

Vie des arts

Le monde des arts

Michèle Cone, Carole Gagnon et Jean-Loup Bourget

Volume 30, numéro 122, mars-printemps 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54032ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cone, M., Gagnon, C. & Bourget, J. (1986). Le monde des arts. *Vie des arts*, 30, (122), 17-19.



LETTRÉ DE NEW-YORK

Les grandes expositions des musées signalent non seulement un renouveau d'intérêt pour tel ou tel moment de l'art, mais elles sont aussi un indice des directions de l'art actuel. Dans ces deux sens, trois expositions sont significatives: l'une autour de Toulouse-Lautrec, une autre, sur l'art abstrait géométrique, de 1910 à 1980, la troisième, sur la sculpture moderniste, entre 1940 et 1980.

En ce qui concerne Toulouse-Lautrec (1864-1901), il ne s'agit pas d'une exposition de peintures, mais d'un ensemble d'illustrations, de lithographies et d'affiches datant des dix dernières années du 19^e siècle. L'intérêt d'une exposition de cette sorte est considérable non seulement par ce qu'elle nous fait découvrir sur les méthodes de travail de l'artiste mais aussi pour ce que ces images nous apprennent sur une autre fin de siècle, si proche de nous.

Le catalogue, très bien fait, montre que Toulouse-Lautrec dut son succès relativement précoce au fait qu'il fut appelé très tôt à produire des affiches et des illustrations pour les revues artistiques et littéraires de l'époque, et ceci, grâce à des techniques nouvelles de reproduction photomécanique. C'est par son talent d'affichiste et d'illustrateur de revues, comme *Le Chat-Noir*, *le Mirliton*, *Le Figaro Illustré*, que cet artiste entra dans le monde de l'art. Ce phénomène — qui n'était pas exceptionnel à l'époque — ne l'est pas davantage aujourd'hui, où un jeune artiste comme Keith Haring a aussi atteint la renommée par les voies du multiple et de l'affiche.

Quant au sort de ces affiches, le catalogue nous rappelle qu'elles n'étaient pas toutes destinées à une vie éphémère sur les murs de Paris, mais qu'en fait un certain nombre d'entre elles entraient tout de suite dans le commerce de l'art. Un certain Edmond Sagot (à ne pas confondre avec Clovis) fut le premier à se spécialiser dans le commerce des multiples, des lithographies et des affiches de Lautrec, de Steinlen, de Félicien Rops, de Willette, de Chéret. La valeur commerciale d'un nom ne date donc pas d'hier.

Un autre aspect intéressant, qui est souligné dans le catalogue et visible dans l'exposition, est l'influence que cette nouvelle façon de travailler a exercé sur le style de l'artiste. On remarque que Toulouse-Lautrec divise souvent la surface en une zone sombre — en général, l'avant-plan — par rapport à une zone laissée blanche qui signifie l'espace et la scène. D'une part, cette organisation de l'espace donne un aspect assez insolite à ces présences sombres et énigmatiques si proches de notre espace, et, d'autre part, cela accentue le contraste entre le regardé (premier plan) et le regardé (arrière-plan), entre spectateur et acteur.

1. Robert YARBER
Big Fall, 1984.
182 cm 8 x 333 cm 8.

2. Henri de TOULOUSE-LAUTREC
La troupe de Mademoiselle Églantine, 1896.
Lithographie; 61 cm 7 x 80,4.
New-York, MOMA.
Don de Abby Aldrich Rockefeller.



La femme, en tant que spectatrice et actrice, joue un rôle important dans l'œuvre de Lautrec. On la voit sur scène dans un éventail de postures, allant du French-cancan au théâtre classique (Sarah Bernhardt, dans *Phèdre*, Moreno, dans *Les Femmes savantes*), et au bordel. On la rencontre également, dans sa loge, au théâtre, superbement vêtue et chapeauté. Médisant, Lautrec se complait à lui donner l'apparence d'une cocotte et à la montrer accompagné d'un monsieur d'âge certain. Lautrec est intraitable vis-à-vis des modèles, et rares sont les portraits qui flattent leur sujet. Quoi qu'il en soit des conclusions qu'on peut tirer de cette présentation du sujet féminin, il faut admirer qu'une telle exposition prenne place au Musée d'Art Moderne, connu pour ses traditions plus formalisantes que sociologiques.



3. Frederic AMAT
Bones, 1985.
Techniques mixtes sur papier;
73 cm x 102,2.

Ces tendances au formalisme se retrouvent d'ailleurs dans l'autre exposition du MOMA, *Contrastes de formes, 1910-1980*, et qui a comme point de départ le Constructivisme russe. On comprend bien pourquoi, pendant une année au cours de laquelle plusieurs jeunes artistes (Sherry Levine, Philip Taaffe, Peter Schuyff) ont repris sur un ton ironique les styles géométriques du passé, il convient de montrer la qualité des originaux. Mais on ne peut s'empêcher de remarquer, à propos de cette forme d'art qui va de Malévitch à Moholy Nagy et inclut les mouvements parisiens et new-yorkais de l'art géométrique, la présence d'une corrélation utopique démodée: qui croit encore que la purification de l'art et de la vie vont la main dans la main! Il s'ensuit que le sens de telles œuvres se réduit en effet à la question relativement triviale du «contraste des formes.»

Ajoutons une note ironique à l'historique de cette exposition. Les œuvres présentées au MOMA proviennent, en majeure partie d'un don récent de la Compagnie McCrory qui, ainsi, vide ses réserves d'art géométrique tandis que le MOMA en remplit les siennes.

Décidément, le *modernisme* essaye de relever la tête, même en sculpture, avec l'exposition *Transformations dans la sculpture*, au Musée Guggenheim. Diane Waldman, organisatrice de l'exposition, a choisi pour notre délectation un ensemble de sculptures datant de 1940 à 1980 auxquelles le mot «qualité» s'applique sans exception, même si ce mot n'a plus guère de sens dans notre univers post-moderne. La séquence des pièces, la plupart maintes fois reproduites, ne fait que répéter, sans la changer, l'histoire de l'évolution de la sculpture entre ces deux dates. Le socle qui s'en va ainsi que la figure humaine, les matériaux qui changent, la peinture qui se rapproche de la sculpture, et ainsi de suite. Seule ambiguïté proposée: l'histoire de la sculpture est-elle l'histoire du rejet de toute référence au monde (minimalisme) ou de la création de mondes parallèles (post-modernisme)?

En ce qui concerne les galeries new-yorkaises, la saison a été d'une confusion indescriptible avec déception sur déception en ce qui concerne des artistes d'une réputation déjà établie. Dans ce cafoouillis où la photographie, l'art de la citation, le néo-pop essayent de gagner du terrain contre tous les esthétismes, je signalerai deux expositions de peinture. Leurs auteurs, très différents par leur sensibilité, manifestent chacun une imagination à la hauteur de leurs moyens d'expression. Ce ne sont pas des enfants mais des artistes qui ont dépassé la trentaine, et cela se sent à quelque chose de réfléchi dans leurs propositions.

Le premier, Robert Yarber, a fait une exposition chez Sonnabend où, dans des scènes nocturnes assez alarmantes, le ciel est traversé de couples flottant comme des comètes. Le second n'est pas américain, mais catalan: il se nomme Frederic Amat, et son exposition chez Alan Frumkin a été remarquée. Son répertoire de signes, très personnel, est lié à la tradition de la peinture catalane, d'une part, et à une évidente fascination pour l'alchimie, d'autre part. Ce dernier trait est visible dans la richesse de ses matières faites de poudres, de cires et d'autres substances, mais aussi dans ses sujets. Une lecture possible serait de considérer son travail comme une réflexion sur le mystère de la création artistique et sur la pensée imagée qui ne se fixe pas sur les choses en tant qu'objets liés entre eux par une syntaxe logique, mais qui projette sur les choses toujours d'autres possibilités de formes, de sens et de métaphores poétiques.

RENOIR AU MUSÉE DE BOSTON

Renoir, le plus populaire des impressionnistes, dit-on. Sans doute parce que sa peinture est très près de l'image de calendrier. Ses femmes, aux visages de poupée, aussi indolentes que si elles étaient faites de tissus, au regard aussi doux que ceux des madones, aux poses aussi sages que celles des Vertus du Moyen-âge, ses femmes sont si attachantes. Assises ou couchées, dans une palette arc-en-ciel, une palette aussi fascinante que le rayonnement naturel qui nous parvient du soleil, elles ont la réalité de ce rayonnement devenu moins mystérieux depuis que Newton l'a décomposé par le prisme du rouge au violet en passant par l'orange, le jaune, l'outremer, couleurs dominantes chez Renoir.

Peut-être Renoir est-il plus près de Cézanne que des impressionnistes. Sa touche construit le paysage, et la figure elle-même, sans jamais faire appel à la ligne, en particulier dans ses tout derniers tableaux comme *Le Concert*, au Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, que l'on pouvait voir comme dernier élément d'exposition à Boston. Renoir a dit avoir atteint, avec ses derniers tableaux (pensons aux *Baigneuses*, du Musée d'Orsay, également), l'objectif de toute sa recherche. Comme chez Cézanne, il n'y a plus de conflit entre le paysage et la figure. L'un et l'autre sont composés des mêmes couleurs, de la même fine touche, ont le même poids, la même texture. Les femmes portraiturees se ressemblent comme des sœurs et elles ont la force, la tranquillité et la sensualité de la nature dans laquelle elles baignent. C'est bien là Cézanne, et c'est là également pur abandon à la sensation comme chez les impressionnistes.



4. Pierre-Auguste RENOIR
Le Concert, 1919.
Huile sur toile; 75 cm 6 x 92,7.
Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario

L'exposition¹ de Boston était accompagnée d'un magnifique catalogue complet des œuvres mais il était décevant de constater l'absence de certaines toiles, le *Moulin de la Galette*, en particulier, du Musée d'Orsay, qui aurait été peint entièrement sur le motif. Également, *Le Déjeuner des canotiers*, avec son incomparable nature morte, sur laquelle on pourrait discuter pendant des pages et des pages.

Cependant, bien au rendez-vous, que de satisfaction avec le portrait de *Mme Charpentier et ses enfants*. Ce tableau, que certains critiques trouvent académique, présente au dernier plan une autre des belles natures mortes de Renoir, et la tendresse de la scène avec le saint-bernard est inégalée. Remarquable également comme nature morte – Renoir est le seul des impressionnistes à traiter ce thème –, le petit tableau *Onions*². Ces légumes si anodins semblent être ici tissés de la soie la plus fine et nous confirment le talent exceptionnel de Renoir pour la texture. L'unité de ce petit tableau est parfaite grâce à la qualité de l'atmosphère, aussi dense que celle de la nappe et des objets. Les baigneuses, chefs-d'œuvre de la fin de la carrière de Renoir, ne seront pas rendues autrement.

Les encadrements dans l'exposition ont dérangé plusieurs amateurs de Renoir. Lourds, décoratifs, reflètent un goût bourgeois, bien loin de la grande simplicité moderne de Renoir. On peut se demander si tous ces tableaux ne gagneraient pas à être réencadrés.

1. Du 9 octobre 1985 au 5 janvier 1986.

2. Ce tableau, peint en 1881, mesure 39 cm sur 60. Il appartient à l'Institut d'Art Sterling et Francine Clark, de Williamstown, au Massachusetts.

ANDRÉ MASSON A NÎMES

«C'est là mon identité: j'affirme mon droit à me contredire.» La longévité du peintre n'explique pas seule le caractère protéiforme de l'œuvre, même s'il est vrai que, né en 1896, Masson avait quelque chance d'être confronté au cubisme, au surréalisme et à l'abstraction lyrique. Il donne l'impression paradoxale, tout en ayant épousé ces mouvements successifs avec enthousiasme, d'être resté, chaque fois, un compagnon de route soucieux de sa liberté plutôt qu'un disciple ou un chef de bande.

Dans les années vingt, la composition, les volumes, une palette de bruns, de beiges et de verts subtils désignent la filiation cubiste. Mais déjà les natures mortes tendent vers l'allégorie, et, à côté des conviviales scènes de genre (*Le Repas*, *Les Joueurs de cartes*), des forêts expriment le sentiment d'une nature primitive.

Avec les années trente, coïncide la première période surréaliste, marquée par la découverte de l'Espagne et de ses thèmes classiques: corridas, vues de Tolède, moissonneurs andalous qui sont des squelettes mexicains. Si le goût de l'allégorie se confirme, les formes qu'elle emprunte varient d'une figuration très lisible dans un espace dramatisé (*Le Jet de sang*) à des labyrinthes où s'enchevêtrent Minotaures et entrailles. Le registre chromatique s'est considérablement étendu.

À la même époque, une œuvre graphique abondante, dessins et gravures, est souvent d'inspiration sadique: scènes de massacre, de viol, sacrifices, crucifixions, équarrissages, couvrant parfois toute la feuille, à la manière de Pollaiuolo et de son *Combat d'hommes nus*.

Les années quarante, avec *La Pythie*, le *Paysage iroquois*, *Germi-nation*, intériorisent le surréalisme. Masson pratique maintenant une stylisation proche de l'abstraction. Les échos du chaos se sont assourdis. D'un fond très sombre, que dominent les noirs et les bleus, se détachent des rouges incandescents, des jaunes coruscants. Masson vit alors dans le Connecticut. Son imagination syncrétique, la lecture de *Walden*, de Thoreau, l'y mettent en rapport avec les civilisations indiennes disparues, dont les motifs «surgissent brusquement» dans sa peinture.

Après la guerre, les formes divergent à nouveau. L'abstraction, la monochromie ou presque, la préciosité orientale de *Ciel*, 1957, confirment une affinité avec Miró. Cette préciosité s'observe aussi dans les collages de plumes, tandis que *Traité du désespoir II*, 1961, fouetté de rouges, de noirs et de blancs, a la vigueur de l'*action painting*.

Une série de tableaux est réalisée avec des sables colorés qui tracent des arabesques ou, pour mieux dire, des lignes en coup de fouet, évoquant le *dripping* de Pollock, à ceci près que le sable, fixé comme sur du papier de verre, donne une impression inverse de celle du liquide dégoulinant.

Dès 1944, dans l'œuvre graphique, le trait cursif épaissit l'encre de Chine; il devient coup de pinceau, dénote en Masson l'un des nombreux artistes touchés par la phase gestuelle du japonisme. De manière générale, d'ailleurs, après les années trente, essentiellement méditerranéennes, après les années quarante, indiennes d'Amérique, l'après-guerre témoigne d'une curiosité croissante pour l'Extrême-Orient, soit gestuel, soit contemplatif.

Les contradictions ne sont pas seulement formelles. Selon Leiris, Masson «peint pour penser». Tout en assurant qu'en Amérique il fréquenta la nature, très peu les artistes «et encore moins les intellectuels», Masson ajoute, non sans coquetterie, que «personne mieux que les Américains n'a senti ma peinture, à part les Européens Lacan, Bataille, Sartre, Malraux, Heidegger, Leiris et quelques autres». Il est vrai que (sauf, à mon sens, dans des œuvres comme le pataud *Pianotaure*) Masson a su éviter les pièges de la peinture littéraire ou philosophique. Ses dessins érotiques n'ont rien de commun avec les puérides illustrations d'un Félicien Rops. Il n'est pas non plus tombé dans la niaiserie du Picasso engagé commémorant Staline à la une des *Lettres Françaises*. Mais n'est-ce pas au prix d'une autre ambiguïté? En 1936, lorsque Masson et Bataille (l'intellectuel dont le peintre est alors le plus proche) exaltent la pensée libératrice de Nietzsche et de Sade, lorsqu'ils fondent la revue *Acéphale*, dont Masson dessine l'emblème et qui revendique pour modèle cet Homme sans tête, échappé au «baigne de la raison» (Leiris), comment distinguer entre cet irrationalisme-là et celui qui triomphait en même temps du côté de Nuremberg? La liberté de Sade, est-ce celle de la victime ou du bourreau?

L'exil des Européens contribua à la naissance de l'expressionnisme abstrait; inversement, le séjour en Amérique permit à Masson d'«en finir avec les monstres anciens – et avec la mythologie grecque»¹.

1. Cet article a été écrit à l'occasion d'une exposition tenue au Musée des Beaux-Arts de Nîmes, de juillet à octobre 1985.

Jean-Loup BOURGET



5. André MASSON
Le Fermier de Freluc, 1940.
Aquarelle et encre sur papier.