



ateliers

volume 5 numéro 4

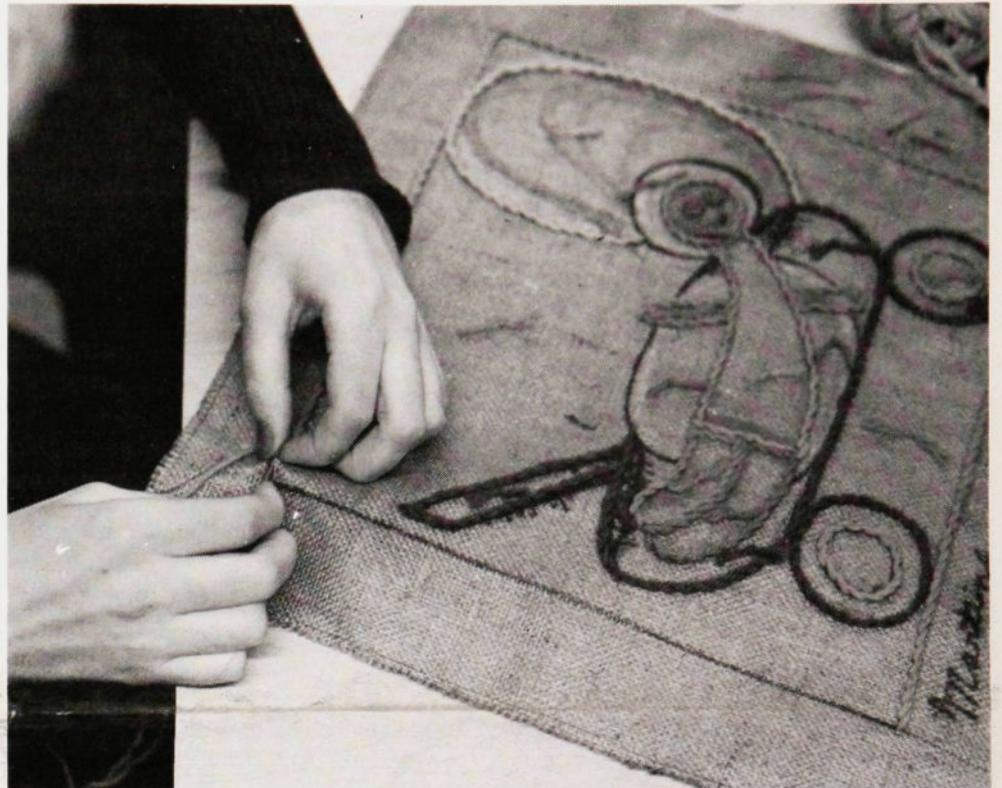
6 janvier 1977 – 13 mars 1977

25 cents

Parmi les formes d'art populaire ou d'art sauvage, brut ou spontané, qui parviennent aux cimaises des musées, particulièrement des musées d'art contemporain, il y en a peu qui aient l'originalité triomphante des tapisseries produites par les artisans du Fil d'Ariane. Si ces oeuvres collectives nous frappent par les qualités décoratives qui émanent de leur matière et de leur imagerie réciproquement structurées, elles nous signifient surtout leur profonde appartenance et nous impressionnent par le fort sentiment d'authenticité qui se dégage de leur expression.

Destinées par leurs dimensions à des endroits publics, les tapisseries du Fil d'Ariane répondent d'une façon inattendue aux exigences d'un design contemporain soucieux de liens traditionnels qui véhiculeraient des besoins, des désirs et des valeurs spécifiques au milieu. Besoin de notre société d'animer les murs de ses édifices modernes par des murales dynamiques capables de pallier à la platitude muette de surfaces architecturales sèchement utilitaires. Désir nordique de chaleur traduit dans la laine, matière animale, vitale et protectrice faisant écran aux hivers rigoureux, portant de surcroît dans ses points brodés les traces de gestes humains patiemment faits et refaits. Finalement, mais non le moins important, valeur d'une imagerie porteuse de mythes qui dans ce cas nous propose des thèmes d'environnement comme "La Ville", "Les Olympiques", "La Forêt" etc, par la voie de symboles figuratifs schématisés étrangement cousins de l'art amérindien et de l'art enfantin.

Dans la comparaison qu'on peut faire de ces tapisseries avec d'autres formes d'art primitif, il faut surtout s'approcher des processus mentaux et des modes de représentation de l'art enfantin pour mieux en comprendre les images. Comme l'enfant, les artisans du Fil d'Ariane utilisent l'expression artistique comme symbole direct de leur relation au monde en se référant à une réalité qu'ils ont intériorisée plutôt qu'à une réalité extérieure qu'ils observeraient dans ses appa-



Le Fil d'Ariane

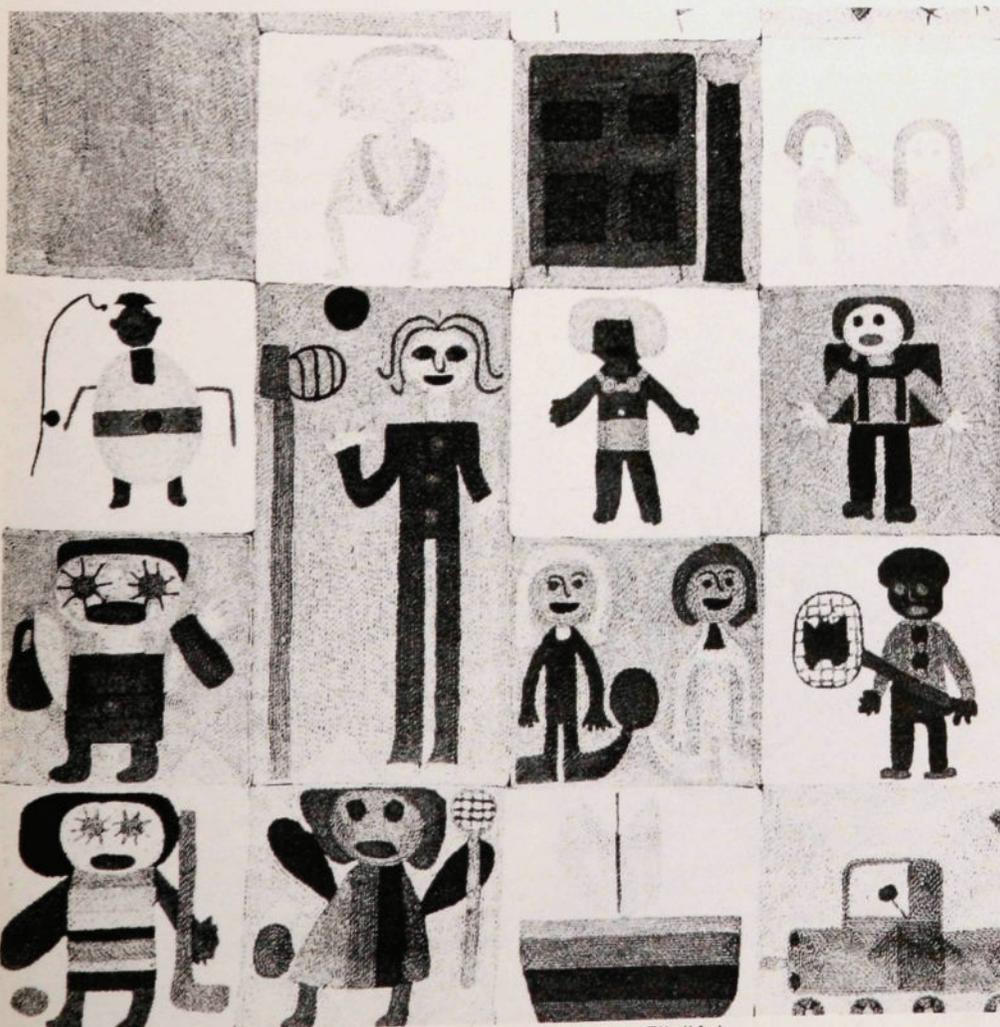
rences. Leur point d'évolution graphique ne dépasse pas ce que Viktor Lowenfeld nommait le stade schématique. Les formes sont plutôt géométriques, frontales, et la plupart du temps juxtaposées les unes aux autres dans un espace réfractaire à la troisième dimension. Comme l'enfant, les artisans expriment à maintes occasions leurs connaissances d'un objet par des représentations en transparence et en rabattement. Dans le premier, ils désignent à la fois l'intérieur et l'extérieur des choses, alors que dans le second ils font voir, comme en ouvrant une boîte, les parties hors de vue, soit les côtés, le dessus, le dessous ou l'arrière des objets. Quant à la couleur, elle est largement affective, vitale, sans tendance naturaliste, bien qu'on la trouve souvent associée à un concept de la chose représentée. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que nous reconnaissons dans leurs oeuvres des qualités plastiques d'organisation picturale qui nous semblent primordiales à tout art vivant. De même, il apparaît que le but du travail au Fil d'Ariane n'a jamais été de créer des objets prestigieux en soi mais surtout des objets dont la production amène à leur totale réalisation personnelle et sociale de jeunes adultes dont le potentiel quoique intellectuellement limité possède de grandes qualités expressives.

Ces moyens de représenter l'espace, quoique subjectifs, ne sont nullement fortuits. Leur universalité laisse entendre qu'ils sont la manifestation de ce que Chomsky en l'appliquant à la formation du langage appelle les schèmes innés de l'esprit créateur, relié à cette matière de l'inconscient collectif d'où Jung a tiré sa théorie des archétypes.

Cette imagerie, ces tapisseries brodées qui puisent au dehors et projettent de l'intérieur leurs symboles, intègrent la profondeur et la surface, la raison et l'émotion, l'individu et la société. En nous offrant l'envers et l'endroit du monde, elles nous donnent aussi une preuve des pouvoirs d'une orientation qui mise sur la capacité de créer de tous les membres de la société.

Michèle Drouin

(L'exposition se tient du 6 janvier au 23 janvier 1977, dans le studio du Musée).



Tapisseries assemblées par broderie et réalisées à l'atelier Le Fil d'Ariane

Gravures allemandes

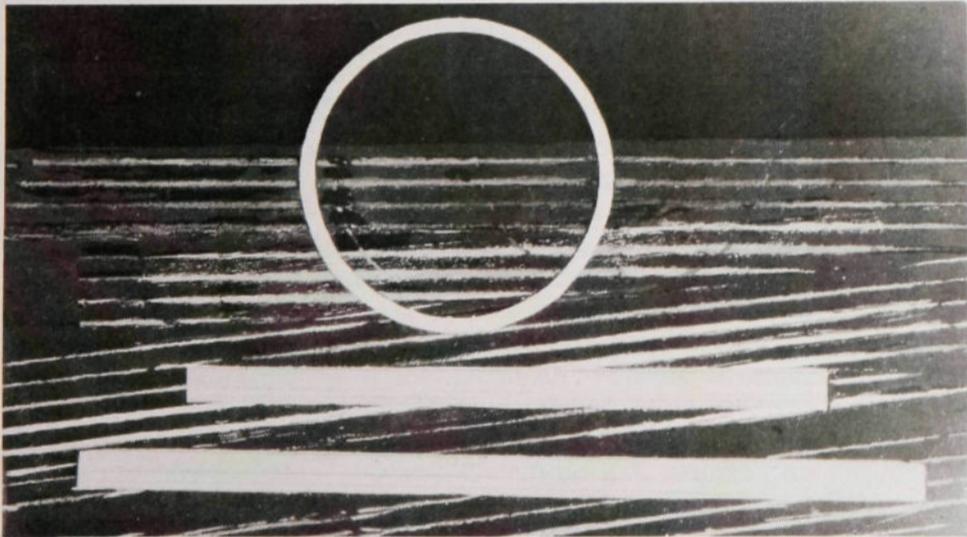
Il est très excitant de voir la rapidité avec laquelle les courants changent sans que pourtant l'artiste perde ses particularités individuelles ou sa personnalité artistique. Depuis 1960 environ, une profonde métamorphose s'est opérée dans la vie artistique européenne, sous l'influence du pop art américain, celui-ci a remporté une victoire rapide et presque totale sur l'art abstrait tardif des années 50. Nous ne retracerons pas en détail la façon dont ce bouleversement se reflète dans l'art allemand. Quelques-unes des tendances correspondant à ce nouveau tournant stylistique peuvent être observées de façon suggestive chez les artistes allemands. L'assimilation de ces nouvelles impulsions n'a pas conduit à la pâle imitation mais à la création de choses nouvelles. Les estampes d'Antes, très discutées en leur temps, en sont la preuve tangible, de même que celles de Brüning qui se confrontent au monde actuel de la circulation, tentant ainsi de saisir sur le plan artistique un problème souvent traité par ailleurs. Les gravures de Wunderlich, de Janssen, de Kalinowski, ainsi que le monde étrangement glacé des objets de Klapheck seront facilement compris par notre temps, de même que celles d'Oppermann, si proches du Pop art. Bernard Schultze appartient à une transition entre l'art abstrait et le surréalisme, il nous offre un nouveau rapport à l'objet où les allusions se fondent et passent l'une dans l'autre. Nele montre des fragments objectifs de l'élément abstrait

eux-mêmes, dans les années 60, comme étant d'abord l'antinomie de l'art abstrait précédent.

Dans des gravures importantes, Mataré avait déjà tenté, et réussi à sa manière, de maintenir l'élément objectif dans l'abstraction, de la même façon que, de nos jours, les artistes ne peuvent pas renoncer à l'abstraction dans l'élément objectif. Le jeu classique de Max Ernst avec la réalité n'a pas perdu de son importance. Les vigoureux bois gravés de Grieshaber sont la manifestation rude et simple d'un artiste indépendant et dynamique qui maintient son caractère propre entre l'expressionnisme et le pop art.

Les gravures pleines d'esprit de Sonderborg, de Trökes et de Wind, montrent la richesse de l'art abstrait qui joue en folâtrant avec des fragments de la réalité; elles réunissent ainsi de fascinantes découvertes et donnent des destinations précises à ces éléments du monde objectif. Pour leur part, les estampes abstraites de Hartung et de Kricke, de Trier et de Schumacher revendiquent de nouveau un intérêt particulier grâce à la belle agitation de leur vie graphique.

Des noms comme ceux de Arp, Baumeister, Nay et Meistermann, dont la place est assurée depuis longtemps dans l'art allemand, peuvent être de nouveau interrogés avec fruit, sur leur façon de comprendre le monde, dans la perspective des nouveaux mouvements. On peut lire aussi dans les gravures de Granzer



Marx Ernst
sérigraphie 30/50 38cm x 50cm

et réel à la fois, d'un puissant effet. Les estampes de Bubenick, Hajek et de Uecker témoignent que les chemins les plus divers peuvent être suivis entre le Pop art et les nouvelles tendances.

Autant le Pop art a fait comprendre à ses adeptes un nouveau rapport avec la réalité, autant il est, néanmoins, la conséquence et la postérité de l'art abstrait; une part importante de la signification du néo-réalisme consiste dans la réflexion continuée, dans l'abstraction de la réalité.

C'est pourquoi, les oeuvres qui appartiennent encore au style abstrait tardif peuvent être de nouveau considérées à présent, au début des années 70, comme le préalable nécessaire de ces courants qui se concevaient

et de quelques autres, que l'art abstrait et le pop art sont logiquement liés et qu'on ne pourrait pas les séparer sans dommage en tant que témoins du milieu du XXe siècle.

Le monde est cohérent, chaque chose se construit à partir d'une autre, chaque artiste découvre quelque chose de nouveau et participe à l'évolution continue de l'art. Un nombre imposant d'oeuvres importantes est venu s'y ajouter récemment. Dick et Fruhrunk, Gaul, Hangen et Hartmann, Nagel, Sorge, Winner et d'autres, mettent en lumière les aspirations de ces toutes dernières années; ils enrichissent l'image de l'art d'aujourd'hui qui commence à se détacher du pop art. Dans quelques gravures on constate même un

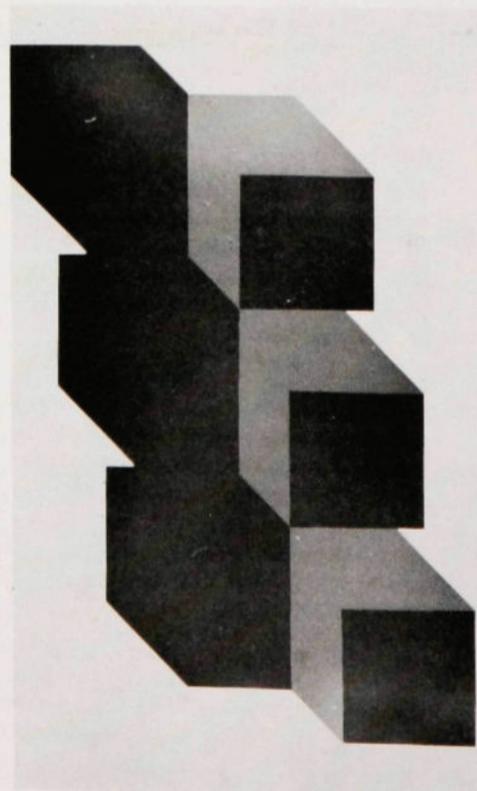


Emil Schumacher
eau-forte 49/50 82cm x 62cm

d'aujourd'hui

retour à l'époque de l'expressionnisme et du dadaïsme et à leurs formes d'abstraction, ainsi d'ailleurs qu'à l'époque de la nouvelle objectivité qui les a suivis. Mais cela ne doit pas être considéré comme un armistice ni comme un simple historicisme que le XXe siècle perpétuerait sur lui-même. Aussi engagé, aussi

d'avant-garde que soit un art, et ce à toutes les époques, il vient un moment où il lui est nécessaire de réfléchir sur les valeurs acquises et sur ce qui reste valable. Chose caractéristique de l'évolution des deux dernières décennies: la gravure qui, autrefois, s'en tenait à des formats modestes, tend de plus en plus aux grandes estampes; celles-ci exigent, comme les peintures, d'être accrochées au mur et non plus de remplir les cartons des amateurs pour n'être contemplées qu'à l'occasion. Cette nouvelle tendance à l'efficacité publique qui se manifeste ici, est renforcée par la polychromie très diversifiée qui constitue, elle aussi, une nouveauté par rapport à la gravure d'autrefois. Dans un monde où les connaissances, dans tous les domaines, se propagent à toute vitesse, l'une des aspirations de l'artiste, ou la plus importante, ne peut plus consister à avoir la patience d'accomplir une oeuvre unique, achevée en soi, au bout de longues années d'efforts. Les artistes désirent rendre compte rapidement et clairement des nouvelles phases de leur compréhension du monde. C'est cela précisément, qui constitue la valeur capitale des gravures de ces dernières années.



Joachim Albrecht
sérigraphie 3/100 56cm x 44.5cm

Kunsthistorisches Institut
der Universität Köln

Bruce Parsons

En regardant la production du jeune artiste Bruce Parsons s'articuler, on est partagé entre deux idées fondamentales. D'une part Parsons a fourni au cours des récentes années, une mure réflexion sur la peinture et a su recréer un langage plastique hautement personnalisé dans ses toiles faites de "gripflex" sur vinyle. Ces toiles froissées revêtent l'apparence d'objets stratifiés où des filons de couleurs (rubans) viennent accentuer la topographie unique à chacune d'elles. D'autre part Parsons s'est associé à l'école de l'art dit sociologique.

"Art sociologique: une pratique artistique qui tend à mettre l'art en question, d'une part en le référant à son contexte idéologique, socio-économique et politique, d'autre part en attirant l'attention sur ses canaux de communication (ou non-communication), sur ces circuits de diffusion (ou occultation), sur leur éventuelle perturbation et subversion."

(Bernard Teyssède, *L'art sociologique*, Opus, avril 1975)

Parsons s'intéresse aux façons de vivre de la société actuelle et à ses contingences socio-économiques. Ses séries de photographies représentent de véritables strates du développement de micro-sociétés, on s'attachera tantôt à un quartier urbain vu à vol d'avion, ou encore à chacune des humbles maisons d'un quartier modeste, ou tantôt on relatara une expérience vécue à travers une série de clichés.

Tour à tour Parsons s'attarde au thème et à la forme. Si la pyramide fascine l'ancien étudiant en génie qu'il fut, il y retrouve aussi des éléments plastiques qu'il transpose dans une série d'objets quelconques choisis aléatoirement. C'est ainsi que la pyramide d'oranges de l'artiste a vu le jour.

L'œuvre de Parsons est empreinte de l'idée du temps inévitablement présente dans tous les modes d'expression qu'il emprunte. Ce thème oscille entre une pérennité évidente dans les toiles et l'éphémérité paradoxale des objets en trois dimensions qui confondent objets réels et objets transposés du réel. Parsons offre donc une expérience fascinante au spectateur alors qu'à travers une multitude de formes d'expression les données du langage plastique sont confrontées à des thèmes qui révèlent une grande conscience historique.

Les "indicateurs" rédigés par l'artiste sont de nature à nous éveiller à son type de sensibilité: nous en publions ici des extraits.

Un jour, à peine adulte, après son voyage en quête des secrets des contrées de l'esprit en Egypte, après ses voyages avec le chameau Pepsi-Cola, l'hirondelle partit pour une nouvelle aventure. En planant doucement dans le vent, loin au-dessus de la terre, l'hirondelle vit quelque chose commencer à prendre forme dans les nuages. Une minute plus tôt, son oeil perçant scrutait les traces sur la terre. Maintenant, il voyait l'image d'un féroce dragon tigré et tacheté.

L'hirondelle était déjà familière avec cette manière de voir, car elle avait appris à prêter attention aux choses situées au-delà du domaine purement physique et visuel.

Elle continuait à voler quand soudain elle vit son ombre prendre la forme d'une tête de cobra. L'ombre se balançait doucement de-ci de-là, sur cette étrange terre de fleurs, de jardins et de rivières. Le cobra se présenta comme le dieu de l'énergie cosmique des Indes, et lui offrit de lui révéler tous les mystères de cette contrée; si l'hirondelle voulait bien rester assez longtemps pour écouter le son, le rythme de sa voix qui était douce, et prenante comme l'odeur des fleurs ou le son incessant des chutes d'eau. Elle remercia le cobra, répétant que son voyage la menait au-delà des pays des hommes. Les images du dragon et du cobra rappelèrent à l'oiseau les peintures de bisons courant sur les murs des grottes de Lascaux. Le sens de ces images venait de la réalité, mais c'est dans l'imagination qu'il vivait.

Du haut des airs, l'homme était trop petit pour qu'on puisse le voir, mais ses efforts pour dépasser les limites trop astreignantes de sa condition de piéton, on pouvait les voir dans les traces qu'il laissait à la surface de la terre. C'était bien étrange, l'homme continuait d'admirer ses pieds, malgré leurs limites. Tout en se perdant dans ses pensées sur les traces laissées par les hommes, l'hirondelle glissa vers la mer. Dans l'espace marin, elle ne pouvait trouver aucune des marques familières qui la guidaient. C'était un espace sans repères. Surgi de nulle part, un grand aileron noir coupa la surface de cette vaste étendue. Après un coup d'oeil, l'hirondelle décida d'atterrir et de se reposer. Elle avait atterri sur la nageoire dorsale d'un épaulard noir, et ils voyagèrent longtemps ainsi, chacun perdu dans ses pensées.

L'hirondelle parla à l'épaulard de tous les événements, de toutes les choses qu'elle avait vues pendant son voyage. C'étaient des histoires de portes, de pieds, de stades, de blocs de granit, de pyramides, à l'intérieur et à l'extérieur, et des lieux fermés de l'esprit. Tout cela semblait très étrange à l'épaulard car la vie quotidienne dans les profondeurs de l'océan ne dépendait d'aucune manière de ces choses.

Voici l'histoire que l'hirondelle raconta à l'épaulard, en réponse à ses questions sur le monde des hommes. C'est aussi l'histoire de la jeunesse et de la maturité, de ce qui est mûr et de ce qui est crû, des relations entre la terre et le ciel, des portes des stades, des pyramides et des mystères de l'imagination. Il s'agit du regard. C'est une histoire d'amour à propos de l'action et de l'existence qui arriva il y a longtemps, quand un épaulard et une hirondelle essayèrent de regarder le monde, l'un par les yeux de l'autre.

L'histoire de l'hirondelle: quand l'hirondelle vivait ses premières années, elle se rendit compte qu'elle avait une énergie intérieure si forte que quand elle était assise, très tranquille, tout son corps en vibrail. Elle pouvait se servir de cette éner-

gie en laissant son imagination s'envoler, tout en restant assise dans l'obscurité de la grange. A un certain moment, à peine adulte, elle commença à insister sur l'idée des portes, parce que celles-ci se tenaient entre ce qui est au dehors, et ce qui est en dedans. Elle devint curieuse de savoir ce qu'il en était de toutes les autres pièces cachées qui doivent exister. Un jour elle laissa sa grange familière et partit pour son premier voyage.

L'hirondelle raconta à l'épaulard que le monde s'ouvrit à elle pendant qu'elle apprenait à maîtriser son énergie en planant d'un mouvement plus large.

La curiosité de l'oiseau à propos de l'homme s'intensifia encore, quand il découvrit une grande rivière sur les rives de laquelle des hommes avaient fait des montagnes avec des pierres cubiques. A première vue, elles ressemblaient à des escaliers, à des choses faites pour atteindre le ciel. Ces gens s'occupaient beaucoup de la taille, du transport et de l'emplacement de ces choses géantes en pierre. C'était comme ce comportement compulsif qui les poussait à faire des pistes ovales, et l'oiseau espérait qu'il trouverait les réponses à cette surprenante activité. Une génération après l'autre, contribuait à empiler des millions de blocs de pierre.

Il y avait là un pouvoir magique, que l'oiseau ne pouvait voir, mais évidemment cette activité apportait quelque chose à l'esprit de ces hommes. L'oiseau pensa que ces pierres devaient avoir le pouvoir d'ouvrir d'autres mondes, de la même manière que les portes le faisaient. Peut-être étaient-elles les portes d'un monde intérieur? Une petite ouverture dans la plus grande des pyramides excita sa curiosité. En suivant le tunnel jusqu'au centre de la pyramide on avait l'impression de traverser le corps d'un long serpent. Tout à fait au bout il y avait une pièce vide, sans lumière ni son, ni marque d'aucune sorte sur les murs.

L'hirondelle passa la journée suivante à planer au-dessus des pyramides, revoyant en esprit tous les événements de la



Dendera, 1975 griplflex sur vinyle 101cm x 155cm

nuit précédente, dans la chambre intérieure. C'est alors que les étranges bêtes du désert attirèrent son attention. Les hommes les appelaient des chameaux, et ils leurs portaient presque la même attention respectueuse qu'ils portaient aux pierres. Les Bédouins dévouaient presque toute leur vie à ces bêtes, voyageant avec elles vers des endroits lointains à travers les grands espaces désertiques. C'est la manière dont ces animaux se tenaient autour de la base des pyramides comme si elles écoutaient les rochers, qui intrigua le plus l'hirondelle. Ainsi elle prit la décision de rencontrer un de ces animaux, pour lui demander ce qu'il écoutait en contemplant les pyramides, ou en traversant les silences du désert.

Quand l'hirondelle rencontra le chameau Pepsi-Cola, les deux se reconnurent immédiatement comme compagnons, sans qu'il fut nécessaire d'en parler. Ils s'intéressaient tous les deux à scruter ce qui était caché à la vue ou à l'ouïe. Les grains de sable et les petites pierres étaient, comme les pierres de la pyramide, au-delà de quoi que ce soit que l'on put compter ou nommer. C'était cette absence d'étiquette sur des choses uniques, qui amena l'hirondelle à considérer la présence du temps. C'était le temps passé entre les choses qui comptait, ou le temps qu'ils passaient ensemble en silence. Cette sensation s'intensifiait, comme ils voyageaient jour après jour sans voir aucun changement appréciable dans le paysage.

Dans le désert, l'oiseau avait découvert une nouvelle manière de voyager, une sorte de tapis volant d'où toutes choses pouvaient être examinées dans leurs ambiguïtés, de plusieurs points de vue.

C'est seulement par cette prise de conscience simultanée de l'expérience que l'hirondelle pouvait comprendre tout ce qui pouvait être contenu dans un pouce carré de peau dans un millier de milles de dunes de sables du désert, ou dans les deux million trois cent mille blocs de pierre que contient la pyramide.

Un jour, l'hirondelle et Pepsi-Cola entendirent une centaine de chameaux dans une cour, discuter de la signification des signes, des images et des marques utilisées dans les anciens hiéroglyphes.

Un chameau chinois, vieux sage et conférencier invité, dit que l'on pouvait en trouver le sens dans la cartouche ovale égyptien, qui contenait les caractères représentant le nom d'un souverain. Ceux-ci étaient sculptés en bas-relief sur de petites pierres appelées scarabées. Ces cartouches avaient trois catégories de sens. C'était avant tout des pictogrammes concernant la ressemblance visuelle ou l'identification. Deuxièmement plusieurs images, une fois placées ensemble, introduisaient l'élément temporel et les relations entre plusieurs catégories. Troisièmement on pouvait comprendre ces images par leurs sons ou en donnant un souffle à cet acte; le son lui-même ayant un pouvoir symbolique que l'on pouvait expérimenter de façon abstraite.

Cette combinaison de l'image et du son liés pour faire un langage, donnaient aux Egyptiens non seulement la capacité de nommer, mais aussi la possibilité de rendre compte de plusieurs catégories et des ambiguïtés du temps. Le chameau donna comme exemple, comment l'on pouvait considérer l'action des choses tout en les nommant. Son exemple était celui d'un empereur qui catégorisait les animaux comme suit:

- o ceux qui appartiennent à l'empereur
- o embaumés
- o apprivoisés
- o cochons de lait
- o sirènes
- o fabuleux
- o chiens errants
- o frénétiques
- o innombrables
- o dessinés avec un pinceau en poils de chameau

- o ceux qui viennent juste de briser la cruche à eau
- o ceux qui de très loin ressemblent à des mouches.

Plusieurs des liens étaient déjà faits, ceux qui affectaient la vie de l'hirondelle, sans même qu'elle le sache. Pour fonctionner effectivement, sans savoir ce qu'il y avait derrière toutes les portes, l'hirondelle en vint à réaliser que les portes devaient s'ouvrir d'elles-mêmes, et si vous attendiez sans but précis, et que vous posiez des questions de la bonne manière sans intention préconçue les réponses viendraient de chaque porte dans leur forme propre. Une porte révéla ses secrets dans les sons du bourdonnement des abeilles, un autre dans les pleurs des femmes, un autre dans les cris de guerre que l'on entend sur les champs de bataille, un autre dans le caquetement des oiseaux aquatiques. Ces voix étaient comme des échelles sur lesquelles on pouvait se tenir pour passer d'un monde à l'autre.

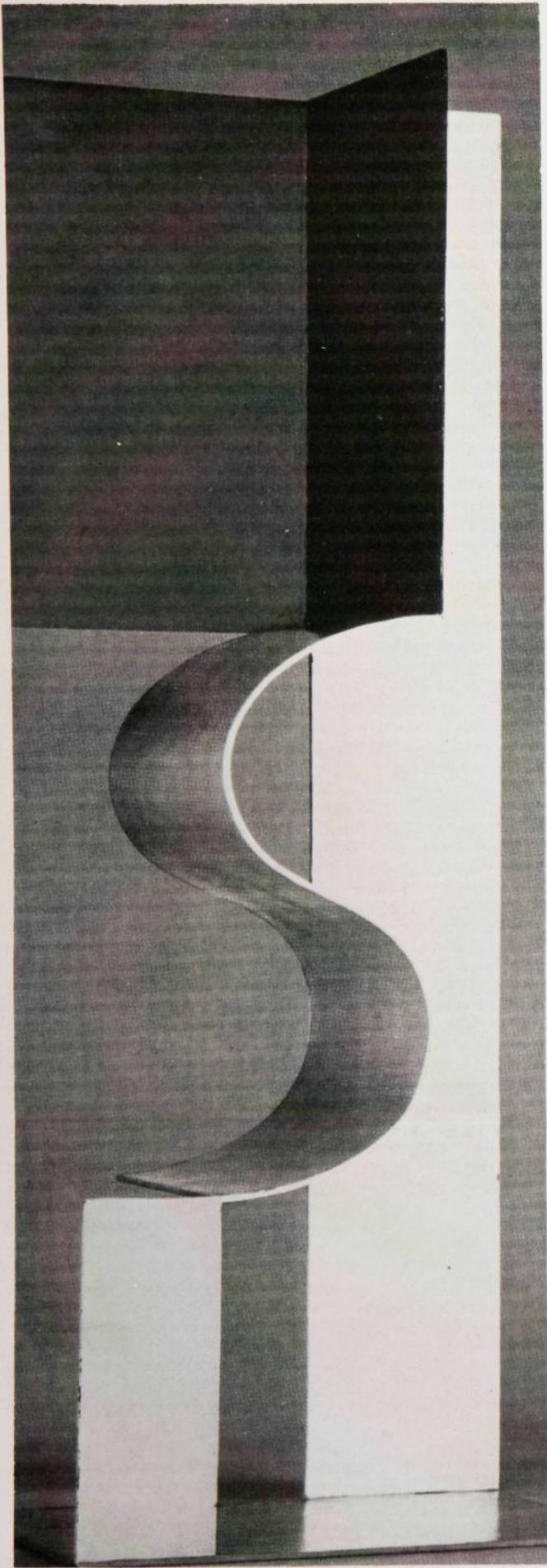
La vérité des choses imaginées, c'est que la chose réelle, est bien celle que l'on imagine; l'histoire montée de toutes pièces est le modèle du monde. Désormais le mystère des blocs de granit était éclairci. Il y avait un sens symbolique, dans le fait de tailler et de placer des pierres en un certain ordre. Leur sens était celui de parcelles de puissance, la puissance de l'imaginaire. Elles n'étaient plus simplement des objets, mais recevaient et créaient cette puissance. Le sens de la pyramide était donc celui d'une métaphore. Pendant des milliers d'années ces hommes, sous des cieus étoilés, avaient appris à dénouer les liens du temps et à voyager dans les lieux de l'esprit.

Ainsi finit cette histoire de traces, de pieds d'hommes, et des régions inhabitées de l'esprit, telle que la raconte l'hirondelle.

Bruce PARSONS

(Traduction: Alain Parent)

(L'exposition se tient du 16 janvier au 13 février 1977)



Katarzyna Kobro
Composition spatiale 6, 1931
acier peint (64cm x 25cm x 15cm)

La fin de la première guerre mondiale rendit à la Pologne son indépendance d'état souverain. Le pays tout entier étant plongé dans un tel climat d'enthousiasme et d'optimisme, il était naturel pour les jeunes artistes de croire à l'avènement d'une ère nouvelle pour l'art. C'est dans cet esprit que furent jetés les fondements du premier mouvement artistique de l'entre-deux-guerres, mouvement qui, n'ayant plus à craindre l'asservissement, s'orientait vers l'avenir et le modernisme, tout en continuant de s'appuyer sur le passé. Le nom qu'il se donna fut celui de "formisme". Les artistes formistes se plaisaient à évoquer le cubisme, tout en glissant une note expressionniste dans des déclarations rappelant celles de J. Metzinger. Ils étaient également à la recherche d'une tradition propre à leur pays et accueillirent avec ferveur les poèmes de trouvère romantique Adam Mickiewicz, bien qu'ils aient été encore plus profondément convaincus de pouvoir trouver l'essence d'un style polonais authentique dans la simplicité de l'art populaire. Ils voyaient la révolte sur le plan artistique comme une expérience dans le domaine de la forme; la révolution artistique ne constituait en aucune façon une révolution sociale. Les problèmes sociaux étaient plutôt conçus comme des problèmes nationaux, et c'était pour la nation que l'on cherchait un renouveau, à l'aide des ressources de la tradition et de la forme du style populaire.

Les slogans dynamiques et iconoclastes des poètes futuristes firent une irruption violente dans le domaine paisible de la recherche en art et brisèrent ainsi l'unité formiste. La critique de la bourgeoisie devint le nouveau thème de la communication sociale, tandis que la peinture céda la place à une liberté totale du geste et au spectaculaire du scandale.

Dans de telles circonstances, au moment où le constructivisme manifestait graduellement son existence, entre 1922 et 1923, il devait dépasser tant la conception formiste du tableau que l'idée futuriste d'une société donnant l'image d'une foule à la fois menaçante et terrifiante, mais aussi fascinante. Le constructivisme opposait le concept de construction à la notion de forme, en lui faisant embrasser le domaine tout entier des oeuvres d'art et de la réalité sociale. "Pour les formistes", écrivait Z. Pronaszko, "la figure, ou forme naturelle, est contingente, accidentelle, puisque issue de la nature: elle dépend des circonstances et du milieu, tandis que la forme, abstraite, est constante, car issue de la création". Des figures chaotiques de la nature naît une forme bien ordonnée, qui nous dicte des modèles dans l'élaboration des styles: la forme doit s'entendre au sens d'un canon, qui appréhende et apporte de l'ordre au monde, et de la régularité à l'oeuvre. Les formistes aussi bien que les constructivistes admettaient que l'art était principe d'ordre; mais là où les premiers estimaient que cet ordre s'exprimait dans le style comme étant un attribut immuable de la durée, les seconds le voyaient révélé par la structure organique comme l'expression d'un fonctionnement. Le style devait recevoir la marque de la forme; un organisme avait sa construction. On peut lire, dans un manifeste du groupe Blok, que "Le constructivisme ne cherche pas à créer un style qui soit un modèle établi, immuable et fondé sur des formes imaginées, admises une fois pour toutes; au contraire, il aborde le problème de la construction comme un phénomène qui peut et doit subir des changements et des perfectionnements constants..."

La forme formiste s'obtenait par "concentration, appréhension, synthèse". La construction constructiviste s'attachait au "tout" en passant par les rapports inhérents à ce dernier. Soulignons-le: la forme était une synthèse, la construction était un tout. La forme appréhende "l'essence des choses et des phénomènes"; la construction saisit la structure et ses lois.

D'après Szczuka, qui suivait la logique de Tatline, nous ne pouvons pas définir un objet en termes de style, car après avoir été travaillé, il en arrive à être un tout fini et, par là, identique au produit. Dès lors, la seule façon de l'appréhender est par sa définition en termes d'utilité et d'usage. Pour Strzeminski, si un tableau veut être fidèle à ses lois, il doit atteindre son unité en éliminant la distinction entre dessin et champ. Un tout plastique n'est pas constitué de formes se détachant sur un arrière-plan, mais d'un plan unifié de la toile. La perception des éléments est différente de la perception du tout.

La forme formiste demeura à l'écart de la société, à laquelle elle présentait une simple occasion de contempler. La vision futuriste, elle, se servait de l'image d'une masse ou d'une foule en colère et menaçante comme d'une arme dans son programme anti-bourgeois. En revanche, l'idée constructiviste de bâtir ou construire reconnaissait comme condition de réconciliation la fusion avec la société et la réalisation d'une unité interne. Au cours de la première année d'élaboration du constructivisme polonais, Peiper écrivait: "L'organique, concept que nous associons généralement à la physiologie sociale, va devenir la source d'inspiration de la construction artistique. L'oeuvre d'art aura une organisation sociale. L'oeuvre d'art va devenir la société". Quelques années plus tard, vers la fin de la période constructiviste, Strzeminski apporta une définition moins ambiguë du nouveau programme, dans sa discussion avec Chwistek, où il dit: "La recherche d'une organisation uniforme constitue la motivation la plus profonde et la plus universelle de notre époque. Elle forme la base sociale de l'unisme". C'est uniquement en se plaçant dans un tel contexte que l'on arrive à comprendre l'attitude des constructivistes, à qui il ne suffisait pas que "le formisme se soit essentiellement fondé sur une critique de la rela-

Constructivistes

tion entre forme et contenu et ait accordé une primauté absolue à la forme". Pour les constructivistes, une telle alternative ne se posait même pas: le concept de construction en tant qu'unité intégrait aussi bien les problèmes de forme que ceux de contenu. Selon Strazewski, "la forme et les contenus constituent un tout organique et indissoluble, puisque ce sont les deux faces d'une seule et même chose". Le constructivisme voyait une uniformité de construction non seulement dans une oeuvre d'art isolée, mais aussi dans les plans intégrés de l'art et de la société. De même que la forme et le contenu, l'art et la société forment "un tout organique et indissoluble". On peut difficilement parler d'une simple évolution à propos du passage du formisme au futurisme, et de ce dernier au constructivisme. Comme on le constate, les différences ne sont pas uniquement terminologiques. Chacune de ces positions reposait sur des faits sociaux distincts, lesquels donnaient lieu à des idées différentes sur l'être et sur les façons de le connaître. Les différences tenaient à des perspectives fondamentales.

Examinons la structure d'une oeuvre constructiviste. La première strate était formée des moyens ou éléments appliqués à l'art; au second niveau se trouvaient les rapports entre ces moyens ou éléments. La première strate englobait donc matériaux et figures; bien qu'il fut beaucoup question de matériaux

nouveaux, en réalité l'éventail en était assez restreint: fer, verre, ciment et tissus. Quant aux figures, la rigueur de Strzeminski ne touchait que la figure géométrique d'un tableau. On accordait plus d'importance à la qualité des matériaux. On insistait surtout sur leur durabilité et leur résistance, leur transparence, leur éclat, etc., et ensuite sur leur uniformité, mesurabilité, unification, précision, disponibilité. Une oeuvre d'art ne trouvait sa signification ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux niveaux, mais plutôt dans le mode de transition de l'un à l'autre, dans le processus permettant de rendre les moyens dépendants des relations fonctionnelles. Ce processus était fondé sur le principe de construction. Le concept de construction s'assimilait peut-être le plus à l'idée selon laquelle une directive cosmique abstraite trouverait son prolongement théorique dans les systèmes. La construction était le principe, tandis qu'un système était une tentative de réalisation. Le but final d'un système était de formuler un principe pour l'ensemble de l'oeuvre, ou son édification. L'édification concrétise un système dans une oeuvre d'art. Le processus artistique n'était pas une simple succession depuis la strate où les éléments apparaissent jusqu'au niveau où ils sont reliés entre eux, mais bien l'élaboration des moyens et de leurs relations d'interdépendance, d'une manière qui soit fonctionnelle quant à son édification; c'était le processus du construire compris comme concrétisation de la construction.

Sur le plan de l'oeuvre constructiviste individuelle, l'opposition ne se situait pas entre forme et contenu à titre d'aspects objectifs et subjectifs, mais entre la construction et l'édification comme deux perspectives également importantes, selon lesquelles la même réalité était perçue, puisqu'elle devait son identité au processus artistique du construire. De même sur le plan de la Weltanschauung, l'opposition entre un sujet créateur et l'univers avait disparu, mais il s'était créé une "unité" de culture conçue comme un ensemble d'entreprises productives, dont l'étape finale était d'établir l'unité constructive de l'art et de la société.

Une telle perspective théorique permet d'explicitier la signification de l'éditorial publié dans le second numéro de la revue du Blok: "Le Blok représente des gens qui forment un groupe de combat rallié sous la bannière de la construction absolue. Mais le groupe lui-même réunit diverses tendances dont les collaborateurs de notre revue sont les représentants". Les points de dissension qui séparaient les constructivistes n'étaient pas dus à des divergences mineures quant à l'idée de construction, mais à la diversité des systèmes menant à la création. Le principe était le même, mais les rationalisations en étaient différentes. On peut citer le système uniste de Strzeminski, le système des contrastes de Stazewski, le système des équivalences de Berlewi, les systèmes fonctionnels de Strzeminski, Kobro et Syrkus, le système utilitaire de Szczuka.

Etudions de plus près les deux systèmes les plus opposés pour en définir les traits et communs et divergents: le système uniste proposé par Strzeminski et le système utilitaire de Szczuka. A la base du système de Strzeminski se retrouvait le principe de la double unité d'un tableau, dont la définition négative consistait en l'élimination de l'illusion d'espace et de temps comme catégories non plastiques. Ce principe était dicté par une expérience à la fois visuelle et intellectuelle, permettant d'affirmer qu'il n'existe pas d'autre espace dans le tableau que celui qui le situe dans le monde, de la même façon que tous les autres objets; le seul espace d'un tableau est celui qui l'entoure. De même, il n'existe dans le tableau aucun temps autre que celui qui témoigne de sa durée, comme il en est pour toute autre chose. En soustrayant à une peinture toutes ses qualités d'imagination et de symbolisme, Strzeminski instituait la neutralité d'un tableau uniste. En faisant ressortir les conditions premières de l'existence, il arrivait à l'existence. Le système de l'unisme constituait une oeuvre d'art qui comportait en elle-même la formulation de sa propre théorie. A ce niveau de la structuration artistique, on peut définir une oeuvre uniste comme autothématique, centrée sur elle-même, formulant et incarnant ses propres lois. Cependant, l'oeuvre n'allait pas à l'encontre de la définition du tableau, mais s'attaquait à ses fonctions. D'autre part, en ramenant la peinture à son point d'origine, on faisait l'union de l'oeuvre d'art avec tous les autres ob-

jets. L'absolutisme puriste d'une telle oeuvre d'art conduisait effectivement à sa réification.

Dans la perspective de Szczuka, le point de départ était la négation de la fonction esthétique d'une expression artistique plutôt que de sa fonction symbolique. En remplaçant la beauté par l'utilité, l'art devenait un objet dans un sens proche de celui que lui donnait Strzeminski. Alors que Strzeminski s'attachait surtout au tableau, Szczuka insistait sur le matériau: le fond du différend opposant les deux artistes pouvait se réduire à des accusations mutuelles, sans justification d'ailleurs; à savoir, faire de "l'art pour l'art" et utiliser "le matériau pour le matériau". Non justifiées, ces accusations s'élevaient de par leur caractère méprisant; elles étaient d'autre part tout à fait fondées par rapport à la logique interne de la doctrine constructiviste telle qu'on l'appliquait aux problèmes puristes que se posait l'art du XXe siècle. En concentrant son attention sur le tableau, Strzeminski réussissait à appréhender son homogénéité par opposition à d'autres genres, expressions et objets artistiques. Le contraste des matériaux, ou de tableaux donnés, que préconisait Szczuka, permettait la mise en valeur de leurs qualités spécifiques dans leur propre contexte. Mais comme ces artistes refusaient tous deux d'inclure parmi les fonctions artistiques d'une oeuvre d'art celles de l'illusion plastique et de l'esthétique du beau, un objet d'art devenait interchangeable

avec n'importe quel objet et l'art se coupait donc de l'art et la matière, de la matière. Une tendance semblable se manifestait à un autre niveau: à celui de la structuration de la Weltanschauung. L'identification d'une oeuvre d'art à un objet ou, comme il l'a été dit ci-dessus, à un produit, correspond à la conception productiviste du processus artistique, en raison de l'attitude cognitive propre à ces deux artistes. Strzeminski envisageait le tableau comme le produit d'une activité artistique. Une oeuvre d'art, en sa qualité d'objet, dépendait de l'expérience visuelle et les résultats de cette expérience allaient l'orienter au cours de son processus d'élaboration. De ce fait, l'acte et l'objet de la cognition étaient une seule et même chose, un peu dans le sens de la doctrine néo-positiviste. Le but de cet acte de cognition était le processus au cours duquel il se réalisait; production s'identifiait à cognition, mais c'est la production qui fournissait les critères selon lesquels on justifiait la cognition. Sur le plan de la réalité sociale, le statut de l'artiste se modifiait en conséquence. Il était à présent producteur et exécutant; ce qu'il faisait ne différait en rien de ce que faisait un ouvrier ou un ingénieur dans le système de Ford que mentionne Strzeminski, ou du travail effectué dans des ateliers industriels, tel que l'entendait Szczuka. Les fonctions des écoles d'art changèrent aussi, comme le montrait le programme mis sur pied par Strzeminski à Koluszki; la définition du musée se trouva également modifiée (cf la collection d'art moderne de Lodz) puisqu'il devenait un lieu d'expérimentation plutôt que d'expérience affective. Ce concept cognitif reposait sur une idée bien précise de la réalité. Selon ces artistes, la réalité ne nous est pas donnée une fois pour toutes: elle est plutôt un processus continu et doit donc être soumise aux modifications que lui imposent des conditions et des problèmes nouveaux. La réalité est en conséquence une entité fonctionnelle. Les interrelations qu'on y retrouve entraînant des conséquences conjuguées de façon synergétique. L'individualisme constitue en soi un phénomène étranger à son époque; il exclut les relations qui fondent le progrès. Seul l'effort collectif a droit de cité. Le progrès est fonction des outils et systèmes les plus efficaces quant à sa réalisation. De tels systèmes doivent être à la fois économiques et rationnels; ou du moins, ils devraient permettre à l'artiste d'atteindre son but au moyen des manoeuvres les plus simples.

Une semblable vision du monde a pour principe fondamental la construction conçue et comme direction, et comme fonction. Elle caractérise ce qui est produit dans le monde (et ce, envisagé chaque fois comme le résultat de l'action de bâtir) et, à titre de norme de production, elle caractérise toute activité (l'action de construire) entreprise dans le monde. Une telle conception trouvait sa justification dans ses relations potentielles avec la société. Les artistes affirmaient que la production répondait aux exigences sociales, déterminait les processus sociaux, avait lieu dans un espace social. S'il est vrai que toute activité constructiviste doit avoir comme principe d'organisation l'action de construire, par ailleurs son caractère social se définit par une norme d'utilisation comme objectif social ultime de la production résultant du processus de construction. Le principe de construction, réunissant les divers niveaux d'une oeuvre et leur donnant un caractère fonctionnel, agit cette fois dans un contexte plus large: il s'agit de réunir produit et société et d'intégrer un aspect fonctionnel à leur relation.

Le concept d'une oeuvre comme activité et celui du processus de création comme représentation dynamique du monde découlaient nécessairement d'une certaine vision de l'avenir. L'un des éléments indissociables de la doctrine constructiviste était donc une utopie sociale. Le processus de productivité, de même que le produit en résultant, devenaient des mythes nouveaux, qui allaient se substituer au langage désormais dévalorisé des tableaux. L'horizon de l'avenir devait être défini par la conception de l'espace.

Le projet utopique le plus ambitieux de Strzeminski était la structuration de l'espace. Grâce à cette dernière, c'est-à-dire un agencement architectural de l'espace consistant en un réseau de rythmes plutôt que de bâtiments, "nous arriverons à établir un type d'art organisateur de la vie et de ses activités, s'opposant au concept de l'art comme luxe, placé au-dessus de la vie et fondé sur la réception passive d'impressions, guidé

polonais 1923–1936

par elles et en faisant l'objet de sa contemplation, écrivait l'artiste.

Selon la vision fantastique de Strzeminski, l'espace embrassait l'abstrait aussi bien que le concret. L'espace, à la profondeur définie mathématiquement, constituait parallèlement l'environnement où se situaient objets, êtres et sociétés, sur les plans physique, biologique et économique. Le géométrique et l'écologique y étaient reliés par une construction commune, fondée sur des rythmes déterminant les lois des structures individuelles et ordonnant l'espace. D'après Strzeminski, la tâche de l'artiste de l'avenir sera "l'organisation des rythmes de la vie", par opposition aux postulats avoués des architectes qui parlaient de l'organisation d'"activités ayant comme produits des bâtiments". Il était convaincu qu'il existait une différence primordiale entre une approche statique des activités et un concept dynamique de mouvement entre les diverses activités, les rythmes marquant les relations entre les activités. Dans cette perspective, la fonction d'un artiste pourrait se limiter à définir les relations entre les activités, plutôt qu'à les concevoir ou à les créer. De même, et c'est là chose remarquable, dans les "Compositions architectoniques" peintes jusque là, ou dans les sculpturales "Compositions spatiales", l'essentiel n'était pas les figures mais les rapports arithmétiques entre leurs dimensions et leurs qualités. Alors que le mouvement fu-

turiste se situait au-delà de la société et de l'espace, le mouvement constructiviste pouvait lui-même être défini comme rythme et, à ce titre, déterminer les relations spatiales et se situer au sein de la société. En dernière analyse, son essence résidait non dans le mouvement, mais dans le rythme. On espérait qu'appréhender la qualité propre aux rythmes et établir leur unité au moyen de réalisations artistiques fourniraient la base d'une organisation neuve, idéale, de l'oeuvre d'art et, par le fait même, de l'organisation spatiale des objets, des êtres et des sociétés. De cette façon, la réification d'une oeuvre d'art coïncidait en partie avec l'idéalisation spatiale du plan de la "vie quotidienne". La vision artistique s'intégrait à la vision de l'ordre futur qui régnerait dans le monde. La place de l'art dans la vie se définissait dans la déclaration suivante: "Il faudrait que l'art devienne organisation formelle du déroulement des phénomènes quotidiens de la vie". La démarcation des limites dans lesquelles la vie pouvait intervenir dans l'art se retrouve exprimée en ces termes: "l'art moderne, en s'axant sur les problèmes de forme, de construction, de précision, d'objectif, d'économie et d'organisation sublime les sentiments plus étroitement reliés à la production". Strzeminski affirmait qu'"En dépit de notre rupture apparente avec l'utilitarisme et de notre travail sur la forme pure — avec la quatrième dimension — dans ses applications, notre art devient plus prosaïque et utilitaire. L'art moderne, comme tout art vivant... précède son époque et ne se lasse pas des expériences conduisant vers le monument de la culture à venir. De là ses résultats, qui sont souvent incompréhensibles et apparemment nihilistes... Nous devons aller de l'avant, essayer sans relâche, recommencer depuis le début. Un tableau perd de sa valeur aussitôt achevé — car la vie ne s'arrête jamais, pas même un instant". Cependant, au cours des années trente, il se produisit un malaise croissant, le sentiment d'une utopie impossible à réaliser, chez les constructivistes polonais. Quelles en étaient les raisons? Szczuka tentait déjà, en 1927, de répondre à cette question, au moment où il écrivait: "Seul le nouveau système social nous permettra de nous servir de tous les moyens issus du progrès technologique, supprimés ou mal utilisés par ceux qui gouvernent le monde actuellement, et c'est ce système qui rendra possible l'apparition de nouvelles conditions pour cette activité humaine que nous appelons l'art". "Je sais — ajoutait Strzeminski, sceptique — et j'ai vu à maintes reprises qu'en dehors de Russie, où il (c'est-à-dire le communisme — A.T.) imprègne l'ambiance et l'atmosphère sociale (car il s'agit d'une réalité), dans tous les autres pays, il a un effet stérilisant sur l'art...". Dans ce qui suit, il apparaît clairement que ce que Strzeminski vise par là n'est pas le communisme en Pologne, mais l'idéologie socialiste du Parti socialiste polonais, alors en vogue chez les membres de l'intelligentsia de gauche. "L'important n'est pas de promouvoir un quelconque message, mais de faire en sorte que la logique de la position adoptée envers la vie découle de la logique qui régit les moyens artistiques". La frontière entre art moderne et art ancien gagnerait ainsi le domaine des sentiments, des pensées, des attitudes. Selon Strzeminski, seule la révolution du prolétariat peut produire de tels effets. Par exemple il écrit: "à ses débuts, le communisme en Russie était simplement une question de réparation de biens: le problème le plus important était de décider comment on pourrait partager équitablement entre cinq personnes une seule paille et deux paires de vieilles galoches. Mais, le constructivisme prenant de l'ampleur, avec son culte pour la production moderne (pour la production à la machine, mais non pour la machine elle-même, à l'instar du futurisme), un mouvement se fit jour pour l'augmentation de la production; de là naquirent le plan d'industrialisation quinquennal et le concept de l'être humain comme à la fois fin et moyen de cette production, par opposition au programme du socialisme véritable. Ce qui entraîna la négation de l'homme en tant qu'individu... Jusqu'à ce que l'on tire de l'art moderne les leçons qui s'imposent, sur les plans social et idéologique, la logique de la forme continuera à flotter dans le vide et ne pourra être étendue à la dimension sociale. Ce que j'entends par là n'est pas la propagande non plus qu'une prise de position politique et son "expression" sur le plan artistique, mais bien la logique d'une attitude vitale vis-à-vis des faits de la vie personnelle d'un auteur et vis-à-vis des faits de la vie qui nous entoure..."

L'optimisme prométhéen caractérisant les premiers constructivistes, celui-là même qui poussa les artistes soviétiques à mettre en pratique le slogan de Lénine: "Le communisme — avec l'électrification — est la loi des Soviétiques", et à croire que la production de nouvelles conditions sociales assurerait la libération de l'homme, change de forme au cours des années trente, tant en Pologne que dans les autres pays à l'Est.

En Pologne, l'idéologie constructiviste prit un tour plutôt pessimiste. Le changement, toutefois, avait eu son origine ailleurs qu'en Union soviétique. C'était même plutôt une prise de conscience issue de comparaisons qui sautaient aux yeux. D'une part, la décoration constructiviste que Szczuka avait imaginée pour la salle de bal d'une école; de l'autre, Leningrad à l'anniversaire de la Révolution. L'école industrielle de Koluszki constituait l'équivalent polonais de Vkhutemas ou de Inkhuk; la collection d'art moderne de Lodz pouvait se comparer avantageusement aux quelque quarante musées de la culture artistique d'Union soviétique. Enfin, il y avait ce qui était resté de la foi en la production après la catastrophe; et il y avait également les slogans de toutes origines, adoptés si volontiers par la gauche polonaise dans le contexte de sa lutte contre le camp nationaliste, par opposition à la noble idée de révolution internationale et de fraternité. Les constructivistes polonais souffraient d'un sentiment aigu d'inutilité, avaient l'impression

de piétiner dans le vide. Ils en étaient venus à leur façon de voir les choses sous l'influence de trois facteurs contradictoires: 1) le positivisme et le culte de la raison et de l'action, legs du siècle des lumières; 2) l'idéologie d'un état bourgeois et la mentalité démocrate socialiste toujours en vogue au sein de l'intelligentsia; 3) la conscience de la nécessité d'une révolution du prolétariat. Quoiqu'évoluant encore dans cette sphère, les artistes polonais rejetaient les formes d'activité artistique qui se réclamaient des deux premiers facteurs. Ils dénoncèrent les mythologies positivistes, où l'art était un produit de consommation et un objet de spéculation et l'artiste, un prophète. Ils dénoncèrent aussi la démocratie socialiste et rejetèrent ses idées superficielles. En s'identifiant à la révolution, ils espéraient la réaliser par leurs visions artistiques et prophétiques. Mais à ce stade leurs espoirs et leurs tentatives se heurtèrent à des barrières infranchissables. Les moyens artistiques s'avèrent insuffisants. Le constructivisme fut attaqué pour les mêmes raisons que le constructivisme soviétique.

Le constructivisme était une idéologie d'artistes engagés dans la révolution, la mesure et le mode de leur engagement étant la structure artistique constructiviste; mais, dans ce cas, la révolution constructiviste devait être une révolution permanente. Il s'agissait d'une révolution romantique, d'une révolution de poètes. Cependant, c'est bien au cours des années 20 que la stratégie politique de Lénine dirigea une attaque massive contre cette attitude. Le constructivisme soviétique eut des adversaires pratiquement depuis ses débuts, même si ce n'est que dans les années 30 qu'on réussit à l'anéantir. On commençait alors à attaquer, au même titre, la mythologie productiviste du constructivisme polonais. En 1933, dans un périodique de gauche, M. Kotlicki faisait la critique du programme de l'"a.r." en ces termes: "Les tenants d'un art de classe sont des 'radicaux à part entière' et ils établissent le cadre d'une 'littérature du prolétariat'; les autres maintiennent leur position traditionnelle sur la foi de la supériorité du concept de l'art. Les tenants de l'a.r. reconnaissent que leur approche est indépendante du facteur de classe... La fausseté de leur position provient de leur conception bourgeoise de ce qu'est l'écrivain révolutionnaire... Les partisans de l'a.r., en mettant de côté les masses "à demi incultes" en vertu d'un respect objectif pour l'art passent, sans s'en rendre compte, de l'autre côté des barricades, celui de la droite..."

Cette déclaration constituait une critique d'ensemble, de même qu'un retournement de position complet. Le principe constructiviste de la structure et de la construction s'opposait au principe constructiviste de la structure et de la construction s'opposait au principe du contenu et du réalisme. L'un des premiers maîtres à penser de la nouvelle école en Pologne fut H. Streng (M. Włodarski). Il écrivait: "La tâche du néo-réalisme est l'expression juste de l'avènement d'un monde neuf, car ce dernier offre déjà un enjeu nouveau, aux riches possibilités: le contenu nouveau. Le nouveau réalisme recourt donc aux forces qui montent depuis les strates sociales inférieures jusqu'aux masses organisées des ouvriers et des paysans, car c'est cette classe, avec ses postulats, qui forme l'avant-garde de la nouvelle culture..."

La structure artistique fut modifiée; de nouveaux faits sociaux, mythes et modes de combat se firent jour.

La structure constructiviste cessa d'être efficace au moment où l'on fit face à une nouvelle situation sociale et à de nouvelles stratégies.

Andrzej Turowski

Notes

1. Z. Pronaszko, *Katalog i Wystawy Ekspresjonistów Polskich. Krakow 1917*, non paginé.
2. (Sans signature) *Co to jest konstruktywizm. "Blok" 1924, no 6/7*, non paginé.
3. T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna. In: Tedy. Warszawa 1930*. Citation tirée de la nouvelle édition: *Tedy. Nowe Usta, Warszawa 1972*, p. 39.
4. Discussion entre L. Chwistek et W. Strzeminski. "Forma" 1935, no 3, p. 4.
5. L. Chwistek, *Tytus Czyzewski a kryzys formizmu. Citation tirée de: Wielosc rzeczywistosci w sztuce i inne pisma estetyczne, Warszawa 1960*, p. 108.
6. H. Stazewski, *Nowa sztuka a spuszczona sztuka epok minionych, "Pion" 1933, no 5*, p. 5.
7. Certains termes, dont "moyens", "éléments", "construction", "système", "édification" ou "bâtiment", sont utilisés dans des déclarations théoriques par divers artistes constructivistes d'une façon qui n'est pas toujours précise; ils sont même souvent interchangeables. On comprendra donc qu'il est impossible de leur attribuer une signification rigoureuse. De toute façon, il faudra les entendre au sens large, laissant au contexte le soin d'apporter des éclaircissements ou encore en ayant recours aux règles formulées au sein du mouvement constructiviste.
8. Voir l'analyse de l'avant-garde en poésie par J. Slawinski, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej, Wrocław 1965*, passim.
9. (Anonyme) inc. "Blok reprezentuje ludzi..." "Blok" 1924, no 2, non paginé.
10. W. Strzeminski, *Sztuka nowoczesna w Polsce. In: J. Brzekowski, L. Chwistek, P. Smolik, W. Strzeminski, O sztuce nowoczesnej. Lodz 1934*, p. 91.
11. *Ibid.*, p. 92.
12. (W. Strzeminski) inc. "Masowy skok ku kulturze..." "a.r." 2 (communication), Lodz 1931, p. 1.
13. S. Gl., W. Strzeminski laureat nagrody malarskiej miasta Lodzi wynasnia swoje credo artystyczne. "Illustrowana Republika" 1932, no 147, p. 7.
14. M. Szczuka, *Sztuka a rzeczywistosc. "Dzwignia" 1927, no 4*, p. 18.
15. S. Strzeminski, *Lettre à J. Przybos, 11 décembre 1931. Manuscrit, Institut d'art, Académie des sciences de Pologne, Varsovie*.
16. M. Kotlicki, *Miedzy wierszami 'aerowcow'. "Zagary" 1933, no 2*, non paginé.
17. H. Streng, *Walczymy o nowa sztuke. "Sygnaly", 1936, no 17*, p. 6.

(Texte extrait du catalogue *Constructivism in Poland 1923-1936* et qui fut traduit par Micheline Sainte-Marie)

(L'exposition aura lieu du 17 février au 13 mars 1977)

06 ART 76

"L'art, comme expression purement individuelle, commence à être une action dépassée; en cherchant à remettre en cause les formes et habitudes visuelles d'une tradition culturelle, la création artistique devient le plus souvent phénomène collectif et sociologique. D'où l'impossibilité de présenter une oeuvre en tant que fait isolé sans recourir aux moyens d'analyse, de comparaison et sans proposer une appréciation à sa portée."

Dans son texte d'introduction à **L'art actuel en France**, Anne Tronche analyse l'évolution des différents mouvements artistiques depuis le début du siècle et élabore des éléments de compréhension essentiels pour pénétrer l'univers de l'art contemporain. Elle vient en quelque sorte appuyer l'attitude de Jean Clair qui dans un ouvrage paru l'année précédente an-

spécifique de l'appréhension du monde réel où des thèmes à portée politique se révelent à travers un certain symbolisme.

Aillaud sous l'aspect d'un peintre animalier développe le thème de l'aliénation. Une mise en scène dramatique met en relief les rapports entre l'animal et les contraintes physiques intensément présentes. La crainte et le respect millénaires que notre civilisation a nourris envers les fauves se transforment en une image du fauve superbe et menaçant désormais aliéné au sein d'une cage rigoureusement fermée. Une force plastique immuable nous fait ressentir des émotions semblables à celles inspirées par la lecture du texte biblique narrant l'aventure de Daniel dans la fosse au lion.

Il appartient cependant à Erró avec ses six oeuvres de la série des "Tableaux chinois" de faire revivre les mythes et l'intérêt pour les héros. Les oeuvres de



Erró
"Face à New York", 1974 59 x 38cm
Série: Tableaux chinois

nonçait son intention d'évoquer le moins souvent possible le nom de mouvements artistiques et de proposer plutôt une grille d'analyse, composée de deux pôles autour desquels s'organise toute la production artistique actuelle en France: le politique et l'esthétique. Utilisant une terminologie différente, Tronche parle de deux grands axes de la recherche contemporaine qui sont issus fondamentalement de deux mouvements prédominants au début du siècle: dada et l'art abstrait. Si les démarches artistiques qui se sont prévaluées depuis le début du siècle s'organisent autour de deux principaux pôles, l'exposition "06 Art 76" a l'avantage de présenter plusieurs facettes de ces différents pôles dans la peinture française actuelle.

D'un côté deux peintres dont l'option figurative se rapproche de l'hyperréalisme, Aillaud et Erró offrent des oeuvres dont les thématiques dépassent l'intensité de leur simple imagerie. Si les tableaux trahissent une préoccupation pour la société de masse, où mass-media et société de consommation sont les paramètres, jamais dans l'art hyperréaliste on a traité des thématiques avec une rigueur qui reflète autant de tendances classicisantes. Le sujet loin d'être banal en soi, tel que dans une certaine peinture hyperréaliste, est un prétexte pour exploiter une vision

1974 rendent hommage à Mao dont l'image de chef de file se retrouve superposée à des villes telles que New York, Milan, Moscou. Erró, qui puise chez Picasso et Léger la composition synthétique de l'image, organise ses toiles comme des synthèses des réalités quotidiennes qui font les manchettes de bulletins de nouvelles. Ce peintre du foisonnement des images est représenté dans l'exposition par l'une des plus impressionnantes séries qu'il ait produites.

Titus-Carmel, dont la démarche est plastiquement opposée, jongle avec les charmes du mythe par des constructions qui ont tout du reliquaire. Ces objets ont pourtant comme fonction de créer de nouveaux liens avec la réalité et avec leur environnement allant même jusqu'à constituer, grâce à l'utilisation de surfaces miroitantes, de véritables petits "écrans de sensibilité". Malgré un langage plastique qui rejoint certaines données de l'art conceptuel par le dépouillement et la présentation de matériaux bruts, l'artiste rejoint par le sujet de son art les préoccupations pour le réel de Erró et Aillaud.

A partir de ses objets-boîtes, Titus-Carmel a réalisé 127 dessins assemblés sous le titre "The Pocket Size Tingit Coffin" confirmant ainsi l'idée d'amulettes que donnent certains objets aux dimen-



Anne et Patrick Poirier
"Reconstitution de la ville d'Ausée", 1976
234 x 170 x 21cm

sions de sculpture de poche.

Se situant à mi-chemin entre l'approche conceptuelle d'un Titus-Carmel et l'art de reportage, l'oeuvre de Anne et Patrick Poirier revêt un aspect figuratif où, semble-t-il, un grand souci pour l'esthétique est l'un des principaux moteurs. Par exemple, le nivellement à la fois des formes et des couleurs (quasi monochromes) dans la "ruine" constitue sans aucun doute un élément fondamental de l'esthétique des Poirier. Par leur maquette de reconstitution fictive de la ville d'Ausée, ils projettent leur imaginaire à l'aide de matériaux qui viendront simuler la réalité visuelle de ce qu'aurait pu être Ausée d'après une vague description de l'auteur Hérodote et quelques autres réminiscences littéraires.

Viallat du groupe Support-Surface se range du côté des esthéticiens de par une oeuvre empreinte de "discours théorique à l'aide de textes et de documents servant à la connaissance et à la lecture du matériel visuel." Il propose une reconquête du matériau (support et pigments), négligeant le châssis et également les couches d'apprêts imperméables qui rendaient les toiles opaques, et privées de toute souplesse. Par ses toiles suspendues lâchement pouvant être vues sous tous ses angles, Viallat a renouvelé la conception de la peinture française l'investissant d'une nouvelle dimension. Le simple fait de la présentation de la toile sous un aspect informel où celle-ci s'empare de l'espace, crée une dynamique inusitée.

Rouan n'échappe pas non plus au discours théorique, et il pose la question du médium tout autant dans son oeuvre que dans celle de Viallat. Le principe d'exécution de ses toiles réside dans la méthode de tressage de deux toiles de même format où chaque bande peut être auparavant enduite de pigment. Lorsque le travail de tressage est terminé, c'est-à-dire lorsqu'une certaine part d'alléatoire dans la répartition des couleurs est posée Rouan vient compléter sa toile.

"Le travail du peintre consiste dès lors à neutraliser cette trame "irrégulière", à la fonder dans la peinture, mais aussi à la rendre plus complexe en l'insérant dans une ou plusieurs autres structures, peintes celles-là."

La fameuse série des "Portes" nous révèle des toiles dont les structures évidentes croisant en diagonale la trame de base se confrontent au support tressé et viennent réaffirmer l'acte de peindre. Les réminiscences de préoccupations classiques tant qu'au métier sont partout présentes dans l'oeuvre de Rouan. Aussi a-t-on qualifié, à juste titre, le grand tondo ovale "Jardin/Marbre vert" de 1975 d'hommage à Poussin et à Mondrian.

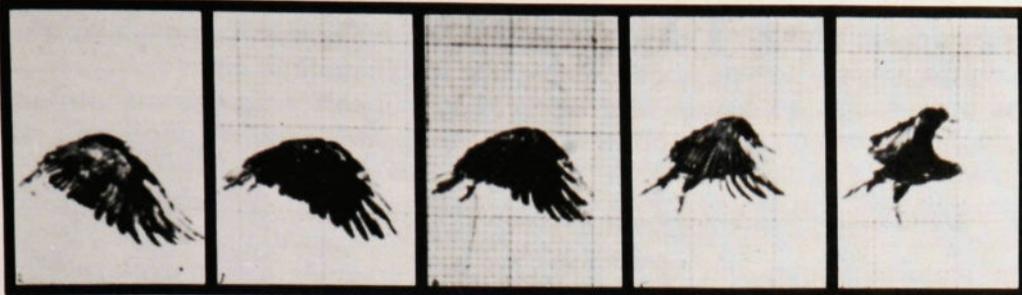
Si le titre de l'exposition "06 Art 76" nous renvoie à une formulation qui tient volontairement de la plaque d'immatriculation c'est sans doute pour échapper à toute autre étiquette. Une sélection rigoureuse nous éloigne cependant de l'écueil du panorama. Les artistes qui sont présentés dans l'exposition "06 Art 76" ont conservé le sens sacré du métier de peintre exécuté avec une ferveur presque artisanale. Remettant en cause certains schémas de l'expression plastique traditionnelle, ils ont tous cependant fait preuve d'une grande préoccupation et d'une conscience pour l'histoire de la pensée occidentale. Aussi ils nous apparaissent par leurs thématiques mêmes comme des peintres classiques qui ont, par leur réflexion sur l'art, contribué à faire renaître la peinture française au cours des deux dernières décennies.

Françoise Cournoyer

L'exposition se tiendra au Musée d'art contemporain du 17 février au 13 mars 1977.

- (1) Anne Tronche, Hervé Gloagen, *L'art actuel en France, du cinétisme à l'hyperréalisme*, éd. Balland, Paris, 1973, p. 15
- (2) Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération*, Paris, éd. Chêne, 1972.
- (3) Catalogue de l'exposition *François Rouan*, Galerie Pierre Matisse, New York, 1976

Edward Muybridge



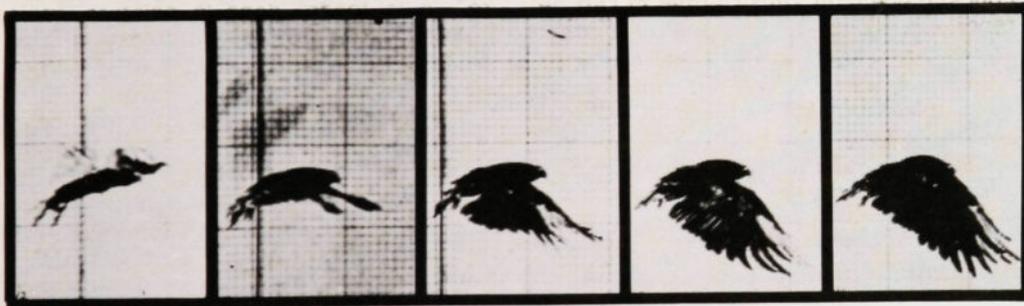
Edward Muybridge (1830-1904)
"Mouvement d'un oiseau en vol",
1887

L'étude du mouvement qui a été une des préoccupations premières chez les artistes de toutes les époques a pris, au cours du 19^e siècle, une nouvelle dimension. Des implications importantes allaient entrer en jeu pour ceux qui essayaient de capter le mouvement et qui tentaient de le reproduire.

Parmi les expériences percutantes directement liées à cette étude, nous pouvons retracer les efforts de l'astronome français Jules Janssen qui, à l'aide d'un revolver astronomique de sa conception, avait photographié les divers passages de la planète Vénus devant le soleil et ce, sur une plaque daguerrienne.

Dans cette même veine, un homme dont les travaux furent redécouverts lors d'une exposition au New York Cultural Center en 1973, travailla à fixer les vues successives du mouvement. Eadweard Muybridge, Anglais de naissance, immigrait aux Etats-Unis en 1852; on le retrouve en 1867 en Californie, au service du Gouvernement fédéral avec pour mission de photographier la côte du Pacifique. Mentionnons entre autres, ses magnifiques photographies de la vallée Yosemite qui lui ont valu une réputation enviable en tant que photographe professionnel.

Cette renommée allait l'amener à rencontrer Leland Stanford, magnat des chemins de fer américains et grand amateur de chevaux. Monsieur Stanford s'intéressa aux travaux de Muybridge et engagea ses services afin de démontrer avec le moins d'équivoque possible, que les quatre fers d'un trotteur se trouvent, à un moment quel-



conque, sans contact avec le sol. Cette démonstration était nécessaire à Stanford afin de mettre fin à une controverse qui s'était changée en un pari de \$25,000. avec un certain MacCrelish.

Le pari avait été engagé à la suite de discussions sur les expériences de Etienne Jules Marey. Ce docteur français avait reconstitué les allures du cheval au trot et au galop, en inscrivant automatiquement par un système pneumatique installé aux sabots d'un cheval, le temps que dure l'appui au sol.

Au début, les images recueillies par Muybridge ne présentaient que des taches confuses; rien d'étonnant puisque la longueur d'exposition n'était que de 1/12 de seconde. Utilisant un obturateur amélioré, il réussit cependant à obtenir des photographies plus nettes montrant le cheval "Occident" trotant à 36 km/hre. Les clichés qu'il obtint ont démontré clairement qu'à un moment donné, les quatre pattes du cheval n'étaient plus en contact avec le sol. Les résultats confirmèrent donc les travaux de Marey et mirent fin à la controverse.

Cependant, même après avoir gagné son pari, Leland Stanford voulut que Muybridge pousse encore plus loin sa recherche. Il lui demanda de décomposer en différentes prises de vue la foulée du cheval. Le photographe eut carte blanche et fit construire une piste spéciale avec une plaque de caoutchouc cannelé, de façon à éliminer le soulèvement de la poussière. Et, afin de repérer la hauteur par rapport au sol, il entoura la piste d'un mur en cotonnade blanche, strié de lignes horizontales et distantes de 10 centimètres. Douze caméras, placées à 60cm les unes des autres, furent actionnées par un fil tendu au travers de la piste que le cheval brisait sur son passage.

Des photographies prises à 1/1000 de seconde montrèrent clairement les différentes allures du cheval en pleine course. C'est d'ailleurs cette technique que Muybridge proposa afin de départager les courses hippiques; elle fut utilisée pour la première fois en 1888.

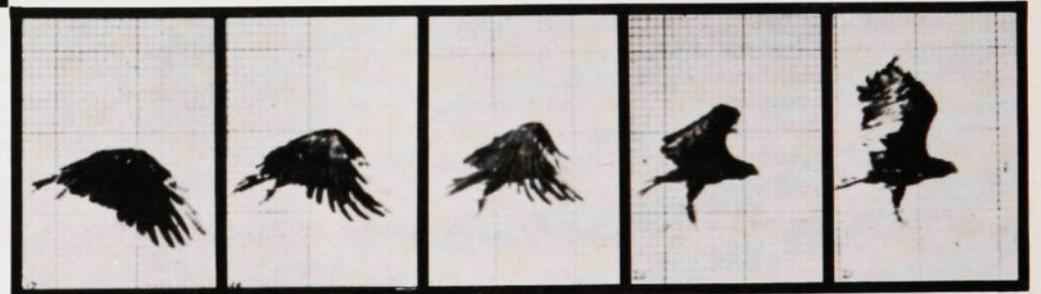
La renommée de Muybridge finit par dépasser les frontières des E.-U. et, après avoir rencontré le docteur Marey à Paris, il reçut une proposition intéressante du peintre américain Thomas Heakins. Le peintre fit mettre à la disposition du célèbre photographe toutes les facilités pour entreprendre, et ce, par l'université de Pennsylvanie, une étude approfondie de la motricité de l'homme et de l'animal. En 1887, il devait en résulter une publication comprenant 781 planches qui comportaient chacune de 12 à 36 photographies s'intitulant "Animal Locomotion - an electrophotographic investigation of consecutive phases of animal locomotion".

réaliser que cette copie faisait perdre à l'animal représenté, toute vraisemblance.

En peinture et en sculpture, l'impression du mouvement est créée par la synthèse de moments successifs dans le temps. Alors ce déroulement de l'action dans le temps qui est logique devient, par le transfert, irrationnel aux yeux du spectateur et confirme les dires du philosophe Merleau-Ponty qui précisait que les vues instantanées pétrifient le mouvement.

Ajoutons de plus que toutes les discussions et les expériences sur la représentation du mouvement en tant que phénomène, allaient un jour servir à la création d'un mouvement artistique sous la griffe d'un Antonio Guilo Braghia qui lance en 1911 le "Fotodynamisme Futuriste". Ce qui l'avait frappé au départ, était le fait qu' "il suffit de diminuer les formes et de capter sur la même image des positions successives prises d'une façon continue". Pour bien visualiser la pensée de Braghia, il suffit de se rappeler le "Nu descendant un escalier" de Duchamp, daté également de 1911.

En plus d'exercer une influence sur la peinture et la sculpture modernes, le résultat des études d'Eadweard Muybridge ont joué un rôle important dans le développe-



Les découvertes relatives à la décomposition du mouvement de Eadweard Muybridge, eurent entre autres, beaucoup de répercussions sur le milieu artistique. On connaît toutes les controverses qu'ont suscité, dans ce même milieu, l'invention même de la photographie; certains peintres comme Ingres, lancèrent contre elle des attaques virulentes bien que d'autres plus modérés, allèrent même jusqu'à remplacer leurs croquis préliminaires par des photographies. Delacroix, Corot, Manet et Degas comptent parmi les peintres qui acceptèrent ce nouveau mode d'expression.

Les études de Muybridge furent donc utilisées par les peintres dans leurs oeuvres et amenèrent même plusieurs à se rendre compte qu'ils avaient mal représenté les chevaux. Dans son "Derby d'Epson", Géricault avait peint des chevaux dans une position dite du "cheval à bascule", c'est-à-dire que les coursiers sont représentés les quatre pattes tendues. Donc l'influence qu'a eue l'étude du mouvement en photographie a forcé aussi la prise de conscience chez l'artiste de l'expression picturale; car, des peintres comme Meissonnier qui s'étaient acharnés à copier les épreuves de Muybridge, ont dû

ment du cinéma. En effet, pour montrer ses expériences au public, il inventa un appareil dérivé du stéréoptéon, un instrument capable de projeter des images prises à un rythme donné et de réaliser une synthèse qui donnera lieu finalement à la création du cinématographe.

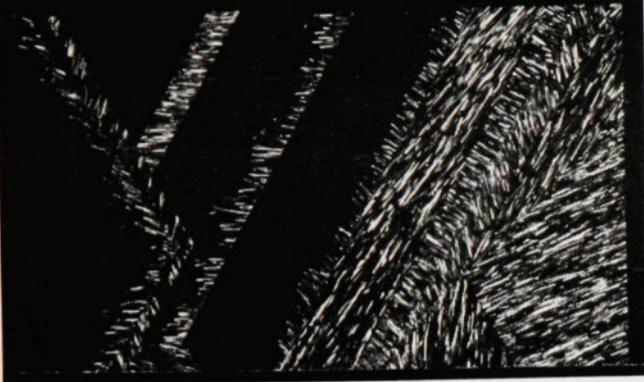
Après avoir été oubliée pendant plusieurs décennies, la mémoire de Muybridge a été rappelée récemment par des expositions américaines, telles celle du New York Cultural Center, mentionnée au début, et celle de la Stanford University Museum of Art in California. Ces expositions ont fait connaître au public une collection exceptionnelle de photographies, réalisées par celui qui se considérait avant tout comme un scientifique, Eadweard Muybridge.

Le public québécois pourra, à son tour, se familiariser avec les oeuvres de ce grand photographe, lors d'une exposition qui se tiendra au Musée d'art contemporain du 16 janvier au 13 février 1977.

Denis Chartrand

LUC BÉLAND

ÉTUDES - (76)



“Notre champ perceptif est fait de “choses” et de “vides entre les choses””.

Maurice Merleau-Ponty

Les problèmes envisagés dans les études sur papier noir sont essentiellement d'ordre pictural. Il s'agit d'une interrogation analytique sur les possibilités opposantes des éléments d'une surface totalement marquée par un geste graphique répétitif, et d'une autre, identique de format, mais où le geste graphique est privilégié par une articulation oblitérante. Ce questionnement réside en un travail de déconstruction des deux surfaces selon une (ou des) articulation(s), une structure angulaire

CALENDRIER DES EVENEMENTS JANVIER 1977

- le jeudi 13 à 20h et le dimanche 16 à 15h**
Films sur la sculpture contemporaine Alexandre Calder et Henry Moore
Alexander Calder: From the circus of the moon, 1963, 15 min., Hans Richter, E.U.
The Calder Man, 1967, 14 min., International Nickel Co. (Expo 67)
Henry Moore: Face to Face, 1967, 32 min., BBC, Grande-Bretagne.
- le jeudi 20 à 20h**
L'art thérapeutique
Conférence de M. Bernard Rivenq, directeur de département à l'hôpital Douglas.
- le dimanche 23 à 15h**
La tapisserie (film)
Tapisseries d'art. 20 min., Boris Zatuouff. Histoire de la tapisserie.
- le jeudi 27 à 20h et le dimanche 30 à 15h**
Artistes allemands (films)
The Expressionist Revolt, 1957, 10 min. Detroit Institute of Art, E.U.
Max Ernst, 1963, 11 min. Peter Schamoni, Allemagne (en français)
School of Paris: Five Artists at work, Dewas, 25 min., Warrenta, E.U.
1964, 25 min., Warrenta, E.U.
Dewasne, Di Teana, Hartung, Fruhrunk, Weisbuch.
Hans Hartung, 15 min., Guy Suzuki.

FEVRIER 1977

- le jeudi 3 à 20h**
Débat sur la situation de la gravure au Québec avec la présence entre autres de Richard Lacroix, Francine Beauvais, Fernand Bergeron.
- le dimanche 6 à 15h**
“Claude Gauvreau, créateur”. Regard sur l'homme et l'oeuvre. Conférence de M. Gaston Imbeau, réalisateur à la télévision de Radio-Canada, Québec.
- le jeudi 10 à 20h**
Films sur l'histoire de la photographie: “Daguerre ou la naissance de la photographie” Roger Leenhardt, France, 1964, n & b, 29 min.
“The Day Books of Edward Weston, The Strongest Way of seeing”, Indiana University, E.-U., 1966, n & b, 30 min.
- le jeudi 24 à 20h et le dimanche 27 à 15h**
Films sur l'art québécois.
“Voir Pellan”, ONF, Louis Portugais, 1968, couleur, 18 min.
“Paul-Emile Borduas”, ONF, Jacques Godbout, 1963, couleur, 21 min.
“Tel qu'en Lemieux”, OFQ, Guy Robert, 1973, couleur, 25 min.
“Instants privilégiés”, OFQ, Paul Vézina, 1975, couleur, 10 min. (sur le peintre Marcel Barbeau).

déterminée en rapport à un axe diagonal qui vient diviser (opposer) les directions de l'inscription gestuelle. Les éléments constitutifs de la surface finale sont obtenus par une découpe dans les surfaces en un premier temps, et par un assemblage des parties en un deuxième. Ce travail implique une manipulation préalable, une réflexion, un temps d'analyse sur la pertinence perceptuelle des confrontations internes de la surface totale.

Ainsi, chaque élément pictural trouve son opposé en un rapport de contiguïté:

- La surface marquée s'oppose à la surface non-marquée;
- Le noir (aire opaque) s'oppose au jaune, ocre, platine ou orangé (aire lumineuse);
- Les angles résultant de la découpe s'opposent entre deux;
- Les directions du geste graphique s'opposent entre elles selon l'axe diagonal d'une part, et selon l'assemblage final d'autre part.
- L'Aplat s'oppose au texturé;
- Le “Soft-Edge” s'oppose au “Hard-Edge”.

Par extension

- Une pulsion gestuelle s'oppose à une rigueur structurale;
- Un champ virtuel s'oppose à une concrétion de la surface;
- Une propension au mouvement s'oppose à une inertie factorielle;

Cette problématique oppositionnelle est au demeurant susceptible d'une multiplication sérieuse des éléments picturaux allant vers un infini; ici, l'axe diagonal révèle son caractère d'infinitude spatiale au plan perceptuel et agit comme dynamisme périphérique à la surface qui vient donner à cette même surface son potentiel d'extension, de multiplicité, d'ouverture. Le geste, les directions, la découpe, l'assemblage sont redevables pour chaque étude de cet axe appartenant à un réseau de diagonales. Considérant ce phénomène d'aperception, je cesse de manipuler la matière quand la surface arrêtée - soit par réductions ou par élaboration de la découpe - témoigne de cette propension à un espace périphérique et lorsqu'elle affirme explicitement ses oppositions.

Chaque portion de surface obtenue par la découpe se réintègre de par l'assemblage en un tout, une surface totale; aucun élément n'est rejeté, oublié ou mis à l'écart; tous les éléments

CALENDRIER DES EXPOSITIONS JANVIER A MAI 1977

- 6 janvier - 23 janvier
- “Le Fil d'Ariane” (tapisseries collectives réalisées par un atelier protégé)
- 16 janvier - 13 février
- “Peintures de Bruce Parsons”
- “Muybridge” (photographies)
- “Gravures allemandes d'aujourd'hui” (Graphic Art in Germany today)
- 17 février - 13 mars
- “06 Art 76”
Expositions de six jeunes artistes français (Titus Carmel, Aillaud, Erro, Patrick et Michèle Poirier, Rouan, Viallat)
- “Constructivisme polonais” 1923-1936
- “Photographes contemporains”
- 17 mars - 17 avril
- “Rétrospective Jack Bush” (peintures)
- “John Heward” (peintures et sculptures)
- 20 avril - 22 mai
- “Jauran et les premiers plasticiens”
- Carl Daoust, Art d'environnement, Peintures et gravures
- “Dessins de Paul-Emile Borduas” de 1920 à 1940
- 20 avril - 15 mai
- “Avant-garde russe, décors de théâtre” (“Stage designs and the Russian Avant-Garde”)

ments sont séparés, manipulés, placés, transposés, inversés, distingués, replacés, jusqu'à ce que leur situation picturale définitive soit réciproquement en rupture, en opposition, respectant ainsi la problématique initiale.

Le choix d'un support noir comme surface obligée par la couleur, par la découpe... Le choix du noir comme surface recevant une couleur chromatiquement et symboliquement lumineuse (jaune, ocre, platine, orangé) relève de l'intention d'inverser la notion picturale du “Positif/négatif”, de la trace opaque sur une surface où le blanc agit, comme dominante, comme fond de différenciation des signes qui viennent s'y apposer: un renversement de la fonction des éléments réceptacles de la couleur (signes, formes, fond) en un espace bidimensionnel. De plus, cette décision provient de vouloir affirmer le travail de diffraction de la lumière que la couleur comporte en-soi, et d'évidence manifeste lorsque cette couleur (jaune, ocre, platine, orangé) est confrontée à une aire opaque.

Du noir survient le processus d'inversion.

Du noir sont issues les oppositions entre les éléments.

Du noir plat parvient le tissu organique du geste.

Du noir surgit la lumière: en un phénomène dichromatique.

1. Black opened a well in the brilliance and spoke from the pit: “I too am comely”.
4. Spanish black: the five senses blackened:
Black sight
And black sound,
Black smell
And black taste; and the painter's black,
Black, to the touch
5. Black of the burial cloths:
The sleep of my woven eternity
will not outlive
The yellowing horn of the bones
6. The personae of light. unmask.
Still the blackness looks out of your eyes.”
(Black) a la pintura!
Rafael Alberti

L.B. 10-76

LA
vie des arts
offre des lots
d'anciens numéros
encore disponibles

offre spéciale
30 numéros \$30
frais d'expédition en sus
360, rue McGill, Montréal H2Y 2E9
861-5488



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles

ateliers

Le journal Ateliers est une publication du
Musée d'art contemporain
Cité du Havre
Montréal H3C 3R4

Responsable: Louise Letocha
Rédactrice: Françoise Cournoyer

Dépôt légal - 1er trimestre 1977
Bibliothèque nationale
du Québec.
ISSN: 0382-5124