Document generated on 04/25/2024 2:55 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

A Provincetown
L'éternité menacée

Monique Brunet-Weinmann

Volume 34, Number 135, June–Summer 1989

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53824ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1989). A Provincetown : l'éternité menacée. *Vie des arts*, *34*(135), 35–39.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1989

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

A PROVINCETOWN

L'ÉTERNITÉ MENACÉE

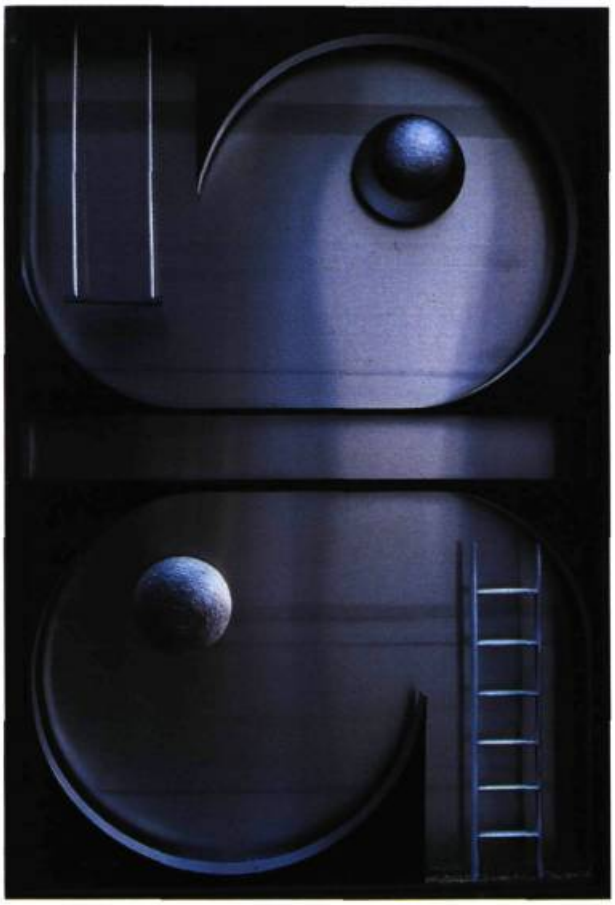
Elle est retrouvée.
Quoi? – L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.
(Rimbaud)

Monique Brunet-Weinmann

Le rêve des années cinquante

«There was then a sense of genius. Or what Kline used to call 'the dream'»[1]. Quelques nostalgiques peuvent continuer à regretter l'âge d'or de la colonie artistique, quand Provincetown voyait s'ouvrir, l'été, une douzaine d'écoles d'art dont celle de Hans Hofmann, et les ateliers des artistes de New-York qui se sont affirmés depuis sur le plan international comme les grands noms de l'art américain, entre autres Edward Hopper, Franz Kline, Robert Motherwell, Helen Frankenthaler, Adolph Gottlieb, et d'autres. Il suffit d'une vi-

Anna Poor
Installation, 1988.



Elspeth Halvorsen
For my daughters of the moon I, 1987
61 x 91,4 cm.

site aux galeries de Commercial Street pour se convaincre que les temps ont changé: ce ne sont plus les signatures des stars actuelles qui occupent les cimaises – et ceci, même si l'on exclut a priori les galeries très commerciales qui perpétuent pour les touristes des souvenirs de vancances idylliques, paysages marins, natures mortes, bouquets, intérieurs très *cozy*, maisons *salt box* typiques de la Nouvelle-Angleterre, exécutés avec talent dans des matières variées.

Cependant, une vision plus dynamique des choses fait remarquer que des galeries dignes de ce nom ont le mérite d'exister, alors qu'elles avaient virtuellement disparu vers la fin des années soixante-dix. De plus, il est bien préférable, au lieu d'y retrouver les noms du prêt-à-collectionner international, d'explorer, de découvrir les dernières œuvres d'un des anciens du Cap éternellement jeunes, ou de jeunes artistes prometteurs, aujourd'hui plus proches de Boston que de New-York. Car, il semble bien ici, passé le pont Sagamore, que la nostalgie ne soit pas de mise, telle qu'on en cultive le charme désuet à Nantucket, par exemple. Pas plus que le modernisme clinquant de l'*american way of life* caractéristique de la Floride. La quasi-insularité du Cap et l'apparent immobilisme qui déclarait zones protégées la National Seashore (1961) et les réserves de la Société Audubon l'ont préservé, *jusqu'à aujourd'hui*, de la dégradation intentée par les développeurs et autres profiteurs. Au bout de la route 6, face à l'infini de la mer et du ciel, on est ramené aux vraies valeurs, aux rythmes longs, à la durée, à la lumière, mais aussi confronté plus que jamais à la conscience de la menace qui pèse sur elles, à leur fragilité, entre survivance et désastre. Et c'est précisément dans ce difficile équilibre des forces contraires, dans cette conscience écologique avant la lettre, l'intégration continue du neuf à l'ancien, le recyclage autarcique, que se manifeste un esprit cap codien qui trouve son expression dans la créativité artistique.

Le point tournant vers un regain de vie artistique et son point d'ancrage dans le passé proche se situe, en 1977, dans l'ouverture de la Long Point Gallery, coopérative d'une douzaine de membres qui tous séjournaient sur le Cap dès les années cinquante, parmi lesquels Motherwell, Leo Manso, Tony Vevers, Paul Resika, Nora Speyer et, jusqu'en juillet 1985, Fritz Bultman. Le premier foyer de la vie artistique estivale se partage entre cette galerie, face aux condos de luxe installés dans l'ancienne glacière, et quelques rues plus loin en direction du centre, le musée de la Provincetown Art Association inauguré le 4 juillet 1921, pour la Fête Nationale.

Il était le lieu, l'été dernier, d'une exposition de quelques vingt-cinq estampes récentes de Motherwell, remarquable tant par la grande qualité des œuvres que par la justesse de l'accrochage assez bas, ménageant à l'œil des harmonies colorées, des rythmes graphiques, des contrepoints[2]. Imprimées par Catherine Mosley[3] à l'atelier de l'artiste à Greenwich, les gravures de 1986, *The Hollow Men Suite*, côtoyaient les épreuves pour l'illustration d'*Ulysse* de Joyce, publié par Arion Press, en novembre 1988. Des lithographies sur *Trois Poèmes* d'Octavio Paz, imprimées à New-York, jouxtaient une pièce unique admirable *Blue Elegy* (41 po. sur 58). Ainsi Motherwell s'était-il acquitté magistralement de ces œuvres qui le préoccupaient depuis plusieurs années, dont la difficulté l'angoissait au point de se demander parfois s'il continuerait, si le défi à relever n'était pas trop grand de la picturalité colletée au texte, à la poésie, pour un échange interartiel porteur de sens qui déborde les limites de la peinture pure[4]. Touchante humilité dans l'éternel combat de Jacob avec l'Ange!

Densité du sens dans l'absolu de la forme et le refus de la narration, de toute histoire, de l'anecdotique; *abstraction* qui n'est rien que l'essence de la figure: portrait, paysage ou *cityscape*, ces qualités hors mode sont poussées par James Lechay à leur point extrême de coexistence paradoxale. Au delà, les repères, l'ancrage dans le réel disparaîtraient. En deça, on demeure dans la perception reconnaissable. C'est à l'exposition retraçant vingt-cinq années de travail (Art Association, 1984) que j'avais rencontré cette peinture. Des séjours réguliers de l'artiste en Grèce, l'été, n'ont fait qu'exalter le dépouillement ascétique et la spiritualité lumineuse de son œuvre. La Phoenix Gallery montrait, l'automne dernier, une suite de dix-huit toiles commencées à Samos, en 1986. Vingt-et-un grands formats de la même veine occupaient ensuite les Kraushaar Galleries, de New-York, du 29 octobre au 23 novembre 1988. Aquarelle, gouache, tempera, caséine sont mis à contribution pour ces tableaux *à l'eau* qui ont l'air d'esquisses nerveuses où la simplicité et la tension, loin d'être un point de

départ est une synthèse, l'aboutissement d'un long travail d'élimination.

Tony Vevers aussi eut sa rétrospective et, l'année suivante, du 23 août au 11 septembre 1987, une exposition que j'ai pu voir à la Long Point Gallery. Elle consommait sa rupture avec la figuration pratiquée dès la fin des années cinquante, aux jours de gloire de la Sun Gallery qui sut lancer, alors que l'Expressionnisme abstrait triomphait, des jeunes comme Alex Katz et Claes Oldenburg. Je qualifierais la pratique actuelle de Vevers d'art concret: il compose, sur des fonds de sable collé au papier, avec des objets récupérés sur les plages de Provincetown, près des rivières de l'Indiana, ou à Mexico. Bouts de corde, de tissus usés, de métal rouillé, bois d'épave, traces de semelles échouées deviennent des reliques habitées, des signes métaphoriques dont la résonance outrepasse leurs seules valeurs formelles. Ils trament une odyssée des pas perdus qui renvoie à la grande épopée marine d'Ulysse. On n'est pas étonné d'apprendre l'admiration que Vevers voue à Homère, comme Motherwell à Joyce.

Charpentier de métier avant de devenir professeur, pour se garder des contraintes commerciales qui ont détruit tant d'artistes, à commencer par Mark Rothko dont il avait acheté la maison de Bradford Street, en 1965, Vevers a passé l'été 1988 à l'agrandir pour en faire sa résidence principale, la retraite venue. Outre son atelier, elle abrite ceux de sa femme et de sa fille Tabitha, artistes.

Si elle utilise aussi du sable et des galets, des objets trouvés sur la plage ou au bazar des Marine Specialties, Elspeth Halvorsen les travaille dans un tout autre esprit que Tony, avec précision et minutie. Elle construit des boîtes impeccables dans lesquelles ils sont intégrés à des feuilles d'aluminium découpées, brossées ou teintées, à des miroirs, à des lentilles optiques qui captent la lumière et réfléchissent les couleurs ambiantes. Les courbes enveloppantes, les globes, les indices autobiographiques conjuguent leur symbolique féminine et maternelle à un sens des proportions, de l'espace, qui leur donnent une dimension cosmique et une grande cohérence signifiante, poétique (*For my Daughters of the Moon*). Il n'est pas étonnant qu'une de ses constructions ait été retenue par le Smithsonian Institute lors d'un concours national pour l'exposition Looking at Earth, au Musée de l'Air et de l'Espace, à Washington, en 1986-1987.

A Provincetown, Elspeth Halvorsen est représentée, comme Lechay, par la Phoenix Gallery qui constitue, en continuité avec la Galerie 1920, l'atelier-galerie de Balla et Merola, et, à proximité, la Galerie David Brown, un centre actif d'existence récente. Cette dernière, succursale d'une galerie de Boston dédiée à la peinture contemporaine, regroupe de jeunes artistes dignes d'intérêt, en particulier Anna Poor et Tabitha Vevers.

Entre durée et désastre

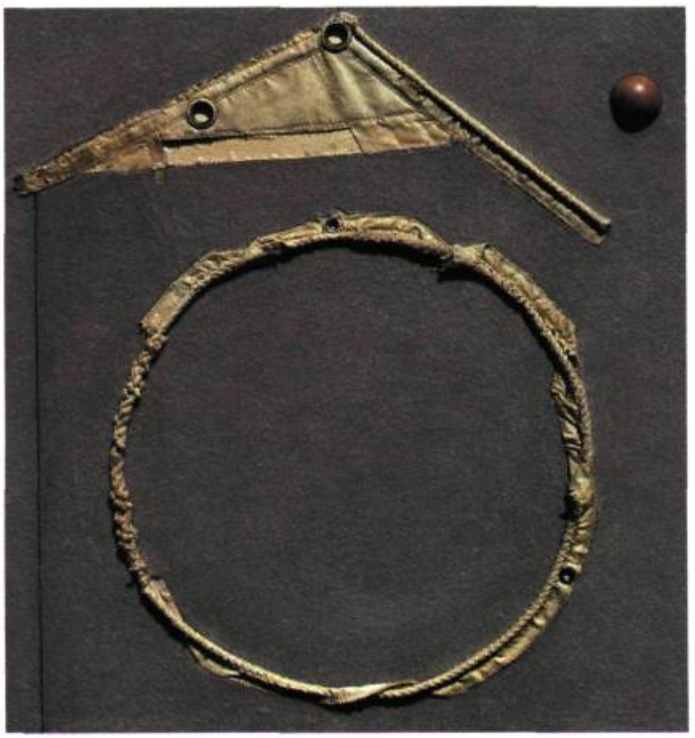
Très personnelle et contemporaine par son contenu, l'œuvre précieuse de Tabitha Vevers rappelle tout à la fois l'enluminure des Livres d'Heures, le retable florentin, les icônes russes. Elle renouvelle l'imagerie médiévale des terreurs de l'enfer ou de l'Apocalypse. La représentation met en scène des personnages en proie à l'obsession des tracas de la vie ordinaire (*Living with Life*) ou à des menaces planétaires: sécheresse, inondations, ravage de la nouvelle Peste noire: *Dying without Meaning to* est un requiem pour un ami mort du sida. Il s'agit de petits formats sur bois travaillé à l'huile, à l'acrylique et à la feuille d'or, qui renouent avec la technique du glacis et l'espace préperspectiviste. Les cadres, faits par l'artiste, font partie intégrante de l'œuvre. A fronton et colonnes, corniche, moulures, simulacre de marbre, ils ressemblent à des modèles réduits d'architecture antique ou de théâtre classique, avec effet de rideau de scène, indices sémiotiques de la représentation qui s'y joue pour la catharsis des peurs et des fantasmes. Ils sont dominés, elles sont domptées comme un cheval rétif (*Wait for me*), et la balance (*Verdict*) penche malgré tout du côté de la vie.

Il en va tout autrement dans la peinture triturée, plus fauve et expressionniste de Jennie McDade où la panique semble avoir raison de l'énergie, où l'énergie semble travailler à sa propre perte. Le parallèle est intéressant entre son *Floodgates* ou son *Tourbillon* et *Caught in a Whirlpool*, de Tabitha, qui semblent s'inspirer des crues de l'Arno et du Ponte Vecchio, à Florence. Tout l'effort de McDade tend à exprimer l'irrépressible force du courant et la succion du tourbillon qui attire la barque chavirante vers les profondeurs. Au contraire, la coque de noix de Tabitha tient l'eau, résiste aux attirances malé-

Tabitha Vevers
Living with life (détail), 1988.
Huile et feuille de métal sur bois.

fiques, et la chevelure de sa belle tourbillonne dans le vent, aspirée vers le haut du tableau. Puissante dans sa simplicité, l'œuvre de Jennie McDade se grave dans la mémoire comme dans sa pâte épaisse, ductile, texturée.

Comme elle, Anna Poor a son port d'attache à Boston et a exposé à la Soroban Gallery, de Wellfleet, aujourd'hui disparue. Sculpteure de formation, après avoir construit des boîtes pour objets trouvés puis fabriqués, et composé des panneaux narratifs où se sont élaborées sa sémantique picturale et sa symbolique, Anna Poor renoue, dans sa production récente, avec l'élément tridimensionnel détaché du mur. Façonnée dans le bois puis peintes jusqu'au trompe-l'œil, ses sculptures agrandissent de petits détails de la vie quotidienne. Elle les dispose sur des socles, des colonnes, en installation où l'on circule dans l'interaction qu'elles tissent les unes avec les autres, et avec des mots (*Passion*), des aphorismes («Je me sens mieux avec quelque chose dans l'estomac»), des citations bibliques («Ils mangeront leur pain dans l'anxiété, et boiront leur eau avec horreur à cause de...»). Emblèmes contemporains, les objets renouvellent l'allégorie médiévale qui stigmatisait les péchés (*Martini* symbolisant la luxure, le bâton de baseball ou le revolver, la violence), ou qui représentait les éternels besoins humains: le pain (*Saltine Cracker*), l'eau (*Coffe Cup*), les *talents* de la rétribution équitable (*Le Billet vert*),... Des messages clairs, des œuvres efficaces, drôles et fortes, qui retournent contre elle-même la propagande de la surconsommation dégénérée et prêchent pour la survie des biens essentiels qu'elle détruit, tels l'eau et l'air purs.



Tony Vevers
Cave of winds, 1983.
84 x 79 cm.

La pureté des éléments premiers, la beauté du monde, des scènes que l'on croyait et que l'on voudrait croire encore éternelles: cycle des saisons, vol de mouettes, dune déserte, la pêche et ses bateaux au port, un clocher blanc, tels sont les motifs immortalisés par les photographies en noir, blanc, et gris, de John W. Gregory. Il est la mémoire de Provincetown depuis qu'il s'y est fixé, en 1927, à l'âge de 24 ans, et installé dans la durée: en 1945, il achetait la maison construite vers 1746 par Seth Nickerson, «the ship's carpenter who framed it to last forever», avec les structures de chêne des navires échoués. On peut la visiter l'été, avec ses antiquités, au 72 Commercial Street, presque au bout du village, dans West End. Gregory en parle avec une admiration volubile, et cette conscience de la précarité dans l'affirmation de la permanence: «There are only two things that can damage or destroy this house – neglect or disaster.»

Ses œuvres sont disposées dans une petite salle; il les commente s'il perçoit votre intérêt, sans insister. Les plus anciennes ont fait l'objet d'une exposition d'un mois au Smithsonian Institute de Washington, en 1948. Ses plus récentes sont des cibachromes presque abstraits de reflets dans l'eau et sur le sable commandés par la chaîne de télévision PBS pour une émission sur Eugène O'Neill (Août 1987), intitulée *A Glory of Ghosts*. La même année, en novembre, l'Art Association and Museum honorait son *Ansel Adams de Provincetown* d'une rétrospective bien méritée. Avant qu'il les rejoigne, les fantômes de la gloire, dont ce John Gaspa, le célèbre *Clam-digger*, portrait d'un mode de vie en équilibre entre disparition et survivance. Mais il a tout son temps. Les forces de vie l'emportent. A la fin de notre entretien, Gregory me demandait mon avis sur la teinte vert turquoise dont il avait repeint quelques cloisons de la plus vieille maison de Provincetown... ■

1. Cité par Irving Sandler, dans *Provincetown in the Fifties: A Memoir*. Catalogue de l'exposition de la Sun Gallery à la Provincetown Art Association and Museum, du 24 juillet au 30 août 1981.
2. Selected Graphics of Robert Motherwell, du 19 août au 2 octobre 1988.
3. Voir l'entrevue avec Catherine Mosley par Christopher Busa, dans *The Painter and the printer, Provincetown Arts*, Vol. 4, 1988, p. 10-17.
4. Voir *Robert Motherwell à Provincetown* dans *Vie des Arts*, XXXII, 128, *40*.

James Lechay
View from Studio at Samos;
92 x 102 cm.
(Photo gracieuseté de
la Galerie Kraushaar, New York)