conservatrice ce que certains ont surnommé le *syndrome de Mary Boone*.

L'accrochage des œuvres, évitant les regroupements trop faciles, permit la confrontation, tour à tour déroutante et rassurante, des travaux présentés. Dans la salle centrale, l'austérité *néo-classique* de deux tableaux de Carlo Maria Mariani servait de repoussoir à la véhémence de la facture, du thème ou de la composition des œuvres dispersées tout autour. Certains *cadrages* parlaient d'eux-mêmes: on pouvait embrasser d'un seul regard des productions aussi dissemblables que celles de Haring, de Clemente, de Mariani et de Di Rosa.



1. Keith HARING
Untitled, 1983.
Encre vinylique sur bâche de vinyle;
450 cm x 690.
New-York, Galerie Tony Shafrazi
(Phot. Ronald S. Diamond)

2. Carlo Maria MARIANI
Il Pittore Mancino, 1982.
Huile sur toile; 196 cm x 172,5.
New-York, Galerie Sperone/
Westwater Gallery
(Phot. Ronald S. Diamond)



Cet art des années 80 est celui des grands formats: il semblait donc se trouver à l'aise dans ces salles conçues pour l'art tout aussi gigantesque des années 60. Mais un tel lieu, hanté encore par tant d'œuvres dont on a exacerbé les caractéristiques formelles, laisse transpirer de vieilles habitudes de lecture. L'ironie des styles, le caractère tragique des thèmes m'ont semblé désamorçés au profit du caractère purement décoratif des formes et des couleurs. La troublante violence des Allemands, l'imagerie inquiétante des Italiens, les morbides reliefs de Robert Morris ne semblaient pas affecter outre mesure l'enjouement des visiteurs.

Le contexte institutionnel du musée anesthésie l'angoisse véhiculée par la nouvelle peinture, la coupant de son sens profond. Dans les grandes salles du Musée, le constat des craquelures affligeant (déjà!) la surface peinte des deux huiles sur toile de Francesco Clemente éveillera d'abord en nous des instincts de conservateur de musée... Peut-être songerons-nous ensuite que cette rapide détérioration des matériaux peut renforcer le sens tragique de l'œuvre, la fragmentation de la matière faisant écho à celle des images, la fragilité des moyens même signifiant l'inquiétude de l'homme en face de ses propres conditions de survie.

L'influence des galeries transforme un art déjà vieux de deux générations (dans le cas des Allemands) en une manifestation inédite: la nouveauté se vend bien. De même, quand le sauvage South Bronx se frotte à l'élégant Soho, il se *civilise* miraculeusement. Kenny Scharf, graffittiste réputé pour peindre sur n'importe quel objet, étend maintenant avec précaution ses couleurs sur des toiles soigneusement tendues...

Or, si le processus d'institutionnalisation de la production artistique récente peut modifier considérablement le caractère de cette dernière, il peut aussi (et cela est plus grave) l'amputer de manière inacceptable. On ne sait s'il faut remercier ou condamner le Musée d'avoir laissé l'art contemporain tel que présenté par les grandes galeries new-yorkaises montrer qu'il a un sexe... Où sont passées les Jenny Holzer, les Elvira Bach???

Mais toute ironie n'est pas détournée: la situation s'y prête encore. Les prospères galeries tentent d'assurer la pérennité de leur commerce en vendant des images de fin du monde et en affichant un sexisme révoltant. Reste à voir combien de temps une telle stratégie pourra se maintenir.

1. Du 8 mai au 24 juin 1984.

Danielle LÉGER

FLESH GRAVURES ET DESSINS DE BRIAN COLLINS

Regroupement éclectique de gravures et de dessins, cette exposition d'œuvres sur papier de Brian Collins¹ donne ample matière à interprétation, en raison des associations que son titre même suscite à l'esprit. Le terme anglais «flesh» (chair) est de fait une allusion transparente au charnel, le plus bas degré de l'existence spirituelle; d'autre part, prononcé en français, il devient «flèche», désignant alors cet objet meurtrier, orienté et muni d'une pointe, que l'on rattache, par le biais du mythe, au potentiel érotique, et dans une optique artistique, au célèbre *Objet-dard* de Marcel Duchamp. Les travaux de Collins témoignent en effet d'une affinité certaine pour l'iconographie de Duchamp: ils s'expriment avec humour, participent véritablement de l'art et, dans leur manière d'exploiter les conceptions picturales traditionnelles, apportent une critique à l'engouement actuel pour la figuration. Dans un style figuratif congru, l'artiste a plutôt adopté la facture des caricaturistes. Ses personnages, vraisemblablement vêtus de complets, sont lourds, chauves et louches, et paraissent tirés de quelque enfer existentiel. En eux, le désir s'apparente à la convoitise, l'ambition à une escroquerie, l'art à une embarrassante entreprise, et le sexe à un comportement exacerbé. Car leur attitude correspond à leur état d'âme. Témoins, ces *Charcoal Burners* qui, agenouillés au-dessus de leur petit amas de matière, s'épuisent à produire une flamme en vue de quelque autre dessein, leurs larges fessiers levés plus haut que leurs têtes; ou bien encore *Fragrant Decision*, où sentiment et jugement sont l'apanage du chien, assis vis-à-vis du personnage humain. Un certain recul par rapport à ces deux sujets ne nous met-il pas, en vérité, devant une remise en question ironique de cette fascination continue qu'exerce l'art et qui, dans le premier cas, procède de l'alchimie et, dans le second, du symbolisme animal? Apparaît en outre l'artiste, dont la présence est évoquée dans plusieurs des œuvres exposées. Il était, par exemple, l'étranger relégué au rôle de spectateur dans *The Art Critic from Toronto*, ce tableau représentant un salon de coiffure pour hommes (*salon d'esthétique*), où le critique, précisément, examine un squelette, bel et bien mort, couché sur le fauteuil. Se pourrait-il, par ailleurs, qu'il fût également le personnage transpirant et rougissant figurant dans *Entrance*? Ou celui, au premier plan, de *Bagman's Dilemma*, dans lequel des personnages massifs rôdent autour du corps nu d'une femme étendue, et qui n'est pas sans rappeler — de suggérer l'ar-



3. Brian COLLINS
Bagman's Dilemma.
Graphite; 35 cm 6 x 43,2.
(Phot. B. McNeil)

tiste – le *Bad Boy* (1981), d'Eric Fischl? Les œuvres moins anecdotiques offraient elles-mêmes ce côté ironique, que l'on retrouve à travers les quatre personnages assis de *Repose*, lesquels, de fait, semblent refléter davantage des variations sur le thème du confort sédentaire – le spectateur tenant lieu de modèle – que la résolution d'un problème pictural. L'humour subtil de Collins, ses fantaisies sur les sujets d'art courants et sa vi-

sion acide de la communauté artistique, qu'il considère comme une manière de pègre, proposent un autre regard sur le renouveau de la figuration. Tout espoir nous est permis.

1. Présentée à la galerie Bourget de l'Université Concordia, à Montréal, du 2 au 9 avril 1984.

Janice SELINE

(Traduction de Laure Muszynski)

MASHOMAC, UN NOUVEAU VISAGE DE MICHÈLE DROUIN

Comme l'écuyère qui traverse pour la première fois la ligne de feu, Michèle Drouin a bondi hors des limites sévères qu'elle s'était imposées jusqu'ici pour maîtriser la couleur. Si l'on en juge par les œuvres qu'elles a exposées à la Galerie Treize¹, elle se lance maintenant avec volupté dans une aventure gestuelle de dérive qui la mène jusqu'au seuil de l'inconnu.

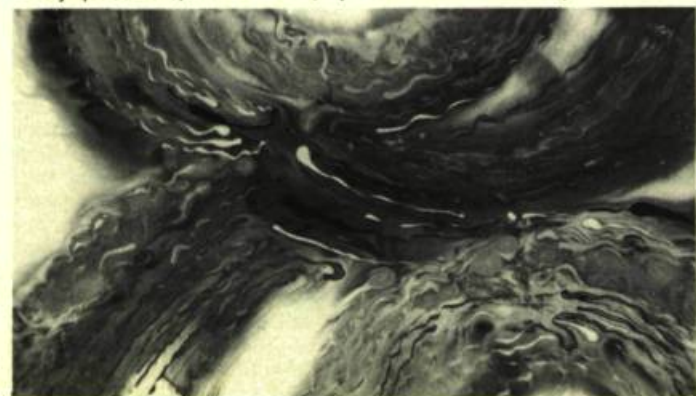
Dans une série de toiles intitulée *Mashomac*, la luminosité de ses couleurs patiemment répétées jusqu'à atteindre leur pleine pureté lumineuse demeure un acquis, auquel s'ajoute la griserie du mouvement découverte lors d'un stage intensif, l'été dernier, au Triangle Artists Workshop, de Pine Plains, dans la région de New-York. Cette immersion tentée avec la frayeur du plaisir aboutit à un nouveau langage où la longue et silencieuse discipline enfin obtenue sert d'assise à une œuvre qui a maintenant accès à la versatilité.

Une première explosion audacieuse sur un sentier qui devrait désormais la porter à explorer sa propre singularité.

Mashomac marque la première exposition particulière de Michèle Drouin dans une galerie de Montréal. Cette artiste, originaire de Québec, s'est toutefois manifestée de façon régulière depuis 1975, en présentant huit expositions particulières et en participant à d'importantes expositions collectives, un peu partout à travers le Canada ainsi qu'aux États-Unis et en Europe.

Dans le texte de présentation qui figure au catalogue, Jean-Pierre Duquette note avec un étonnement heureux que si, jusqu'à 1983, la production de Michèle Drouin «s'annonçait sous le signe d'une sorte de cérébralité parfaitement concertée», dans les toiles actuelles, «voilà qu'elle semble abandonner brusquement ces formes «parfaites»... pour en venir à retracer librement ses trajectoires galactiques comme des flux sanguins pulsés par la vie même». Quant à

4. Michèle DROUIN *Suite Mashomac* N° 6, 1984.
Acrylique sur toile; 106 cm 2 x 182,8. (Phot. Jean-Pierre Beaudin)



Karen Wilkin, l'ancien conservateur du Musée d'Edmonton et l'une des critiques-conseillères de Triangle, elle souligne qu'un tel passage n'a pas dû, pour l'artiste, se faire sans inquiétude.

Mais, pour Michèle Drouin, ces quinze jours de l'été 1983 passés parmi un groupe international d'artistes professionnels (Lawrence Poons et Anthony Caro, entre autres, y figuraient) ont fait éclater le *corset* classique pour laisser s'épancher les forces nouvelles à l'œuvre maintenant dans ses tableaux.

1. Du 3 au 27 mai 1984.

Paquerette VILLENEUVE

LUCIE LAPORTE VARIATIONS SUR LE THÈME DE SA PROPRE NAISSANCE

Une transformation fort intéressante. Lucie Laporte a présenté à la Galerie Esperanza¹ des œuvres sur toile de grand format ainsi que des papiers peints à l'acrylique, au pastel sec, et des portes gravées à la main.

Dans cette production récente, l'artiste échange avec son public les éléments cachés, les souvenirs méconnaissables du passage initiatique. Ses coloris actuels sont irrésistibles, dépouillés et vifs: les jaunes, les roses et les bleus éclatent dans des formes picturales simples. Les signes graphiques visibles ne retiennent qu'une des



5. Lucie LAPORTE
La Robe de Marguerite, 1984.
182 cm 8 x 152,4.

parties de ces œuvres; les lignes courbes et verticales flottent dans des espaces aquatiques transparents et dégagent de tout artifice la vie, tant foetale que picturale. Les contradictions intérieures font ressortir la souffrance à l'infini et risquent la vie. Le symbole féminin, porteur universel, danse au delà de la douleur et de l'agression de sa propre folie.

Au jardin de ses rêves, l'artiste fait germer et cueille la série des Variations sur le thème de sa propre mémoire. Onze beaux des-

sins, datant de 1983 pour la plupart, sont des gestes appliqués de couleurs pastel. Ils laissent percer la lumière du crépuscule.

Nous pouvons apercevoir des ombres délicates de formes terrestres, produit de l'agression du geste premier. Nous devinons la présence de l'amour personnifié. L'esprit de l'autre se visualise et active l'être. Dans chaque dessin, le geste, soustrait du quotidien, fait présence. La place occupée par la couleur émerveille le graphisme, utilisé cette fois-ci au minimum. Son harmonie complémentaire trace des couleurs chaudes; son dynamisme brutalise la forme, pousse la lecture au grand vent des obliques, entre dans l'espace et annonce un changement. Il n'y a pas une ombre d'inquiétude, de peur ou d'angoisse; si elles existent, elles sont invisibles. La beauté primaire, mystique et symbolique, règne.

Au cycle des changements, la mère créatrice se prolonge dans l'œuvre. Dans *Conception*, les trois couches horizontales sombres, de texture différente, mémorisent la Terre mère porteuse d'embryons, et ce retour est synonyme d'accès à l'état primordial. On sait que l'embryon alchimio-tantrique est le germe de l'immortalité. Ces œuvres ont le goût de l'abandon. Elles nous font passer du rêve de l'enfant à celui de l'adulte, nous invitent généreusement au partage amoureux sensuel.

La femme coupe le temps des saisons, taille et renouvelle les strates de l'espace. Dans la série *Pèlerinage à la terre, Voyages 1-2-3-4*, les horizontales priment. Les champs nous donnent l'impression d'un déplacement oblique et la brume empoussiérée de neige les grands espaces. Seules demeurent, pour le regardeur, les impressions de souvenirs multipliés. Il n'y a pas chez l'artiste une préférence de couleurs, de signes et de symboles, comme il en existe chez le consommateur-consommatrice:

«Le geste du peintre est signifiant, particulièrement par rapport à la couleur, et l'œuvre sur papier est plus spontanée», dit Lucie Laporte. Elle choisit une simplicité classique dans laquelle l'illusion de transmettre l'intuition transporte le concept espace/temps à un niveau de lecture où la réalité consciente n'est plus. Cette émergence de l'inconscient trouve, pour se manifester, sa propre dimension. Ce que nous captions dans ces signes et ces couleurs préconise l'indépendance et l'autonomie.

Son œuvre sur toile se situe au prolongement des points lumineux et intéresse l'intelligible au niveau de la lecture de l'inconscient. Dans *Cantique des Cantiques*, Lucie Laporte nous signifie l'adhésion du yin et du yang, grâce aux pulsions sexuelles fondatrices de l'être. L'espace est ouvert sur l'extérieur. Les formes en expansion vibrent de tous leurs sens. La lecture est bi-

naire; elle se fond dans des couleurs chaudes. Leur laiteuse correspond à l'opacité lumineuse; elles se transposent en rythme sonore aigu, tout en faisant écho au regard. *La Robe de Marguerite* est, à son tour, la contradiction de l'état amoureux. Elle est l'actif du combat, l'union des opposés: «coincidentia contrariorum». Cette œuvre verticale dans ses jaunes et ses vermillons, courbe les rouges, bombe son ventre et actualise un personnage fictif. Elle déborde en réalité vers le haut et vers le bas, à l'infini. C'est une folie obsessionnelle dans la privation, c'est une expression de la dépersonnalisation.

Pour déchiffrer la toile *Comment Wang Fô*, de 1983, il nous faut nous élever à la hauteur du défi royal, frôler la mort et prendre le large. Sa lumière générale lunaire est pouvoir, son personnage central nous frappe par sa tristesse indigo, et la profondeur de la mer annonce la puissance du souffle.

L'artiste, en collaboration avec Joseph Marcil, trace une autre marque en gravant les portes d'Hadrien: «Je refais dans les sillons de l'arbre des ouvertures pour des lieux nouveaux.» Ces bas-reliefs (portes) ont des motifs géométriques, répétitifs, simples. Ces portes sont fonctionnelles, car l'artiste souhaite qu'il existe dans notre architecture contemporaine un lien entre l'œil, l'outil et l'esprit. Ce que nous pouvons constater en visitant, à la Maison Alcan, les portes *Terra Nova*, exécutées en 1983. Qu'elles soient groupées ou individuelles, ces portes habitent le silence et ouvrent une perspective renouvelée. L'émergence de l'éveil de ces grands espaces fait entrevoir la forme en mouvement de l'énergie créatrice. C'est une réconciliation de l'ancien et du moderne.

Les thèmes choisis sont du même ordre. Ses toiles, ses dessins, représentent une suite d'étapes libératrices irréversibles. Tout n'est qu'éclatement de lumière planétaire, de beauté, d'amour.

1. Du 29 mars au 21 avril 1984.

Stella SASSEVILLE

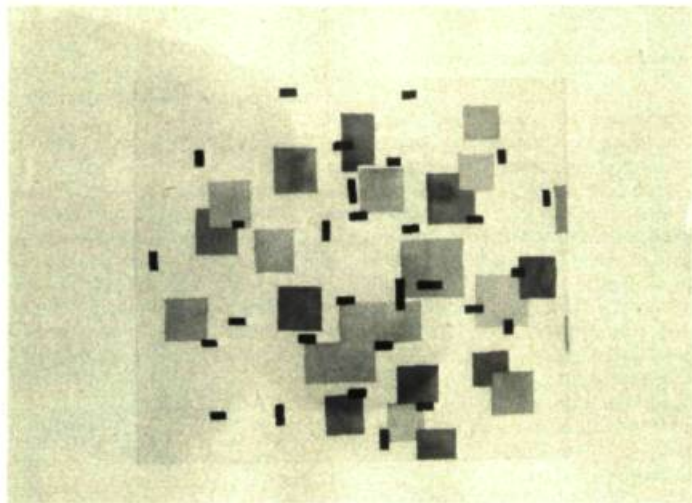
TROIS PHOTOGRAPHES

La Galerie Yajima nous présente les travaux actuels de Sherrie Levine, de Benno Friedman et de David Thomas. Ce trio interroge certains aspects de la pratique photographique.

La plus insolite est bien Sherrie Levine, photographe postmoderne de New-York. Elle nous offre douze aquarelles, de très bonne technique, intitulées *After Matisse*¹, dans leurs couleurs originales, ainsi que huit *After Mondrian*, en noir et blanc. Quelle est cette surprise? On regarde le lieu, on scrute

le temps,... le réalisme de la vie moderne nous réveille devant un livre d'histoire feuilleté plus d'une fois. On dirait des images; les Raphaëls, les Bellinis et les Murillos ne sont-ils pas venus en Amérique sous forme d'images *saintes*? Quant aux Matisse et Mondrians, nous ne sommes pas si loin des originaux encadrés dans les musées.

L'artiste re-questionne la notion de l'œuvre originale, appropriation culturelle. Levine photographie en noir et blanc les illustrations des livres d'art. Elle trace les contours sur papier aquarelle et les colore avec de la gouache. Les tonalités originelles sont ainsi reconstituées. La mise en marché d'un tel travail, à un prix commercialisé, trouvera sûrement client pour bandes dessinées de luxe. S'interroger sur la reproduction, c'est remettre en valeur l'authenticité de l'œuvre résultante. Il est vrai que la reproduction est la reine de l'éducation, la chevalière des patrons et la fée de la décoration.



6. Sherrie LEVINE *After Piet Mondrian*, 1984. Aquarelle sur papier; 35 cm x 28.

Mais il ne faut surtout pas oublier que la rapidité d'enregistrement des images laisse peu de chance à la mémoire visuelle d'acquiescer quelque maturité dans le rouage de la consommation. Aux États-Unis, on se pique plus facilement d'être à la fine pointe de l'actualité; les caméras sont toujours dans leur ici et leur maintenant, n'est-ce pas? Cet état de fait calque l'instant passé, tue l'authenticité, trace l'éphémère et reproduit.

La terre d'Amérique flotte de symboles d'ici et d'ailleurs. L'artiste doit consulter les vents, souffler sa propre brise, pour comprendre la pluie d'images et mémoriser l'aura, l'émergence de la transformation. La reproduction est-elle le produit artistique?

Benno Friedman, lui, s'éloigne de la tradition photographique et touche l'inconscient visuel. Ses photos extraordinaires sont d'un réalisme stérile invraisemblable. L'intervention artistique transpose le geste mécanique de la caméra dans une dimension humaine. Le contenu esthétique nous parle de

recueillement; des lignes de lumière brisée illusionnent le regard. Le voyage imaginaire ne fait que commencer.

L'artiste re-photographie ses premières esquisses, après les avoir déchirées, volontairement. Le temps du travail artistique est lisible au passage; l'image flotte à l'intérieur même de son cadre. Elle est décalée par rapport à elle-même à cause de verticales ou d'horizontales; le dessin manuel intensifie les noirs et éblouit les blancs, accentue les ombrages de fond. Il fait touche finale et immortalise la matière. Le sujet est questionné dans son identité matérielle même. La lumière fixe les molécules minérales et triche secrètement pour une seconde. Friedman nous présente plusieurs éléments séparés: un ciel, une clôture barbelée grisonnant d'effets métalliques différenciés; une montagne découpe l'horizon; quatre blocs de béton rectangulaires sur un terrassement durcissent l'espace. Ces

EDMONTON

LES AQUARELLES D'EDWARD EPP

Curieusement, les deux expositions simultanées qui présentaient des aquarelles d'Edward Epp, en provenance d'Afrique, participaient d'un esprit et d'une tonalité nettement différents. Au Musée d'Edmonton, les œuvres proposées s'exprimaient uniformément par des teintes plus claires et un caractère plus éthéré que celles de la Galerie LeMarchand. En revanche, les tons assurément plus denses qu'exhalaient ces dernières créaient un effet d'ensemble plus riche et plus vibrant.

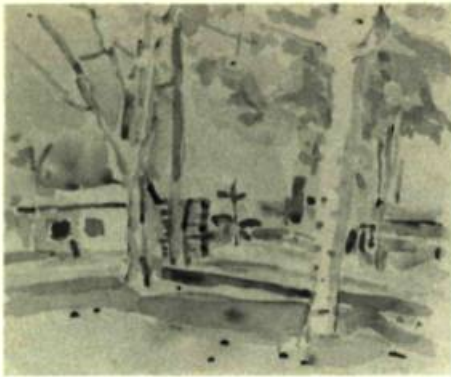
Edward Epp est né à Saskatoon, Saskatchewan, en 1950. Titulaire d'un baccalauréat et d'une maîtrise en arts qu'il obtint à l'Université de la Saskatchewan, dans sa ville natale, Epp s'est installé, depuis ces dernières années, à Monrovia, au Liberia. Il y enseigne les arts, au Collège universitaire de Cuttington.

Il est difficile de ne pas songer à l'approche qui caractérise les œuvres africaines de Matisse, lorsque l'on considère les vues hédonistes du Liberia réalisées par Edward Epp. Celui-ci, toutefois, ajoute aux siennes un aspect documentaire qui les distingue quelque peu des tableaux expressifs des premiers modernistes, dans leurs évocations de lieux exotiques. Affranchies de toute rigueur, les aquarelles d'Edward Epp ont ce cachet voyeuriste du passage d'un Occidental, en route pour une Arcadie tropicale. Néanmoins, Epp ne laisse voir aucune passion dans son œuvre. La plus grande partie de son énergie semble en fait polarisée sur une démarche plus anecdotique qu'émotionnelle.

Dans l'ensemble, l'œuvre apparaît spontanée, naïve – les travaux n'ont pas en effet, été l'objet de repentirs. Du reste, Epp ne modèle pas ses compositions. A sa manière, il applique ses couleurs fraîches en aplat, et avec une certaine économie. Il ne ménage pas les blancs, mais il aurait cependant davantage à manifester plus de retenue à cet égard, d'autant que, parfois, il joue de ce procédé jusqu'à l'excès et à l'obstination. L'artiste n'est pas un maître coloriste, tout au moins pas sur ce point. Et la chose est regrettable, puisque son œuvre s'appuie foncièrement sur la couleur. En fait, le choix des couleurs et leurs juxtapositions semblent trop souvent arbitraires ou donnent l'impression de tenir trop délibérément de l'expérimentation. Le ciel pourpre, par exemple, dans une œuvre sans titre de 1982 exposée à la Galerie LeMarchand, est d'une lourdeur impardonnable. Sous d'autres rapports pourtant, Epp se révèle, par ailleurs, un virtuose: la variété de ses compositions et la souplesse

1. Ces vingt aquarelles mesurent respectivement 25 cm x 5 sur 16,5 et 22 cm sur 21.

Stella SASSEVILLE



7. Edward EPP
Campus School Ground,
1982.
Aquarelle; 67 cm 3 x 77,5.
Edmonton,
Galerie Le Marchand.
(Phot. E. Lazare)

dont il fait preuve quant à l'apprêt et au format du papier sont remarquables.

La dichotomie qui se manifeste dans l'œuvre de l'aquarelliste procède vraisemblablement d'un traitement lâché et inattentif des sujets, conjugué à une approche trop littérale. Une fois ce problème résolu, nul doute que bien des possibilités puissent s'ouvrir à l'artiste. Entre autres, celle de suivre résolument la voie de Matisse, en misant sur des couleurs plus vives et en mettant l'emphasis sur la décoration, de façon à faire naître une forme picturale plus riche et plus pleine. Ou bien encore, d'opter pour une dimension plus émotionnelle et laisser ainsi s'exprimer une intensité de vision telle, que l'œuvre s'en trouverait proprement pénétrée. (Sur ce point, il faut le dire, les peintures d'Edward Epp sont d'une fadeur absolue.) Quoi qu'il en soit, il manque à cet artiste de s'éloigner quelque peu de ses inclinaisons coutumières, et c'est précisément en ce sens qu'il paraît hésiter sur la direction à prendre.

Epp étant en outre un peintre fécond, il court tout bonnement le risque de se mettre à trop produire, sans porter toute l'attention voulue à son orientation artistique. Il lui faut donc véritablement prendre sur son temps afin de faire le point sur son œuvre. D'ailleurs, le fait

d'expédier tous ses travaux par delà les mers, en laissant à d'autres le soin d'une sélection judicieuse, relève ou de la naïveté ou de la désinvolture. Car on trouve, effectivement, dans les deux expositions, des ouvrages incontestablement manqués. L'inconsistant *Palm Tree, Washington Farm*, de 1981, à la Galerie LeMarchand, en est un témoignage. En vérité, de la gaucherie à l'authentique sophistication, l'éventail des œuvres présentées dans les deux salles s'avère trop vaste pour être de quelque utilité à l'artiste.

Néanmoins, dans ses travaux les mieux réussis, Epp réunit les diverses facettes qui composent son œuvre – l'abstrait et le documentaire, par exemple –, et ses peintures en viennent alors à surprendre l'observateur par leur profonde originalité. C'est le cas de *Tin Roofs of the Houses Below the Apartment*, réalisée en 1981 et exposée au Musée d'Edmonton, qui atteint l'excellence. En somme, ce sera un véritable test pour l'artiste qu'est Edward Epp que le décider de l'orientation qu'il va maintenant donner à son art.

1. Musée d'Edmonton, du 11 novembre 1983 au 15 janvier 1984; à la Galerie LeMarchand, du 10 décembre 1983 au 15 janvier 1984.

Liz WYLIE

(Traduction de Laure Muszynski)

PHILADELPHIE

LE NATURALISME DE LA PEINTURE DE GENRE, CONSTRUCTION DE L'IMAGINAIRE

C'est à Fernand Braudel, auteur de la *Méditerranée au temps de Philippe II* mais aussi de *Civilisation matérielle-Économie et capitalisme*, que je dois d'avoir compris l'importance de la Hollande du 17^e siècle. Aussi, est-ce un peu en sa compagnie que j'ai visité l'exposition *Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting* présentée au Musée de Philadelphie, avant d'être offerte aux publics berlinois et londoniens, plus tard cette année.

Chose étonnante, c'est la première fois que le public nord-américain, pourtant friand de la peinture de genre hollandaise, pouvait avoir accès à une présentation aussi complète des œuvres de ce genre, si important au siècle d'or des Pays-Bas.

L'exposition a été conçue par Peter C. Sutton, conservateur associé de la peinture européenne avant 1900 au Musée de Philadelphie, à qui l'on doit également deux chapitres particulièrement stimulants de l'important catalogue de cette exposition. M. Sutton s'est adjoint pour la circonstance des chercheurs qui contribuent à une connaissance renouvelée de cette période pourtant très étudiée de l'histoire de l'art, et, notamment,

Christopher Brown de la Galerie Nationale de Londres, Jan Kelch de la Gemälde-galerie de Berlin, Otto Naumann de la Maison Hoogsteder-Naumann, de New-York et William Robinson, de Harvard. Grâce à eux, grâce aux tableaux qu'ils ont réunis, grâce surtout au volumineux et combien passionnant catalogue qu'ils ont publié avec l'aide de Mobil Corporation, le visiteur de cette exposition, que l'on considère déjà comme l'une des plus marquantes des dernières années, en ressort avec une compréhension plus approfondie de ce genre de peinture et du peuple qui l'a produit, mais aussi avec une exigence nouvelle et des questions précises à l'égard de l'art d'aujourd'hui.

dans le domaine des arts visuels que se manifesta le génie de ce peuple, mais dans tous les secteurs de la pensée, des sciences, des lettres. Ces réalisations, qui permirent aux Pays-Bas de rivaliser avec la France, l'Angleterre, l'Espagne et l'Autriche, sont d'autant plus admirables que l'histoire intérieure de ces provinces était secouée par des antagonismes religieux et des rivalités politiques qui opposèrent la Maison d'Orange, appuyée par le petit peuple, à une oligarchie commerçante et laborieuse.

C'est cette oligarchie, attachée à son confort, aux plaisirs de la vie, au prestige social que confère l'argent, qui commanda aux peintres



8. Jan STEEN
Ce qui vient par la flûte s'en va par le tambour, 1661.
Huile sur panneau; 79 cm x 104. Rotterdam, Musée Boymans-Van Beuningen.

Pour nous qui avons appris l'histoire du monde entre les affrontements des armées britanniques et françaises, nous avons peut-être gardé l'impression qu'à partir d'une certaine époque le destin de l'Occident s'est joué dans le jeu des rivalités qui opposèrent les maisons de France et d'Angleterre. C'est ignorer qu'au 17^e siècle la grande puissance économique et commerçante du monde était ce regroupement de provinces septentrionales, communément appelées alors Pays-Bas. Ces provinces, après avoir été partiellement sous la dépendance de la Bourgogne, sont devenues l'apanage des Habsbourg d'Espagne. Dès la seconde moitié du 16^e siècle, elles furent ébranlées par les guerres de Religion. Progressivement, elles secouèrent le joug espagnol. Mais leur indépendance, amorcée en 1609, ne fut confirmée par le traité de Münster qu'en 1648.

C'est donc en pleine guerre que, tout au moins pendant un demi-siècle, se manifesta la vitalité extraordinaire des habitants de ces Pays-Bas dont témoignent partiellement les chefs-d'œuvre de la peinture de genre exposés à Philadelphie. Ce n'est pas seulement

de son époque, Gérard Dou, Gerard ter Borch, Pieter de Hooch, Gabriel Metsu, Jan Steen, Adriaen et Isaack van Ostade, Adriaen Brouwer, Vermeer, les tableaux ni trop grands, ni trop petits, qui décorèrent les intérieurs bourgeois. Cet art sera en telle faveur dans la Hollande du 17^e siècle que lorsque le prince Frederik Hendrik succéda au général Maurits comme stadhouder de la République, il ne pourra trouver des artistes pour décorer ses palais que dans trois endroits, Haarlem, Utrecht et Anvers, toutes villes marquées par l'influence catholique et italienne. C'est dire à quel point la peinture de genre représente une forme d'art typiquement hollandaise.

On sait d'ailleurs que la peinture de genre eut du mal à conquérir la faveur d'un public éclairé, soumis aux impératifs d'une esthétique aussi soucieuse de classement que de contenir dans ses diktats un plaisir esthétique perturbateur par nature. Pour Alberti, Félibien ou Diderot, ou tout autre théoricien de l'art avant le 19^e siècle, cette forme d'art qui représente des scènes de la vie quotidienne était considérée comme inférieure à la peinture qui prenait pour thème des événements de l'histoire religieuse, mili-

taire ou politique. On estimait alors, en effet, que ces sujets étaient de nature à élever l'esprit et le cœur. La peinture de genre, au contraire, ne pouvait maintenir l'attention que sur ce qui est commun, trivial ou même vulgaire, comme ces querelles de paysans de Jan Miense Molinaer ou ces beuveries de villageois d'Adriaen van Ostade ou de David Vinkboons. Sans doute, Codde, Ter Borch ou Pieter de Hooch ont illustré un art de bien vivre. Mais, comment un esprit aristocratique, rêvant des fastes des cours princières et ostentatoires, pouvait-il être séduit par ces intérieurs dont le seul vrai luxe réside dans l'intimité de pièces bien closes, ordonnées et décorées sobrement comme nous en montre Emmanuel de Witte.

On peut dès lors comprendre facilement que les œuvres de la peinture de genre aient suscité peu d'études ou de commentaires de la part des théoriciens de l'art. Mais tous s'accordent à exiger de la peinture – et plus encore de cette forme – un compte rendu fidèle de la réalité visible. Huyghens, le correspondant de Descartes, allait même jusqu'à constater que les toiles des maîtres hollandais ne manquaient à la vraisemblance qu'en ce qu'elles ne représentaient ni la chaleur du soleil ni le mouvement du vent. Huyghens appartenait à cette pléiade de savants hollandais qui faisaient progresser la recherche en physique, de philosophes qui défendaient la liberté de pensée, d'explorateurs qui sillonnaient le globe et dressaient méticuleusement la carte du monde. C'est à ce même milieu qu'appartiennent les peintres de genre. Ils étaient possédés par un égal respect du fait observé avec précision et y éprouvaient un plaisir identique. Cette époque a été fascinée par le phénomène de la vision, par les mécanismes de ce sens, par la jouissance qu'il procure, par les vertus qu'il appelle. Une confirmation de cette parenté entre le naturalisme des peintres de genre hollandais et l'esprit scientifique se trouve dans le recours habituel de ces artistes aux instruments d'optique, miroirs, lentilles, caméra obscura, pour la réalisation de leurs tableaux. Gérard Dou ne poursuit-il pas une recherche convergente à celle de cet astronome qui lui servit de modèle.

C'est dans cette perspective que les artistes se plaisaient à rendre l'éclat d'un satin, le motif géométrique d'un tapis, le reflet d'une lampe de cuivre, d'un pichet d'étain ou d'une coupe de vin, le pelage d'un chien ou la chair d'un citron, comme dans la toile de Jan Steen *Soo Geworne, Soo Verteert*. Cette toile, comme tant d'autres, n'est pas un « morceau d'art pur », pour reprendre ici l'expression de Fromentin. Dans un riche intérieur, un jeune homme se réjouit d'un co-



9. Gérard DOU
Astronome lisant à la chandelle, 1650.
Huile sur panneau; 32 cm x 21,3.
Coll. particulière.

pieux repas sous l'œil attentif de quelques amis, dont une jeune femme qui lui sert à boire. Une porte ouverte sur une autre pièce laisse voir des joueurs de trictrac. La cheminée, face à laquelle le groupe principal est assis, est surmontée d'une toile représentant la Fortune dressée devant une scène de naufrage. En fait, il s'agit-là d'un discours moralisateur qui se cache sous un ensemble d'allégories qu'il importe de déchiffrer si on veut en saisir toute la portée.

On aura compris que le naturalisme de la peinture de genre hollandaise se situe à l'opposé de la conception que l'on s'en fait habituellement. Déjà l'esthéticien Von Hoogstraten faisait remarquer, dès cette même période, qu'une peinture parfaite est comme un miroir où ce qui n'existe pas dans la nature acquiert une existence illusoire et pourtant vraisemblable. On sait en effet que ces tableaux ne sont pas une transcription littérale de la réalité. Ils sont au contraire construits par leur auteur. C'est cette construction de l'imaginaire, fasciné par la rigueur de l'espace, contraint par une volonté d'honnêteté et séduit par le chatoiement des couleurs vibrantes dans la lumière, qui a séduit les impressionnistes. Ils y voient une première manifestation de l'art pour l'art. Monet, Sisley, Degas, Pissaro, tous étudièrent avec passion les œuvres des maîtres hollandais de la peinture de genre du 17^e siècle. La foule qui se pressait au Musée de Philadelphie pour y admirer ces œuvres percevait sans doute d'autres questions. Elle peut se demander si le métier de peindre n'est pas aujourd'hui sacrifié à un discours d'autant plus ésotérique qu'il entend dissimuler l'impuissance de l'émotion et le vide de la pensée. Ou plus simplement, si le plaisir de voir un tableau n'est pas précédé par la joie qu'un artiste éprouve à découvrir le monde et de le donner généreusement à contempler.

1. Du 18 mars au 13 mai 1984.

Maurice PICHÉ

BORDEAUX

PIERRE LOTI ET L'ART D'AUJOURD'HUI

Pierre Loti¹ ne peut plus être considéré comme un auteur mineur depuis que Roland Barthes a démontré toute la modernité de ce « degré zéro de la notation » qui caractérise son écriture. Le côté pittoresque de cet écrivain a longtemps relégué son œuvre au rang d'une simple curiosité littéraire et occulté ce « langage infini qui ne raconte rien mais où passe quelque chose d'inouï et de ténébreux ». Curieusement ce que Loti raconte, « ce n'est pas une aventure, ce sont des incidents ». Cette mise hors jeu du sujet romanesque traditionnel donne à son œuvre une dimension textuelle bien particulière. Il n'est pas inutile de rappeler son influence sur des écrivains comme Roussel, Gide et Proust.

Mais l'originalité de Loti ne s'arrête pas à la spécificité de son œuvre. Sa biographie participe aussi à « cette complexité culturelle » qui le distingue de ses contemporains. Julien Viaud, dit Pierre Loti, est né à Rochefort, le 14 janvier 1850. Il est reçu à l'École Navale, en 1867. À partir de 1869, date de son premier voyage, commence sa véritable vie qui mêle une brillante carrière à la rêverie de ses « mille et un voyages ». Il rapporte de nombreux souvenirs, des dessins, et recrée dans sa maison de Rochefort l'ambiance exotique de ses voyages (mosquée, salon turc, chambre arabe, pagode chinoise...). Il utilise la photographie pour satisfaire son goût de la mise en scène, de la pose et du travestissement. En 1891, il est élu à l'Académie Française. Il meurt à Hendaye, le 10 juin 1923. Ce parcours est travaillé par l'exotisme, c'est-à-dire par un besoin vital de décors et d'images féériques. Loti se réfère aux « pays des enchantements légers » pour ne pas se résigner à vivre la pluviosité du spleen occidental. C'est ce besoin d'être toujours ailleurs qui le pousse à des extravagances, à bien des égards pathétiques. Quand Loti ne voyage plus, il continue, à sa manière, à se griser des splendeurs exquises des horizons lointains.

L'exotisme, c'est ce qui donne à Loti toute son actualité. Une actualité qui s'avère beaucoup plus picturale que littéraire. Ne trouve-t-on pas trace de cet exotisme dans les tigres de Philippe Lamy, les palmiers de Patrick Lanneau, les îles d'Élizabeth Mercier, les opéras de Dominique Gauthier, ou encore dans l'étoilement décoratif de Denis Laget? L'art d'aujourd'hui, dominé par un retour aux images, se trouve soudain interpellé par les mêmes préoccupations que celles de ce personnage hanté par les « luxes étranges » des aventures exotiques. Ceci n'a, en définitive, rien de surprenant. Loti a toujours

entretenu avec les images une relation très privilégiée. Son enfance a été nourrie de gravures et de chromos. De plus, il se vante d'être un écrivain qui a très peu lu. Pour Loti, l'image, c'est le véritable espace de sa culture et de son désir; c'est aussi cette enclave magique et poétique « par quoi la fuite du temps est oubliée ».

Mais Loti ne se contente pas de brasser des images. En se faisant photographe, « habillé à l'orientale et entouré d'un bazar surchargé d'objets folkloriques », il s'applique également à s'intégrer dans l'image pour « être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière ». Se travestir est pour lui le meilleur moyen de se transformer en « objet descriptible » et d'apporter sa contribution à la dimension ornementale de l'image. Cette volonté de se risquer dans le tissu pictural désigne Loti comme l'un des précurseurs des mythologies individuelles développées par Castelli, Salomé ou Fetting.

Pour certains artistes contemporains, Loti est beaucoup plus qu'une simple référence. C'est ce que montre une exposition récente² à travers la pâle débauche, de Paul-Armand Gette, les Touaregs, les yachtmen et les fakirs, de Jean Le Gac, les souvenirs sucrés, de Gudrun von Maltzan, et la question de l'exil et de l'exotisme posée comme situation métaphysique par Jean-Michel Alberola. Ici, la parenté est revendiquée et, d'une certaine manière, amorcée ou clôturée une réalité picturale taraudée par un plaisir à dire. La démarche de l'artiste ne se borne pas à un hommage de circonstance mais s'impose comme une évidente réplique à la particularité narrative développée par l'écrivain.

Bernard Marcadé, commissaire de cette exposition, situe bien, autour de Loti, les travaux de ces artistes et la sensibilité qui les anime,

10. Pierre LOTI, sur la terrasse de sa maison, à Hendaye, en 1908.
Bayonne, Musée Bonnat.





11. Jean LE GAC
Le Déplacement du peintre français
(avec prince d'Orient).
(Phot. André Morain)

ainsi que des interrogations contemporaines sur la notion d'exotisme comme le jardin d'hiver, de Marcel Broodthaers, les compositions orientalistes, de Michael Buthe, et les photos coloniales, de Tania Mouraud. Il délimite ainsi une sorte d'espace visuel, ludique aussi, dans lequel Loti, écrivain, dessinateur, adepte du déguisement chamarré et

chantre d'Aziyadé, des minarets et des jeux de la lumière orientale, s'insère comme la filigrane d'une image qui ne cesse de s'enrichir.

1. Officier de marine et écrivain français (1850-1923), romancier impressionniste attiré par les paysages et les civilisations exotiques: Aziyadé, Roman d'un enfant, Les Désenchantées, Madame Chrysanthème, Pêcheur d'Islande, Ramuntcho.
2. Roland Barthes, Pierre Loti - Aziyadé, dans Nouveaux essais critiques. Seuil, 1972.
3. Didier Semin, Denis Laget, dans le catalogue de l'exposition Figures imposées, Elac, Lyon.
4. Hommage à Pierre Loti, Musée Bonnat, Bayonne, 1984.

Didier ARNAUDET

MUNICH

AKTUELL '83, A MUNICH

L'art peut-il encore surprendre et faire preuve d'ingéniosité? Pour ceux qui côtoient galeries et musées, croyant que la monotonie de la mode, donc du pareil, a envahi tout l'espace créateur, il demeure pourtant un espoir. Non, monsieur Jean Clair, l'art sait encore émerveiller. Par hasard, sans prédisposition et d'ailleurs à la course, car je n'avais que quelques heures à passer à Munich, j'entre au Musée Lenbachhaus. Pour tout dire, comme l'Art Diary ne mentionne pas dans sa liste quels sont les musées qui présentent spécifiquement de l'art contemporain, c'est auprès du chauffeur de taxi qui m'amène de la gare à l'hôtel que je m'informe. Je mentionne mon intérêt pour l'art actuel et, me souvenant de certaines visites d'enfants au musée, pour l'art d'artistes vivants. Voilà, il a compris mon allemand et me dépose devant cet édifice qui n'a rien de moderne et encore moins de postmoderne. Pourtant, tout au fond du magnifique jardin d'automne qui encadre l'entrée, une immense affiche rouge a quelque chose d'insolite. On peut y lire AKTUELL '83. Il s'agit en fait d'une imposante exposition réalisée par quatre conservateurs d'institutions différentes. La collection très connue de Kandinskys, de Klee et d'œuvres du Blauer Reiter a été entreposée pour l'occasion. Seul un petit espace, au premier étage, garde encore quelques tableaux pour la durée de cet événement spectaculaire. En d'autres termes, tout le Musée devient l'espace d'un constat. Constat de ce qui se fait comme art actuel en Suisse et en Allemagne ou, plus précisément, dans les villes de Zürich, Munich, Vienne et Milan. En tout, quarante et un artistes présentent près de

13. Mimmo PALADINO *Viandante*, 1983.
Huile sur bois; 320 cm de diamètre.

deux cents œuvres. L'accrochage, conçu de façon que chaque artiste présente ses œuvres individuellement, est rendu possible grâce à l'architecture ancienne de ce Musée qui conserve généralement les œuvres dans des suites de salles plus ou moins grandes. Ceci a pour avantage évident d'empêcher que les œuvres de très grand format et très colorées ne se choquent et de réserver des espaces clos pour les installations. Il faut dire d'ailleurs que si la peinture n'est pas morte, la sculpture, qui devient installation par ses dimensions, ainsi que l'installation pure et la photographie ne le sont pas non plus. L'installation semble devenir le lieu de synthèse par excellence de tous les moyens traditionnels. L'Australie, à Paris, nous présentait cette tendance générale de l'art vers la théâtralité, alors qu'à sa suite la Suisse et l'Allemagne, à Munich, leur font écho. Ferruccio Ascari, par exemple, nous introduit dans un espace meublé de transparences et de réflexions mythiques par un passage sonore qui nous mène à la représentation totémique d'objets rituels. D'une toute autre manière, Kurt Benning nous ramène à l'archéologie de la communication humaine. Une table ronde, entourée d'une vingtaine de chaises modernes, occupe le centre d'une grande salle. Dans chaque coin, des haut-parleurs diffusent le son grave d'une voix d'homme. Pour-

12. Nikolaus LANG *Die Brücke*, 1983. Bois de conifères et végétation croissante.



tant, malgré les apparences, cette table ne peut pas permettre les échanges. Complètement recouverte d'un énorme cône d'asphalte noir, elle devient plutôt le symbole d'une civilisation contradictoire qui met en scène de plus en plus de non-sens à l'intérieur de structures de plus en plus techniquement sophistiquées. Chaque convive à cette table ronde n'est qu'un acteur du théâtre de l'incommunicabilité. Une autre installation de ce



type, celle de Stéphan Huber, permet d'expérimenter une impossible position. Les murs, le plancher et le plafond ont été déplacés de sorte que le spectateur devient un voyeur défiant les lois de la gravité. Deux autres installations utilisent plus spécifiquement la vidéo. Il s'agit des œuvres de Valie Export et de Fabrizio Plessi. Dans l'un et l'autre cas, l'artiste présente une vision pour le moins pessimiste du monde en exploitant le thème du suicide et de l'homicide. Le premier nous montre un homme submergé par de l'eau, et le second un couple visiblement problématique puisque, dans un état statique, il s'accompagne de l'image très violente de rafales constamment répétées d'une arme mortelle.

Outre les installations, Aktuell '83 fait une grande place à la peinture, qui prend souvent des proportions gigantesques. Les couleurs se font brillantes, et le mouvement très violent. On ne peut pas nier la présence encore très actuelle de l'expressionnisme allemand. Il a quelque chose de neuf à dire sur la figuration. L'art peut aujourd'hui imaginer. Il semble, en effet, que plus rien ne peut arrêter l'élan de cette peinture qui n'en finit plus de briser tous les types. Martin Disler exhibe des ouvrages d'une iconographie phallique obsessionnelle, et Urs Lüthi manifeste une impudeur punk presque choquante par

son arrogance. On constate, par ailleurs, qu'il ne reste que très peu d'œuvres purement formalistes si ce n'est celle de Pietro Colletta qui dessine, à l'aide de cordes, les contours de deux carrés superposés dont on peut voir une imagination réflexive sur le mur.

De son côté, Henri Spaeti suspend une toile peinte sur les deux surfaces. Un support de bois la retient par le centre et lui permet d'être pliée. La toile devient de plus en plus un matériau à sculpter alors que la sculpture devient de plus en plus bidimensionnelle. L'artiste retient la toile par des cordes, la tend sur des cadres tridimensionnels ou l'enroule sur des pièces de bois totémiques (Clémens Kaletsch). Hidetoshi Nagasawa, pour sa part, suggère le plein volume d'une barque en précisant uniquement ses contours par des branches d'arbustes peintes en blanc. Il dessine sculpturalement. Peter Weibel, par contre, opte pour le gigantisme. Il nous fait pénétrer dans une pièce transpercée d'énormes pointes de métal rouge et gris qui semblent sortir des murs, du plafond et du plancher. Par cette stratégie, l'artiste nous fait prendre conscience de la relativité de notre appréhension. Il suggère l'existence d'une toute autre dimension invisible dans l'espace donné. La sculpture ne peut se révéler que dans un état parcellaire. Cette proposition est renforcée par la présence d'une caméra vidéo installée dans l'un des coins de la salle. L'écran du moniteur transmet en direct un regard faux ou impossible à posséder mais qui a pour fonction de synthétiser le tout. La caméra occupe le seul lieu qui permet de prendre l'ensemble et ne le transmet que de façon bidimensionnelle par l'écran du moniteur. La sculpture devient un tableau plat sur lequel s'ajacent des motifs de couleur.

Quelques photographes participent à Aktuell '83. Le plus impressionnant se nomme Heinz Cibulka. Chacune de ses œuvres constitue un assemblage formé par la juxtaposition de quatre photographies tout à fait différentes. Comme l'esprit du spectateur n'arrive pas à saisir le message global de cet ensemble, il cherche refuge dans l'appréhension successive de chaque unité photographique. C'est alors seulement que les liens se révèlent. Ils font appel aux jeux psychologiques, aux associations freudiennes. L'expérience devient un plaisir de voyeur. D'ailleurs, tout ce voyage à travers l'euphorie et la fantaisie, comme se plaisent à le dire les revues d'art locales, aura été un pèlerinage de plus de deux heures à travers l'imaginaire, le poétique et le merveilleux.

1. Elle fut tenue du 20 septembre au 20 novembre 1983. Ses conservateurs, attachés à des institutions suisses et allemandes, étaient les Drs Erika Billeter, Dieter Ronte et Armin Zweite, ainsi que le Prof. Vittorio Fagone.

Manon BLANCHETTE